

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



СЛОБОЖАНСЬКІ МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ

Випуск 2 (05), 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 № 11 від 20.05.2024 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

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

Каблова 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.

ISSN 2786-8214 (print)

ISSN 2786-8222 (online)

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

ЗМІСТ

Глазунова Галина Пилипівна, Єрмоменко Андрій Юрійович Едвард Гріг – піаніст, концертмейстер, ансамбліст, диригент: особливості виконавського стилю.....	5
Го Літін Витоки віртуозності в концертних аріях В. А. Моцарта.....	11
Головань Євгенія Андріївна Організація неспецифічної фортепіанної фактури в Сонаті № 3 для віолончелі і фортепіано Євгена Станковича.....	15
Жила Євген Миколайович Звуковий образ акордеона в сучасному художньому просторі.....	20
Калашник Марія Павлівна, Савченко Ганна Сергіївна Музичний тезаурус як організаційно-координаційна система.....	25
Карась Віталій Миколайович Специфіка трактування жанру хорового концерту в сучасній українській музиці (на прикладі концерту «Гори мої» В. Зубицького).....	31
Кириленко Яна Олексіївна Театральність в обрядових дійствах сучасності: аспекти ансамблевого виконавства.....	35
Ключинська Наталія Василівна Tactus і темп у партесній музиці.....	40
Лі Вейвей Народні танці як утілення архетипових образів в інструментальній музиці українських композиторів.....	46
Лі Чень Традиційний китайський інструмент гучжен у фокусі наукової думки.....	51
Лінь Юлін Східна тематика і система виразних засобів в операх Джакомо Россіні.....	54
Матійчин Ірина Мстиславівна «Галицька сюїта» Миколи Дремлюги – невідомий початок його хорової творчості.....	59
Микитюк Олег Михайлович Початкова освіта у сфері акордеонно-баянного мистецтва Буковини: історія та перспективи.....	61
Омельяненко Захар Валерійович, Омельяненко Катерина Анатоліївна Синхронізація музичного ритму та хореографічних рухів у європейській та латиноамериканській програмах спортивно-бального танцю.....	70
Пахомов Юрій Миколайович Еволюція шкільних оркестрів Азії та Австралії.....	76
Пушкар Лариса Федорівна, Коган Інна Петрівна, Гламаздіна Олена Павлівна Проблема виконавської інтерпретації хорового твору у процесі професійної підготовки диригента-хормейстера.....	81
Соланський Степан Степанович Фортепіанний цикл «Два діалоги з післямовою» Валентина Сильвестрова у виконавському вимірі.....	86
Тарасюк Леся Михайлівна Вплив вокального репертуару на формування особистості учня.....	91
Туліс Валерія Юрїївна, Стахевич Олександр Григорович Взаємозв'язок виконавської інтерпретації та орфоепії у вокальній музиці Клода Дебюссі (на прикладі романсу «Місячне сяйво»).....	95
Устименко-Косоріч Олена Анатоліївна Традиційне та європейське в контексті розвитку виконавства на духових інструментах (на прикладі флейтової китайської школи).....	101
Щербакова Ольга Костянтинівна Фридерик Шопен та Ференц Ліст: комунікація у фортепіанному ансамблі.....	105

CONTENT

Glazunova Galyna, Yeromenko Andrii Edward Grieg – pianist, accompanist, ensembleist, conductor: features of the performing style.....	5
Guo Liting The origin of virtuosity in the concert arias of W. A. Mozart.....	11
Golovan Ievgeniia Organization of a non-specific piano texture in Sonata № 3 for cello and piano by Yevhen Stankovych.....	15
Zhyla Yevhen The sound image of the accordion in the contemporary artistic space.....	20
Kalashnyk Maria, Savchenko Hanna Musical thesaurus as an organizational and coordinating system.....	25
Karas Vitaly Specific interpretation of the choir concert genre in contemporary Ukrainian music (on the example of the concert “My Mountains” by V. Zubytsky).....	31
Kyrylenko Yana Theatricality in modern ritual activities: aspects of ensemble performance.....	35
Kliuchynska Nataliia Tactus and tempo in partes music.....	40
Li Weiwei Folk dances as embodiments of archetypal images in instrumental music by Ukrainian composers.....	46
Li Qian The traditional Chinese musical instrument guzheng in the focus of scientific thought.....	50
Lin Youling Eastern theme and system of expressive means in the operas of Giacomo Rossini.....	54
Matiychyn Iryna “Halychian Suite” by Mykola Dremliuha – the unknown beginning of his choral works	59
Mykytiuk Oleh Primary education in accordion and bayan art in Bukovina: history and perspectives.....	64
Zakhar Omelianenko, Kateryna Omelianenko Synchronization of musical rhythm and choreographic movements in the European and Latin American programs of sports and ballroom dance.....	70
Pakhomov Yuriy Evolution of school orchestras in Asia and Australia.....	76
Pushkar Larysa, Kohan Inna, Hlamazdina Olena The problem of executive interpretation of a choral work in the process of professional training of the conductor-choir master.....	81
Solanskyi Stepan Piano cycle “Two dialogues with postscript” by Valentyn Sylvestrov in the performing dimension.....	86
Tarasyuk Lesya The influence of the vocal repertory on the formation of the student’s personality.....	91
Tulis Valeriia, Stakhevich Oleksandr The connection between performing interpretation and orthoepy in Claude Debussy’s vocal music (on the example of the romance “Moonlight”).....	95
Ustymenko-Kosorich Olena Traditional and European in the context of the development of wind instruments (on the example of the Chinese flute school).....	101
Shcherbakova Olga Frederic Chopin and Franz Liszt: the communication in piano ensemble.....	105

ЕДВАРД ГРІГ – ПІАНІСТ, КОНЦЕРТМЕЙСТЕР, АНСАМБЛІСТ, ДИРИГЕНТ: ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ

Глазунова Галина Пилипівна,

кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри музичного мистецтва

Донецької державної музичної академії імені С. С. Прокоф'єва
Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського

ORCID ID: 0009-0004-7146-9639

Єрмоменко Андрій Юрійович,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри хореографії та музичного мистецтва

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

ORCID ID: 0000-0002-4349-4288

Статтю присвячено виконавській діяльності одного з великих майстрів фортепіанного мистецтва кінця XIX – початку XX століття Едварда Гріга. Протягом життя періоди плідної композиторської творчості та викладацької роботи норвезького митця змінювалися тривалими концертними поїздками, активною виконавською діяльністю піаніста-соліста, концертмейстера, ансамбліста, диригента. Завдяки його творам і виконавському мистецтву європейська публіка познайомилася з музичною культурою Норвегії. Творчими зусиллями Е. Гріга норвезька музика, разом із мистецтвом інших європейських країн, стала рівноцінною складовою частиною світової музичної культури.

Увагу приділено концертно-виконавській творчості Е. Гріга, географії його тріумфальних гастролей, особливостям формування концертних програм, творчій співпраці з визначними музикантами, серед яких У. Буль, Г. Венявський, П. Казальс та інші. Охарактеризовано особливості виконавського стилю композитора, відзначено найважливіші риси його самотнього піанізму, неперевершених інтерпретацій власних творів. Здійснено спробу визначити роль концертної діяльності Е. Гріга в історії світового фортепіанного виконавського мистецтва.

Відзначено, що Е. Гріга як митця не можна оцінити однозначно. З одного боку, він – яскравий представник епохи романтизму, а з іншого, – реаліст, який щодо всіх речей і явищ мав тверезий і ясний підхід. Як романтик, Е. Гріг мав дивовижний дар поетичної фантазії, колориту; головними в його мистецтві були багатство та тонкість почуттів. Водночас в основі обдарування митця мали місце і класицистські риси. Е. Гріг уникає перебільшень у висловлюванні та формотворенні, утримуючи свою фантазію й досягаючи дивовижної зрівноваженості, стрункості та ясності окремих елементів художнього цілого. Усе це було характерно як для композиторської, так і для виконавської діяльності піаніста, концертмейстера, ансамбліста, диригента.

Ключові слова: виконавське мистецтво, піаніст, концертмейстер, ансамбліст, диригент, виконавський стиль Е. Гріга, інтерпретація фортепіанних творів.

Glazunova Galyna, Yeromenko Andrii. Edward Grieg – pianist, accompanist, ensembleist, conductor: features of the performing style

The article is devoted to the performance of one of the great masters of piano art of the end of the 19th – beginning of the 20th century, Edvard Grieg. During his life, the periods of prolific compositional creativity and teaching work of the Norwegian artist were replaced by long concert trips, many performing activities as a pianist-soloist, accompanist, ensemble player, and conductor. Thanks to his works and performing arts, the European public got to know the musical culture of Norway. Through the creative efforts of E. Grieg, Norwegian music, together with the art of other European countries, became an equal component of world musical culture.

Attention is paid to Grieg's concert and performance work, the geography of his triumphant tours, the peculiarities of the formation of concert programs, creative cooperation with prominent musicians, including U. Bull, H. Wieniawski, P. Casals, and others. The peculiarities of the composer's performance style are characterized, the most important features of his original pianism, and his unsurpassed interpretations of his own works are noted. An attempt was made to determine the role of E. Grieg's concert activity in the history of world piano performance art.

It was noted that E. Grieg as an artist cannot be assessed unambiguously. On the one hand, he is a bright representative of the era of romanticism, and on the other, he is a realist who had a sober and clear approach to all things and phenomena. As a romantic, Grieg had an amazing gift of poetic imagination, color; the main things in his art were the richness and subtlety of feelings. At the same time, the artist's giftedness was also based on classicist features. Grieg avoids exaggeration in expression and form, keeping his imagination and achieving amazing balance, harmony and clarity of individual elements of the artistic whole. All this was characteristic of both the compositional and performing activities of the pianist, accompanist, ensemble player, and conductor.

Key words: performance art, pianist, accompanist, ensemble player, conductor, performance style of E. Grieg, interpretation of piano works.

Вступ. Видатний норвезький композитор, піаніст, диригент, педагог Едвард Гріг – одна з найяскравіших постатей фортепіанного мистецтва кінця XIX – початку XX століття, у творчості якого виконавській діяльності належало не менш важливе місце, ніж композиторській.

Сучасники високо оцінювали діяльність Е. Гріга як видатного соліста-піаніста, чуйного концертмейстера, неперевершеного ансамбліста, вдумливого та проникуватого диригента. Виконавська творчість Е. Гріга досягла розквіту на межі 80–90-х років XIX століття

і підкорила Європу в період, коли публіка ще пам'ятала виступи Ф. Ліста, у розквіті творчих сил перебували А. Рубінштейн, Е. Д'Альбер, Ф. Бузони й інші визнані майстри епохи пізньоромантичного піанізму. Самобутній піаніст, неперевершений інтерпретатор своїх творів, Е. Гріг зробив великий внесок у розвиток світового фортепіанного виконавства.

Матеріали та методи. Незважаючи на надзвичайну популярність музики Е. Гріга у слухачької й учнівської аудиторії, музикознавчий доробок стосовно цієї галузі творчості норвезького митця досить незначний. Переважно це праці зарубіжних авторів, що мають здебільшого біографічно-описовий характер. До них належать книги Г. Гурума (H. Gurum) [6], Д.М. Йогансена (D.M. Johansen) [7], Е.Д. Шельдерупа (Ebbe D. Schielderup) [9]. Загальну інформацію про композитора містять історичні та довідникові видання, зокрема Й. Гортона (J. Horton) [5], Б. Кьорстена (B. Kørsten) [8], серед них і українські: «Універсальний словник-енциклопедія» [2], матеріали Вільної енциклопедії [3], монографія Н.Б. Кашкадамової [4] тощо. Однією з нечисленних праць вітчизняних науковців, присвячених камерно-ансамблевому виконавству Е. Гріга, є розвідка авторки цієї статті [1]. Як бачимо, багатогранній виконавській діяльності визначного норвезького композитора загалом не приділено належної уваги мистецтвознавців.

Мета статті – висвітлити виконавську діяльність Е. Гріга, охарактеризувати особливості його виконавського стилю як піаніста, концертмейстера, ансамбіліста, диригента.

Методологія дослідження заснована на комплексному підході щодо вивчення виконавської творчості Е. Гріга, зокрема його піаністичної, ансамблевої та диригентської діяльності. Це потребувало застосування низки методів, серед яких основні такі: історико-компаративний, біографічно-описовий, культурологічний, теоретичного узагальнення тощо.

Результати. Індивідуальна виконавська манера Е. Гріга сформувалась рано, уже під час навчання в Лейпцизькій консерваторії (закінчив у 1862 році). У ці роки почалася і його концертна діяльність – соліста, ансамбіліста, концертмейстера. Перший публічний концерт, що відбувся в маленькому шведському містечку Карлсхамні, Е. Гріг дав ще студентом консерваторії. Програма концерту складалась із творів Ф. Мендельсона, І. Мошелеса, Р. Шумана. Це мабуть був єдиний випадок, коли Е. Гріг у концерті не виконував своїх творів. Фортепіанний вечір пройшов з успіхом, що підтверджує доброзичлива рецензія, у якій відзначалась чудова гра молодого піаніста, особливо наголошувалося на його проникливому виконанні «Крейслеріани» Р. Шумана [9, с. 37].

Незабаром Е. Гріг проявив себе і як чудовий виконавець власних творів. Після закінчення консерваторії, 21 травня 1862 року, він дав перший концерт на батьківщині, уперше виконав власні твори. Поряд із «Патетичною» сонатою Л. ван Бетховена й етюдами І. Мошелеса, у програму було включено «Три фантастичні п'єси»

Е. Гріга, опубліковані пізніше як ор. 1. У цьому ж концерті він виступив як концертмейстер, акомпануючи співачці Вібеке Мейер, яка виконала чотири його пісні на вірші німецьких поетів. Окрім того, він узяв участь у виконанні фортепіанного квартету ор. 47 Р. Шумана. Концерт пройшов з успіхом, газета «Бергенпостен» від 23 травня 1862 року помістила позитивний відгук, де відзначено простоту, ясність і виразність виконання, співучість звуку, тонкість нюансування та педалізації в поєднанні з цілковитою технічною свободою, висловлено впевненість, що на нього чекає велике майбутнє [5, с. 87].

Під час перебування в Італії Е. Гріг бере активну участь у багатьох музичних вечорах скандинавської спільноти, а 24 березня 1866 року він сам організував концерт. Серед слухачів був знаменитий піаніст-віртуоз, учень Ліста Дж. Стамбаті, який дав високу оцінку його виконавської майстерності. З відомим римським скрипалем А. Пінеллі Е. Гріг виконав свою фа-мажорну сонату для скрипки та фортепіано, також акомпанував арії В. Белліні та Ф. Кулау, на прохання публіки виконав цикл фортепіанних мініатюр «Гуморески» [1, с. 202].

Е. Гріг усе частіше виступає на батьківщині, включає у програми концертів фортепіанну сонату мінор, «Гуморески», «Малюнки народного життя» ор. 19. 11 серпня 1873 року відбувся перший і єдиний концерт із легендарним норвезьким скрипалем У. Буллем, у якому вони виконали дві скрипкові сонати Е. Гріга [1, с. 202]. Активне концертне життя тривало до 1876 року, потім у житті митця настав важкий період. Після втрати обох батьків він перебуває у глибокій депресії, живе замкнено і, хоча дає уроки, практично не виступає. Світлим проблиском у цей період був концерт 2 червня 1878 року, у якому Едвард Гріг і всесвітньо відомий скрипаль Генрік Венявський виконали грігівську Першу сонату для скрипки та фортепіано.

З 1880-х років починається творче відродження митця. Він знову багато працює над новими творами, відновлює тривалі концертні поїздки. Виконавська діяльність Е. Гріга в цей час сягає кульмінаційного розквіту: він здобуває світову славу як композитор, як виконавець-піаніст, диригент, незрівнянний інтерпретатор своїх творів. У 1883 році Е. Гріг пише віолончельну сонату, перші два виконання якої відбулися восени того ж року в Німеччині: з Людвігом Грюцмахером у Дрезденському артистичному об'єднанні та Юліусом Кленгелем у Лейпцизькому Гевандгаузі [9, с. 198].

Слухачі прийняли сонату дуже тепло. До програм цих концертів Едвард Гріг включив також низку своїх фортепіанних п'єс, а в дуєті із дружиною Ніною Гріг виконав «Норвезькі танці» ор. 35.

У 1885–1886 роках із великим успіхом пройшли численні концерти у Християнії, Данії, Ютландії. У Копенгагені Е. Гріг протягом місяця дав п'ять концертів, в одному з яких блискуче виконав свій ля-мінорний фортепіанний концерт (диригував Ю. Свендсен). Слава Едварда Гріга – піаніста та композитора зростає, його запрошують до найбільших столиць світу. Восени

1887 року він вирушає на континент, де не був уже два з половиною роки. Лейпциг, Лондон, Бірмінгем, Берлін, Париж та інші міста стають свідками його тріумфу.

Одним із видатних досягнень Е. Гріга у виконавстві став його перший лондонський концерт, що відбувся 3 травня 1887 року. З появою норвезького музиканта зал вибухнув оваціями, які не припинялися понад три хвилини. Е. Гріг виконав фортепіанний концерт і диригував власними творами. Захоплений прийом публіки перевершив усі очікування, журнали писали про чудову гру норвезького майстра, яка вразила слухачів тонкістю, поетичністю, свіжістю трактування. Складалося враження, що на момент виконання народжувався новий твір. Грігівську інтерпретацію фортепіанного концерту критики назвали «одкровенням», вказуючи, що в його грі є щось магічне та надприродне. Відзначаючи заслужений успіх норвезького майстра, вони наголошували, що і як диригент Е. Гріг стояв на тій самій висоті, як і піаніст-виконавець [7, с. 183]. З камерних творів він включив у програму фа-мажорну сонату для скрипки та фортепіано та дві останні частини до-мінорної, а з фортепіанних мініатюр – «Гірський слот» і «Весільна хода проходить». Численні рецензії насамперед підкреслювали чарівність і поезію в його виконанні фортепіанних п'єс [9, с. 93].

З Англії Е. Гріг прямує до Копенгагену для участі в першому скандинавському музичному фестивалі, на відкритті якого диригує своїм фортепіанним концертом (соліст – відома норвезька піаністка Еріка Ніссен). Виконує скрипкову сонату до-мінор з Е. Хілмером, як концертмейстер виступає зі співаком Торвальдом Ламмерсом, який виконав його пісні на тексти О. Вінье. Потім знову Англія, музичний фестиваль у Бірмінгемі. Е. Гріг та його музика отримують небувалу популярність. 16 лютого 1889 року Е. Гріг утретє за дев'ять місяців виступає у Лондоні. Протягом п'яти тижнів він дає вісім концертів, виконавши віолончельну сонату з Альфредо Піатті, фа-мажорну сонату для скрипки та фортепіано з Вільмою Неруда, соль-мажорну сонату з Йозефом Йоахімом, до-мінорну – з бельгійським скрипалем Йоганнесом Фольфом. Як завжди, акомпанує дружині Ніні, яка виконувала його вокальні твори, з нею ж зіграли «Норвезькі танці» ор. 35 у чотири руки [6, с. 112]. Але найбільший успіх випав на долю Е. Гріга – виконавця власних фортепіанних п'єс. Фортепіанним концертом він уже лише диригує, сольну партію цього разу виконувала відома норвезька піаністка Агата Баккер-Грьондаль. Успіх був величезний, виконання переривалося бурхливими та довгими оваціями. Концертні зали не могли вмістити всіх охочих. Англію охопила «Грігівська лихоманка» – так писали газети.

Успіх лондонських концертів мав велике значення для подальшої артистичної діяльності Н. Гріга. Він отримує запрошення виступити з концертами в Парижі, Празі й інших великих музичних центрах Європи. У Празі Е. Гріг виступав у 1903 та 1906 роках, а 22 грудня 1889 року норвезький музикант уперше виступив у Парижі, де так само, як і в Лондоні, підкорив вимогливу публіку. Знову захоплений прийом слухачів

і хвалебні відгуки преси. Паризькі критики зазначали, що національна самобутність Е. Гріга – одна з найпривабливіших якостей його мистецтва [5, с. 675].

У цей період Е. Гріг диригує фортепіанним концертом, у якому соліст відомий піаніст-віртуоз Артур де Греєф. До-мінорну сонату для скрипки та фортепіано Е. Гріг виконав з Йоганнесом Вольфом і писав Максу Абрахаму, що соната викликала колосальний фурор. Сучасники відзначали, що як виконавець Е. Гріг чинив на публіку особливий вплив. Його інтерпретації вирізнялися свіжістю, незвичайністю, а про його надзвичайне відчуття ритму ходили легенди [5, с. 523].

Хоча кількість концертів не зменшується, Е. Гріг змушений обмежити свої сольні виступи. Норвезький музикант продовжує виступати в багатьох містах Норвегії, Данії, дає благодійні концерти. З величезним успіхом, якого Е. Гріг ніколи не знав у Лейпцигу, пройшли його концерти в Гевандгаузі в 1894 році. В одному листі він писав, що такого прийому не було із часів Лондона: публіка викликала по 12–13 разів [9, с. 327]. У березні та квітні того ж року відбулися тріумфальні виступи Е. Гріга в Женеві та Парижі. У театрі «Шатле» зібралось майже три тисячі людей, у Фортепіанному концерті солірував Рауль Пюньо, оркестром Е. Колона диригував автор [9, с. 351].

Не забуває Е. Гріг і своє рідне місто, лише в 1894 році він дає в Бергені чотири концерти. І знову виступи в Лейпцигу, Копенгагені, Стокгольмі, Відні. Після одного з концертів у Відні 1897 року про нього писали, що це справжній Орфей за фортепіано, який у повному смислі слова зачаровує своїх слухачів. У 1897 році відбулося широке турне містами Нідерландів, а в 1899 році – з незмінним успіхом пройшли концерти в Римі та Неаполі, Данії та Швеції.

Після концертів у Варшаві в 1902 році в листі Ф. Бейєру від 28 квітня Е. Гріг писав, що був зустрінутий бурхливими оваціями не тільки на сцені, вони продовжувалися на вулиці, нагадуючи феноменальний успіх Уле Булля. Не менший успіх очікував Е. Гріга й у Празі в 1903 році, а концерт у Парижі завершився воістину бурхливими оваціями. Газети писали, що виконавське мистецтво Е. Гріга підкорило всю Європу. Але хвороба все більше затьмарювала життя музиканта, усе частіше Е. Гріг-піаніст поступається місцем Е. Грігу-диригенту. Проте в 1906 році він ще записує в Лейпцигу на звукозаписний пристрій "Welt-Mignon" низку своїх фортепіанних п'єс. Завдяки цьому запису ми нині маємо нагоду почути гру чудового майстра.

Кількість концертів, які дав Е. Гріг у 1906 році, незважаючи на різке погіршення здоров'я, вражає: Копенгаген, Берлін, Гамбург, Лейпциг, Прага, Амстердам, Лондон – такий перелік міст, де виступав музикант. Незабутньою подією для нього в цей період стало виконання в Амстердамі 2 травня 1906 року його віолончельної сонати з Пабло Казальсом. Захоплений прийом публіки на лондонських концертах 17 та 24 травня, хоч і на короткий період, надав йому сили. 12 січня 1907 року незважаючи на те, що митець був майже без сил, Е. Гріг ще продиригував своїм ля-мінорним Кон-

цертом, а 6 березня разом із Ю. Рентгеном виконав «Норвезькі танці» ор. 35 і акомпанував Ніні.

Виступи на батьківщині приносили йому найбільше задоволення, незважаючи на тріумфальний успіх за кордоном. Ці концерти ставали подіями в житті країни. Порівнюючи їх зі своїми першими концертами у Християнії та Бергені, коли його музика викликала в норвезькій публіки нерозуміння та недовіру, він бачив плоди своєї двадцятип'ятирічної діяльності. В останні роки життя Е. Гріг здебільшого диригував, лише час від часу виступав як піаніст, виконував свої фортепіанні п'єси та камерні твори, акомпанував Ніні Гріг – неперевершеній виконавиці його вокальних композицій. 26 квітня 1907 року в Кілі великий норвезький музикант дав свій останній концерт. Публіка приймала особливо палко, а 4 вересня 1907 року Едварда Гріга не стало.

Е. Гріг був одним з останніх видатних композиторів кінця XIX – початку XX століття на Заході, які водночас були і видатними піаністами-концертантами, як-от Ф. Мендельсон, Ф. Шопен, Ф. Ліст, Й. Брамс. Хоча масштаби його творчості були скромнішими, Е. Гріг мав величезну популярність і любов публіки, отримувачав захоплені відгуки критики, був на вершині артистичної слави.

Про виконавські якості Е. Гріга-піаніста було написано досить багато, але в основному ці матеріали мають загальний характер. Записів було зроблено небагато, та й ті, що збереглися, не можуть дати повного уявлення про виконавську манеру Е. Гріга. Однак, якщо провести аналіз наявних даних (відгуки сучасників, численні рецензії, епістолярна спадщина), можна виявити найхарактерніші риси його виконавського стилю. Оскільки як піаніст із власним неповторним стилем Е. Гріг сформувався раніше, ніж композитор, то можна з упевненістю говорити про вплив виконавських особливостей його піаністичного почерку на стиль фортепіанних творів.

У формуванні та розвитку виконавського стилю Е. Гріга величезну роль відіграли його викладачі, зокрема й мати Гезіні Юдіт Гагеруп. Обдарована піаністка, яка здобула гарну музичну освіту за кордоном, вона виховувала сина на чудових зразках класичної музики. У сім'ї панував культ В.А. Моцарта. Витонченість, стрункість і гармонійність музики австрійського композитора назавжди залишилися для Е. Гріга високим ідеалом. Продовживши освіту в Лейпцизькій консерваторії, він із великою теплотою та вдячністю згадував своїх викладачів за класом фортепіано Ігнаца Мошелеса й Ернста Фердинанда Венцеля.

Один із найкращих піаністів свого часу, майстер віртуозної гри 30-х років XIX століття, пропагандист творчості Л. ван Бетховена (з яким був свого часу особисто знайомий), І. Мошелес дав Е. Грігу міцну технічну основу, що дозволила йому, незважаючи на маленькі та не досить сильні руки, стати яскравим і самобутнім виконавцем. Найяскравіший представник перехідної епохи європейського піанізму, І. Мошелес остаточно залишився вірним «старим традиціям» класицистського піанізму. Безумовно, такими якостями, як тех-

нічна досконалість, бездоганний смак, тонкість нюансування та педалізації, співучість тону, Е. Гріг завдячує саме І. Мошелесу.

Е.Ф. Венцель – тонкий, освічений музикант, учень Ф. Віка, друг Р. Шумана, насамперед намагався розвинути художній смак свого учня. Яскравий представник романтичного піанізму, він вимагав від учнів цілковитої узгодженості технічної роботи з вирішенням художніх завдань. Фортепіанну техніку Е.Ф. Венцель у прямому сенсі слова ставив у залежність від стилю та змісту музики. Вимоги романтиків розкривати підтекст твору він пов'язував із необхідністю відчутти, поживити виконання своїм емоційним ставленням. Духовно Е.Ф. Венцель був дуже близьким до Е. Гріга.

Водночас неабиякий вплив на формування різнобічного музиканта високої культури справила і музична атмосфера Лейпцига, яка славилася високими професійними музичними традиціями. З одного боку, класична музика, що звучала у великій кількості та чудовому виконанні, любов до якої Е. Гріг зберіг на все життя, з іншого – «шуманівська атмосфера» Лейпцига того періоду, до якої він тяжів через особливий психологічно чуйний склад своєї натури.

Міцні технічні навички у виконавстві, сувору творчу дисципліну, працездатність – усі ці цінні якості Е. Гріг набув у студентські роки. У цей період сформувалися і характерні риси виконавського почерку піаніста, які поєднали в собі романтичне почуття із класицистською ясністю та врівноваженістю. Після закінчення консерваторії Е. Гріг отримав високі відгуки своїх наставників. Маючи невеликі руки та слабе здоров'я, Е. Гріг-піаніст не вирізнявся великомасштабною грою, сильним звуком, блискучою віртуозністю. Сила та неповторність його виконавського стилю полягали в іншому. Він володів гарним, співучим звуком, різноманітним чарівним ріано, незвично привабливим для піаністичного стилю часів пізнього романтизму, м'яким і ніжним туше, крихкістю, витонченістю та тонкістю нюансування. Поєднання неповторного фразування та педалізації з найтоншими нюансами, за спогадами сучасників, давало фантастичний ефект. Вони вважали, що в його туше є щось надприродне, повітряне, нематеріальне. Деякою мірою почути це можна завдяки запису п'єси «Метелики», що зберігся.

Лірична свобода, невимушеність висловлювання – цю особливість виконання піаніста наголошують усі сучасники Е. Гріга. Така манера була властива романтичному стилю фортепіанної гри шуманівського напрямку та була успадкована від учителя «романтика» Е.Ф. Венцеля. Як і у своїх фортепіанних творах, Е. Гріг-виконавець постає «поетом-ліриком» із яскраво вираженою потребою в тонкій і душевній грі поділитися своїми думками, передати відчуття та настрої. Поетичність трактування – найважливіша відмінність виконавської манери норвезького артиста.

Сучасники називали його незрівняним поетом фортепіано. Його гра вирізнялася рідкісним розмаїттям колориту, барвистістю, тембровою вишуканістю, що дозволяє виявити можливості фортепіанного звучання

в усій його красі. Водночас колористичні особливості фортепіанної музики Е. Гріга, характер фактури його творів змушують почути і звучання оркестрових фарб тембрів різних інструментів і симфонічного оркестру загалом. Е. Гріг був великим майстром колориту і майстерно володів усіма засобами піаністичного мистецтва. У його грі відчувалися і легке піцикато струнних, і глибокий соковитий звук віолончелі, ніжні співи гобоя тощо. Водночас музика Е. Гріга була специфічно фортепіанною. Його твори і виконання завжди демонстрували багатство та неповторність звучання цього інструмента.

Образний лад, багатство та витонченість мальовничо-колористичних моментів вимагають від виконавця і майстерного володіння грою *rubato*. У відгуках сучасників завжди відзначалися свобода і водночас природність грігівського ритму. Піаніст блискуче володів різноманітним, часом несподіваним ритмом. Ритмічну своєрідність, витонченість звучання, м'якість, теплоту, вибагливість нюансування фактично неможливо зафіксувати в нотному записі. І це те, чим із такою неповторною майстерністю володів Е. Гріг, що дозволяло йому під час виконання добре знайомих творів кожного разу надавати звучанню нового характеру. На думку сучасників, Е. Гріг мав дар «другого творіння», у його інтерпретації твір ніби народжувався заново, набуваючи нових рис, щоразу звучав інакше [8, с. 119].

Імпровізаційна основа, властива грі Е. Гріга, не виключала продуманості виконавського задуму. Артисту було властиво відточувати музичні деталі, не втрачаючи водночас цілісної картини. Його виконання завжди вирізнялося злетом фантазії, багатством уяви, емоцій, що свідчить про романтичний підхід до інтерпретації, властивий не лише традиціям шуманівської школи, а й таким майстрам-романтикам, як Ф. Шопен, Ф. Ліст. Багато в чому неповторна свіжість і новизна грігівського виконання були зумовлені впливом норвезьких пісень і танців, манери їх виконання народними музикантами. Його мистецтву були властиві контрастні якості, які були близькі норвезькому народу, – мрійливість і живий темперамент, задумливість і пристрасна рвучкість, ніжність і енергія.

Особливість норвезького фольклору, уміння висловити багато чого в небагатьох словах завжди приваблювало Е. Гріга. Саме від народного мистецтва він успадкував одну з найцінніших якостей своєї музики та виконавського стилю – стислість і мудру простоту. Якби складні проблеми та почуття не передавав Е. Гріг, як композитор і виконавець він завжди залишається доступним і ясним. Простота, ясність і чистота голосоведіння, водночас витонченість стилю, тонке оздоблення фактури та відточеність музичної форми – риси не лише стилю фортепіанних творів Е. Гріга, а і його виконавського почерку, що свідчать про близькість артистові класицистської спрямованості також. Поєднання найвищої витонченості та найвищої простоти – найважливіша риса Е. Гріга-піаніста.

Висновки. Мистецтво та життя, художник і людина – ці поняття для Едварда Гріга завжди були нероздільні. Музика була невід'ємною частиною існування норвезького музиканта. І не випадково низка якостей, властивих Е. Грігу-людині – щирість і безпосередність, товарицькість і чуйність, делікатність та інтелігентність, – сповна виявилась і в його композиторській й виконавській творчості. Творчість Е. Гріга нерозривно пов'язана з естетичними й етичними поглядами художника. Неприйнятними для нього були будь-які форми гонитви за ефектами, які митець уважав не сумісними зі справжнім мистецтвом, чи то композиторська, чи виконавська творчість. На думку митця, ті твори чи виконавські інтерпретації, що містять дешеві засоби впливу на публіку, не мали права на життя. На переконання Е. Гріга, техніка потрібна лише для висловлювання думок і почуттів, він свідомо намагався уникати у своєму мистецтві зовнішньої бравурності та критично ставився до різних перебільшень, зокрема й *rubato*, настільки поширеного в пізньоромантичній виконавській манері.

Композиторська та виконавська творчість Едварда Гріга за своїми естетичними та художніми якостями значно вплинула на розвиток фортепіанного мистецтва межі XIX–XX століть, залишила яскравий слід в історії світового фортепіанного виконавського мистецтва. Гуманістична спрямованість усієї музичної діяльності Е. Гріга надала його творчості неминущої життєздатності.

Література:

1. Глазунова Г. П. Місце камерно-ансамблевого виконавства у творчості Е. Гріга. *Камерно-інструментальний ансамбль: український та світовий вимір* : матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, 7–8 грудня 2022 року. Київ : Каравела, 2023. С. 201–204. <https://doi.org/10.32782/978-966-8019-28-9>
2. Гріг Едвард. Універсальний словник-енциклопедія. 4-те вид. Київ : Тека, 2006.
3. Едвард Гагеруп Гріг. Вікіпедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%B4%D0%B0%D1%80%D0%B4_%D0%93%D1%80%D1%96%D0%B3
4. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя. Тернопіль : Астон, 2006. 608 с., нот.
5. Horton J. Scandinavian Music. London, 1963. 756 p.
6. Hurum H. Edvard Grieg's verden. Oslo, 1959. 138 p.
7. Johansen D. M. Edvard Grieg. 3 utg. Oslo : Gyldendal Norsk Forlag, 1956. 464 s.
8. Kørsten B. Norwegian Music and Musicians. Bergen, 1975. S. 113–133.
9. Schielderup Ebbe D. Edvard Grieg (1858–1867). Oslo ; London, 1964. P. I. 362 s.

References:

1. Hlazunova H. (2023). Mistse kamerno-ansamblevoho vykonavstva u tvorchosti E. Griga. *Kamerno-instrumentalni ansambl: ukrainskyi ta svitovyi vymir* : mat-ly Mizhnar. naukovo-prakt. konf., 7–8 hrudnia 2022. Kyiv : Karavela, 2023. S. 201–204 [The place of chamber-ensemble performance in the works of E. Grieg] Chamber-instrumental ensemble:

Ukrainian and world dimensions: mat-ly interna. scientific and practical conf. December 7–8, 2022. Kyiv : Caravela, 2023. P. 201–204 <https://doi.org/10.32782/978-966-8019-28-9> [in Ukrainian]

2. Grig Edvard (2006). Universalnyi slovnyk-entsyklopediia [Universal dictionary-encyclopedia]. 4-te vyd. Kyiv : Teka. 4th type Kyiv : Teka [in Ukrainian]

3. Edvard Hagerup Hrih. Vikipediia. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%B4%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B4_%D0%93%D1%80%D1%96%D0%B3 [Edvard Hagerup Grieg]. Wikipedia. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%B4%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B4_%D0%93%D1%80%D1%96%D0%B3 [in Ukrainian]

4. Kashkadamova N. (2006). Istoriia fortepiannoho mystetstva XIX storichchia [History of piano art of the 19th century]. Ternopil: ASTON. 608 p [in Ukrainian]

5. Horton J. (1963). Scandinavian Music. London. 756 p. [in English]

6. Hurum H. (1959). Edvard Grieg's verden. Oslo. 138 p. [in English]

7. Johansen D. M. (1956). Edvard Grieg. 3 utg. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag. 464 p. [in English]

8. Körsten B. (1975). Norwegian Music and Musicians. Bergen. P. 113–133 [in English]

9. Schielderup Ebbe D. (1964). Edvard Grieg (1858–1867). Oslo; London. 362 p. [in English]

ВИТОКИ ВІРТУОЗНОСТІ В КОНЦЕРТНИХ АРІЯХ В. А. МОЦАРТА

Го Літін,

аспірант кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0005-5463-3553

Стаття відкриває завісу щодо формування уявлення про концертну арію у творчості визначного австрійського майстра музики Вольфганга Амадея Моцарта. Зазначено, що такий напрям за часів композитора не виділявся як окрема категорія, але все ж йому належить помітне місце в його творчості. У дослідженні висвітлено імена видатних науковців, які зосередили свої дослідження на різноманітних аспектах діяльності композитора. Виявлено, що В. А. Моцарт, будучи надзвичайно чутливим до традицій і побажань, опирався на кращі зразки, традиції та досягнення, особливо в італійській оперній сфері. Концертна арія, хоча вона і не мала такої назви за часів композитора, мала популярність, була складною, але все ж не новою формою мистецтва. Відзначається, що вставні номери композитора мали великий попит протягом усього творчого життя митця. Ці вставки із задоволенням включалися до відомих і популярних опер того часу. Зазначено, що в концертних аріях композитор застосовував не тільки віртуозне вокальне виконання, а і віртуозний інструментальний супровід. Доводиться, що цей напрям діяльності В. А. Моцарта був популярним і затребуваним на мистецьких заходах того періоду. У статті представлено імена виконавців, які були зірками концертних залів і театрів і на прохання Леопольда Моцарта займалися співом із юним віртуозом-виконавцем і композитором. Підкреслено значущість жанру концертної арії в композиторській спадщині В. А. Моцарта. Розглянуті важливі моменти для розуміння В. А. Моцартом італійського вокального мистецтва та важливість практичних навичок, які його батько вважав необхідними для майбутньої композиторської кар'єри. Відзначається, що знання, здобуті В. А. Моцартом у дитинстві, стали йому у пригоді в подальшій роботі. Підкреслено, що послугами В. А. Моцарта користувалася велика кількість творчих особистостей: співаків, організаторів заходів, приватних осіб та інших композиторів, які цінували його творчість і не були проти додавання його арії до власних опер.

Ключові слова: концертна арія, оперне мистецтво, вокал, спів, концертна площадка, маса, композитор.

Guo Litin. The origin of virtuosity in the concert arias of W. A. Mozart

The article explores significant moments regarding the formation of the concept of the concert aria in the works of the distinguished Austrian music master Wolfgang Amadeus Mozart. It is noted that such a direction during the composer's time was not distinguished as a separate category. However, this area of activity occupied a noticeable place in his musical creativity. The study highlights the names of prominent scholars who focused their research on various aspects of the composer's activity. It was found that Mozart, being extremely sensitive to traditions and wishes, relied on the best examples, traditions, and achievements. This is especially true for Italian opera music. The "concert aria" did not have such a name during the composer's time. This type of opera performance functionally differed from the traditional opera number. It has been proven that this type of performance enjoyed immense popularity, was complex, but not a new form of art. It was discovered that Mozart's "insertion numbers" were in great demand throughout his creative life. These parts were gladly included in the most famous and popular operas of the time. It is noted that in concert arias, the composer used not only virtuoso vocal performance but also virtuoso instrumental accompaniment. It is argued that this direction of Mozart's activity was popular and in demand at artistic events of that time. The article presents the names of performers who were stars of concert halls and theaters. Over time, and at the request of Leopold Mozart, they engaged in singing with the young performer and composer.

The significance of this genre in Mozart's compositional legacy is emphasized. Important moments for understanding Mozart's Italian vocal art are considered. The importance of the practical skills acquired, which his father considered necessary for the future compositional profession, is proven. It is noted that the knowledge Mozart gained in childhood was useful in his later work. It is emphasized that a large number of people, including vocalists, event organizers, private individuals, used Mozart's services. Other composers who saw the positive impact of such musical parts on their operas were not an exception.

Key words: concert aria, opera art, vocal, singing, concert venue, mass, composer.

Вступ. У світі музичного мистецтва твори геніального композитора В. А. Моцарта відомі, знані та затребувані. Їх виконують, досліджують, аналізують та, що найголовніше, – слухають. Композитору присвячено досить багато наукової, музикознавчої та художньої літератури. Водночас з кожним наступним колом розвитку музичного мистецтва, з кожною новою знахідкою цікавого факту із життя композитора, навіть із розвитком європейського суспільства загалом, його музику починають розглядати ніби під новим кутом. І це слушно, бо його творча спадщина спирається на надзвичайно ґрунтовні знання з найрізноманітніших

видів мистецтв і явищ, політики, природну обдарованість і шалену працездатність.

Композитор працював у різних жанрах. До одних він повертався час від часу, інші були для нього пристрастю, працею, джерелом натхнення та відрядом під час різних життєвих обставин. Безумовно, оперний жанр був для митця найулюбленішим. Водночас оперний жанр акумулює в собі майже всі види музичного мистецтва. На додачу, для успішної реалізації оперного проекту композитору надзвичайно важливо розумітися і на виконавських аспектах. Ці аспекти розроблялися не одним поколінням віртуозів

у різних жанрах. І людський голос не є винятком. За часів В. А. Моцарта вокальна школа досягла визначних успіхів. Шалені технічні можливості тогочасних оперних виконавців-співаків можна побачити за тогочасними партитурами, але уявити їх звучання вкрай складно.

Створені композитором концертні арії, для найвідоміших оперних співаків, вражають шириною теситури та досконалістю вокальних прикрас. Для їх створення необхідні не тільки теоретичні знання, а і практичні навички на рівні «віртуоз». Досягти такого можна тільки кропітким трудом, під керівництвом кращих майстрів-практиків, з дуже раннього дитинства. Саме таким і було творче та повсякденне життя В. А. Моцарта. Такий творчий шлях дозволив досягти вершини оперного мистецтва та зробити крок за межу максимально можливого. Композитор абсолютно точно знав, де межа його виконавця. Навіть коли йдеться про замовлення для найбільш іменитих і досвідчених віртуозів свого часу.

Матеріали та методи. Рукописи творів композитора – найбільш цінний матеріал для будь-якого дослідження. Особливу цінність становлять твори з позначками автора. Вони слугують таким собі маяком для диригентів, виконавців і дослідників. Безумовно, одним із найцікавіших джерел партитур є проєкт *NMA* (“*Neue Mozart-Ausgabe*”).

Методологічну основу даного дослідження утворює комплексний підхід. Він уміщує історичний, стильовий, музичний і аналітичний методи дослідження.

Методологія даного наукового дослідження спирається на характерні риси, притаманні європейським знавцям музики. Зазначимо фундаментальні праці таких авторів, як О. Ян, Г. Аберт, А. Ейнштейн, Д. Лісон, М. Соломон, Ф. Браунберенс.

Важливою складовою частиною для дослідження є наукові здобутки з навчання співу та методики вокального виконавства авторів П. Барб'є, Е. Херіота, Дж. Манчіні, П. Ф. Тозі, Н. Ваккаї.

У даному науковому дослідженні застосовується комплексний підхід, який об'єднує різноманітні методологічні стратегії. Це забезпечує найбільш ґрунтовне вивчення обраної проблематики та роз'яснення спеціалізованої лексики, яка стала широко вживаною.

На наш погляд, серед використаних методів особливо вирізняються такі: історичне моделювання, яке дозволяє відновити умови, у яких творив композитор; біографічний метод, який виявляє вплив видатних музикантів на становлення стилю В. А. Моцарта; семантичний аналіз, який забезпечує глибоке розуміння змісту музичних композицій.

Результати. Оперне мистецтво для В. А. Моцарта є одним із найважливіших напрямів. Дослідники відзначають, що В. А. Моцарт перед друзями глузував над власними творами. Інколи відмовлявся від замовлення творів, наприклад мес, стверджував, що створений тільки для опер. Але все ж він приймав замовлення, часто навіть досить дивні. Треба розуміти, що музичні замовлення від будь-кого – джерело існу-

вання родини В. А. Моцарта. Замовляли для соборів, театрів, ювілеїв, святкових подій і навіть коронації. Здебільшого це були складні та коштовні замовлення.

І, що надзвичайно важливо, твори на замовлення композитор почав робити з досить раннього дитинства [10, с. 89–92]. Час минав, але «планку професіонала» потрібно було не тільки втримати, а і постійно підвищувати.

Натепер відомо про майже півтора десятка мес, створених композитором. З них лише дві точно створені композитором на замовлення. Перша була замовлена священиком-езуїтом отцем Ігнацем Пархаммером. Він замовив месу для освячення нової притулкової церкви. Комісія з розгляду меси називала її *Waisenhausmesse* (Притулкова меса). А потім, як кажуть зараз, була презентація. У затишній церкві, де світло свічок м'яко відбивалося від стін, відбулася подія, яка ввійшла в історію. 7 грудня 1768 року за величними дверима, що відчинилися перед знатними гостями, молодий В. А. Моцарт, лише дванадцятирічний, став перед хором сиріт. Його паличка легко піднялася, і з перших нот він вів їх через музичний лабіринт. Це викликало радість та захоплення в усіх присутніх. Меса, яка прозвучала під його керівництвом, була не просто музикою – це був твір, який відображав амбіції та майстерність юного композитора.

Цікавим є ладотональний план твору. Він ніби надає ключ для розуміння творчості композитора в більш дорослому віці (нагадуємо, що на час написання та виконання твору композитору було лише 12 років).

Незважаючи на панівну тональність *C-moll*, музика звучить переважно в *C-dur*. Варто пояснити, що у класичний період *C-dur* уважалася тональністю, так би мовити, екстраординарною та похоронною, це, безумовно, знали як композитор, так і замовник. Варто відзначити і те, що важливими виконавцями були діти-співаки. Тобто було вкрай необхідно розуміти особливості дитячого співочого голосу та його можливості. І обрання тональності говорить про обізнаність юного композитора, а використання одноїменної тональності – про вміння творчо підходити до розв'язання поставленої проблеми. Такий заказ – це справжній виклик, і для його виконання необхідні не тільки теоретичні знання, а і практичні навички. Навички, які із часом приведуть його до слави композитора, який може створити справжній тогочасний музичний хіт, у якому можна розкрити весь природно закладений і здобутий у період навчання та професійної роботи потенціал співочого голосу.

На початку ази співу, безумовно, були отримані від батька, який був досвідченим і професійним музикантом [10, с. 318–319]. Будучи надзвичайно тактовним наставником, Леопольд усіляко сприяв розвитку ерудованості та професіоналізму сина. Численні поїздки по Франції, Італії, Англії, Чехії, Пруссії й інших країнах надали змогу молодому композитору відкрити для себе величезне розмаїття та красу мистецьких культур різних народів. Такий величезний потік інформації

в ранньому віці, безумовно, потребував пояснення та тлумачення більш дорослого, професійного музиканта-практика, яким і був Леопольд Моцарт.

Завдяки його роз'ясненням музичний смак юного генія формувалася на кращих композиторських зразках, вбирав їх найкращі здобутки. Інше, не менш важливе, – бесіди й обговорення з батьком і сестрою. Це допомогло розвинути надважливу якість – критичне мислення. Як свідчать листи Леопольда Моцарта до дружини, теми стосувалися майже всіх аспектів політичного та мистецького навколишнього життя країн, де вони перебували.

Наприклад, під час перебування в Лондоні, де англійський король Георг III був палким шанувальником генделевського мистецтва, юний віртуоз мав можливість ознайомитися із кращими зразками не тільки англійського, а і німецького й італійського мистецтва. Там працював учень уславленого Й. Генделя Й. К. Сміт, який усіляко сприяв звучанню музичних творів свого вчителя. У Королівському оперному театрі звучали опери італійських майстрів Н. Піччині, М. Венто, Ф. Джардіні та Й. Хр. Баха. Останній відіграв надзвичайно важливу роль у формуванні музичного смаку та композиторського почерку юного композитора.

Безумовно, обговорювалося й те, що королева Софія Шарлотта любила гру на клавирі. Але для нашого дослідження важливо те, що в Англії він познайомився із творчістю всесвітньо відомих співаків-віртуозів. Дж. Манцуолі був одним із найбільш уславлених тогочасних співаків. Його авторитет був беззаперечним, а голос зачаровував. Здобувши шалену славу, співак продовжив виступи в Лондоні, Мадриді, Вені [6, с. 109]. В Лондоні він був найбажанішим виконавцем сольних партій. Разом із Дж. Манцуолі виступав не менш уславлений майстер Фердинандо Тедуччі. Голосами цих солістів масово захоплювалася тогочасна публіка. Після знайомства Дж. Манцуолі з Моцартами відомий співак дав згоду на заняття з юним Вольфгангом. Надалі юний віртуоз під час концертних виступів у Парижі застосовував ці знання на практиці. Тогочасна критика відмітила, що голос досить слабкий, але в ньому наявне відчуття добре розвинутого вокального смаку, знань і практичних навичок.

У недалекому майбутньому ці знання й отримані практичні поради стануть композитору у пригоді під час створення його концертних арій. Звичайно, Лондон – це лише один приклад із величезної кількості концертних подорожей родини Моцартів.

Досить молодий термін «концертна арія» уміщує в собі надзвичайно великий об'єм інформації. І саме завдяки цьому досить вдалому терміну існує можливість уникнути думки, що практично кожна арія В. А. Моцарта, яка зазвичай не входить до однієї з його

опер, є концертною. У виданні *Philips Complete Edition* Б. Тулон щодо цього зазначає, що концертні арії треба розподіляти на чотири підгрупи: арії, призначені для виконання на концертній сцені/площадці; сцени, створені для виконання на концертній сцені/площадці (під музичною сценою розуміється побудова на кшталт «речитатив – арія – арія», як, наприклад, “Per questo paterno amplesso”); арії, призначені для включення до опер інших композиторів (наприклад, “Voi hai un cor segreto” із «Весілля Норини» Б. Галуппі; додаткові твори до його власних арій, які є альтернативними (наприклад, створена для тенора Ідаманте в *Idomeneo* “Non temer”).

Важливою ознакою моцартовських концертних арій є їхня віртуозність. На це вплинуло побачене під час подорожей італійське оперне мистецтво, яке буяло на європейському мистецькому просторі, та незабутнє враження від почутого на заняттях із Дж. Манцуолі. Для ще більшого посилення ефекту віртуозності в концертні арії вміщували віртуозне інструментальне соло. Популярності таких творів саме В. А. Моцарта сприяло і розуміння практичної роботи голосового апарату [2, с. 91].

Отже, між концертними й оперними аріями В. А. Моцарта чіткого розподілення не існує. Концертні арії застосовувалися як в операх (і не тільки В. А. Моцарта), так і під час різних концертів. Їх бачення було нав'язано італійською оперою. Саме тому в розумінні композитора це самостійний і завершений твір. Він досить умовно перебуває в оперному творі, оскільки його головне призначення – презентація співака та його можливостей.

Висновки. Місце оперного жанру в серці В. А. Моцарта не викликає великих сумнівів. Його оперні шедеври можна побачити та почути в оперних театрах майже по всьому світу. У сучасних і прекрасно обладнаних оперних театрах, за розсудом художніх керівників, опери будуть або досить близькі до вистав часів самого В. А. Моцарта, або, навпаки, осучаснені. Важливо створити неповторну атмосферу, до якої слухач буде повертатися знов і знов. Цьому сприяє майже все. Музичний матеріал, виконавський склад, диригент, костюми, декорації, світло та майже безліч інших важливих складників. На наше щастя, майже все можна відтворити за допомогою партитур, ескізів, записів, спогадів. Майже все. Усе, окрім прекрасних вставок, створених композитором для розкриття всього потенціалу людського голосу. Ці номери, які згодом отримають назву «концертні арії», будить будоражити уяву багатьох поколінь після зникнення того, хто їх написав, і тих, для кого саме вони були створені. І неможливість відтворити це звучання буде знов і знов спонукати дослідників повертатися до цього напрямку.

Література:

1. Abert H. Mozart. Leipzig : Published by Breitkopf & Härtel Verlag, 1923. 1514 p.
2. Brown-Montesano K. Understanding the Women of Mozart's Operas. Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 2007. 341 p.
3. Dent E. J. Mozart's operas: a critical study. London : Chatto & Windus, 1913. 432 p.

4. Dorenfeld J. W. Ornamentation in Mozart's concert arias for Aloysia Weber : the traditions of singing and embellishment : A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of The Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts. The University of British Columbia, April, 1976. 130 p.
5. Engel C. Alla breve. From Bach to Debussy. New York : Schirmer G. Inc., 1921. 286 p.
6. Glover J. Mozart's Women. London : Pan Books, 2006. 436 p.
7. Kobbe G. The Loves of Great Composers. New York : Thomas Y. Crowell & Co, 1905. 176 p.
8. Mancini G. Practical reflections on the figurative art of singing G. Mancini. Boston : Richard G. Badger, 1912. 194 p.
9. Nettl P. Mozart and masonry. New York : Philosophical library, 1957. 150 p.
10. Stafford W. The Mozart Myths: A Critical Reassessment. Stanford : Stanford University Press, 1991. 300 p.

References:

1. Abert, H. Mozart. Leipzig: Published by Breitkopf & Härtel Verlag, 1923. 1514 p.
2. Brown-Montesano, K. Understanding the Women of Mozart's Operas. Berkeley; Los Angeles; London : University of California Press, 2007. 341 p.
3. Dent, E.J. Mozart's operas: a critical study. London : Chatto & Windus, 1913. 432 p.
4. Dorenfeld, J.W. Ornamentation in Mozart's concert arias for Aloysia Weber: the traditions of singing and embellishment : A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of The Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts. The University of British Columbia, April, 1976. 130 p.
5. Engel, C. Alla breve. From Bach to Debussy. New York : Schirmer G. Inc., 1921. 286 p.
6. Glover, J. Mozart's Women. London : Pan Books, 2006. 436 p.
7. Kobbe, G. The Loves of Great Composers. New York : Thomas Y. Crowell & Co, 1905. 176 p.
8. Mancini, G. Practical reflections on the figurative art of singing G. Mancini. Boston: Richard G. Badger, 1912. 194 p.
9. Nettl, P. Mozart and masonry. New York: Philosophical library, 1957. 150 p.
10. Stafford, W. The Mozart Myths : A Critical Reassessment. Stanford: Stanford University Press, 1991. 300 p.

ОРГАНІЗАЦІЯ НЕСПЕЦИФІЧНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ФАКТУРИ В СОНАТІ № 3 ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ І ФОРТЕПІАНО ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА

Головань Євгенія Андріївна,
аспірантка

Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0002-8112-8131

Розглянуто комплекс проблем, пов'язаних із новітнім трактуванням фортепіано в середині ХХ століття, модернізацією прийомів гри на цьому інструменті й особливостями їх використання в камерному ансамблі. Охарактеризовано основні напрями пошуків найновіших технік виконавства на цьому клавішному інструменті, а також їх реалізацію у творчості українських композиторів. Встановлено, що модернізація музичної тканини у фортепіанному мистецтві другої половини ХХ століття вирізняється пошуком нових технік звуковидобування, розробленням експериментальних, неспецифічних способів виразності, упровадженням новітніх прийомів гри тощо. Окреслено, що пошук нових засобів виразності ділився на два основні напрями – радикальний, де використовувалися всі конструкційні частини рояля, а також вводилися додаткові пристрої різної складності; та помірний, де головним завданням було максимальне використання клавіатури без додаткових пристосувань. Проаналізовано Сонату № 3 для віолончелі та фортепіано Є. Станковича, де яскраво проявилися унікальні тенденції оновлення образу фортепіано в камерному ансамблі, окреслено основні формоутворювальні чинники, відзначено стиліові, тембральні, жанрові особливості твору. Розглянуто основні прийоми та техніки, використані автором у фортепіанній партії сонати, новітні прийоми туше та нотного запису. Доведено, що цей твір є зразком пошуків новітніх виразних засобів на фортепіано в камерній музиці, а також важливим етапом авангардного мистецтва України у другій половині ХХ століття. Встановлено роль нетрадиційних способів звуковидобування на фортепіано, їхнє визначальне місце в колористичному наповненні твору. Запропонований аналіз має сприяти повнішому розумінню новітніх тенденцій і їхнього прояву в камерній музиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття, ширшому введенню творів Є. Станковича до камерно-ансамблевого репертуару сучасних виконавців.

Ключові слова: українська камерно-інструментальна музика, новітні музичні тенденції, неспецифічні прийоми гри, препароване фортепіано, творчість Є. Станковича, виконавський репертуар.

Golovan Ievgeniia. Organization of a non-specific piano texture in Sonata № 3 for cello and piano by Yevhen Stankovych

The complex of problems associated with new interpretations of the piano in the mid-twentieth century, the modernization of playing techniques on this instrument and the peculiarities of their performance in a chamber ensemble are examined. The main directions of searching for the latest performance techniques on this keyboard instrument, as well as their implementation in the work of Ukrainian composers, are characterized. It has been established that the modernization of the musical fabric in the piano art of the second half of the 20th century is distinguished by the search for new sound production techniques, the development of experimental, non-specific expressive methods, the introduction of the latest playing techniques, etc. It is outlined that the search for new means of expression was divided into two main directions – the radical one, where all structural parts of the grand piano were used, and additional devices of various complexity were introduced; and moderate, where the main task was to maximize the use of the keyboard without additional devices. Yevhen Stankovich's Sonata No. 3 for cello and piano was analyzed, where the unique tendencies of renewing the image of the piano in the chamber ensemble were clearly manifested, the main formative factors were outlined, and the stylistic, timbral, and genre features of the work were noted. The main techniques and techniques used by the author in the piano part of the sonata, as well as the latest techniques of touch and musical notation, are considered. It has been proven that this work is an example of the search for the latest expressive means on the piano in chamber music, as well as an important stage of the avant-garde art of Ukraine in the second half of the 20th century. The role of non-traditional methods of sound production on the piano, their defining place in the coloristic filling of the piece, is established. The proposed analysis should contribute to a fuller understanding of the latest trends and their manifestation in chamber music of the second half of the 20th – beginning of the 21st century, a wider introduction of Yevhen Stankovych's works to the chamber-ensemble repertoire of modern performers.

Key words: Ukrainian chamber-instrumental music, latest musical trends, non-specific playing techniques, prepared piano, works of Yevhen Stankovych, performing repertoire.

Вступ. Становлення фортепіанного мистецтва в усіх своїх проявах супроводжувалося постійними експериментами в галузі фактури та техніки виконання музичного тексту. Але до середини ХХ століття було впроваджено всі конструктивні покращення, а «класична» концепція виконання (один палець – для однієї клавіші в потрібний час і з потрібною силою) вичерпала свої можливості. Новий поштовх до модернізації фортепіанної мови у другій половині ХХ століття став різкішим і рішучішим, що зумовило його неприйняття більшістю сучасників, і навіть дотепер викликає багато

суперечок. Можливо, тому основним полем для експериментів із фортепіанною фактурою стала камерна музика, де фортепіано часто виступає акомпануючим інструментом, а також має звукову підтримку. Отже, дослідження новітньої фортепіанної техніки та фактури у світовій і як її складовій частині українській камерній музиці є одним із найважливіших завдань сучасного мистецтвознавства.

Інтерес музикознавців до фортепіанного мистецтва, саме до способів і технік виконання, існує стільки ж, скільки існує фортепіано. Частина дослідників вивчає

їх спільно з авторським задумом конкретного твору, частина – у відриві від нього. Сюди можна включити і роботи з педагогіки та виконавської практики, де розглядаються різні аспекти рухливості пальців, звуковидобування, тобто відпрацьовується методика усталеного загальноприйнятого виконання для різних стилів і епох. Однак водночас досліджень щодо принципів роботи з новітньою фортепіанною фактурою, з підготовленим фортепіано, а за принципами роботи такого фортепіано в камерному ансамблі й поготів, дуже мало, ці аспекти однозначно потребують більш поглибленого вивчення.

Матеріали та методи. У процесі аналізу музикознавчих розвідок щодо напрацьованих натепер новітніх технік гри на фортепіано та препарованого фортепіано можна відзначити деякі праці Д. Патерсона (D. Patterson) [13], Р. Банжера (R. Bunker) [10], Т. Діанової (T. Dianova) [11], М. Фюрст-Гайдтмана (M. Fürst-Heidtmann) [12] та інших. Якщо у Європі та в Америці пошуки нових засобів звуковидобування та гри на інструментах відбувались дуже активно (П. Булез, К. Штокхаузен, Е. Варез, Дж. Кейдж, Г. Коуелл) та для цього існувала експериментальна база, то в українському музичному просторі ці процеси проходили досить помірковано. Частково це пояснюється тим, що кульмінаційна хвиля експериментів (1950 – початок 1960-х років), коли вітчизняні митці стали опановувати новітні композиторські техніки та прийоми, уже пройшла, деяку роль у цьому відіграли національна ментальність і природна несхильність українців до крайнього радикалізму, не останнім і дуже важливим чинником була відсутність належної технічної бази для винаходу та впровадження новацій.

Отже, в українській камерній музиці щодо застосування нетрадиційних фортепіанних засобів можна відзначити небагато митців – Л. Грабовського, В. Сильвестрова, Є. Станковича та деяких інших. Хоча нетрадиційні засоби використання фортепіано в камерних творах В. Сильвестрова розглядались у працях вітчизняних дослідників [1; 7], зокрема й авторки цієї статті [3], дослідження з камерної музики Є. Станковича у працях Ю. Чекана [9], С. Лісецького [5], О. Колісник [4], Г. Луніної [6] та інших мають загалом узагальнювальний характер. З них можна відзначити статтю Г. Асталаш, присвячену вивченню темброво-коліористичного трактування фортепіанної фактури у триптиху Є. Станковича «На Верховині». Ця розвідка присвячена «деяким аспектам глибинного розуміння стильових параметрів та коректного виконавського прочитання» [2, с. 96]. Отже, застосування новітніх засобів і прийомів гри на фортепіано в камерних творах Є. Станковича не було предметом окремого розгляду у вітчизняному музикознавстві.

Мета статті – дослідити організацію неспецифічної фортепіанної фактури й особливості виконавського прочитання Сонати № 3 для віолончелі та фортепіано Євгена Станковича.

Результати. Протягом усього часу існування фортепіано, а в ширшому сенсі клавіру взагалі, відбувалися процеси ускладнення техніки гри на цьому музичному

інструменті. Насамперед це було зумовлено прагненням збагачення барвистості звукової палітри, а також для посилення звучності та масивності музичної тканини. Реалізація цих тенденцій, урешті-решт, привела до цілковитої самостійності фортепіано як альтернативи симфонічному оркестру. Ці процеси мали хвилеподібний характер: етапи модернізації змінювались періодами застою в очікуванні нової інтенсифікації. Так, протягом XVIII століття відбувся перехід до п'ятипальцевої, легатної гри, посилилась ролі правої педалі як звукоподібного засобу аж до суцільного заповнення “*sustain*” педаллю музичної тканини, додавання в конструкцію педалі “*una corda*” та “*sostenuto*” педалі, максимальне розширення акордової фактури, аж до прямої залежності від розміру рук піаніста, використання прийому *glissando* тощо.

До середини XX століття умовні межі можливостей педального фортепіано, яке залишалося у своїй незмінній формі вже як мінімум 100 років¹, були вичерпані тією мірою, якою цей музичний інструмент замислювався його творцями. Окрім того, усі очевидні покращення конструкції фортепіано були впроваджені, а експериментальні проєкти не знайшли широкого визнання та застосування, що б дозволило говорити про нову масову модель інструмента. Більшість проєктів чвертитонових, багатопедальних і електронних варіантів класичної конструкції інструмента або залишаються цікавими музейними експонатами, або мають лише вузькоспеціалізоване застосування.

У зв'язку із цим доцільно говорити суто про класичну конструкцію рояля (саме рояля, оскільки конструкція піаніно має свої особливості і не застосовується в концертному виконанні), практично всі елементи якого стали використовуватися як «знаряддя» звуковидобування. Застосування сторонніх засобів під час гри на фортепіано: затискачів, паличок тощо, є рідкісним випадком. Необхідність підготовленого (або препарованого) інструмента обмежує широке виконання музичних творів, недосвідченому виконавцю досить складно знайти та правильно застосувати такі предмети.

Пошук новітніх методів і способів гри на фортепіано до середини XX століття розшаровується на кілька рівнозначних напрямів. У першому випадку композиторами ставилося завдання фізично максимально можливого використання клавіатури інструмента, обмежуючись здебільшого лише її рамками. Передусім до таких прийомів треба віднести кластери, що виконуються як долонею, так і передпліччям. Водночас застосовувались невизначені «хаосні» нотні послідовності, у яких напрями важливіші за конкретну висоту тону, а також різко ударні та, навпаки, максимально прозорі, «обертоніві» співзвуччя. Ці тенденції знайшли своє відображення і в нотному записі, що так само необхідно трактувати як модернізацію специфічної фортепіанної мови. Можна стверджувати, що нотний запис є прямим відображенням стилю виконання, а неспецифічний запис – прямою вимогою неспецифічного звуковидобування.

¹ Найпопулярніша фортепіанна фірма “Steinway & Sons” була заснована в 1853 році.

Композитори більш радикального спрямування стали застосовувати будь-які можливі способи звуковидобування. Це і струни роля, його деки, кришка та рама, окрім того, різні додаткові пристрої. Це дозволяло перетворити струнний ударно-клавішний інструмент на просто ударний чи просто струнний, що розширювало його важливі повноваження. Для якісного виконання авторських вказівок такі техніки потребують умінь і тренування, отже, спричиняють багато глобальних виконавських проблем. Насамперед за відсутності слухового досвіду та конкретних методичних розробок неможливо точно визначити, як виконується та звучить та чи інша звукова конструкція. Ці проблеми можуть вирішуватись лише усними особистими вказівками композитора, що за об'єктивних причин не часто можливо. Навіть нині, за наявності вже напрацьованого досвіду, ці бар'єри продовжують істотно впливати на виконання та поширення музики, у якій використані неспецифічні технічні прийоми гри на інструментах.

У другій половині XX століття в українській музиці пошук нових виразних засобів гри на фортепіано був надінтенсивним. На хвилі другого авангарду один за одним з'являються твори, відзначені нестандартними, а часто і радикальними експериментами. Визначний внесок у сучасне українське музичне мистецтво було зроблено учнями Б. Лятошинського: В. Годзяцьким, Л. Грабовським, В. Сильвестровим, І. Карабицем, Є. Станковичем та іншими, у творчості яких акумулювалися не просто актуальні, а часто передові ідеї. Отже, починаючи із 60-х років XX століття в українській музиці втілюються найбільш передові світові тенденції. Так, характерні явища тогочасного музичного та фортепіанного мистецтва спостерігаються у творах вітчизняних композиторів.

Варто зазначити, що найвідомішими у світі на той час були композитори нового покоління, у житті, освіті та світовідчутті яких на перший план виходили зовсім інші критерії, стимули й уявлення. Важливо розуміти, що не тільки новий час диктував свої умови, а й самі автори приходили до своєї професії зовсім не так, як старші колеги. Раніше композитор, за рідкісними винятками, був виконавцем, часто професійним піаністом, і приходив до композиції через виконавство або разом з ним. Творці нового покоління стають композиторами практично одразу, часто в пізнішому віці. Такими були Джон Кейдж і Едгар Варез, піонери американського та європейського авангарду. Такими стали Леонід Грабовський, який почав грати на фортепіано лише у 16 років, та Валентин Сильвестров, який почав серйозно навчатися музики лише в консерваторії. Безумовно, це стосується і Євгена Станковича, який також не бачив себе виконавцем (навчався гри на баяні та віолончелі), віддаючи перевагу суто композиції.

Відсутність виконавського бекграунду одразу позначилась як у прагненні експериментів, так і багатогранності, багатоваріантності творчості, куди входять твори різних жанрів, для різноманітних інструментальних чи вокальних ансамблів. Власне поняття кла-

сичного складу ансамблю нівелюється, створюється концепція вибору інструментів для певної музики, а не написання музики під певні склади. Саме тому камерна музика стає головним жанром у музичному мистецтві другої половини XX століття, вона також стає центром тяжіння більшості численних звукофарбових експериментів. Фортепіано, як один з найважливіших цементуючих ресурсів ансамблю, часто виступає «знаряддям» композиторських пошуків. Саме воно стає джерелом новизни, інструмент ніби скріплює в собі класичні моделі виконання разом з авангардними техніками і, таким чином, привносить в ансамбль необхідну завершеність.

Як уже відзначалося, модернізація фортепіанної мови в українській музиці у другій половині XX століття йшла кількома шляхами. Радикальні зміни техніки виконання на інструменті привели до появи таких цікавих творів, як «Драма» В. Сильвестрова для скрипки, віолончелі та фортепіано, Тріо Л. Грабовського для скрипки, контрабаса та фортепіано тощо. Прикладом менш радикальних інновацій, але не менш цікавою, є Соната № 3 для віолончелі та фортепіано Є. Станковича, написана в 1971 році. Залишаючись у межах клавішної фактури, не використовуючи інші частини інструмента чи додаткові пристосування, композитор уводить у партію фортепіано особливі елементи, які значно розширюють діапазон виразних засобів. Присутність цих елементів у написанні та звучанні фортепіанної партії дає можливість характеризувати їх як неспецифічні для даного інструмента.

Соната № 3 Є. Станковича є одночастинним твором, близьким за своєю структурою до поеми. Різкі ритмічні та звукові контрасти створюють як гротескні, так і задумливо-меланхолійні образи. Насичений психологізм музичних образів, їх вишукане, але натомість переконливе розкриття, часто властиве камерній музиці взагалі, яка є більш інтимною, ніж симфонія, і більш багатопланою, ніж сольне виконання. Композитор не тільки не згладжує ці контрасти, він робить їх максимально опуклими й об'ємними. Уже перший форшлаг фортепіанної партії, різко дисонансний, розташований у різних регістрах на *sff*, демонструє гостроту драматичних образів. Довга нота *fis*, також на *fff* звучить цілих вісім тактів, що дає можливість цілком розкритися обертонам. Уже це потребує неабиякої майстерності піаніста, який здатний протягнути такий звук за монологу інструмента, що солює, не дати йому не тільки не згаснути, а й створити ефект стійкості й об'єму.

На противагу єдності емоційного й образного начала фортепіанна партія практично одразу стає формально фрагментарною. Композиторська ремарка «грати ритмічно вільно» [8, с. 2] на нотах, які розташовані в різних регістрах, змушує ніби розривати фактуру, не дає їй з'єднатися в одну лінію. Такий підхід, близький до пуантилізму², прямо суперечить більшості традиційних основ фортепіанного мистецтва, відкидаючи як прагнення до співучості, так і сполучну і (або) гармо-

² Ця техніка музичної композиції в європейському мистецтві виникла майже в той самий час.

нійну функцію. А якщо немає цементувальної лінії, то рояль стає суто джерелом чистого звуку, пов'язаного радше з механікою інструмента, ніж з поняттям фортепіанного звучання як музичного явища.

Для піаніста проблема якості туше тут першорядна, але вона не визначена, інтуїція в даному разі буде важливіша за досвід. До того ж водночас є таке важливе завдання, як синхронізація партій ансамблю. Подальші групи нот позначені ремаркою «грати якнайшвидше» [8, с. 3], що являє собою зовсім не романтичні «швидкості», засновані на емоційному сприйнятті тематичного матеріалу, а буквальні вимоги. Групи нот повинні практично зливатися в єдину конструкцію, близьку кластеру, накладатися одна на одну за натиснутої педалі. Незважаючи на фізичні можливості піаніста (розташування нот у групах не можна назвати компактним), максимальна досяжна технічна швидкість від натискання клавіші до опускання демпфера на струну може становити приблизно 80–100 мс (0,1 с). Це означає, що групи з десяти нот мають бути виконані в секундний проміжок, якщо використовувати максимально можливий темп, що передбачає руйнування слухового контролю тематичної лінії, застосування нестандартного туше й унікальних неспецифічних прийомів гри.

Наступний барвистий і виразний сольний монолог фортепіано виступає сильним контрастом до початкового викладення. У ньому є і млявість, і смуток, і мрійливість. Далі музичний матеріал досягає кульмінації, накопичене напруження нібито вибирається на свободу і вривається в новий розділ *allegro*, гострий, гротескний, поривчастий.

Фортепіано тут трактується як ударний інструмент, але вже не в контексті створення образу, а радше механічно, як зіткнення молотка і струн, неначе змирившись із вимушеним обмежувачем у вигляді клавішного механізму. Різкість стає необхідністю, отже, прямо протиставляється традиційному туше. «Неправильність» у цьому сенсі стає набагато більш важливим звукоколіристичним елементом.

До другої кульмінації музика стає гарячковою й імпульсивною. Несподівано виглядає вказівка композитора: «дуже швидко, нервова гра довільних нот у вказаному регістрі» [8, с. 9–10]. І справді, у фіксації фортепіанної партії ноти зникають, а на нотному стані домінують примхливі звивисті лінії, які йдуть іноді паралельно, а іноді в різних напрямках. У музиці не залишається й натяку на традиційність, автор вимагає іншого сприйняття, іншого дотику, іншого відчуття

музичного матеріалу. Клавіші не треба натискати, по них потрібно ковзати, чіпляти радше не самі звуки, а їх фарбу, «відображення». Позначені звичайною вертикальною рисою (|) кластери, які вписуються в рух звивистих ліній, стають просто згустками звукової маси, барвистими плямами. Втрачаючи ясність, фактура тим часом набуває нової якості, збагачується новими виразними можливостями. Звичайно, композиторської ремарки не досить для правильної реалізації таких незвичайних побудов, тут елемент імпровізаційності, спільного створення музики автором і виконавцем проявляється з повною силою.

Епізод закінчується на *ffff* кластерами, де виписані тільки крайні ноти, які повинні бути заповнені всіма звуками, що входять в цей інтервал. Вони виглядають як важкі форшлаги в обох руках, у нижньому регістрі, з тягучими, важкими обертонами. Кластер охоплює 11 нот у правій руці та 12 (усе наповнення октави) у лівій – фізично складна для виконання конструкція. Кластери перестають бути «зручними», ідеться про використання пальців і долоні водночас, у складній конфігурації – необхідно вдаряти клавіатуру, врізатися в її поверхню. Тут немає ні сліду фортепіанної традиції, тільки експериментальні фарби й ефекти, зіграні або радше створені, новими техніками гри в музиці другої половини ХХ століття.

Висновки. Модернізація музичної тканини у фортепіанному мистецтві другої половини ХХ століття вирізняється пошуком нових технік звуковидобування, розробленням експериментальних, неспецифічних способів виразності, упровадженням новітніх прийомів гри тощо. Найяскравіше це проявилось у камерній музиці, де фортепіано виконує функції водночас сольного інструмента й основи ансамблю. Пошук нових засобів виразності ділився на два основні напрями – радикальний, де використовувалися всі конструкційні частини рояля, а також вводилися додаткові пристрої різної складності; та помірний, де головним завданням було максимальне використання клавіатури без додаткових пристосувань. Прикладом другого підходу є віолончельна соната № 3 Євгена Станковича, партія фортепіано в якій емоційно насичена, барвиста та наповнена багатою звукоколіристичною палітрою. У творі застосовані деякі нетипові риси фортепіанної фактури та нотного запису, що потребують особливого підходу до їх виконання. Цей твір є зразком пошуків новітніх виразних засобів на фортепіано в камерній музиці, а також важливим етапом авангардного мистецтва України у другій половині ХХ століття.

Література:

1. Асталаш Г. Скрипкова соната “Post scriptum” Валентина Сильвестрова в аспекті проблеми фортепіанної виразності. *Наукові записки*. Тернопіль, 2018. № 1 (38). С. 146–151.
2. Асталаш І. Триптих «На Верховині» Є. Станковича в аспекті темброво-коліристичного трактування фортепіанної фактури. *Українська музика*. Львів, 2019. № 1 (31). С. 96–101.
3. Головань Є. Новітні підходи до трактування фортепіано в камерно-ансамблевій творчості В. Сильвестрова (на прикладі циклу «Драма» для скрипки, віолончелі та фортепіано). *Культурологічна думка*. Київ, 2021. № 20. С. 107–114.
4. Колісник О. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної музики Євгена Станковича : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2017. 245 с.
5. Лісецький С. Євген Станкович. Київ : Музична Україна, 1987. 64 с.

6. Луніна Г. Нова форматність музики Євгена Станковича. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ, 2012. № 4 (17). С. 43–54.
7. Рябуха Н. Звукообраз фортепіано в камерно-інструментальній творчості В. Сильвестрова. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2012. № 3. С. 129–133.
8. Станкович Є. Соната № 3 для віолончелі і фортепіано (ноти). Київ : Музична Україна, 1973. 15 с.
9. Чекан Ю. Євген Станкович: три штрихи до портрета. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2013. № 4 (21). С. 153–161.
10. Bunger R. *The Well-Prepared Piano*. Colorado Springs : Colorado College Music Press, 1973. 44 p.
11. Dianova T. *John Cage's Prepared Piano: The Nuts & Bolts*. Mutasis Books : Victoria, 2008. 177 p.
12. Fürst-Heidtmann M. *Das präparierte Klavier des John Cage*. Regensburg: Gustav Bose Verlag, 1979. 316 p.
13. John Cage: *Music, Philosophy, and Intention, 1933–1950* / D.W. Patterson (ed.). Routledge, 2002. 288 p.

References:

1. Astalosh, H. (2018). Skrypкова sonata “Post scriptum” Valentyna Sylvestrova v aspekti problemy fortepiannoi vyrazovosti [Violin sonata “Post scriptum” by Valentin Sylvestrov in the aspect of the problem of piano expressiveness] *Naukovi zapysky*. Ternopil. № 1 (38). P. 146–151 [in Ukrainian]
2. Astalosh, H. (2019). Tryptykh “Na Verkhovyni” Ye. Stankovycha v aspekti tembroyvo-kolorystychnoho traktuvannia fortepiannoi faktury [The triptych “On the Verhovina” by Y. Stankovich in the aspect of timbre and color interpretation of the piano texture] *Ukrainska Muzyka*. Lviv. № 1 (31). P. 96–101 [in Ukrainian]
3. Golovan, I. (2021). Novitni pidkhody do traktuvannia fortepiano v kamerno-ansamblevii tvorchoosti V. Sylvestrova (na prykladi tsykladu “Drama” dlia skrypky, violoncheli ta fortepiano) [The latest approaches to the interpretation of the piano in the chamber-ensemble work of V. Sylvestrov (on the example of the cycle “Drama” for violin, cello and piano)]. *Kulturolohichna dumka*. Kyiv. № 20. P. 107–114 [in Ukrainian]
4. Kolisnyk, O. (2017). Movno-stylova samobutnist kamerno-instrumentalnoi muzyky Yevhena Stankovycha [Linguistic and stylistic originality of Yevhen Stankovych's chamber and instrumental music] : dys. ... kand. mystetstvoznav. : 17.00.03 – Muzychne mystetstvo. Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho. Kyiv. 245 p. [in Ukrainian]
5. Lisetskyi, S. (1987). Yevhen Stankovych [Yevhen Stankovych] Kyiv: Muzychna Ukraina. 64 p. [in Ukrainian]
6. Lunina, H. (2012). Nova formatnist muzyky Yevhena Stankovycha [The new format of Yevhen Stankovych's music] *Chasopys Nats. muz. akad. Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho*. Kyiv. № 4 (17). P. 43–54 [in Ukrainian]
7. Riabukha, N. (2012). Zvukoobraz fortepiano u kamerno-instrumentalnii tvorchoosti V. Sylvestrova [The sound image of the piano in the chamber-instrumental works of V. Sylvestrov] *Vistnyk KhDADM*. № 3. P. 129–133 [in Ukrainian]
8. Stankovych, Ye. (1973). Sonata № 3 dlia violoncheli i fortepiano (Noty) [Sonata №3 for cello and piano]. Kyiv: Muzychna Ukraina. 15 p.
9. Chekan, Yu. (2013). Yevhen Stankovych: try shtrykhy do portreta [Yevhen Stankovych: three touches to the portrait]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho*. № 4 (21). P. 153–161 [in Ukrainian]
10. Bunger, R. (1973). *The Well-Prepared Piano* (1981 ed.). Colorado Springs: Colorado College Music Press. 44 p. [in English]
11. Dianova, T. (2008). *John Cage's Prepared Piano: The Nuts & Bolts*. Mutasis Books : Victoria. 177 p. [in English]
12. Fürst-Heidtmann, M. (1979). *Das präparierte Klavier des John Cage*. Gustav Bose Verlag : Regensburg. 316 p. [in German]
13. Patterson, D.W. (2002). *John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933–1950*. Routledge. 288 p. [in English]

ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ АКОРДЕОНА В СУЧАСНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРІ

Жила Євген Миколайович,
творчий аспірант
Дніпровської академії музики
ORCID ID: 0009-0005-2096-4872

*Мета статті полягає у виявленні особливостей звукообразу акордеона у творах В. Зубицького «Россініана» та П. Роффі «Hysteria». Методологія статті ґрунтується на компаративних засадах, які уможливають застосування музикознавчого дослідницького інструментарію, пов'язаного з методами жанрового та стильового аналізу, а також історичного та культурологічного методів. Наукова новизна зумовлюється уточненням і розширенням уявлення щодо особливостей звукообразу акордеона в «Россініані» В. Зубицького й уведенні в музикознавчий обіг уявлення щодо специфіки звукообразу інструмента у творі П. Роффі «Hysteria». Висновки. У статті виявлено такі риси звукового образу акордеону в «Россініані» В. Зубицького, як дифузійність, полікультурність, зумовлені проєкцією художнього досвіду класицизму в естрадно-джазову царину та сферу полістилістики, резонансом із традиціями класицистського та романтичного віртуозного виконавства, зв'язками з оперою та жанрами концерту, сонати, жанрами-метогу як знаками концентрації культурної пам'яті. Акцентовано «ризомний», «відкритий» характер твору внаслідок множинності його версій, значущість нетрадиційних технічних і перкусійно-сонорних прийомів, інтенції візуалізації та театралізації виконавства, які формують «інтертекстуальний» постмодерний звуковий образ акордеона як синтезу маркерів різних історико-культурних царин. У творі П. Роффі «Hysteria» чинниками полікультурного звукового образу акордеона є концептуально-образні зв'язки з бароко, з концептом *perpetuum mobile*, комплекс сонорних і перкусійних ефектів. Дихотомічний хронотоп твору, у якому у специфічній єдності постають рух і статика, зумовлює значущість технічно-віртуозної «іпостасі» інструмента – як відбиття зв'язків із віртуозним виконавством класицизму та романтизму, та мелодичної, кантиленної, яка резонує із сакральною сферою, що в комплексі демонструє крос-культурний потенціал звукового образу акордеона у просторі сучасної культури.*

Ключові слова: акордеон, акордеонне мистецтво, звуковий образ акордеона, виконавство, новації.

Zhylya Yevhen. The sound image of the accordion in the contemporary artistic space

*The purpose of the article is to identify the peculiarities of the accordion sound image in the work by V. Zubytsky "Rossiniana" and P. Roffi "Hysteria". The methodology of the article is based on comparative principles that make it possible to use musicological research tools related to the method of genre and style analysis, as well as historical and cultural methods. The scientific novelty is due to the clarification and expansion of the idea of the peculiarities of the accordion sound image in V. Zubytsky "Rossiniana" and the introduction into musicology of the idea of the specifics of the instrumental sound image in P. Roffi "Hysteria". Conclusions. The article reveals the such accordion sound image features as: diffuseness, multiculturalism due to the project if the artistic experience of classicism into the pop-jazz sphere and the sphere of polystylistics, resonance with the traditions of classicist and romantic virtuoso performance, connections with opera and the genre of concerto, sonata. And memory genres as signs of the concentration of cultural memory. It is emphasized the "rhizome" and "open" character of the work due to the multiplicity of its versions, the importance of non-traditional technical and percussion-sonor techniques, intensions of visualization and theatricalization of performance, which form an "intertextual" postmodern sound image of the accordion as a synthesis of markers of different historical and cultural spheres. In P. Roffi's work "Hysteria", the factors of the multicultural sound image of the accordion are conceptual and figurative connections with the Baroque, with the concept of *perpetuum mobile*, and a complex of sonorous and percussive effects. The dichotomous chronotope of the work, in which movement and static appear in the specific unity, determines the significance of the technically virtuosic "hypostasis" of the in instrument – as a reflection of the connections with the virtuoso performance of classicism and romanticism, and the melodic, cantilena, which resonates with the sacred sphere, which together demonstrated the cross-cultural potential of the accordion sound image in the space of contemporary culture.*

Key words: accordion, accordion art, accordion sound image, performance, innovations.

Вступ. Звукова картина світу, яка «окреслює поєднання іманентно-музичних та духовно-ціннісних чинників трансформації культуротворчих смислів та їх інтерпретації» [9, с. 6], формує сонологічні обрії історико-культурних парадигм, у яких закладаються й усталюються звукові образи інструментів. Трансформації їх раніше усталеної ієрархії та максимальне розширення їхнього звукового потенціалу відбиває радикальне оновлення звукової картини метамодерну. Як її повноправна, самостійна та фактично безмежна царина, сповнена новаційних репрезентацій звукового потенціалу інструмента, постає акордеонне мистецтво, позначене інтенсивним процесом академізації, ніве-

люванням меж академічної, естрадної, джазової тощо царин та формуванням власного «метакультурного» поля та звукообразу як утілення мультикультурних орієнтацій у художній рефлексії межі ХХ–ХХІ ст.

Актуальність дослідження у взаємодії з науковими та практичними завданнями зумовлена значущістю акордеонного мистецтва в сучасному національному та світовому художньому просторі як репрезентанта активного процесу розширення звукової картини світу. Питання осмислення специфіки сучасного акордеонного мистецтва детерміновані й актуалізовані постмодерною, метамодерною дифузійною царин музичного мистецтва, стильових площин, жанрових моделей, яка

з огляду на хронологічну «стисненість» буття інструмента в академічній традиції ХХ–ХХІ ст. виявлена з винятковою концентрованою та наочною. Перманентне й активне розширення сучасного репертуару для акордеона, позначеного вагомністю такої дифузії, потребує музикологічного дослідження новітніх творів для інструмента, у яких його звуковий потенціал характеризується тенденцією суб'єктивного творчого інтерпретування й оновлення, та практичного опанування в контексті виконавського мистецтва.

Матеріали та методи. Аналіз сучасних публікацій дозволяє констатувати як інтенсифікацію музикологічних досліджень із широкого кола питань акордеонного мистецтва, так і розмаїття дослідницьких векторів щодо осмислення його сучасної специфіки (зазначимо, не диференційованої остаточно від баянного мистецтва). Так, обґрунтування мистецтва «модерн-баяна» як феномену сучасного художнього простору маркують фундаментальні за своєю значущістю праці І. Єргієва [3; 4], питання феноменології, онтології й органології сучасного національного та світового акордеонно-баянного мистецтва порушують М. Давидов, А. Євтушенко, С. Карась, Б. Кісляк [5], І. Маринін, В. Марченко [7], О. Мовчан, Т. Пасічинська [8], А. Семешко, А. Стадник, О. Устименко-Косоріч, Л. Шемет, В. Шеремет. Специфіку буття сучасного баянно-акордеонного мистецтва в естетичних, виразових параметрах естрадно-джазової сфери музичного мистецтва досліджують М. Булда, А. Єрьоменко, Ю. Дяченко. Особливості регіональних шкіл акордеонного мистецтва окреслюють А. Душний і Б. Піц, В. Князев, Р. Кундіс, Г. Савчін, Л. Снедкова, В. Шафета, В. Суворов. Жанрові виміри акордеонного мистецтва постають у працях Н. Башмакової та В. Мушинського, А. Стадніка, Я. Олексіва, стильові модули окреслюють Ю. Дякунчак, А. Стадник. Педагогічно-методичний вектор дослідження акордеонного мистецтва становлять праці таких науковців, як Ю. Бай, Н. Остапчук, Л. Семко, К. Стрельченко, І. Щербак та інші.

Дослідницькі обрії сучасної музикології розширюють і нові вектори досліджень: М. Калашник окреслює специфіку новітньої – сакральної концептуально-тематичної царини сучасного акордеонно-баянного мистецтва, І. Шпитальна – його психологічні аспекти, М. Плющенко – особливості темброво-фактурного виміру у творах сучасних митців.

Вагомий складник музикологічного дискурсу щодо акордеонного мистецтва – персоніологічні праці таких науковців, як А. Боженський, Ю. Чумак, М. Черепанін та М. Булда (щодо творчості В. Власова), Ю. Дяченко (щодо творчості А. Гайденка), М. Черепанін і М. Булда, Л. Пасічняк, Л. Ігнатова, М. Шумський і Н. Почепинець (щодо творчості А. П'яццолі), Р. Дідик, А. Душний та І. Собіль (щодо творчості В. Зубицького).

Попри таку масштабність доробку сучасної національної музикології щодо питань баянного мистецтва, на периферії уваги науковців перебуває визначення специфіки звукообразу інструмента в новітніх творах сучасних митців, зокрема у творі «Россініана»

В. Зубицького, який не набув вичерпного опанування в сучасній музикології, та творі П. Роффі «Hysteria», який не введений у дослідницькі обрії національної музикологічної думки, що також зумовлює актуальність і новизну статті.

Мета статті – виявлення особливостей звукообразу акордеона у творах В. Зубицького «Россініана» та П. Роффі «Hysteria». Об'єкт дослідження – сучасне акордеонне мистецтво. Предмет дослідження – специфіка звукообразу акордеона в сучасному музичному просторі.

Результати. Акордеонне (баянно-акордеонне) мистецтво, яке постає в самостійному статусі в музичному просторі поч. ХХ ст., є прикладом швидкої зміни «культурного іміджу» інструмента [1] та максимального розширення його звукообразу. Детермінантами процесів «модуляції» акордеона зі сфери побутового музикування та набуття самостійного статусу в академічній і естрадно-джазовій традиціях дослідники вважають такі маркери інструмента, як привабливість завдяки новаційності, масштабу технічно-виразового потенціалу та тембровій оригінальності, транспортабельність, портативність, «позаелітарність» [5, с. 61]; функціональний універсалізм [8, с. 59]; «темброво-регістрова колористичність інструмента, розширені завдяки лівій виборній клавіатурі фактурно-гармонічні можливості, мелодійність, можливість поєднання різних голосових тембрів, здатність до безперервного і водночас мінливого плину звуку, що споріднює акордеон з органом або людським голосом» [7, с. 123]. У комплексі означені маркери стали основою стрімкої адаптації звукообразу інструмента до естетичних, виразових параметрів різних стильових площин академічної традиції, зокрема до акцентованих дослідниками в їхній значущості неокласичного та неоромантичного спрямувань [10, с. 123].

Яскравим прецедентом реалізації потенціалу звукового образу акордеона в мовно-мисленнєвій і виразовій парадигмі неокласицизму є твір В. Зубицького «Россініана», який водночас демонструє апробацію академічної версії інтенції естрадно-джазового спрямування та полістилітики. Формування такого стильового міксу, відповідного сучасним тенденціям мультикультуралізму, нівелювання меж академічного та масового мистецтва, стає основою нового звукообразу акордеона як інструмента, який вільно обертається у просторі музичного мистецтва, концентруючи в собі весь його «соно-досвід».

Зазначимо, що звукообраз акордеона в «Россініані» В. Зубицького вписується в закладений в акордеонному мистецтві керунок, пов'язаний із концентрацією світового музичного тезаурусу на основі інтерпретації творчості видатних митців. Таким творчим модифікуванням є, зокрема, твори Г. Бреме «Дивертисмент» in F та «Паганініана», де звукова палітра акордеонного мистецтва розширилася завдяки технічно-виразовим новаціям – широкими стрибками, пасажною орнаментикою, технікою подвійних нот, а також Фантазія Р. Вюртнера на тему концертного етюда «Кампанелла» Н. Паганіні. До того ж

своєрідним прообразом твору В. Зубицького є й «Россініана» М. Джуліані, створена для гітари на основі тематизму опер «Італійка в Алжирі», «Отелло», «Арміда».

Водночас з експлікацією звукового образу акордеона у класичні обрії академічної традиції ці твори відбили формування та закріплення нового стилю виконавства. Синтез у ньому, з одного боку, естрадних маркерів, з іншого боку, віртуозності – як атрибутивної характеристики високої академічної традиції, що сягає своїм корінням блискучого, діамантового виконавського стилю класицизму та романтизму, уможливило його визначення як дифузійного за своєю специфікою.

У «Россініані» В. Зубицького такої дифузійності, полікультурності суголосні фактично всі параметри музичної тканини твору. На рівні жанру це демонструє поліжанровість твору. Його зв'язки з бароковими та класицистичними настановами виявляються в первинній значущості жанрових моделей концерту та сонати. Колажний принцип, за яким комбінуються інтонаційно-тематичні утворення, увиразнює належність твору до новацій музичного мислення ХХ ст. Значущі семантичні нюанси містить і апеляція до сфери творів-метогу, які «завдяки прийому стилізації та введенню інтертекстуальних «гіперпосилань» <...> актуалізують механізми культурно-асоціативної пам'яті, чим збалансовують <...> координати постмодерної творчості та задають чітку візію подальшого розвитку музичної культури в безперервному зв'язку минулих і майбутніх поколінь» [6, с. 169].

Проекцію звукообразу інструмента в царину оперного мистецтва з його атрибутивною пріоритетністю вокального начала у творі забезпечує дифузійність на інтонаційному рівні. Звернення до цитат з опер Дж. Россіні – «Севільського цирульника», «Вільгельма Телля», «Сороки-злодійки» – як провідних інтонаційних імпульсів творів, формує, з одного боку, апеляцію до опери як цілісного феномену музичного мистецтва, з іншого – це закріплює на рівні перцепції плюралістичність звукообразу акордеона як співвідносного з академічною вокальною традицією (що виразно виявлено в кантиленному тематизмі 2-ї частини твору), і до інструментальної традиції в її різнобарвності. Це відбиває численність варіантів твору (для баяна зі струнним / великим симфонічним / баянним оркестром, із квартетом флейт, із флейтою або скрипкою, з фортепіано). Завдяки цьому складається своєрідний постмодерний «ризомний», «відкритий» образ твору, для якого інтонаційний тезаурус Дж. Россіні є основою «проростання» множинності повноправних версій.

Постмодерну «ауру» твору на рівні виразової палітри посилює комплекс нетрадиційних виконавських технічних прийомів – тремоло міхом на акорді-кластері, нетемпероване *glissando*, акцентована самодостатність виконавських штрихів – *marcato*, *marcatissimo*, рикошету, та перкусійно-сонорних – хлопки долонями та по корпусу інструмента. Цей комплекс водночас стає і засобом підкресленої візуалізації та театралізації виконавства, створення «інтертекстуального» звукового образу акордеона як інструмента-«актора», здатного

у вимірах театрального мистецтва змінювати ампулу і «маски» – маркери різних історико-культурних царин.

Інший вимір інтертекстуальності створює і загальна для твору естрадно-джазова стильова «аура», що в комплексі засвідчує стилетворну інтенцію сучасного звукового образу акордеона, завдяки якій «виникають нові тембро-, соноро-, театр-комбінації» [4, с. 110]. Притаманна естрадному, масовому мистецтву «невідокремленість» виконавця від аудиторії та водночас тенденція театралізації виконавства формує й нові грані звукообразу акордеона, який «повертається на новому витку мистецької «спіралі» до архетипів синкретичної органіки обрядової культури, коли змістовність інструментальної гри посилюється завдяки видовищності дійства, додаванню розмови, співу, руху, танцю тощо» [3, с. 166].

Плюралізм історико-культурних «посилань» на естетичні, технічно-виразові виміри сучасного акордеонного мистецтва репрезентує твір П. Роффі «Histeria». Безпосередню алюзію звукового образу акордеона з культурним, художнім досвідом барокової епохи містить назва твору – концептуальна й образна апеляція до емоційно-почуттєвих вимірів бароко, позначених афектованістю, патетикою, гіперболізованістю, що увиразнюють авторські ремарки *nervoso*, *espressivo*. Концептуальні обрії «Histeria» П. Роффі розширює апеляція до концепту *perpetuum mobile*, який «є наскрізним для європейської культури, трансформуючись від романтичного пантеїзму у ХІХ ст. до імпресіоністичної колористики, психологічності, експресіонізму тощо у ХХ ст.» [2, с. 8], зокрема у творах Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Н. Паганіні, Б. Сметани, Й. Штрауса, Б. Бріттена, А. Онеггера, М. Равеля й інших.

Постмодерну плюралістичність твору засвідчує наявність як сольної версії, так і ансамблевої – зі струнним квінтетом, яка апелює до академічної традиції та позиціонує акордеон як її повноправний складник. Особливі сонорні ефекти забезпечує насичення партій струнних виразними ефектами внаслідок застосування *col legno*, зокрема без визначеної звуковисотності, *pizzicato*, *spiccato*, висхідних мікроглісандо, у партії акордеона – кластери, перкусійні ефекти, за яких інструмент постає в ритмо-ударній функції.

Композиція твору, яка заснована на повторюваності структурних побудов і має основою форму *da capo*, та концептуальна спрямованість на відтворення нескінченного перманентного руху формують своєрідний дихотомічний хронотоп твору. З одного боку, константні повтори ритмомем-патернів зумовлюють атмосферу статички. З іншого боку, невпинність руху музичної тканини забезпечують інтонами-патерни у дрібній ритміці, а постійні градації динаміки є засобом подолання ефекту монотонної повторюваності та наповнення твору винятковою внутрішньою концентрованою динамічністю.

У такій дихотомічній єдності статички й руху виняткової значущості набувають виокремлені кантиленні інтонами. Створюючи певні алюзії з бароковими рито-

ричними фігурами anabasis – піднесення до небес – та catabasis – сходження з небес, вони резонують із бароковим світом.

Зазначимо, що таке дихотомічне коливання між статикою та внутрішньо концентрованим рухом розширює обрії звукового образу інструмента. Його репрезентація у віртуозно-технічній «іпостасі» корелює із класицистською та романтичною інструментальною традицією блискучої віртуозності, позиціонування акордеона як носія кантилени та семантично окреслених інтоном – концентратів духовного досвіду, резонує з його іманентною органологічною співвідносністю з органом і дозволяє відзначити опосередкований резонанс із сакральною сферою. На концептуальному рівні такий семантико-виразовий комплекс яскраво демонструє крос-культурний потенціал звукообразу акордеона у просторі сучасної культури.

Висновки. Звуковий образ акордеона в «Россініані» В. Зубицького, як проєкція художнього досвіду оперної традиції класицизму в естрадно-джазову царину та сферу полістилістики, демонструє дифузійність, полікультурність звукового образу інструмента. Їх виявленням слугує резонанс із традиціями класицистського та романтичного віртуозного виконавства, зв'язки із жанрами концерту, сонати, а також «ризомний», «відкритий» характер твору внаслідок множинності варі-

антів виконавських складів, нетрадиційні технічні та перкусійно-сонорні прийоми, інтенції візуалізації та театралізації виконавства. Це створює в «Россініані» В. Зубицького постмодерний «інтертекстуальний» звуковий образ акордеона як синтезу маркерів різних історико-культурних царин.

У творі П. Роффі “Histeria” полікультурна специфіка звукового образу акордеона виявлена в концептуально-образній апеляції до емоційно-почуттєвих вимірів бароко та барокових риторичних фігур, а також до концепту *perpetuum mobile*, який є надбанням європейської музичної культури з XIX ст. Постмодерні плюралістичні виміри твору зумовлюють як двоїстість функціонування в сольній і ансамблевій версіях, так і застосування сонорних і перкусійних ефектів, які виявляють ритмо-ударний потенціал звукообразу акордеона. Реалізації його крос-культурного потенціалу у творі слугує дихотомічний хронотоп твору – зумовлений специфічним єднанням руху та статичності, він стає основою репрезентації інструмента як у віртуозно-технічній «іпостасі», що резонує з віртуозним виконавством класицизму та романтизму, так і в мелодичній, кантиленній, яка резонує із сакральною сферою.

Перспективи подальших розвідок пов'язані з дослідженням особливостей звукообразу акордеона у творчості Г. Ермоса та Ч. К'як'яретта.

Література:

1. Безугла Р. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина XX ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.01. Київ : Київський національний університет культури і мистецтв, 2004. 20 с. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/344>.
2. Борисенко Т. Художній образ перпетуум мобіле в європейській музиці XIX – першої половини XX ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Суми : Сумський державний педагогічний університет ім. А.С. Макаренка, 2020. 20 с.
3. Єргієв І. Український «модерн-баян» – творчий феномен Одеської виконавської школи. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2014. Вип. 110. С. 160–170.
4. Єргієв І. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Одеса : Одеська державна музична академія ім. А.В. Нежданової, 2006. 168 с.
5. Кисляк Б. Соціокультурні та музично-професійні умови появи, еволюції та поширення акордеона. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. Вип. 44. С. 58–64.
6. Кравченко А. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI ст.: семіологічний аналіз : монографія. Київ : НАККМ, 2020. 300 с.
7. Марченко В. Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина XX – початок XXI ст.) : дис. ... канд. мистецтвозн. (докт. філософії) : 26.00.01. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2017. 211 с.
8. Пасічинська Т. Особливості становлення і розвитку акордеонного мистецтва в Україні. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 60. Т. 3. С. 57–61.
9. Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід : дис. ... докт. мистецтвозн. : 26.00.01. Харків : Харківська державна академія культури, 2017. 456 с.
10. Сташевський А. Неокласичний і неоромантичний напрями баянної творчості сучасних українських композиторів : загальний огляд. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2018. № 5 (319). С. 121–126.

References:

1. Bezuhla, R.I. (2004). Baianne mystetstvo v muzychnii kulturi Ukrainy (druha polovyna XX stolittia) [Bayan art within the music culture of Ukraine (second half of the 20th century)]. *Extended abstract of Candidate thesis*. Kyiv, 20 p. [in Ukrainian].
2. Borysenko, T.V. (2020). Khudozhnii obraz perpetuum mobile v yevropeiskii muzytsi XIX – pershoi polovyny XX st. [Artistic image of perpetuum mobile in European Music of the 19th – first half of the 20th century]. *Extended abstract of Candidate thesis*. Sumy, 20 p. [in Ukrainian].
3. Yergiyev, I. (2014). Ukrainskiy “modern-baian” – tvorchyi fenomen Odeskoï vykonavskoi shkoly [The Ukrainian “modern-bayan” as a creative phenomenon of the Odessa performing school]. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 110, pp. 160–170 [in Ukrainian].

4. Yergiyev, I.D. (2006). Ukrainskyi “modern-baian” as a fenomen svitovoho mystetstva [Ukrainian “modern-bayan” as a phenomenon of worldwide art]. *Candidate thesis*. Odesa, 168 p. [in Ukrainian].
5. Kysliak, B.M. (2023). Sotsiokulturni ta muzychno-profesiini umovy poiavy, evolutsii ta poshyrennia akordeonu [Socio-cultural and musical and professional conditions of the appearance, evolution and spread of the accordion]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhhy rozvytku*, 44, pp. 58–64 [in Ukrainian].
6. Kravchenko, A. (2020). Kamerno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolit (semiologichnyi analiz): monohrafiia [Chamber and instrumental art of Ukraine of the end of XX – beginning of XXI centuries (semiological analysis): monograph]. Kyiv: NAMSCaA [in Ukrainian].
7. Marchenko, V.V. (2017). Istoryko-kulturni vymiry evolutsii akordeonnoho mystetstva v Ukraini (druha polovyna XX – pochatok XXI st.) [Historical and cultural dimension of accordion art development in Ukraine (second half of XX – the beginning of XXI century)]. *Candidate thesis*. Kyiv: NAMSCaA [in Ukrainian].
8. Pasichynska, T. (2023). Osoblyvosti stanovlennia i rozvytku akordeonnoho mystetstva v Ukraini [Peculiarities of formation and development of accordion art in Ukraine]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 60, vol. 3, pp. 57–61 [in Ukrainian].
9. Riabukha, N.O. (2017). Transformatsiia zvukovoho obrazu svitu v fortepiannii kulturi: onto-sonologichnyi pidkhid [Transformation of the sound-image of the world on the piano culture: onto-sonological approach]. *Doctoral dissertation*. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture. 456 p. [in Ukrainian].
10. Stashevskyi, A.Ya. (2018). Neoklasychni i neoromantycni napriamy baiannoï tvorchosti suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv (zahalnyi ohliad) [Neoclassical and neoromantic direction of bayan work of the modern Ukrainian composers (general review)]. *Visnyk LNU imeni Tarasa Shevchenka*, 5 (319), pp. 121–126 [in Ukrainian].

МУЗИЧНИЙ ТЕЗАУРУС ЯК ОРГАНІЗАЦІЙНО-КООРДИНАЦІЙНА СИСТЕМА

Калашник Марія Павлівна,

заслужений діяч мистецтв України,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичного мистецтва

Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди
ORCID ID: 0000-0002-6432-2776

Савченко Ганна Сергіївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри композиції та інструментування

Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
ORCID ID: 0000-0002-9845-0450

У статті обґрунтовується значення музичного тезауруса як складної організаційно-координаційної системи обробки інформації, перетворення її на знання та продукування нових художньо-естетичних і наукових цінностей у композиторській, виконавській і науковій діяльності сучасного музиканта. Зазначається, що проблема музичного тезауруса є частиною невичерпної по своїй суті теми музичного мислення. Обраний ракурс дослідження зумовив опору на корпус наукових праць з питань музичного мислення та музичного тезауруса. Методологічною основою статті обрано системно-аналітичний, функціональний, теоретичний методи.

Наукова новизна статті полягає: 1) у проблематизації значущості музичного тезауруса як організаційно-координаційної системи в сучасній композиторській і виконавській практиці, у науковій діяльності; 2) у запровадженні до наукового обігу понять «тезаурусне мислення», «музичне тезаурусне мислення» і «тезаурусний стиль мислення», що є подальшим розвитком ідей М. Калашник і О. Самойленко. Запропоновано дефініцію понять «музичне тезаурусне мислення» і «тезаурусний стиль мислення».

У висновках підкреслено, що: 1) тезаурусне мислення та сформований тезаурусний стиль мислення у професійних музикантів є вимогою всіх часів. Однак особливо гостро проблема їх формування постає на сучасному етапі розвитку музичної культури та музичного мистецтва у зв'язку із граничним розширенням інформаційного простору буття людини внаслідок технологічних та інформаційних інновацій, появою нових форм буття музичного мистецтва, зміною парадигми композиторської творчості; 2) системність, обсяг і гнучкість музичного тезауруса є чинниками повноти розшифрування складноорганізованих з погляду закладених у них смислів музичних творів.

Ключові слова: музичний тезаурус, музичне мислення, тезаурусне мислення, тезаурусний стиль мислення, мистецтво, композиторська практика, виконавство, наукова діяльність.

Kalashnyk Maria, Savchenko Hanna. Musical thesaurus as an organizational and coordinating system

The article substantiates the significance of the musical thesaurus as a complex organizational and coordination system for processing information, transforming it into knowledge and producing new artistic, aesthetic and scientific values in the compositional, performing and scientific activities of a modern musician. It is noted that the problem of the musical thesaurus is part of the inexhaustible topic of musical thought. The chosen perspective of the research determined the reliance on the list of scientific works on musical thinking and the musical thesaurus. System-analytical, functional, theoretical methods are chosen as the methodological basis of the article.

The scientific novelty of the article is: 1) in the problem of the significance of the musical thesaurus as an organizational and coordination system in modern compositional and performance practice, in scientific activity; 2) in the introduction into scientific circulation of the concepts of “thesaurus thinking”, “musical thesaurus thinking” and “thesaurus style of thinking”, which is a further development of the ideas of M. Kalashnyk and O. Samoilenko. A definition of the concepts “musical thesaurus thinking” and “thesaurus thinking style” is proposed.

The conclusions emphasize that: 1) thesaurus thinking and the formed thesaurus thinking style of professional musicians is a requirement of all times. However, the problem of their formation is especially acute at the current stage of the development of musical culture and musical art in connection with the rapid expansion of the informational space of human existence as a result of technological and informational innovations, the emergence of new forms of musical art, and a change in the paradigm of composer creativity; 2) the systematicity, scope and flexibility of the musical thesaurus are factors in the completeness of deciphering the complexly organized musical works from the point of view of the meanings embedded in them.

Key words: musical thesaurus, musical thinking, thesaurus thinking, thesaurus thinking style, art, composer's practice, performance, scientific activity.

Вступ. Проблема музичного тезауруса як складова частина невичерпної по своїй суті проблеми музичного мислення не втрачає своєї актуальності. Взаємозумовлених причин тому декілька: невинна змінюваність акустично-звукового середовища в останні десяти-

ліття; стрімкі зміни в духовній і матеріальній сферах культури, зокрема музичній; сучасна композиторська практика, яка презентує нові види та форми музичного мистецтва, що вимагає від реципієнтів вироблення або актуалізації відповідних механізмів його сприйняття

і «прочитання»: від виконавців – інтерпретаційних, від науковців – аналітичних, для аналізу й осмислення, від слухачів – емоційних і когнітивних. Це свідчить про гостру потребу обґрунтування музичного тезауруса як край важливої організуючо-координаційної системи обробки інформації, пізнання та продукування нових естетично-художніх і наукових цінностей у композиторській, виконавській і науковій діяльності сучасного музиканта, а також у процесі сприйняття реципієнтами (професійними музикантами та поціновувачами музики). Особливе його значення виявляється у процесі композиторського творення, а також здійснення виконавської та наукової інтерпретації смислово-полішарових музичних текстів, із глибинними підтекстами, цитатами, квазіцитатами й алюзіями на «чужі» тексти; таких, що належать неостілям; полістилістичних; поліжанрових; що втілюють ідею синтезу мистецтв; реалізують індивідуальну композиторську художню або технічну ідею.

Матеріали та методи. Концептуалізація музичного тезауруса вперше в українському музикознавстві здійснена у працях М. Калашник, у яких обґрунтована його сутність, визначена специфіка, детально розглянута структура, визначений особливий модус дослідження композиторського тезауруса у зв'язку з локальною культурою, у динаміці спілкування із сучасною культурою, у єдності «пам'яті» та «минулого» [9; 10]. Автор запропоновано визначення музичного тезауруса: «<...> Це семантичний простір культури, різних видів спільності й індивіда, що утворюється структурованим і збереженим у різних формах – ідеальній і матеріальній, усній і письмовій, у зовнішній і внутрішній пам'яті – знанням музики, про музику, про досвід музичної діяльності, про контакт з акустично-звуковим середовищем і зі світом загалом через слуховий канал зв'язку та міжособистісну комунікацію за посередництвом інтонаційних, інтелектуальних і емоційно усвідомлених і пережитих вражень» [10, с. 406].

Проблеми музичного тезауруса є частиною широкого проблемного поля музичного мислення, вивчення якого у ХХ–ХХІ століттях інтенсифікується і набуває різновекторності. Учені досліджують сутність і специфіку музичного мислення, його властивості, характеристики, механізми та принципи функціонування, логіко-конструктивні основи, еволюцію в історичній перспективі, константні та змінювані складники, взаємодію з мисленням узагалі та художнім зокрема [див. 3; 12; 14; 16; 17; 21–23; 25]. Композиторське мислення як феномен у площинах загального й особливого досліджується в наукових працях дисертаційного та монографічного типів [4–6; 13; 15; 24]. Розвідки щодо особливостей музичного мислення у сферах виконавства і педагогіки утворюють потужні напрями, представлені численними науковими працями [див. 1; 3; 7; 8 та ін.]. Різноманітні аспекти оркестрового мислення вивчаються в нечисленних наукових джерелах [2; 11; 18–20].

Виходячи з аналізу сучасних наукових джерел, можна констатувати, що музичний тезаурус є складним і ємним феноменом, у дослідженні якого, попри

наявність ґрунтовних наукових праць [9; 10], є перспективи у площині взаємозв'язку тезауруса та мислення, музичного тезауруса та музичного мислення. До того ж у відомих нам роботах проблема музичного тезауруса у проекції на специфіку музичних творів зі складною смисловою організацією не досліджувалась, що зумовлює актуальність і новизну цієї статті. Новизна полягає й у запровадженні до наукового обігу понять «тезаурусне мислення», «музичне тезаурусне мислення» і «тезаурусний стиль мислення», що є подальшим розвитком ідей М. Калашник і О. Самойленко.

Мета дослідження полягає в обґрунтуванні значущості музичного тезауруса як надважливої організаційно-координаційної системи, завдяки якій здійснюється функція упорядкування та систематизації інформації та знань у процесі пізнання, продукування, споживання, відтворення, осмислення музичного мистецтва (вужче – музичного твору) як носія художньо-естетичних цінностей. Особливий інтерес для актуалізації та функціонування тезауруса становлять твори зі складною смисловою організацією.

Методологію дослідження становлять системно-аналітичний, функціональний, теоретичний методи.

Результати. Музичний тезаурус є водночас і «сховищем» знань» про музичне мистецтво, і самими упорядкованими та систематизованими визначеним способом знаннями як результатом процесу пізнання. «Збережувальна» сутність музичного тезауруса зумовлює його зв'язок з категорією пам'яті, а специфіка його формування – з категорією досвіду.

Музичний тезаурус є спеціалізованим (галузевим) видом, складовою частиною загального тезауруса людини як засобу накопичення, збереження, структурування та трансляції знань. Він тісно переплітається зі всією сукупністю знань, накопичених окремою особистістю та колективом, адже носіями тезауруса є людина, суспільна група (зокрема, професійна), суспільство, людство загалом. Це твердження корелює з положенням про цілісність і нероздільність мислення людини, яке проартикульоване в багатьох наукових працях. Це пояснює, серед іншого, єдність емоційного та раціонального начал у мисленні та діяльності людини. «<...> Людське мислення, як і людська свідомість, не ділиться на музичне і не-музичне, хоча, справді, деякі процеси, що відбуваються у свідомості, передбачають відповідні способи та структури експлікації, знакового вираження та трансляції» [22, с. 62]. Наведені положення про цілісність мислення усувають категоричне протиставлення художнього (музичного) і наукового мислення за умов усвідомлення їхньої специфіки. Так само заперечують відокремленість музичного тезауруса від загального, що дозволяє сформулювати уявлення про тезаурус як єдину систему зі специфічною «рубрикацією», де музичний тезаурус є одним із «секторів» тезауруса загального, причому між різними галузевими «секторами» не існує непрохідної межі.

Музичне знання, або знання про музичне мистецтво, існують і зберігаються у матеріальній та ідеальній формах. Перша передбачає кодування інформації будь-якою

мовою, матеріально вираженими засобами, зберігання на матеріальних носіях пам'яті (джерельно-документальна база, нотні тексти, аудіозаписи тощо), що утворює так звану зовнішню пам'ять музичного тезауруса. Ідеальна форма має інтеріоріальне втілення у свідомості окремої особистості та колективу у вигляді упорядкованої, систематизованої інформації, що перетворилась на знання про музичне мистецтво. Міра упорядкованості та систематизованості результатів пізнання, ступінь перетворення здобутої інформації на знання є показником сформованості музичного тезауруса, зрілості стилю тезаурусного мислення (про це – нижче). Отже, можна виокремити градації цієї сформованості як у професійних музикантів, так і в любителів музики. Музичні знання в ідеальній формі зберігання складаються з ясно осмислених і структурованих знань, які можуть бути раціоналізовані та виражені вербально-логічно, а також таких, що мають яскраве емоційне забарвлення, побудовані на асоціаціях, враженнях, переживаннях, а тому принципово індивідуальних, не чітко окреслених і ясно визначених. Із цього припускаємо існування принаймні двох складників музичного тезауруса: раціонального й емоційного, між якими відбувається постійний обмін інформацією (що зумовлено неподільністю мислення). Перебуваючи у вигляді первинних емоційно-психологічних реакцій, інформація може бути оброблена, перетворена на знання (через індивідуальне «привласнення» і структурування) і «раціоналізована» зусиллями реципієнта. Або, навпаки, через низку об'єктивних причин (обсяг і характер індивідуального/колективного досвіду, психологічні чинники, здатність до інтелектуально-аналітичних операцій, тип самої інформації) вона може залишитись неструктурованою, зберігаючись у вигляді «туманних спогадів», «розмитих образів», «відбитків», «відблисків» тощо. З іншого боку, неактуальні знання теж можуть потрапити в зону «нечітко окреслених», втратити свою визначеність, що свідчить про динамічну природу тезауруса, його гнучкість, здатність, з одного боку, до стабілізування інформації та розширення, з іншого – до звуження, редукції. Наведені міркування корелюють із науковими положеннями щодо процесу усвідомлення, отже, особливостей функціонування мислення загалом, наведеними в монографії О. Самойленко: «Процес усвідомлення як постійний перехід від почуттєвих запасів несвідомого (глибинної пам'яті) до усвідомлених мисленнєвих форм (раціонального мислення й операціональної пам'яті) виявляється первинним і головним матеріалом мистецтва, а саме воно виступає особливою «мовою свідомості», погодженою з усіма суперечностями та труднощами цієї останньої, тому – особливим видом знакової діяльності» [22, с. 56].

Раціональний і емоційний складники у структурі музичного тезауруса пронизують за вертикаллю виявлені ієрархічні рівні (шари) в усній формі існування: акустично-звукове середовище (так званий «підкорковий»), музичну творчість (власне музичний) і знання про музику (музично-пізнавальний). На кожному рівні є дієвим принцип гармонійної взаємодії обох начал;

особливої актуальності він набуває, по-перше, за руху умовно вгору від акустично-звукового середовища до музично-пізнавального, найбільш абстрагованого від «тіла» музики, по-друге, коли йдеться про тезаурус професійного музиканта. Незначна перевага одного над іншим може бути зумовленою типом особистості: схильної до інтелектуально-раціонального мислення або емоційного. Значна перевага емоційного начала не дозволить сформувати професійний тезаурус як струнку систему в усій повноті знань, необхідних для успішної професійної діяльності.

Тезаурус є однією з операційних систем мислення, що провокує обґрунтувати поняття *«тезаурусне мислення»* – здатність і вміння користуватись тезаурусом як складною операційною, організаційно-координаційною системою для продукування, структурування, зберігання і трансляції інформації та знань як результату пізнання дійсності. Відповідним чином, констатуємо наявність музичного тезауруса як специфікованого різновиду загального, пропонуємо ввести до наукового обігу поняття *«музичне тезаурусне мислення»*, під яким розуміємо *інтенціональну налаштованість і здатність до винахідливого, професійно-майстерного комбінування/оперування одиницями (умовно «бітами») музичного тезауруса (складової частини загального тезауруса) як «скарбниці» знань про музику на основі встановлення крос-сегментних, прямих або асоціативних зв'язків між різними «секторами» музичного та галузевими «секторами» загального тезауруса з метою продукування художньо-естетичних цінностей або розшифрування смислу у творі музичного мистецтва.*

Виходячи з актуальної в контексті сучасної культури ідеї професійної спеціалізації та специфікації, висуваємо тезу про існування музичного тезауруса композитора, виконавця, музикознавця, рухаючись далі в цьому напрямі, – виконавця-піаніста, джазового піаніста, вокаліста тощо. Їхні професійні тезауруси будуть, безперечно, мати поля перетину, але і відрізнятимуться у тих складниках, які визначатимуть специфіку саме їхньої професійної діяльності.

Спіраючись на наукове положення О. Самойленко, вважаємо доцільним залучити в контексті нашої розвідки категорію «стиль мислення», яка, на думку науковиці, «може набувати спеціальної наукознавчої функції, ставати ключовою у вивченні історії й етико-естетичної сутності музикознавства, вона також допомагає доводити, що для музикознавця саме смисловий світ є головним адресатом та інтенціональним предметом» [22, с. 31].

Пропонуємо ввести до наукового обігу поняття *«тезаурусний стиль мислення»*, під яким розуміємо *здатність обирати такі інтелектуальні стратегії й операції, які уможливають ефективне функціонування тезауруса, зокрема музичного, у професійних музикантів.* Тезаурусний стиль мислення, як і будь-який стиль, може мати різний ступінь сформованості, розвинутості: від низького до високого, що зумовлюється багатьма чинниками: інтелектуально-аналітичними, емоційно-психологічними, соціокультурними тощо.

Сучасна композиторська практика живиться ідеєю всеохопного загального синтезу, вільно оперуючи досвідом минулого та сучасності у стиле- та жанротворенні, принципах організації звуковисотності, у засобах розвитку тематизму, формотворенні. Сучасні митці сміливо порушують традиційні межі видів мистецтва, вільно творять «на перетині», створюючи артоб'єкти, звукові об'єкти, творчі проекти, аудіовізуальні твори й інші художні явища синтетичного типу. Отже, продукують явища на основі комбінування/поєднання різноманітних стильових, жанрових, технічних, технологічних, звукових елементів, використовують «чужі» тексти, засоби та прийоми суміжних видів мистецтва та новітніх технологій. Означені особливості висувають особливі вимоги до виконавців, дослідників, професійних і пересічних реципієнтів щодо володіння механізмами сприйняття художньої інформації та розшифрування закладених митцями смислів у процесі комунікації. Важливою операційною системою в ньому є музичний тезаурус. Тому вироблення, споживання, різноманітна інтерпретація складноорганізованих музичних творів (смыслово-полішарових, які містять посилання на інші тексти, реалізують оригінальну художню або технічну композиторську ідею, синтетичних за природою або задумом) потребують інтенсивної актуалізації й особливого налаштування музичного тезауруса всіх учасників комунікативного процесу, від композитора до реципієнтів, з метою продукування та розшифрування смислів. Такі твори потребують особливого тезаурусного стилю мислення – динамічного, гнучкого, комбінаторного, здатного до оброблення власне музичної інформації та «галузево-секторальної», між якими встановлюються перехресні зв'язки та коре-

ляції. Такого тезаурусного стилю мислення, що має доступ до глибин пам'яті та сміливо рухається по осі часу, тримаючи в полі зору теперішність і минувшину, «своє» і «чуже», розрізняючи, диференціюючи елементи (операційні «біти»), що комбінуються, утворюючи нову складну синтетичну художню цілісність.

Висновки. У професійній діяльності музиканта (композитора, виконавця, науковця-дослідника) музичний тезаурус як специфікований «сектор» загального тезауруса відіграє роль важливої організаційно-координаційної системи, яка дозволяє здійснювати оброблення, упорядкування та систематизацію інформації та знань. Системність музичного тезауруса, його обсяг, динамічність та інтенсивність функціонування є чинниками повноти розшифрування складноорганізованих з погляду закладених у них смислів музичних творів, у продукуванні яких величезну роль відіграє тезаурус митця (композитора). Запорукою здійснення успішного комунікативного процесу є максимальний збіг тезаурусів адресанта й адресатів, перебування їх в одному семантичному (тезаурусному) полі.

Актуальне *тезаурусне мислення* та сформований *тезаурусний стиль мислення* у професійних музикантів є вимогою всіх часів. Однак особливо гостро проблема формування глибокого тезаурусного мислення та розвинутого тезаурусного стилю мислення постає на сучасному етапі розвитку музичної культури та музичного мистецтва у зв'язку із граничним розширенням інформаційного простору буття людини внаслідок технологічних та інформаційних інновацій, появою нових форм буття музичного мистецтва, зміною парадигми композиторської творчості. Глобальний синтез ставить перед професійними музикантами нові виклики і формує нові вимоги.

Література:

1. Александрова О., Шаповалова Л. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU* : Collective monograph. Riga : Izdevniecība "Baltija Publishing", 2020. Р. 1–20. <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-72-3.01>
2. Бородавкін С. Принципи оркестрового мислення Й.С. Баха : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 1998. 22 с.
3. Булатова Л. Музичне мислення особистості як спосіб музичної комунікації. *Молодий вчений*. 2016. № 3 (30). С. 357–361.
4. Бутенев П. Арво Пярт: 3 тиші. Київ : Дух і Літера, 2023. 224 с.
5. Гусарчук Т. Артемій Ведель. Постаць митця у контексті епох : монографія. Ніжин : видавець ПП М.М. Лисенко, 2017. 768 с.
6. Драч І. Композитор Віталій Губаренко. Аспекти вияву творчої індивідуальності. Харків : Акта, 2021. 362 с.
7. Єфремова І., Столярчук Л. Питання розвитку музичного мислення студентів-піаністів в аспекті роботи над інтерпретацією музичних творів. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. 2020. № 70. Т. 1. С. 83–87.
8. Зимогляд Н. Музичне мислення як основа фортепіанного виконавського мистецтва. *Культура України*. 2019. Вип. 65. С. 182–190. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.18>
9. Калашник М. Музичний тезаурус композитора: аспекти вивчення : монографія. Київ ; Харків : В. М. Мосякін, 2010. 252 с.
10. Калашник М. Музичний тезаурус: специфіка, властивості, форми існування (на прикладі композиторської творчості) : дис. ... докт. мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2010. 449 с.
11. Коробецька С. Оркестровий стиль: теорія, історія, сучасність : монографія. Київ : Видавництво НІТУ ім. М. П. Драгоманова, 2011. 332 с.
12. Котляревський І. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. Київ : Музична Україна, 1971. 156 с.
13. Лінії – перехрестя – акценти. Композитор Леонід Грабовський: бесіди, статті, матеріали / ідея, укладання, загальне редагування, коментарі і примітки : Олександр Щетинський. Харків : Акта, 2017. 780 с.

14. Мазур І. Аспекти дослідження категорії «музичне мислення» у сучасному науковому просторі. *The influence of culture and art on the value orientations of civilization in war and post-war times* : International scientific conference proceedings, August 30–31, 2022. Riga, the Republic of Latvia. Riga, Latvia : Baltija Publishing. P. 13–17.
15. Малий Д. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Харків, 2018. 218 с.
16. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.
17. Пясковський І. Логічне і художнє в музичному мисленні. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2009. № 1 (2). С. 21–25.
18. Ракочі В. Початкове solo як інноваційний прийом сучасного оркестрового мислення. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2014. Вип. 111. С. 24–32.
19. Савченко Г. Обґрунтування специфіки оркестрового мислення: теоретичний аспект. *Музичне мистецтво і культура*. 2022. № 2 (34). С. 80–92. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-7>
20. Савченко Г. Оркестрове мислення Олександра Шетинського: звук, простір, матерія. *Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience* : Scientific monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2023. P. 176–202.
21. Самойленко О. Науково-методичні пріоритети сучасного музикознавства: переступаючи межі. *Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience* : Scientific monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2023. P. 203–221.
22. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
23. Тукова І. Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох ХVІІ – поч. ХХІ століття : монографія. Харків : Акта, 2021. 453 с.
24. Шетинський О. Типологія композиторської самоактуалізації (із творчої лабораторії Л. Грабовського, В. Балея і В. Бібіка) : дис. ... докт. філософ. : 17.00.03. Харків, 2023. 233 с.
25. From a Work to an “Open” Work: Research Experience / O. Zavialova et al. *International Journal of Criminology and Sociology*. 2020. № 9. P. 2938–2943.

References:

1. Aleksandrova, O.O., Shapovalova, L.V. (2020). Formuvannya myslennia suchasnoho vykonavtsia v systemi intehrалnykh зв'язків теорії музики та інтерпретології [Formation of thinking of a modern performer in the system of integral connections of music theory and interpretology] Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph. Riga. Pp. 1–20 <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-72-3.01> [in Ukrainian]
2. Borodavkin, S.O. (1998). Pryntsypy orkestrovoho myslennia Y.S. Bakha [The principles of orchestral thinking by Jo.S. Bach] Avtoreferat dySSERTatsii na zdobuttia naukovoogo stupenia kandydata mystetstvovnavstva: 17.00.03 – Abstract of the dissertation for obtaining the scientific degree of Candidate of Art Studies: 17.00.03. Kyiv. 22 p. [in Ukrainian]
3. Bulatova, L.O. (2016). Muzychne myslennia osobystosti yak sposib muzychnoi komunikatsii [Musical thinking of the individual as a way of musical communication] *Molodyi vchenyi – Young scientist*. № 3 (30). Pp. 357–361 [in Ukrainian]
4. Buteniev, P. (2023). Arvo Piart: z tyshi [Arvo Pärt: From silence] Kyiv. 224 p. [in Ukrainian]
5. Husarchuk, T.V. (2017). Artemii Vedel. Postat myttsia u konteksti epokh : monohrafiia [Artemiy Vedel. The figure of the artist in the context of epochs: a monograph] Nizhyn. 768 p. [in Ukrainian]
6. Drach, I. (2021). Kompozytor Vitalii Hubarenko. Aspekty vyjavu tvorchoi indyvidualnosti [Composer Vitaly Gubarenko. Aspects of expression of creative individuality] Kharkiv. 362 p. [in Ukrainian]
7. Yefremova, I.M., Stoliarchuk, L.I. (2020). Pytannia rozvytku muzychnoho myslennia studentiv-pianistiv v aspekti roboty nad interpretatsiieiu muzychnykh tvoriv [The question of the development of musical thinking of student pianists in the aspect of work on the interpretation of musical works]. *Pedahohika formuvannia tvorchoi osobystosti u vyshchii i zahalnoosvitnii shkolkakh – Pedagogy of creative personality formation in higher and secondary schools*. № 70, vol. 1. Pp. 83–87 [in Ukrainian]
8. Zymohliad, N.Yu. (2019). Muzychne myslennia yak osnova fortepiannoho vykonavskoho mystetstva [Musical thinking as the basis of piano performing art] *Kultura Ukrainy – Culture of Ukraine*. Vyp. 65. Pp. 182–190. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.065.18> [in Ukrainian]
9. Kalashnyk, M.P. (2010). Muzychnyi tezaurus kompozytora: aspekty vyvchennia : monohrafiia [The composer's musical thesaurus: aspects of study: monograph] Kyiv ; Kharkiv. 252 p. [in Ukrainian]
10. Kalashnyk, M.P. (2010). Muzychnyi tezaurus: spetsyfika, vlastyivosti, formy isnuvannia (na prykladi kompozytorskoï tvorchosti) [Musical thesaurus: specifics, properties, forms of existence (on the example of composer's creativity)] *Dysertatsiia na zdobuttia naukovoogo stupenia doktora mystetstvovnavstva: 17.00.03 – Dissertation for obtaining the scientific degree of Doctor of Art Studies: 17.00.03*. Kyiv. 449 p. [in Ukrainian]
11. Korobetska, S.Yu. (2011). Orkestrovyi styl: teoriia, istoriia, suchasnist : monohrafiia [Orchestral style: theory, history, modernity: a monograph] Kyiv. 332 p. [in Ukrainian]
12. Kotliarevskiy, I. (1971). Diatonika i khromatyka yak katehoriï muzychnoho myslennia [Diatonics and chromatics as categories of musical thought] Kyiv. 156 p. [in Ukrainian]
13. Linii-perekhrestia-aktsenty [Lines-intersections-accents] Kompozytor Leonid Hrabovskiy: besidy, statti, materialy – Composer Leonid Grabovsky: conversations, articles, materials (2017). Gen. ed. Oleksandr Shchetynskiy. Kharkiv. 780 p. [in Ukrainian]

14. Mazur, I.V. (2022). Aspekty doslidzhennia katehorii “muzychne myslennia” v suchasnomu naukovomu prostori [Aspects of the research of the category “musical thinking” in the modern scientific space] International scientific conference “The influence of culture and art on the value orientations of civilization in war and post-war times”: conference proceedings. Riga. Pp. 13–17 [in Ukrainian]
15. Malyi, D.M. (2018). Spetsyfika kompozytorskoho myslennia v muzytsi ostannoii tretyni XX – pochatku XXI stolit [Specificity of the composer’s thinking in the music of the last third of the 20th – beginning of the 21st centuries] Dyssertatsiia na zdobuttia naukovogo stupenia kandydata mystetstvoznavstva: 17.00.03 – Dissertation for obtaining the scientific degree of Candidate of Art Studies. Kharkiv. 218 p. [in Ukrainian]
16. Moskalenko, V.H. (2013). Lektsii z muzychnoi interpretatsii [Lectures on musical interpretation]: navchalnyi posibnyk – a study guide. Kyiv. 134 p. [in Ukrainian]
17. Piaskovskiy, I.B. (2009). Lohichne i khudozhnie v muzychnomu myslenni [Logical and artistic in musical thinking] Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho – Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv. № 1 (2). Pp. 21–25 [in Ukrainian]
18. Rakochi, V. (2014). Pochatkove solo yak innovatsiinyi pryiom suchasnoho orkestrovoho myslennia [Initial solo as an innovative method of modern orchestral thinking] Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho – Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv. Vyp. 111. Pp. 24–32 [in Ukrainian]
19. Savchenko, H. (2022). Obgruntuvannia spetsyfiky orkestrovoho myslennia: teoretychnyi aspekt [Justification of the specificity of orchestral thinking: theoretical aspect] Muzychne mystetstvo i kultura – Musical art and culture. № 2 (34). Pp. 80–92. <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-7> [in Ukrainian]
20. Savchenko, H.S. (2023). Orkestrove myslennia Oleksandra Shchetynskoho: zvuk, prostir, materia [Orchestral thinking of Oleksandr Shchetynskiy: sound, space, matter] Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine’s experience : Scientific monograph. Riga. Pp. 176–202 [in Ukrainian]
21. Samoilenko, O.I. (2023). Naukovo-metodychni priorytety suchasnoho muzykoznavstva: perestupaiuchy mezhi [Scientific and methodological priorities of modern musicology: crossing the boundaries] Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine’s experience : Scientific monograph. Riga. Pp. 203–221 [in Ukrainian]
22. Samoilenko, O.I. (2020). Psykholohiia mystetstva: suchasni muzykoznavchi proiektii : monohrafiia [Psychology of art: modern musicological projections: monograph] Odesa. 236 p. [in Ukrainian]
23. Tukova, I. (2021). Muzyka i pryrodoznavstvo. Vzaiemodiia svitiv v umonastroiakh epokh XVII – pochatok XXI stolittia : monohrafiia [Music and natural science. The interaction of the worlds in the mindsets of the 17th – the beginning of the 21st century: a monograph]. Kharkiv. 453 p. [in Ukrainian]
24. Shchetynskiy, O.S. (2023). Typolohiia kompozytorskoi samoaktualizatsii (z tvorchoi laboratorii L. Hrabovskoho, V. Baleia i V. Bibika) [Typology of composer self-actualization (from the creative laboratory of L. Grabovskyi, V. Balei and V. Bibik)] Dyssertatsiia na zdobuttia naukovogo stupenia doktora filosofii: 17.00.03 – Dissertation for obtaining the scientific degree of PhD: 17.00.03. Kharkiv. 233 p. [in Ukrainian]
25. Zavalova, O.K., Kalashnyk, M.P., Savchenko, H.S., Stakhevykh, H.A., Smirnova, I.V. (2020). From a Work to an “Open” Work: Research Experience. International Journal of Criminology and Sociology. № 9. Pp. 2938–2943 [in English]

СПЕЦИФІКА ТРАКТУВАННЯ ЖАНРУ ХОРОВОГО КОНЦЕРТУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ (НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ «ГОРИ МОЇ» В. ЗУБИЦЬКОГО)

Карась Віталій Миколайович,

аспірант кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності
Дніпровської академії музики
ORCID ID: 0000-0003-4173-787X

У статті розглядається феномен звернення сучасних українських композиторів до жанру хорового концерту, відомого із середини XVII століття. Простежено тігльасть традиції існування жанру хорового концерту, яка зародилася в українській музиці більш ніж 300 років тому, у творчості Миколи Дилецького та його сучасників, зазнавала періоди розквіту в період музичного класицизму (творчий спадок Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Артемія Веделя) і занепаду в XIX–XX століттях, залишається актуальною дотепер унаслідок відродження інтересу до цього жанру у творчості сучасних композиторів. Подано класифікацію жанру хорового концерту в сучасній музиці, де поряд із духовним концертом здобувають поширення світський і фольклорний різновиди, яких не було в давніх зразках жанру. Матеріалом аналізу обрано хоровий концерт «Гори мої» відомого українського композитора Володимира Зубицького, автора великої кількості творів для хору а cappella. Доведено, що цей концерт належить до фольклоризованого різновиду жанру, на що вказують вербальні тексти, які репрезентують західноукраїнський фольклор, та музична мова твору. Проаналізовано засоби музичної виразності: мелодики та її автентичні фольклорні джерела, ритміку, гармонію, поліфонію, фактуру тощо. Зазначено велику семантичну роль засобів алітерації й інструментального звукопису, які мають фольклорну природу. Простежено тягльасть традиції від хорових концертів доби класицизму на рівні загальної будови концертного циклу та втілення принципів концерткування, що визначають характер мелодики, закономірності фактурного складу і тип взаємодії голосів. Зроблено висновок, що концерт «Гори мої» є яскравим прикладом сучасного трактування відродженого жанру хорового концерту, у якому зв'язок із жанровими витоками є опосередкованим, а властиві даному жанру ознаки концертності втілено сучасними засобами музичної мови.

Ключові слова: жанр хорового концерту, сучасна українська музика, творчість Володимира Зубицького, хоровий концерт фольклоризованого типу.

Karas Vitaliy. Specific interpretation of the choir concert genre in contemporary Ukrainian music (on the example of the concert “My Mountains” by V. Zubytsky)

The article examines the phenomenon of modern Ukrainian composers turning to the choral concert genre, known since the middle of the 17th century. The continuity of the tradition of the existence of the choral concert genre, which originated in Ukrainian music more than 300 years ago, in the work of Mykola Dyletskyi and his contemporaries, was followed through periods of prosperity during the period of musical classicism (the creative legacy of Maksym Berezovsky, Dmytro Bortnyansky, Artemiy Vedel) and decline in the 19th–20th centuries, and remains relevant until now due to the revival of interest in this genre in the work of modern composers. The classification of the genre of the choral concert in modern music is presented, where, along with the spiritual concert, secular and folk varieties, which were not present in the ancient examples of the genre, are becoming widespread. The choral concert “My Mountains” by the famous Ukrainian composer Volodymyr Zubytsky, the author of a large number of works for the a cappella choir, was chosen as the material of the analysis. It has been proven that this concert belongs to the folklore variety of the genre, which is indicated by the verbal texts representing Western Ukrainian folklore and the musical language of the piece. The means of musical expressiveness are analyzed – melody and its authentic folklore sources, rhythm, harmony, polyphony, texture, etc. The great semantic role of means of alliteration and instrumental sound writing, which have a folklore nature, is noted. The continuity of the tradition from the choral concerts of the era of classicism at the level of the general structure of the concert cycle, the embodiment of the principles of concert performance, which determine the regularities of the textured composition and the type of interaction of voices, is traced. It is concluded that the concert “My Mountains” is a vivid example of the modern interpretation of the revived genre of the choral concert, in which the connection with the genre’s origins is indirect, and the characteristics of the concert performance characteristic of this genre are embodied in modern means of musical language.

Key words: genre of choral concert, modern Ukrainian music, work of Volodymyr Zubytsky, choral concert of folklore type.

Вступ. Жанрова система сучасної української музики позначена багатьма різновекторними спрямуваннями. Поряд із виникненням нових жанрів, які є відповіддю на потреби сьогодення, спостерігаються тенденції збереженням усталеної системи музичних жанрів, сприйнятої від попередніх епох, розширення їхніх жанрових меж у конкретних проявах і збагачення традиційного комплексу жанрових ознак. Такий творчий підхід до трактування усталеної системи жанрів спостерігається в хоровому концерті. Цей жанр виник в українській духовній музиці середини XVII ст. як «художній результат нового

ренесансно-гуманістичного світовідчуття людини, ідеали якої – розкриття індивідуального потенціалу особистості, самостійність творчого мислення, мистецький експеримент» [4, с. 63]. Порівняно із творчістю українських митців доби Бароко (XVII – перша половина XVIII ст.) і класицизму (друга половина XVIII ст.), які доклали багато творчих зусиль для формування, розвитку та стабілізації усталених ознак хорового концерту, у творчому доробку сучасних українських композиторів цей жанр переживає своє друге народження та дістає принципово інакшого трактування.

Протягом свого історичного життя жанр хорового концерту пройшов кілька етапів еволюції – від партесного концерту епохи Бароко до класичного концерту другої половини XVIII ст. і пізньоромантичного концерту межі XIX–XX ст. Кожний етап привнесив стильові новації, які були пов'язані зі зміною загальностильових парадигм, однак незмінною залишалася найважливіша спільна риса – духовна природа жанру, його підпорядкованість храмовому співу православної церкви.

Відродження жанру хорового концерту в 70–80-ті рр. XX ст. було зумовлене зацікавленістю композиторів давньою духовною спадщиною, однак його результатом стало не стільки повернення старовинних концертних форм, скільки виникнення нового жанрового феномену, у якому духовна складова частина збагатилася іншими змістовними компонентами, передусім фольклорною та світською тематикою. Оскільки хоровий концерт зазнав тривалого періоду небуття в музиці XX ст., це суттєво вплинуло на творчий підхід композиторів до розуміння відродженого жанру та тлумачення комплексу його провідних ознак, що проявилася в розмиванні типологічних рис, їхній екстраполяції на інші жанри хорової музики, які були поширені в тогочасній композиторській творчості (хорова кантата, хорова поема, хорова п'єса тощо), а також у зворотному русі – збагаченні хорового концерту новими рисами, не властивими даному жанру протягом баракового, класичного та пізньоромантичного етапів розвитку.

В українській музиці останніх десятиліть до жанру хорового концерту зверталися композитори різних поколінь – це і представники «покоління шестидесятників» Леся Дичко (нар. у 1939 р.), Євген Станкович (нар. в 1942 р.), Мирослав Скорик (1938–2020 рр.), і їхні учні Ігор Щербаков (нар. в 1955 р.), Віктор Степурко (нар. в 1951 р.), Ганна Гаврилець (1958–2022 рр.), і митці, що представляють регіональні осередки, – Василь Гайдук (нар. в 1938 р.), Віктор Мужчиль (нар. в 1947 р.), Юрій Алжнев (нар. в 1949 р.), Олексій Скрипник (нар. в 1955 р.) та інші. Одним із сучасних митців, чий творчий спадок демонструє зацікавлення хоровою музикою загалом і жанром хорового концерту зокрема, є відомий український композитор Володимир Зубицький (нар. в 1953 р.) – заслужений діяч мистецтв України (1993 р.), лауреат премії імені М. Островського (1984 р.), лауреат премії польського відділення ЮНЕСКО (1985 р.), лауреат премії імені М. Лисенка (1994 р.) та численних міжнародних композиторських конкурсів. У його доробку – п'ять хорових концертів: № 1 «Гори мої» на тексти західноукраїнських народних пісень (1986 р.), № 2 «Ярмарок» на тексти східноукраїнських народних пісень (1987 р.), № 3 «Concerto strumentale» на слова народні та В. Довжика (1993 р.), «Коломийка» на вірші Івана Франка та народні (2022 р.), «Радуйтеся, яко з нами Бог» («Симфонічна самба») на тексти Григорія Сковороди (2023 р.). У кожному з концертів спостерігається індивідуально-авторський підхід до трактування жанрових ознак хорового концерту, однак усі твори поєднують характерне для В. Зубицького тяжіння до фольклоризації музичного матеріалу.

Матеріали та методи. Матеріалом аналізу обрано хоровий концерт № 1 «Гори мої» В. Зубицького для мішаного хору *a cappella*, написаний у 1986 р., на початку етапу другого народження жанру, коли у творчості українських композиторів тривали активні пошуки шляхів його відродження. Головним методом є історичний, він надає підстави простежити тяглість традиції розвитку жанру хорового концерту в українській музиці, починаючи від давніх етапів і до кінця XX ст.

Результати. Звертаючись у своєму хоровому концерті «Гори мої» до давнього жару і створюючи зразок його сучасного трактування, В. Зубицький намагається кардинально переосмислити початковий жанровий інваріант і послабити взаємодію з ним, передусім на семантичному та композиційно-драматургічному рівнях. Ступінь і характер привнесених змін стають зрозумілими, якщо порівняти обраний хоровий концерт з інваріантними зразками жанру, які представляють добу Бароко і класицизму.

Зміст. Питання змісту у визначенні інваріантних ознак жанру духовного концерту є одним із найважливіших. Хорові концерти українських композиторів зазначеного періоду призначалися для виконання під час церковного богослужіння і мали відтворювати духовний зміст цієї події. Текстовою основою давніх концертів були церковні молитви і псалми, тому твори отримали визначення духовних (сакральних) концертів. Ключові фрази тексту багаторазово повторювалися, а мелодика мала узагальнений характер і була спрямована на відображення змісту тексту, на музично-риторичне відтворення окремих слів.

Концерт «Гори мої» В. Зубицького, написаний на тексти західноукраїнського народнопісенного фольклору, належить не до духовного, а до фольклористичного напрямку композиторської творчості, який протягом 70–80-х рр. XX ст. інтенсивно розвивався в Україні (творчість Мирослава Скорика у сфері інструментальної музики, Лесі Дичко в галузі хорової музики тощо). Мелодика концерту В. Зубицького має яскраво виражені ознаки стилізації народнопісенного фольклорного матеріалу, відображає традиції музичного побуту українського народу. Тож духовна основа та вся її атрибутика в аналізованому зразку відродженого жанру не зберігається.

Композиційна структура. Питання композиційної структури жанрового інваріанту хорових концертів та її рецепції у відродженому хоровому концерті є не менш важливими, ніж питання змісту. У творчості композиторів доби класицизму (Максим Березовський, Дмитро Бортнянський) затвердився багаточастинний концертний цикл із контрастним чергуванням кількох частин і поліфонічним фіналом. Таких частин зазвичай було три або чотири, вони об'єднувалися спільною ідеєю, яка відображала семантику церковного свята або менш значущої церковної події. Концертний цикл сформувався з розростання контрастно-складової форми партесного концерту, яка поділялася не на частини, а на окремі розділи, що були наповнені великою кількістю поліфонічних побудов. Кожна частина в загальній драматургії циклу мала власну функцію – вступну (у разі наявності

окремої вступної частини), експонувальну, розвиткову, функцію ліричного центру, підготовчу (перед фіналом), завершальну. Розвинена система контрастів між частинами класичного хорового концерту охоплювала різні рівні – образно-емоційний, темповий, фактурний, динамічний, ладотональний, кількісний (*tutti* – ансамбль солістів) тощо.

У концерті «Гори мої» можна спостерігати поділ на частини, але їхня кількість значно перевищує нормативну. Замість трьох або чотирьох частин, концертний цикл складається з восьми окремих частин, кожна з яких має власну драматургічну роль.

Перша частина «Гори мої» (*Andante*) виконує функцію вступу до всього концертного циклу. Вона побудована на взаємодії сольного заспіву (у партії альт) і хорового підхоплення-приспіву, об'єднаних вільно-варіантним розгортанням спільної теми, мелодична лінія якої заснована на принципах варіювання, змінності тонів і збагачена елементами думного ладу (мінор із високим IV щаблем). У тутійному підхопленні початкова музична фраза теми проводиться імітаційно у трьох хорових партіях (альт – тенор – бас), де кожен із голосів має самостійну логіку розгортання. Задіяний неповний склад хору, поки що без сопрано.

Подальше слідування частин відбувається за принципом образно-емоційного та темпового контрасту, у чому композитор наслідує одну з найхарактерніших ознак духовних концертів епохи класицизму.

У прискореній другій частині «Ой вижду я на горбочок» (*Allegretto*) відтворено звучання карпатської коломийки. У мелодиці стилізовано коломийкові ритмо-інтонації, обрано куплетно-варіаційну форму з варіантним заспівом, у якому відбувається поступове ущільнення фактури, і незмінним приспівом. Виразною ознакою гармонічної мови стають яскраво колористичні акорди нетерцієвої структури, рух паралельними квінтами, тризвуками та нонакордами (особливо у приспіві, де зіставляються тризвуки a-moll і H-dur), коливання терцієвого тону тоніки в заспіві (тональність es-moll) тощо. У загальній драматургії циклу дана частина виконує функцію експонування.

У повільній третій частині («Коліскова», *Molto tranquillo*) стилізовано спів коліскової пісні, тому велике значення надається сольній партії (сопрано), однак кожен із двох куплетів починається хоровим заспівом, який виконує роль своєрідного вступу. Приспівом є тема коліскової в партії сопрано-соло, вона звучить на звуковому тлі хорових голосів. Ритмічні коливання, плавність мелодики та поступовість руху створюють рівномірне звучання. У процесі лінійного ведення голосів утворюються вертикальні співзвуччя нетерцієвого типу і виникають риси ладотональної нестійкості. Дана частина є ліричним центром циклу.

У прискореній четвертій частині «Вітер віє» (*Allegretto*) стилізовано стихію гуцульських танців. Вона написана у вільній формі з рисами репрізної тричастинності. Основна тема вкладається в діапазон сексти і має гуцульські ритми, змінний III і високий IV щаблі, до яких у супроводжуючих голосах поступово

додаються тони думного, фрігійського та дорійського ладів. Тема експонується окремо в партіях голосів жіночої та чоловічої групи, супроводжується алітераційними вигуками на основному тоні (re), акордовими структурами секундової будови, короткими поспівками, які проводяться в усіх партіях імітаційно, контрапунктуючи темі. Дана частина виконує розвиткову функцію.

Повільна п'ята частина «Плач» (*Andantino*) побудована на експресивному звучанні плачу-причету. Основна тема заснована на малосекундових інтонаціях, має низхідну спрямованість мелодичного руху та значну ритмічну свободу. Супровід є мелодизованим, унаслідок чого утворюються виразні контрапунктичні поєднання мелодичних ліній. Дана частина є драматичним центром циклу.

Стрімка шоста частина «Дримба» (*Allegro*) написана у формі рондо і включає три проведення рефрену і два епізоди. Тема рефрену побудована на повторенні одного звука в однаковому ритмі, з утворенням ефекту не проспівування, а промовляння слів. На її ритмо-інтонаціях побудовано перший епізод, тоді як у другому епізоді виникає ансамблевий спів, заснований на принципі двоголосної гетерофонії, з ефектом випадкового мелодичного відхилення від основного наспіву. Дана частина виконує функцію кульмінації.

Повільна сьома частина «Весільна» (*Lento*) вирізняється своєю багатотемністю. Темі засновані на гексахордах, мають примхливу ритміку, поєднують риси наспівності та танцювальності, викладаються на тлі педальних тонів у хорових партіях. У процесі розвитку тематичний матеріал варіантно перетворюється, накопичення голосів і нагнітання напруги приводять до акордового скандування в кульмінації (тт. 53–54), нетерцієві співзвуччя якої утворені лінійним рухом голосів. У репрізі між хоровими партіями виникають короткі імітації, одна з тем представлена тільки ритмічно, без фіксованої висоти тонів. Драматургічне значення цієї частини полягає в підготовці фіналу.

Яскрава та життєрадісна восьма частина «Весілля» (*Presto*) є фіналом концертного циклу. Досить часто вона виконується як самостійний хоровий твір із назвою «У неділю на весіллі». У цю частину додано ударну групу, а в кінці повертається тема з першої частини концерту «Гори мої».

Принцип об'єднання частин. У зразках українських духовних концертів доби класицизму ми спостерігаємо сонатний принцип об'єднання частин, у яких відтворено різні іпостасі одного образу. У хоровому концерті «Гори мої» кожна частина являє собою самостійну хорову мініатюру, тому принцип об'єднання частин є сюїтним.

Музична мова. Автори духовних концертів другої половини XVIII ст. використовували вокально-хорову мелодику узагальненого типу, уводили сольні-ансамблеві побудови з більш розвиненими вокальними голосами, дотримувалися чітких ритмічних структур, які подекуди вказували на первинні жанри (менует, марш, пісня-романс тощо), спиралися на класичну гармонію та барокову поліфонію вільного стилю, писали фінальні фуги тощо.

У концерті «Гори мої» спостерігаємо осучаснення засобів гармонії, яка спирається не на класичну мажорно-мінорну систему, а на розширену діатоніку, з охопленням ширшого кола тональностей, гнучким упровадженням елементів натуральних ладів і акордів нетерцієвої структури з метою стилізації народнопісенного багатоголосся та народно-інструментальної гри. Засоби поліфонії теж підлягають переосмисленню; вони втрачають класичні ознаки та здобувають риси контрапунктування, характерні для хорового звучання народних пісень. Стилізованою також є мелодика, в інтонаціях якої можна виявити зв'язок із коломийками, гуцульськими танцями, колісковими та весільними піснями, плачем-причетом. Хорові партії здобувають інструментального трактування, велике значення надається алітераційним складам, вигукам, хоровим глісандо, які наслідують елементи народно-інструментального музикування та співу, характерні для західноукраїнського фольклору, у чому проявляються ознаки концертуювання.

Висновки. Аналіз хорового концерту «Гори мої» Володимира Зубицького крізь призму проблеми тягло-

сті традицій дає підстави зробити висновки про те, що в його змісті, композиційній будові та музичній формі трапляється переосмислення традиційних жанрових ознак. Це відбувається під впливом сучасних тенденцій розвитку музичного мистецтва, які вплинули на формування інакшої якості відродженого жанру, і проявляється у фольклоризації змісту, збільшенні кількості частин, сюїтному принципі їх поєднання в концертний цикл, народнопісенному характері мелодики та типі фактури, стилізації ладо-гармонічних і поліфонічних засобів. Тож концерт «Гори мої» є яскравим прикладом сучасного трактування відродженого жанру хорового концерту. Він представляє фольклоризований тип концерту, у якому зв'язок із жанровими витоками є опосередкованим, а властиві даному жанру ознаки концертності втілено сучасними засобами музичної мови, стилізованими під первинний фольклорний матеріал.

Перспективи подальших наукових розвідок полягають у дослідженні інших хорових концертів В. Зубицького в аспекті проблеми взаємодії традицій і новацій.

Література:

1. Батичко Г. Хоровий концерт у контексті сучасної хорової культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Київ : КДК ім. П. І. Чайковського, 1993. 18 с.
2. Беликова В. Характеристика музичної мови В. Зубицького на прикладі хору «Весільна». *Музикознавство Дніпропетровщини* : збірник статей. Дніпропетровськ, 2003. Вип. 3. С. 21–24.
3. Варакута М. Жанр хорової мініатюри в сучасній українській музиці (на прикладі творчості В. Зубицького) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Одеса : ОДМА імені А. В. Нежданової, 2011. 16 с.
4. Варакута М. Хоровий концерт «Гори мої» В. Зубицького: жанрово-стильові аспекти трактовки жанра в сучасній українській музиці. *GESJ: Musicology and Cultural Science*. 2014. № 1 (10). С. 17–21.
5. Ігнатенко Є. Авторське прочитання літургічного тексту у вітчизняних духовних концертах. *Київське музикознавство*. Київ, 2002. Вип. 8. С. 63–70.
6. Кириленко Я. Тенденції розвитку українського хорового концерту 1980–2010 рр. : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Харків : ХДІМ ім. І. П. Котляревського, 2012. 17 с.
7. Рязанцева Л. Про еволюцію жанру хорового концерту в російській та українській музиці XVII–XX ст. *Музичне мистецтво*. Донецьк, 2006. Вип. 6. С. 51–60.
8. Риси хорової творчості Володимира Зубицького на прикладі “Concerto strumentale” / О. Скопцова та ін. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія «Мистецтвознавство». 2022. Вип. 47. С. 88–93.

References:

1. Batycho, H. (1993). Khorovyy kontsert v konteksti suchasnoyi khorovoyi kul'tury [Choral concert in the context of modern choral culture] Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv, 18 p. [in Ukrainian]
2. Belikova, V. (2003). Kharakterystyka muzychnoyi movy V. Zubyts'koho na prykladi khoru “Vesil'na” [Characteristics of the musical language of V. Zubytsky on the example of the “Wedding” choir] *Muzykoznnavstvo Dnipropetrovshchyny – Musicology of Dnipropetrovsk region*. Dnipropetrovsk, 2003, 3, pp. 21–24 [in Ukrainian]
3. Varakuta, M.I. (2011). Zhanr khorovoyi miniatyury v suchasniy ukrayins'kiy muzytsi (na prykladi tvorchosti V. Zubyts'koho) [Genre of choral miniature in modern Ukrainian music (on the example of the work of V. Zubytskyi)] Extended abstract of candidate's thesis. Odesa, 16 p. [in Ukrainian]
4. Varakuta, M. (2014). Khorovoy kontsert “Gori moyi” V. Zubitskogo: zhanrovo-stilevyeye aspekty traktovki zhanra v sovremennoy ukrainskoy muzyke [Choral concert “My Mountains” by V. Zubitsky: genre and style aspects of the interpretation of the genre in modern Ukrainian music] *GESJ: Musicology and Cultural Science*, 1 (10), pp. 17–21 [in Russian]
5. Ihnatenko, Y. (2002). Avtors'ke prochyttannya liturhichnoho tekstu u vitchyznyanykh dukhovnykh kontsertakh [Author's reading of the liturgical text in national spiritual concerts] *Kyivs'ke muzykoznavstvo – Kyiv musicology*, 8, pp. 63–70 [in Ukrainian]
6. Kyrylenko, Y.O. (2012). Tendentsiyi rozvytku ukrayins'koho khorovoho kontsertu 1980–2010 rokiv [Trends in the development of the Ukrainian choral concert 1980–2010] Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv, 17 p. [in Ukrainian]
7. Ryazantseva, L. (2006). Pro evolyutsiyu zhanru khorovoho kontsertu v rosiys'kiy ta ukrayins'kiy muzytsi XVII–XX stolit' [About the evolution of the choral concert genre in Russian and Ukrainian music of the 17th – 20th centuries] *Muzychne mystetstvo – Musical art*, 6. Donets'k, pp. 51–60 [in Ukrainian]
8. Skoptsova, O., Kovmir, N., Semenova, O. (2022). Rysy khorovoyi tvorchosti Volodymyra Zubyts'koho na prykladi “Concerto strumentale” [Features of the choral work of Volodymyr Zubytsky on the example of “Concerto strumentale”] *Visnyk KNUKiM. Seriya “Mystetstvoznavstvo” – Bulletin of KNUKiM. Series “Art history”*, 47, pp. 88–93 [in Ukrainian]

ТЕАТРАЛЬНІСТЬ В ОБРЯДОВИХ ДІЙСТВАХ СУЧАСНОСТІ: АСПЕКТИ АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА

Кириленко Яна Олексіївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри академічного та естрадного вокалу

факультету музичного мистецтва і хореографії

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ORCID ID: 0000-0001-9823-3897

RESEARCHER ID: AAD-2771-2022

У статті висвітлено роль театральності в сучасних обрядових практиках, зокрема в контексті ансамблевого виконавства. Актуальність дослідження пов'язана з необхідністю осмислення впливу театральних прийомів на збереження та відновлення традиційних обрядів, їх адаптацію до сучасних умов. Зауважено, що ознаки театральності у традиційних обрядових діях розвиваються й осучаснюються в нових перформативних формах. З'ясовано, що взаємодія театру, музики, танцю, вокалу й інших виконавських мистецтв створює збагачену сучасною театральністю виконавсько-режисерську атмосферу національного обряду, який здатен виховувати повагу до традицій, об'єднувати людей, розвивати естетичний смак. У роботі запропоновано порівняльну таблицю складників театральності обрядового дійства в контексті традиційного українського обряду та його сучасної інтерпретації, проаналізовано особливі умови, що сприяють трансформації, яка відбувається в театральності обрядових практик сьогодення. Визначено, що поєднані традиційні обрядові елементи із сучасними театральними прийомами відкривають широкі можливості для інноваційних і креативних підходів, підвищують естетичне враження від театральньо-обрядової вистави. Охарактеризовано вагомість вокально-акторського ансамблевого виконавства, ключова роль якого полягає у створенні специфічної атмосфери обрядового дійства, поглибленні сприйняття обряду як спільної дії, підсиленні відчуття колективної ідентичності. Висвітлено ключові функції керівника виконавсько-ансамблевого колективу у формуванні театральності обряду-вистави, режисурі сценічної та музичної частин обрядового дійства, виборі та розробленні образів виконавців, досягненні художньої виразності та драматургії театралізованого народнообрядового проєкту, окреслено його роль у комунікаційній, дослідницькій, менеджерській і науковій діяльності.

Ключові слова: сучасність, театральність, ансамблеве виконавство, обрядове дійство, керівник ансамблю, режисер.

Kyrylenko Yana. Theatricality in modern ritual activities: aspects of ensemble performance

The article highlights the role of theatricality in modern ritual practices, in particular in the context of ensemble performance. The relevance of the study is related to the need to understand the influence of theatrical techniques on the preservation and restoration of traditional rituals, their adaptation to modern conditions. It is noted that the signs of theatricality in traditional ritual actions develop and are modernized in new performative forms. It was found that the interaction of theater, music, dance, vocals and other performing arts create a performance-directing atmosphere of a national ceremony enriched with modern theatricality, which is capable of fostering respect for traditions, uniting people, and developing aesthetic taste. The work offers a comparative table of the components of the theatricality of the ritual action in the context of the traditional Ukrainian rite and its modern interpretation, and analyzes the special conditions that contribute to the transformation that take place in the theatricality of ritual practices today. It was determined that combined traditional ritual elements with modern theatrical techniques open wide opportunities for innovative and creative approaches, increase the aesthetic impression of a theatrical and ritual performance. The significance of the vocal-acting ensemble performance is characterized, the key role of which is to create a specific atmosphere of the ritual action, to deepen the perception of the ritual as a joint action, and to strengthen the sense of collective identity. The key functions of the leader of the performance-ensemble group in shaping the theatricality of the rite-performance, directing the stage and musical parts of the ritual action, choosing and developing the images of the performers, achieving artistic expressiveness and dramaturgy of the theatricalized folk-ritual project are highlighted. its role in communication, research, managerial and scientific activities is outlined.

Key words: modernity, theatricality, ensemble performance, ritual performance, ensemble leader, director.

Вступ. Актуальність обраної теми, її предметне подання та творчий потенціал репрезентуються в декількох напрямках, як-от: 1) зростання інтересу до автентичних обрядів і традицій; 2) вивчення виконавських практик обрядових дійств; 3) еволюція та модифікація обрядових дійств сучасності; 4) розмаїття вокально-виконавських і сценічних трактувань; 5) окреслення взаємин обрядових дійств з іншими видами мистецтва; 6) висвітлення специфіки музичної, зокрема вокально-ансамблевої, виконавської майстерності; 7) аналіз мистецтва дії в обрядовості; 8) культурний і соціальний вплив народних обрядів. Мета статті – дослідити

театральні властивості обрядових дійств сучасності в ансамблево-виконавській інтерпретації.

Сьогоденне суспільство переживає етап переосмислення цінностей, вишукує зв'язок із минулим, прагне до збереження чистої культурної спадщини. Цей феномен можна спостерігати в різних сферах творчого життя: у музиці, театрі, кіно, моді, літературі тощо.

Як глибинний пласт народної культури обрядові дійства зберігають естетичну значущість, театральньо-сценічний потенціал, а також стають джерелом натхнення й об'єктом уваги науковців, дослідників, виконавців, широкого загалу. А в умовах сучасності вони здобули

й нову вагомість, що пов'язано з низкою чинників, як-от зміна світогляду людей, вплив інших культур, пошук нових форм і засобів виразності, адаптація народних обрядів до новітніх умов і глядацької аудиторії.

Сучасні колективи, фольклорні гурти, театри, дитячі фольклорні колективи, окремі виконавці пропонують різні трактування обрядових дійств за допомогою складників театральності, що відіграє ключову роль у перцепції та реалізації обрядових дійств. Деякі виконавці прагнуть до максимально автентичного відтворення обрядів із традиційними костюмами, народною українською піснею, хореографію. Інші шукають нових форм виразності, поєднують традиційні обрядові елементи із сучасними театральними прийомами – це режисерська інтерпретація обряду, стилізація костюмів і декорацій, сучасна хореографія, авторське вокально-ансамблеве аранжування українських народних пісень, сучасна звукорежисура та сценфонія «як звукотехнічна концепція вистави» [12, с. 130], новітній вокально-ансамблевий саунд. Збагачені сучасною театральністю, народні обряди здатні виховувати повагу до традицій, об'єднувати людей, розвивати естетичний смак.

Матеріали та методи. Натепер питання театральності в українських обрядових дійствах є не досить вивченим у сучасному вокально-виконавському музикознавстві. Атрибути сценічної та виконавської репрезентації в народнообрядових дійствах України потрапляли в поле зору науковців, серед яких доцільно звернути увагу на монографії В. Антонюк, яка окреслює етнокультурологічні напрями української вокальної школи [1]; В. Борисенко, яка досліджує тенденції розвитку сучасних свят у родині [3]; І. Волицької, у якій авторка зупиняється на театральних елементах у календарній і родинно-побутовій обрядовості українців Карпат кінця XIX – початку XX ст. У наукових статтях кожен із дослідників запропонував власне бачення питань, а саме: традицій українського хорового співу [2]; режисерської складової частини театралізованих народних свят і обрядових дійств [6]; сучасного вокального виконавства як збереження духовних цінностей української культури [7]; жанрових особливостей вокальних ансамблів сучасного побутування [8]; етнографічних і жанрових особливостей вокально-обрядової культури Середньої Волині [9]; сучасної проблематики традиційного народнопісенного виконавства в етнокультурологічних параметрах [10]; науково-педагогічного осмислення українського народного пісенного виконавства [11]. Однак не повною мірою розроблена зазначена тематика, відсутнє комплексне культурологічне та мистецтвознавче дослідження.

У статті було застосовано комплексні методи дослідження: міждисциплінарний підхід, філософсько-естетичний метод, джерелознавчий, теоретичного узагальнення, структурно-системний, соціокультурний, аналітичний і емпіричні методи.

Результати. Сучасні тенденції в обрядових дійствах відображають новочасні соціокультурні зміни і можуть позначатися в різних площинах: 1) індивідуалізація обрядів визначається диференціацією особистості, її

особливостями, унікальними переконаннями та стильовим уподобанням; 2) сучасні технології, як-от трансляція дійства онлайн, використання віртуальної реальності або інтерактивні обряди, стають доступними та взаємодійними; 3) мешап автентичних народних звичаїв і сучасних обрядів дозволяє комбінувати й інтегрувати елементи традиційної культури із сучасними засадами, створювати гармонічний синтез, синхронізувати збережений спадок минулого та новітні потреби; 4) глобалізаційні тренди впливають на культурний обмін у сфері обрядових дійств; 5) популярність альтернативних форм обрядів свідчить про зміну суспільних уявлень, що віддзеркалюють сучасні бачення нетрадиційних способів вираження своєї культурної ідентичності.

Театральність в обрядових дійствах сучасності відіграє важливу роль у збереженні культурних традицій, передачі інформації, незалежно від контексту (чи то на сцені, під час вистави або у процесі комунікації), відкритті простору для новаторських ідей, особистого розвитку та самопізнання, відчутті катарсису. Використання театральних компонентів: додають життєвості обрядам, ритуалам і міфам; дозволяють сприймати та розуміти культурні особливості; служать платформою для інтерпретації міфів і легенд, розкривають їхню глибину й актуальність для сучасного глядача; зберігають мову та мовленнєві традиції; стимулюють обговорення та рефлексію; привертають увагу публіки до драматургії дійства, яскравих образів, неочікуваних обертів та інновацій.

Здатність актора сучасного обрядового дійства до правдоподібності, переживання привносить особисті елементи у виконання. Акторські виконавські прийоми допускають висловлювання інформації не лише словами, пластичними жестами, виразним обличчям, але й через тембр, інтонації, ритм, мову тіла, створюючи унікальне та цікаве видовище. Візуальні ефекти, музичні треки, світло та декорації, як ілюстративні засоби, підкреслюють ключові моменти вистави-обряду, а визначення структури та сценарію дійства надають їй логічного та привабливого характеру.

Пропонуємо порівняти ознаки театральності в українських обрядах у двох ракурсах – традиційність і сучасна інтерпретаційність (табл. 1).

Запропонована таблиця відображає, наскільки традиційні складові частини театральності в українських обрядах адаптуються, розвиваються й осучаснюються в сучасному контексті.

Час і простір у театральності обрядових дійств створюють унікальні умови для вираження символіки, трансформації та передачі емоцій. Тривалість обрядового дійства як традиційного, так і сучасного, може варіюватися від короткого виступу до довгих театральних подій, а вибір місця проведення має історичне чи символічне значення, що додає глибини обрядовому дійству.

На тлі традиційного вживання костюмів сьогоднішня театралізована інтерпретація передбачає модернізацію деталей. Під час створення сучасного вбрання в обрядах важливо зберігати баланс між традиціями та винаходом, щоб створити щось унікальне та поважане

Таблиця 1

Складники театральності	Традиційний український обряд	Сучасна інтерпретація
Час і простір	У рамках установлених культурних і релігійних традицій. Розташування у специфічних місцях.	У різних місцях, як-от сучасні студії, приміщення або віртуальні платформи. Час гнучкий і адаптований до ритму сьогоденного життя.
Костюми, реквізит	Яскраві символічні костюми, маски, кольори.	Стилізований дизайн одягу, костюмів, реквізиту. Сучасний make up (макіяж, грим).
Постановка, сценічні рухи	Збереження національної естетики. Класичні обрядові мізансцени. Візуалізація минулого. Експресивні рухи та жести, що створюють сюжетність. Елементи народної хореографії.	Осучаснення обрядових традицій. Використання сучасної стилізованої хореографії. Театральна біомеханіка. Акцент на індивідуальності.
Вокально-ансамблеві техніки	Народна або академічна манера виконання.	Інноваційне звучання, комп'ютерні технології, мікрофони, модерновий вокальний саунд. Сценічність вокальних груп.
Музичний складник	Традиційні першоджерельні мелодії. Використання національних інструментів. Елементи монологу та діалогу.	Синкретизм жанрів, стилів. Осучаснення музичного супроводу, вокально-виконавська стилізація, креативні аранжування пісень.
Сценарій і драматургія	Фіксований сценарій із задалегідь визначеними етапами. Інсценування. Конфлікт і розв'язка дії.	Театралізовані режисерські сценарії. Театральна-ансамблева експлікація. Перформанс, імпровізація, адаптація під сучасність, видовищність.
Учасники, глядачі	Різноманітні релігійні або культурні лідери, представники спільноти та родин, які виконують визначені ролі. Активна участь глядачів у ритуальних діях і спільне співпереживання	Будь-які учасники (артисти, виконавці, творчі люди, глядачі). Хепенінг через інтерактивні елементи. Використання сучасних засобів комунікації.

до культурного спадку. Бажано: 1) використовувати натуральні тканини (льон, вовна, шовк), але з додаванням інноваційних тканин із цікавою текстурою та дизайном; 2) зберігати традиційний крій у поєднанні із сучасними силуетами, асиметрією, формами та незвичайними деталями; 3) застосовувати традиційні кольори з акцентом на яскравих кольорових поєднаннях; 4) до традиційних аксесуарів, як-от вишиванки, віночки, обручі чи намиста, додавати сучасні або авторські прикраси, у дизайн вбрання – вбудовані світлодіоди, сенсори чи інші технології.

Рух і жести не можна залишити поза увагою, бо сучасні постановки зі стилізованою хореографією, адаптованою до сучасних танцювальних трендів, утілюють режисерський задум, завдання якого – створити емоційну концертно-сценічну виставу.

Оригінальні тематичні декорації підсилюють обрядовий характер, мають символічне значення. Важливо, щоб режисерське втручання в сучасне обрядове дійство було обережним і ґрунтовним. Театральність вносить в обряд нові елементи, цікаві знахідки, ідеї, динаміку. Сьогоднішня тенденція до синкретизму культур зумовлює створення нових обрядів, що ґрунтуються на різних традиціях. Завдання режисера-постановника, у ролі якого може виступати й диригент-хормейстер, – зберігати та популяризувати обрядове дійство, робити його загальнодоступним для сучасної аудиторії, співпрацювати з носіями традицій, не втративши його сакрального змісту.

Українські обрядові дійства мають глибокий зв'язок із драматургією. Конфлікт і розв'язка створюють драматичне напруження, яке розряджається під час кульмінації обряду, персонажі виконують конкретні функції

і мають свою роль у драматичному розгортанні подій. Важливо, щоб сучасні сценарії обрядів ґрунтувалися як на глибокому розумінні традицій, так і на експериментальних режисерсько-виконавських баченнях.

Участь реципієнтів сучасного обрядового дійства може варіюватися залежно від конкретного обряду, культурних традицій і контексту, а саме: 1) свідоме сприйняття символіки, традицій, мистецької виразності; 2) емоційна реакція під час участі в дійстві; 3) взаємодія з виконавцями, ініціативна участь у частинах обряду (наприклад, у співі, танцях, ритуалах тощо); 4) об'єднання глядачів у спільноту; 5) рефлексія над сенсом обрядових дійств (інтерпретація, розуміння, особисті враження); 6) трансформація досвіду, зміна уявлення, переконання та сприйняття світу; 7) збереження традицій, передача цінностей від покоління до покоління.

«Вокальне мистецтво є невідчуженою складовою всього розвитку української нації» [7, с. 156]. Музика є нероздільною частиною українських обрядів, а обрядові пісні є основним засобом комунікації, що допомагають зберігати та примножувати духовність нації. Мелодії пісень, перероблені чи збережені у своєму первісному вигляді, надають виставам автентичності та переносять глядача в інший часопростір. У сучасних українських обрядах можна спостерігати синкретичність традиційної музики й елементів сучасних жанрів, як-от поп, рок, електроніка, що створюють унікальний звуковий ландшафт. Новітні техніки обробки та запису звуку дозволяють експериментувати зі звучанням традиційних інструментів, надаючи їм сучасного й інноваційного характеру, передбачають застосування нових музично-вокальних технік. Музично-артистична

колаборація дозволяє співпрацювати із представниками різних жанрів чи навіть інших культур для створення унікальної обрядової вистави.

Ансамблевисть в обрядових дійствах – це не просто спільна гра співаків-акторів на сцені. Це глибокий зв'язок, що ґрунтується на довірі, співпраці, єднанні, відкритості, відданості. Актори виконавської групи мають глибоко розуміти, відчувати, довіряти та підтримувати один одного на сцені. Ансамблева робота завжди дає більше можливостей для творчості, імпровізаційності, експериментування. Ансамблеве виконавство зберігає такі атрибути, як ладо-гармонічність і звуковисотність, музичну семантичність, виразність усіх музичних засобів, єдність із художнім образом і літературним змістом. Культура ансамбліста окреслює ступінь обізнаності в музикальному та загальнокультурному сенсі. Для досягнення повноцінної ансамблево-виконавської єдності, цілеспрямованості, темпоритмічної та темброво-гармонічної звучності необхідно постійно вдосконалювати вокальну техніку, використовувати вокально-акторський модерновий підхід, вибудовувати ставлення до кожного слова, володіти колористикою звукових ефектів тощо.

Сучасні театралізовані обрядові дійства не можуть відбутися без вокально-акторського ансамблевого колективу, музично-практична діяльність яких забезпечується: 1) виразними голосами ансамблевого звучання та неординарним виконанням; 2) синтезом різних музично-театральних жанрів і стилів, що віддзеркалюють різноманітні культурні смаки (від традиційного фольклору до сучасних популярних жанрів); 3) сучасними авторськими аранжуваннями українських народних пісень або вокальних композицій із цікавою ритмо-перкусією; 4) сьогочасною сценофонією, яка включає в себе використання спеціальних візуальних, звукових, світлових ефектів, комп'ютерних програм для підсилення враження та створення атмосфери театралізованої вистави; 5) спільністю режисерсько-ансамблевого музикування; 6) взаємодією героїв театралізованого обряду через діалоги, рухи та жести; 7) створенням образної сюжетної цілісності.

Сучасні виконавці народних обрядових дійств утримують баланс між збереженням традицій і внесенням новаторських елементів для створення свіжого, актуального, живого та привабливого видовищного дійства. Вони відкривають нові перспективи для вираження культурної спадщини та поглиблюють взаємини між минулим і сучасністю через музику та виконавське мистецтво. Важлива роль сучасних вокально-ансамблевих гуртів у збереженні та популяризації народних обрядів, українських народних пісень, фольклорно-сучасного танцю. Деякі вокальні фолкгурти експериментують, створюючи нові пісні на основі народних мотивів, презентують національні обряди з піснями та хореографічно-театральними постановками, тим самим зберігають зв'язок із красою української народної культури («Даха-Браха», «Хорея Козацька», «Тінь Сонця», «ОНУКА», «Go_A», «The Doox» тощо).

Діяльність сучасного керівника ансамблю у формуванні театральньо-видовищного образу обрядового

дійства є визначальною, оскільки він відповідає за вироблення задуму вистави, вибір естетичних і драматургічних елементів, за спільну роботу з усіма учасниками для створення виразної інтерпретації українського обрядового дійства.

Виокремимо функції керівника виконавського ансамблевого колективу сьогодення: 1) концептуалізатор ідеї (художнє бачення вистави-обрядодії); 2) режисер театральної частини (розроблення партитури та сценарію з урахуванням традицій, символіки обряду, потреб аудиторії та специфіки виступу; постановка сцен і дійства; визначення візуально-звукових елементів, як-от маски, костюми, декорації, реквізит, музика, світло; уживання різноманітних технік акторської майстерності; опрацювання рухопластичної біомеханіки); 3) режисер музичної частини (вокально-технічна та сценічно-образна підготовка солістів та ансамблів (вокальний та інструментальний), постановка вокальних номерів, вибір стилістики аранжувань композицій і звуко-акустичних рішень, розроблення динаміки, темпоритму вистави); 4) організатор і координатор репетицій (планування та проведення, розподіл ролей серед учасників, контроль за високою якістю музичного виконання, сценічно-театральних дій і репетиційних завдань, робота над музично-гармонічною співзвучністю); 5) лідер, мотиваційний спікер (надихає учасників на самовдосконалення та професійне зростання, співпрацює з різними учасниками проєкту – акторами, музикантами, танцюристами, дослідниками, технічним персоналом); 6) комунікатор (впливає на глядачів і громадськість, просуває вистави, ініціює пресконференції й інші заходи для привертання уваги до обрядового дійства); 6) дослідник (збирає, аналізує першоджерельний матеріал, розробляє нові виконавські стратегії); 7) менеджер, фінансист (готує бюджет, забезпечує фінансову підтримку та пошук спонсорів); 8) науковець (бере участь у поширенні результатів дослідження, публікує статті, виступає з лекціями, проводить майстер-класи). Важливо зазначити, що призначення керівника ансамблю може варіюватися залежно від конкретного проєкту, однак завжди він забезпечує успіх театральньо-обрядової акції.

Висновки. Отже, сучасні українські театралізовані обрядові дійства – це народне пісенно-танцювальне видовище зі своєю сюжетною лінією, специфічною драматургією, художньо-поетичними образами, музичною мовою, своєрідною режисурою, професійним колективом виконавців. У сучасному світі театральність обрядових дійств стає все більш актуальною для сучасного покоління. Це пов'язано зі зростанням інтересу до народної культури, пошуком автентичності, розвитком нових форм мистецтва, створенням інтерактивності, підсиленням емоційного впливу, розкриттям глибинного сенсу, збереженням і популяризацією національних народних традицій. Результати дослідження допоможуть краще зрозуміти й оцінити вплив театральності на сучасні обрядові практики, а також виявити перспективи подальших досліджень у цій області.

Література:

1. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
2. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції : навчальний посібник. Київ : Український світ, 2002. 439 с.
3. Борисенко В. Сімейна обрядовість українців ХХ – початку ХХІ ст. : монографія. Київ : НАН України, ІМФЕ, 2016. 256 с.
4. Волицька І. Театральні елементи у традиційній обрядовості українців Карпат кінця ХІХ – поч. ХХ ст. : монографія. Київ : Наук. думка, 1992. 138 с.
5. Етнографія українців : навчальний посібник / за ред. С. Макарчука. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2015. 711 с.
6. Особливості режисури театралізованих народних свят та обрядів / О. Куцик та ін. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 34. Т. 2. С. 71–76.
7. Леонтієва С. Сучасне вокальне виконавство як збереження духовних цінностей української культури. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. № 38. С. 154–158.
8. Павленко І. Вокальні ансамблі сучасного побутування (жанрові особливості). *Народознавчі зошити*. 2013. № 4. С. 722–726.
9. Серко О. Традиційна вокально-обрядова культура Середньої Волині (етнографічний та жанровий аспекти). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Музикознавчий універсум. 2017. Вип. 41. С. 140–153.
10. Синиця Р. І. Сучасна проблематика традиційного народнопісенного виконавства: етнокультурологічний аспект. *Література та культура Полісся* № 103. Серія «Філологічні науки». 2021. № 18. С. 128–140.
11. Скопцова О. Науково-педагогічне осмислення українського народного пісенного виконавства. *Педагогічні науки*. 2016. Вип. 66–67. С. 59–65.
12. Ужинський М. Сценофонія як звукотехнічна концепція вистави. *Нова педагогічна думка*. 2023. Т. 114. № 2. С. 127–131.
13. Чухліб Т., Скуратівська Л. Фольклорний стиль сучасного українського одягу. *Гуманітарна освіта у технічних вищих навчальних закладах*. 2011. Вип. 22. С. 259–269.

References:

1. Antoniuk, V.H. (2001). *Ukrainska vokalna shkola: etnokulturolohichniy aspekt : monohrafiia* [Ukrainian vocal school: ethnocultural aspect : monograph] Kyiv : Ukrainska ideia, 144 p. [in Ukrainian]
2. Bench-Shokalo, O.H. (2002). *Ukrainskyi khorovyi spiv: aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii : navch. posib* [Ukrainian choral singing: actualization of traditional tradition : study guide] Kyiv : Ukrainskyi svit, 439 p : portr., fotohr., noty [in Ukrainian]
3. Borysenko, V. (2016). *Simeina obriadovist ukraintsiv XX – pochatku pochatku XXI stolittia : monohrafiia* [Family rituals of Ukrainians of the 20th – early 21st centuries : monograph] Kyiv : NAN Ukrainy, IMFE, 256 p. [in Ukrainian]
4. Volytska, I.V. (1992). *Teatralni elementy v tradytsiinii obriadovosti ukraintsiv Karpat kintsia XIX – poch. XX st. : monohrafiia* [Theatrical elements in the traditional rituals of the Carpathian Ukrainians of the end of the 19th – beginning of 20th century : monograph]. Kyiv : Nauk. dumka, 138 p. [in Ukrainian]
5. *Etnohrafiia ukraintsiv : navch. posib. / za red. prof. S.A. Makarchuka* [Ethnography of Ukrainians: study guide]. Lviv : LNU im. I. Franka, 2015. 711 p. [in Ukrainian]
6. Kutsyk O., Ukhach L., Malyska N. (2020). *Osoblyvosti rezhysury teatralizovanykh narodnykh sviat ta obriadiv. [Peculiarities of directing theatrical folk holidays and ceremonies] Aktualni pytannia humanitarnykh nauk, 34 (2). Pp. 71–76* [in Ukrainian]
7. Leontieva, S.L. (2020). *Suchasne vokalne vykonavstvo yak zberezhenia dukhovnykh tsinnosti ukrainskoi kultury* [Modern vocal performance as preservation of spiritual values of Ukrainian culture] *Mystetstvoznavchi zapysky*, 38. Pp. 154–158 [in Ukrainian]
8. Pavlenko, I. (2013). *Vokalni ansambli suchasnoho pobutuvannia (zhanrovi osoblyvosti)* [Vocal ensembles of modern life (genre features)]. *Narodoznavchi zoshyty*, 4. Pp. 722–726 [in Ukrainian]
9. Serko, O. (2017). *Tradytsiina vokalno-obriadova kultura Sereidnoi Volyni (etnografichniy ta zhanroviy aspekt)* [Traditional vocal and ritual culture of Central Volyn (ethnographic and genre aspects)] *Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M.V. Lysenka. Muzykoznavchyi universum*, 41. Pp. 140–153 [in Ukrainian]
10. Synytsia, R.I. (2021). *Suchasna problematyka tradytsiinoho narodnopisennoho vykonavstva: etnokulturolohichniy aspekt* [Contemporary issues of traditional folk song performance: ethnocultural aspect] *Literatura ta kultura Polissia* № 103. Seriiia “Filolohichni nauky”, 18. Pp. 128–140 [in Ukrainian]
11. Skoptsova, O. (2016). *Naukovo-pedahohichne osmyslennia ukrainskoho narodnoho pisennoho vykonavstva* [Scientific and pedagogical understanding of Ukrainian folk song performance] *Pedahohichni nauky. №№ 66–67. Pp. 59–65* [in Ukrainian]
12. Uzhynskiy, M. (2023). *Stsenofoniia yak zvukotekhnichna kontseptsiia vystavy* [Scenophony as a sound-technical concept of a performance] *Nova pedahohichna dumka*, 114 (2). Pp. 127–131 [in Ukrainian]
13. Chukhlib, T.M., Skurativska, L.H. (2011). *Folklorni styl suchasnoho ukrainskoho odiahu* [Folk style of modern Ukrainian clothing]. *Humanitarna osvita u tekhnichnykh vyshchykh navchalnykh zakladakh*, 22. Pp. 259–269 [in Ukrainian]

ТАCTUS I TEMП У ПАРТЕСНІЙ МУЗИЦІ

Ключинська Наталія Василівна,

докторка філософії,
асистентка кафедри музикознавства та хорового мистецтва
Львівського національного університету імені Івана Франка
ORCID ID: 0000-0002-4789-8263

У виконавському мистецтві визначення темпу твору є одним із найважливіших інтерпретаційних завдань. Визначення темпу у творі ранніх періодів (музиці Ренесансу чи Бароко) є ще складнішим, оскільки пов'язане з тогочасними законами метроритмічного розвитку, описаними у трактатах з теорії музики XVII–XVIII століть. Дане дослідження зосереджене на проблемі визначення й узгодження темпу під час виконання української партесної музики. Упродовж XVII–XVIII століть ритмічна організація музичного матеріалу та швидкість його відтворення були нероздільно пов'язані. Інтерпретація музики цього періоду згідно з канонами сучасного трактування метру й ритму є невідповідною. Для стилістично правильного відтворення музики доби Бароко необхідне розуміння принципів музичної теорії XVII століття. Таких досліджень співвідношення темпу й метру в бароковій музиці в українському музикознавстві, зокрема і щодо української партесної музики, украй мало. Отже, результати, описані в публікації, збагатять теоретичний арсенал сучасних інтерпретаторів давньої музики та музикознавців, дослідників барокової культури. Автором розглянуто загальну практику відбивання *tactus* у системі мензуральної нотації західноєвропейської музики бароко, принципи співвідношення парного та пропорційного метрів, способи графічного позначення зміни темпу виконання. Простежено спорідненість способів метроритмічної організації партесних творів із принципами ритмічного розвитку мензуральної системи. Проаналізовано теоретичні праці цього періоду, написані на теренах тогочасної України, і розглянуто приклади взаємозалежності метру, ритму, гармонічних змін і тексту з темповим їх утіленням у партесних творах. Для аналізу обрано шість партесних концертів із рукописів, віднайдених у місті Валява Перемиської єпархії. Узгалянено принципи трактування парних і непарних музичних розмірів щодо їхніх темпових характеристик, а також відповідні способи узгодження темпу в разі зміни розміру в партесній традиції.

Ключові слова: партесна музика, мензуральна теорія, пропорції, *tactus*, темп.

Kliuchynska Nataliia. Tactus and tempo in partes music

*In the performing practice one of the main issues is to decide the right tempo of performance. To choose proper tempi and their changes in early music is even more difficult. This decision depends on the principles of metro-rhythmic organization in the 17th–18th century music theory. Thus, this research addresses an issue of definition and coordination the tempo in the performance of Ukrainian partes music. Throughout the 17th and 18th centuries, the rhythmic organization of musical material and the speed of its reproduction were inextricably linked. The interpretation of music of this period in accordance with the canons of modern understanding of meter and rhythm is inappropriate, even impossible without understanding the musical theory of the 17th century. There are very few studies of the relationship between tempo and meter in Ukrainian musicology, and especially concerning Ukrainian partes music. Accordingly, the results described in the publication will enrich the theoretical knowledge of modern interpreters of early music, as well as musicologists – researchers of the baroque culture. The author explains practice of beating the *tactus* in the system of mensural notation of Western European baroque music, the principles of the ratio of even and proportional meters, and ways to graphically indicate changes in tempo. The affinity of methods of metro-rhythmic organization in partes works with the principles of rhythmic development in the mensural system is also underlined. The theoretical works of this period, written on the territory of Ukraine at that time, are analyzed, and examples of the interdependence of meter, rhythm, harmonic changes and text with their tempo implementation are considered. Selected compositions for analysis are the six concerts from the partes manuscripts found in Valyava (Walawa), Peremyshl (Przemysł) diocese. The ways of interpretation the musical time signatures in relation to their tempo characteristics and tempo changes in the partes tradition are concluded.*

Key words: partes music, mensural theory, proportions, *tactus*, tempo.

Вступ. Доба Бароко – період постійних змін у музичній нотації й інтерпретації традиційних канонів композиції. Ще до кінця XVI ст. часові та темпові співвідношення нотних тривалостей визначали мензуральними пропорціями, які позначали спеціальними знаками, а зміну таких пропорцій – цифровими дробами. Величина однакових тривалостей у різних творах чи епізодах твору була релятивною й записувалася у вигляді приключового мензурального знака. Цей знак вказував на співвідношення одних нотних тривалостей щодо інших, яке не завжди було однаковим. Наприклад, лонга могла містити два бревіси, бревіс – три цілі, а ціла – дві половинні [1, с. 208]. Існували цілком

подвійні та цілком потрібні співвідношення. Упродовж XVII та початку XVIII ст. відбувається поступовий перехід до звичної нам системи метроритмічного поділу, за якою кожна тривалість містить дві на половину коротші. Мензуральні знаки вже не позначають співвідношення нотних тривалостей і темпові зміни, а лише розмір твору, а величина нот є сталою в усіх розмірах. Коли відбулася ця зміна точно визначити важко. Переломним моментом вважають початок XVIII ст., яке характеризується співіснуванням різних видів метроритмічних співвідношень.

Українська партесна музика, хоча й записувалася оригінальним київським нотним письмом (квадратною

нотою), опиралася на принципи метричної організації західноєвропейської мензуральної нотації. Тож перед тим як визначати ймовірний темп виконання партесних творів, необхідно зрозуміти, що ж було основою музичної пульсації у XVII та XVIII ст.

Матеріали та методи. У публікації використані монументальні праці дослідників музики бароко західної Європи, що являють собою компіляцію цитат і матеріалів із першоджерел, тобто музичних трактатів XVII та XVIII ст. Зокрема: дослідження Курта Закса (*Curt Sachs*), основною темою якого є співвідношення ритмічного розвитку та темпу в різні історичні періоди; праця Джорджа Гоула (*George Houle*) про метр у музиці XVI–XVIII ст., у якій висвітлено еволюцію трактування запису музичного розміру та його вплив на музичний темп; «Інтерпретація музики» Терстона Дарта (*Thurston Dart*), який розглядає проблеми метроритму та темпу з позиції історично інформованого виконавства. Українська музична теорія XVII та XVIII ст. представлена працею Миколи Дилецького «Грамматика музикальна» та трактатом невідомого автора під назвою «Препорция». Для розгляду були обрані партесні твори, знайдені в м. Валява Перемиської єпархії, видання й упорядкування яких було втілено Юрієм Ясіновським і Володимиром Пилиповичем, а нотну транскрипцію зробила Ольга Шуміліна. На основі методів аналізу, порівняння й аналогії автором визначені спільні та відмінні принципи західноєвропейської й української музичної теорії XVII ст., виокремлені музично-текстові чинники, що впливають на темп композиції, і запропоновані стилістично відповідні способи кореляції темпу та метру, та співвідношення темпів різних епізодів партесних творів.

Результати. У мензуральній теорії основною мірою розвитку музичної тканини був так званий *tactus*. У латинській мові слово *tactus* означає «торкатися» або «вдаряти» [1, с. 217], так називали розмірений рух руки вниз і вгору (або вгору та вниз), який визначав швидкість розвитку музичного твору. Графічним зображенням *tactus* був музичний розмір. Упродовж XVI–XVII ст. *tactus* відбивали рукою, згортком паперу, палицею або ногою, це відображено в тогочасних зображеннях співців і музикантів (рис. 1).

У багатохорних композиціях *tactus* зазначало кілька осіб, копіюючи жести одного основного керівника (найчастіше органіста). На швидкість *tactus* безпосередньо вказували мензуральні знаки при ключі. Вони не лише визначали темп, а й позначали співвідношення між різними тривалостями. Відношення бревеса до лонги називалось *modus*, цілої до бревеса – *tempus*, а половинної до цілої – *prolatio*, ці співвідношення були досконали, якщо по три до одного (наприклад, три бревеси в лонзі), і недосконалі, якщо по два (дві половинні в цілій). Залежно від розміру основних тривалостей *tactus* ділили на великий, коли музичний розвиток ішов цілими нотами, малий – у разі руху половинними, пропорційний (непарний, або нерівномірний), який позначався через дробі: $3/2$, $9/8$. Основною функцією пропорцій було позначення зміни темпу. Чисельник дробу вказував новий темп, а знаменник – попередній. Якщо



Рис. 1. Тактування рукою

потрібно було повернутися в початковий темп, то пропорцію записували в оберненому вигляді ($3/4$ і $4/3$), або ставили відповідний мензуральний знак. *Tactus* завжди показували однаково: жестом вниз і вгору, якщо він був нерівномірний, то жест униз тривав удвічі довше, ніж рух угору.

У XVII ст. умовною величиною *tactus* була ціла нота, але її тривалість залежно від використаного мензурального знака була різною. Значок *C* вказував на повільний темп, *C* – середній, коло з вертикальною рисою посередині – швидкий темп, таке ж коло із крапкою в середині – дуже швидкий. Відповідно співвідношення між темпом, позначеним *C* і *C*, не було однозначним. *Tactus alla breve* (*C*) міг бути вдвічі швидшим, на третину швидшим або лише трохи швидшим, ніж *tactus alla semibreve* (*C*). Міхаель Преторіус (*Michael Praetorius*) рекомендував ставити *C*, якщо в ритмічному розвитку більше чорних нот (тобто коротких тривалостей), а за руху довшими – писати *C* [2, с. 16]. Неоднозначність трактувань мензуральних знаків у період Бароко змістила увагу інтерпретаторів від метроритмічних пропорцій до інших чинників визначення темпу, як-от: жанр твору, основний зміст і текст, найчастіше використані нотні тривалості та частота гармонічних змін.

Під залежністю швидкості *tactus* від жанру мали на увазі не лише сталі співвідношення танців та їх темпів, а й різні види музики: твори у *stile antico*, театральну музику чи хорові концерти. М. Преторіус писав, що повільний дводольний *tactus C* використовується в мотетах, а швидкий дводольний *alla breve C* – у мадригалах. Хорові концерти рекомендував виконувати в повільнішому темпі, але якщо в них переплітаються риси мотетного і мадригального стилів, то це необхідно відображати в темпових змінах [2, с. 16].

Новаторством поглядів М. Преторіуса було трактування *tactus* як релятивного та гнучкого, який можна уповільнювати чи пришвидшувати, відповідно до характеру слів чи особливостей фактурного викладу (зокрема, за допомогою темпової різниці у проведеннях *tutti* і *solo*) [3, с. 48]. Тобто вже в цей час існувало розуміння темпу твору як засобу музичної експресії та відповідне використання можливостей його агогічних відхилень.

У XVIII ст. парні метри перестають трактувати як дводольні, а з'являється рахунок на чотири. Розмір С уважають за помірний чотиридольний, С – швидкий дводольний, а розмір, позначений цифрою 2, – трохи повільнішим, ніж такт *alla breve*. Розгорнуту картину різного трактування темпу однакових мензуральних позначень у XVIII ст. подає у своїй праці Т. Дарт: «Темп: С необхідно відбивати на чотири, С і 2 – удвічі швидше. Увертюри, прелюдії та симфонії у 2 є досить повільними, а балети у 2 – значно швидшими. Гавоти в С повільніші, ніж буре у С. Вісімка в розмірі 2 приблизно така ж швидка, як восьма в італійському *presto* у С <...> 3/2 досить повільно, а от 3/4 у сарабандах і айрах (*air*) трохи швидше. Рондо у 3/4 досить рухливо, а куранта, фуга й менует у 3/4 – дуже жваво» [4, с. 83].

Швидкість пропорційного *tactus* залежала від попереднього мензурального знака. Непарний *tactus* співвідносився з парним двома способами: як три до одного (пропорція *tripla*), як три до двох (пропорція *sesquialtera*). Яку із пропорцій застосовувати вказував мензуральний знак парного такту. Наприклад, якщо після С була пропорція 3/2, то половинна нота дорівнювала третині попереднього *tactus*, якщо після позначки С використана пропорція 3/1, то ціла нота нового *tactus* дорівнювала шостій частині попереднього, тобто співвідношення *tripla*, але якщо перед розміром 3/2 був значок *alla breve*, то співвідношення відбувалося за пропорцією *tripla* (три до одного); ця ж пропорція 3/2 після мензурального знака у вигляді кола означала співвідношення три до двох, тобто *sesquialtera* (рис. 2).

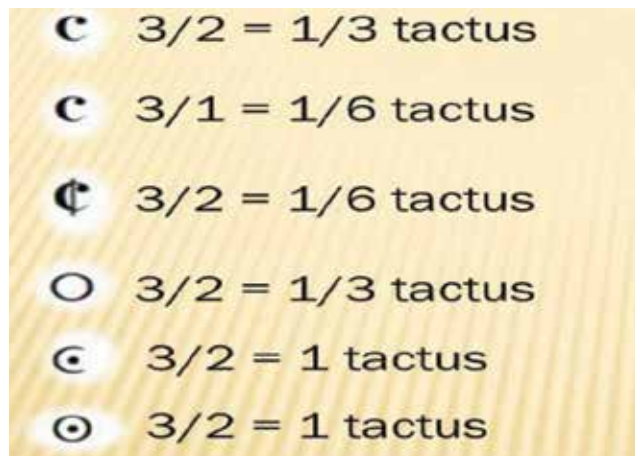


Рис. 2. Співвідношення парного та пропорційного *tactus*

Цей взаємозв'язок мав і зворотний ефект – наступні непарні пропорції визначали попередній парний *tactus*. Зменшення основних вимірних вартостей у пропорційних дробах вказувало на збільшення швидкості *tactus*. Наприклад, якщо після мензурального знака С була пропорція 3/1, то темп попереднього парного *tactus* (С) був повільнішим, ніж тоді, коли після нього ж використана пропорція 3/2, а 3/4 і поготів.

Найбільш неоднозначною пропорцією був розмір 3/4. У мензуральній теорії XVII ст. його часто співвід-

носили з парним метром за пропорцією *tripla*, або ж зіставляли його із С так, щоб три чверті нового метру виконували в часі звучання чотирьох попереднього (тобто як у *sesquialtera*). П'єр Франческо Валентіні (*Pier Francesco Valentini*) уважав, що між пропорціями 3/2 і 3/4 немає темпової різниці, а різниця лише в записі нотних тривалостей, тому в поєднанні з парним метром для нього актуальні всі співвідношення, що й для 3/2 [2, с. 20]. Натомість у XVIII ст. розмір 3/2 вже трактують як повільніший, ніж 3/1 і 3/4.

Упродовж XVII ст. поняття *tactus* і «такт» (як ми його розуміємо сьогодні) із сильними та слабкими долями ще не ототожнювалися. Усередині сталого *tactus* кількість долей могла варіюватися, ритмічний малюнок групувався то по два, то по три, то по шість, постійно видозмінюючись. Вільне формування й видозміну ритмічної організації можемо побачити, наприклад, у Гайнріха Шютца (*Heinrich Schütz*) (рис. 3).



Рис. 3. Г. Шютц *Musikalische Exequien*

У цей час відрізнялося і розуміння метру. Метр як пульсація долей, їх поділ і організація в такти був зумовлений внутрішньої тривалістю нот, так званою *quantitas notarum intrinseca* [2, с. vii]. Звуки ділили на хороші та погані, благородні та прості, що насправді означало внутрішньо коротші або довші, залежно від їхньої ролі в такті. Тепер ми б називали їх сильними та слабкими, проте сучасна термінологія нероздільно пов'язана з акцентуванням – наголошенням сильних і нівелюванням слабких долей. Тракткування ж звуків як внутрішньо довших чи коротших зумовлене виконавською практикою, в основі якої була музична артикуляція. «Акцентування» звуків замінювалося їх довшим витримуванням, артикуляційною паузою перед ними, або ж зміною штриха чи способу атаки звука. Ці артикуляційні форми лягли в основу виконавської техніки в інструментальній музиці, вимови та фразування – у вокальній.

Різне трактування тривалостей звуків сприяло детальнішому втіленню природи слова та процесу мовлення (з довгими та короткими складами, внутрішніми наголосами). Бажання наблизити ритмічну

структуру музичних фраз до мови витворило цікаву мистецьку крайність – теорію *rhythmoreia*. Завданням *rhythmoreia* було ототожнення ритмічної та поетичної стоп, на основі античного віршування. Метрична стопа, відповідно, могла бути симетричною, несиметричною, постійно змінюватися впродовж фрази (рис. 4). Метою такого наслідування віршових стоп було максимальне вираження ритміки й сонорики тексту. Йоган Матезон (*Johannes Mattheson*) уважав ритмічні стопи дуже сильним виразовим засобом, за допомогою якого можна з хоралу зробити танець і навпаки [2, с. 69]. Але ця теорія досить швидко занепадає, перетворюючись згодом на спосіб просодії.

XVIII ст. важливе зміною рахунку основної вимірної одиниці музичної пульсації, якою стає доля, а не *tactus*, який міг містити й кілька долей. Пропорційні дробі, відповідно, позначають кількість долей у такті та їхню тривалість, а не зміну темпу. Змінюється і трактування мензуральних знаків: C – повільний чотиридольний розмір, C – швидкий і теж чотиридольний. У музичній нотації відображається нова практика трактування тривалостей звуків: більші означають повільніший темп, а коротші – швидший.

«Такт» у партесній традиції

«Что есть такт? Такт нічого іншого не єсть, тільки міра, яко шаблі ніякіє, жеби такт еден другого не випрежал і жеби ся не преривал контра»
Микола Дилецький [5, с. 7]

Метроритмічна організація музичного розвитку в київській квадратній нотації побудована на тих самих принципах, що і європейська мензуральна система нотного письма. Подібним чином видозмінювалося і трактування такту, метру та темпу, про що свідчать музично-теоретичні праці цього часу.

Важливим індикатором спорідненості метроритмічного мислення є застосування спільної термінології. Коли йдеться про непарний, тобто тридольний, метр,

в обидвох теоретичних працях: «Граматиці музикальній» Миколи Дилецького та трактаті «Препорция» він згадується як пропорційний. І пропорційний, і парний такт автори поділяють на великий – такий, що рухається цілими нотами, і малий – половинними, такий поділ був і щодо видів *tactus*.

У західноєвропейській мензуральній теорії пропорційні такти, що можна було поділити на дві рівні частини (наприклад, 6/4, 6/8, 12/8), не називали нерівномірним *tactus*, а навпаки, – парним. Пояснюючи принципи ритмічної організації нот у своїй «Граматиці музикальній», М. Дилецький називає розмір 6/4 пікандою та наголошує, що він не є пропорцією, а сигмою, тобто парним тактом [5, с. 53]. Згадує також можливість повернення в попередній метр через обернений запис пропорційного дробу (така ж практика побутувала в західноєвропейській нотації).

Трактат «Препорция», що є рукописною пам'яткою музичної теорії XVIII ст., уже відображає нове трактування такту як групи долей, де мірою музичного розвитку є тривалість всередині такту, а не самі такти. Основною вимірною вартістю парного такту стає чвертка, вона ж співвідноситься з вимірними вартостями тридольних метрів як основна величина швидкості музичного розвитку. З'являється рекомендація показувати пропорційний такт трьома жестами [6, с. 17].

Розглянемо особливості метроритмічного розвитку на прикладі партесних композицій Перемиської єпархії. Рукописи шести партесних концертів було знайдено в м. Валява. Найімовірніше, твори були в репертуарі Перемиського кафедрального хору владик Винницьких (рис. 5). Обкладинку датують початком XVIII ст., самі ж композиції кінцем XVII – початком XVIII ст. [7, с. 7].

Шестиголосий концерт «Пастирская свѣриль» поєднує епізоди в розмірах C та 3/4. Оскільки швидкість пропорційного такту здебільшого залежала від парного, то визначати темп твору потрібно із фрагментів у розмірі *alla breve*. Мензуральний знак C міг позначати і досить швидкий темп і помірний, залежно від музич-



Рис. 4. Метрично-поетичні стопи [2, с. 66]



Рис. 5. Фрагмент партесного рукопису з Валяви

ного й емоційно-сміслового контексту твору. В основі ритмічного розвитку фрагментів за сигмою лежить ритмічна група – вісімка та дві шістнадцяті. Мелодичний рух дрібними тривалостями із силабічним підтекстуванням передбачає спокійніший темп, необхідний для комфортного співу та виразної дикції виконавців. Окрім нотних тривалостей, чинниками, що впливають на темп, є сам характер тексту та частота гармонічних змін. Слова, що викладені шістнадцятими нотами: «побѣди труби», «доброти вѣщання», мають переможний, урочистий характер, який варто відобразити в темпі. Коли пришвидшується ритмічний розвиток, композитор зазвичай збалансовує його статичністю гармонії (наприклад, чергуванням лише двох акордів у співвідношенні тоніка – домінанта) (рис. 6).

Наступний етап – узгодження темпів парного та пропорційного метрів. Розмір 3/4 і в XVII і XVIII ст.

тракують як швидкий. Найчастіше його співвідносили із дводольним за пропорцією *tripla*, тобто цілий тридольний такт дорівнював половині парного *tactus*. За іншою теорією, його прирівнювали до пропорції 3/2, яка в поєднанні з розміром *alla breve* також утворювала співвідношення *tripla*. У XVIII ст. вважалося, чим менші основні вимірні вартості, тим швидший темп, отже, позначення 3/4 передбачало досить рухливе виконання. Гармонія змінюється на кожній першій долі нового такту із прохідним акордом на третій, що уможлиблює трактування тридольних епізодів «на раз» у помірному темпі, що співвідноситься із дводольним за пропорцією *tripla* (рис. 7).

У концертах «Нинѣ сили небеснія» та «Вкусите и увидите» використано таке ж поєднання розмірів – C (*alla breve*) і 3/4.



Рис. 7. Фрагмент концерту «Пастирская свѣриль» у тридольному метрі

Проте темп парного такту буде швидшим, ніж у попередньому концерті, адже основний розвиток здебільшого четвертними нотами, а розспіви восьмими та шістнадцятими використані в межах одного складу, що дозволяє трактувати їх як мелодичні прикраси. Співвідношення між дводольним і тридольним метром вираховуємо за таким самим принципом, як і в концерті «Пастирская свѣриль».

Три короткі концерти, «Благословлю Господа», «Всяческая днесь радости» та «Слава во вышних Богу», написані лише у тридольному метрі. Оскільки розмір 3/4 зазвичай трактували як швидкий і у пропорційному спів-



Рис. 6. Фрагмент концерту «Пастирская свѣриль» у парному метрі

відношенні щодо парного *tactus* упродовж XVII ст., і як викладений короткими тривалостями – тому й рухливий у XVIII ст.. Хвалебний і радісний текст зумовлює легкий, жвавий темп виконання. Гармонічний розвиток, за якого зміна акордів відбувається на кожній першій долі нового такту, також є індикатором швидкого темпу. Відповідно, дирижуємо ці концерти «на раз», об'єднуючи такти у фрази, зумовлені словесно-смісловими структурами.

Висновки. Окресливши принципи ритмічної організації музичного розвитку в мензуральній нотації та партесній традиції, зазначимо особливості інтерпретації темпових співвідношень під час виконання згаданих партесних композицій:

– такт *alla breve* (C) не обов'язково вдвічі швидший за *tactus alla semibreve* (C), він може бути лише трохи жвавішим, ніж C. Його швидкість часто зумовлена жанром твору та характером тексту. Найчастіше обидва позначення (C і C) означали дводольний *tactus*, трактування знака C як чотиридольного можливе лише у творах, де ритмічний рух й основна метрична пульсація викладені короткими тривалостями, та здебільшого стосується концертів, написаних у XVIII ст.;

– сприйняття музичного розвитку не долями, а тактами. Різниця такого трактування особливо важлива

щодо тридольних метрів і відображається у відповідному фразуванні;

– тридольні розміри: 3/1 і 3/4 співвідносяться з парним найчастіше за пропорцією *tripla*. Такт 3/2 у поєднанні з мензуральним знаком *alla breve* також виконується у співвідношенні 3:1. Про однакове трактування всіх тридольних метрів щодо парного такту писав у своїй праці «Граматика музикальна» і М. Дилецький: велику пропорцію треба позначати 3/1, «але пошло в звичай так писатися» 3/2, або 3, або 3/4 [5, с. 52];

– щоб визначити, наскільки повільно чи швидко зазначати основний *tactus* парного метру та його співвідношення з непарним, можемо врахувати величину основних вимірних вартостей, швидкість і частоту зміни гармонії, словесний текст і емоції, що він виражає.

Розуміння мензуральної теорії, її переосмислення в партесній практиці XVII–XVIII ст. є стилістично атрибутивною рисою української музики доби Бароко. Отже, вивчення принципів музичної теорії XVII–XVIII ст., дослідження їх практичного втілення в партесних зразках цього періоду є важливою складовою частиною мистецької інтерпретації давнього українського музичного спадку.

Література:

1. Sachs C. *Rhythm and Tempo: A Study in Music History*. New York : Norton, 1953. 391 p.
2. Houle G. *Meter in Music, 1600–1800: Performance, Perception, and Notation*. Bloomington : Indiana University Press, 1987. 174 p.
3. Marinčič D. “Now Quickly, Now Again Slowly”: Tempo Modification in and Around Praetorius. *De musica disserenda*. Ljubljana, 2019. Vol. 15. № № 1–2. P. 47–69.
4. Dart Th. *The Interpretation of Music*. New York : Harper & Row, 1963. 196 p.
5. Дилецький М. Граматика музикальна / підг. до друку О. Цалай-Якименко. Київ : Музична Україна, 1970. 112 с.
6. Дем'яненко Б. Трактат «Препорцыя» з київського рукопису XVIII ст.: критична публікація тексту. Львів : Т. Тетюк, 2018. 44 с.
7. Партесна музика Перемиської єпархії: Рукописні уривки середини XVII – початку XVIII ст. / збір. і підг. до друку В. Пилипович і Ю. Ясіновський ; реконст. та передм. О. Шуміліна. Перемишль, 2015. 258 с.

References:

1. Sachs, C. (1953). *Rhythm and Tempo: A Study in Music History*. New York : Norton [In English]
2. Houle, G. (1987). *Meter in Music, 1600-1800: Performance, Perception, and Notation*. Bloomington : Indiana University Press [In English]
3. Marinčič, D. (2019). “Now Quickly, Now Again Slowly”: Tempo Modification in and Around Praetorius. *De musica disserenda*, 15 (1–2), 47–69 [In English]
4. Dart, Th. (1963). *The Interpretation of Music*. New York : Harper & Row [In English]
5. Tsalaj-Yakymenko, O. (Ed) (1970). *Dyletskyj M. Hramatyka muzykalna* [Dyletskyj M. The Musical Grammar] Kyiv : Muzychna Ukraina [In Ukrainian]
6. Demianenko, B. (2018). *Traktat “Preportsyia” z kyivs'koho rukopysu XVIII stolittia: krytychna publikatsiia tekstu* [The Treatise “Proportion” from Kyiv manuscript of the 18th century]. Lviv : T. Tetiuk [In Ukrainian]
7. Pylypovych, V., Yasinovskij Yu., Shumilina, O. (Eds) (2015). *Partesna muzyka Peremyskoj ieparkhii: Rukopysni uryvky seredyny XVII – pochatku XVIII stolittia* [Partes Music from the Peremyshl diocese: manuscript fragments from the middle of the 17th and the beginning of the 18th century] Peremyshl [In Ukrainian]

НАРОДНІ ТАНЦІ ЯК УТІЛЕННЯ АРХЕТИПОВИХ ОБРАЗІВ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Лі Вейвей,

аспірантка кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0007-7274-258X

У статті пропонується підхід до народних танців з позиції теорії архетипів. За основу теоретичної бази взято класичну працю К. Г. Юнга «Архетипи і колективне несвідоме», положення якої доповнюються ідеями сучасної дослідниці М. Севериной (архетип як спів-буття). Метою статті є проблематизація архетипічного значення народного танцю в системі професійної творчості українських композиторів XIX століття. Новизна полягає в розширенні трактування смислового поля українського фольклоризму XIX століття завдяки встановленню смислової кореляції між народним танцем і архетипом як змістом колективного несвідомого. Для досягнення сформульованої мети у статті застосовано аналітично-типологічний, історико-культурологічний, системний методи дослідження. У висновках підкреслюється, що архетипи окремої культури втілюються в казках, міфах, фольклорі, знаходять своє вираження у професійному мистецтві. Вони мають різні форми виявлення в результаті перетворення на архетиповані образи. Простіше за все вони виявляються через слово та візуальні образи, однак народні танці як акумуляція колективного досвіду також можуть поставати як архетиповані образи (що мають наявно-чуттєві ознаки у вигляді типологічних жанрових ознак). Відтворення (або цитування) народного танцю у творах українських композиторів XIX століття мало величезне значення в контексті національного відродження, виконувало екзистенційну функцію та функцію «вічного повернення» на осі часу до кореневих глибин – генетичної матриці культури, що забезпечує існування народу та тяглість культурної традиції у змінюваному історичному та соціальному контексті. Такий погляд на звернення до фольклору значно розширює обрії фольклоризму як ознаки професійної музичної творчості XIX століття.

Ключові слова: народний танець, архетип, архетипований образ, українська музика XIX століття, фольклоризм, К. Г. Юнг, композиторська творчість, симфонічна музика, камерно-інструментальні жанри.

Li Weiwei. Folk dances as embodiments of archetypal images in instrumental music by Ukrainian composers

The article offers an approach to folk dances from the perspective of archetype theory. The theoretical base is based on the classic work of K. G. Jung "Archetypes and the Collective Unconscious", the provisions of which are supplemented by the ideas of the modern researcher M. Severynova (archetype as co-existence).

The purpose of the article is to problematize the archetypal meaning of folk dance in the system of professional creativity of Ukrainian composers of the 19th century.

The novelty consists in expanding the interpretation of the semantic space of Ukrainian folklorism of the 19th century by establishing a semantic correlation between the folk dance and the archetype as the content of the collective unconscious. Analytical-typological, historical-cultural, systematic research methods are used in the article to achieve the formulated goal.

The conclusions emphasize that the archetypes of a certain culture are embodied in fairy tales, myths, folklore, and find their expression in professional art. They have various forms of manifestation as a result of transformation into archetypal images. Most simply, they are revealed through words and visual images, but folk dances, as an accumulation of collective experience, can also appear as archetypal images (having physical and sensory features in the form of typological genre features). The reproduction (or citation) of folk dance in the works of Ukrainian composers of the 19th century was of great importance in the context of national revival, performing the functions of existence and "eternal return" on the axis of time to the root — the genetic matrix of culture, which ensures the existence of the people and the endurance of the cultural tradition in changing historical and social context. Such a view of the appeal to folklore significantly expands the horizons of folklorism as a sign of professional musical creativity of the 19th century.

Key words: folk dance, archetype, archetypal image, Ukrainian music of 19th century, folklorism, K. G. Jung, composer's creativity, symphonic music, chamber and instrumental genres.

Вступ. Танець як явище народної культури є носієм важливої для окремої спільноти (народу) соціокультурної інформації, виявом його менталітету та втіленням культурних архетипів. У дослідженні архетипічності танцю постає питання методологічної основи та вибору погляду на категорію архетипу, адже теоретичне розроблення архетипу представлено численним корпусом робіт із психоаналізу, культурології, етнографії, мистецтвознавства, а сам «архетип» трактується вельми гнучко та широко.

Матеріали та методи. У прагненні дослідити значення поняття «архетип» ми звернулись до розвідок К. Г. Юнга, зокрема до дослідження «Архетипи і колек-

тивне несвідоме» [6], а також до статті М. Севериной [4], у якій авторка, формуючи власну концепцію, спирається на наукові праці М. Гайдеггера, Ж. Дельоза, Ж.-Л. Нансі, М. Бахтіна та Г. Гадамера, Ф. Ніцше. Розуміючи, що на сучасному етапі розвитку гуманітаристики вивчення феномену архетипу є досить розгалуженим і неоднорідним, представлене різними поглядами та підходами [2; 3; 5 та ін.], у контексті даної статті ми свідомо обмежились саме класичною працею К. Г. Юнга, доповнюючи ідеї класика психоаналізу деякими положеннями сучасної науковиці М. Севериной. Розгляд всіх існуючих поглядів на феномен архетипу не становив нашої мети. Теоретичну базу дослідження

становлять наукові праці К. Г. Юнга, М. Севериної, ідеї яких були апробовані на матеріалі музичних творів українських композиторів ХІХ ст., у яких відтворені жанрові ознаки українських пісень і танців, які в контексті професійної музичної культури набувають архетипічного значення.

У статті застосовані: аналітично-типологічний метод – для з'ясування значень понять «архетип» і «архетипований образ»; історико-культурологічний – для усвідомлення контексту застосування українського фольклору у творах українських композиторів ХІХ ст.; системний – для визначення народного танцю як архетипованого образу в системі української професійної музики.

Метою статті є проблематизація архетипічного значення народного танцю в системі професійної творчості українських композиторів ХІХ ст.

Новизна статті полягає в розширенні трактування смислового поля українського фольклоризму ХІХ ст. завдяки встановленню смислової кореляції між народним танцем і архетипом як змістом колективного несвідомого.

Результати. Слово «архетип» відомо ще з давньогрецької філософії. Грунтовне дослідження феномену архетипу здійснив К. Г. Юнг на початку ХХ ст. в розвідках механізмів функціонування та взаємодії свідомості та несвідомого. За К. Г. Юнгом, несвідоме поділяється на індивідуальне та колективне: «Колективне несвідоме – це частина психіки, яку можна протиставити особистому несвідомому через те, що своєю екзистенцією воно не завдячує особистому досвіду, а тому й не є особистим надбанням. Якщо особисте несвідоме, по суті, складається з тих змістів, що були якийсь час свідомим, однак зникли зі свідомості через забуття чи через витіснення, то змісти колективного несвідомого ніколи не були у свідомості, а тому й не були індивідуально здобутими, і своїм існуванням завдячують суто спадковості» [6, с. 64]. Архетипи є змістом саме колективного несвідомого [6, с. 12], це – «гіпотетичний, неспоглядуваний зразок, щось на кшталт відомого в біології “pattern of behaviour”» [6, с. 14]. На думку дослідника, «поняття «архетип» <...> охоплює тільки ті психічні змісти, які ще не зазнали жодного свідомого опрацювання, тож являють собою ще безпосередню душевну даність» [6, с. 14], архетипи – це «пreekзистентні форми», які «можна усвідомити лише вторинно і які надають змістам свідомості точно окресленої форми» [6, с. 65]. Ці форми (архетипи), що становлять зміст колективного несвідомого, є в ньому «скрізь і завжди» [6, с. 64].

Ідеї К. Г. Юнга розвиваються в численних різноспрямованих дослідженнях ХХ–ХХІ ст. Не ставлячи за мету їх аналіз, звернемось до наукової розвідки М. Севериної, у якій авторка досліджує поняття «архетип» у смисловій парі з поняттям «спів-буття», розробленим у філософському дискурсі (у працях М. Гайдеггера, Ж. Дельоза, Ж.-Л. Нансі, М. Бахтіна і Г. Гадамера). Дослідниця доходить таких висновків. Спираючись на М. М. Гайдеггера, який трактував спів-буття як один з «екзистенційно-онтологічних вимірів життя кожної

людини, наявності її у бутті, присутності або спів-присутності» [4, с. 68], М. Северинова пропонує розуміти архетип як спів-буття. Із цього «постає можливість дослідити *особливий духовний, морально-ціннісний досвід, що охоплює цілісність людського існування, усієї культури, Буття як цілого*» (розрядка М. Севериної – Л. В.) [4, с. 68]. Залучення поняття «спів-буття» як смислової пари до архетипу (і розуміння останнього як спів-буття) дозволяє авторці проблематизувати ідею часу в людському існуванні та людській культурі, акцентувати часовий вимір і, далі, спроектувати зв'язок між часом і людською здатністю охопити минуле і майбутнє, відчутти часовий вимір, на сутність музики. Як зазначає авторка, «у цьому сенсі архетипи як спів-буття можна порівняти з ідеєю ніцшевського «вічного повернення», як «безконечного кругообігу», яка була розвинута багатьма дослідниками» [4, с. 68].

М. Северинова зазначає, що К. Г. Юнг розрізняє архетиповий образ і архетип. Якщо архетип – це «першообраз», то «архетиповий образ має наявно-чуттєвий характер, це форма присутності архетипу у свідомості, яка трансформує його у символ» [4, с. 56]. На думку дослідниці, «за своєю сутністю архетиповий першообраз є ідеальною, над-буттєвою константною моделлю, структурою, певним абсолютом, що втілюється в різноманітні форми духовного життя людини, наповнюючись на кожному історико-культурному етапі новими смисловими значеннями, перетворюючись на архетиповий образ» [4, с. 56]. Отже, архетип має значення матриці, у якій міститься незмінне ядро, у свою чергу, архетиповий образ позначений мінливістю і може мати декілька «культурних значень та констант» [4, с. 56].

Загалом науковці вважають, що формування архетипів відбувається під впливом різних чинників, серед яких важлива роль відводиться природно-географічному середовищу, соціальним та історичним умовам буття спільноти. Архетипи передаються від покоління до покоління, слугують механізмом зв'язку поколінь і тяглості культури.

Архетипи окремої культури втілюються в казках, міфах, фольклорі, знаходять своє вираження у професійному мистецтві. Дослідження змісту казок, міфів і творів професійного мистецтва через архетип як інструмент аналізу здійснює у своїх наукових працях К. Г. Юнг. Звісно, архетипи простіше за все виявляються через слово та візуальні образи, однак у народному танці як символічному вираженні колективного досвіду, проживанні якогось образу в часі та просторі через систему танцювально-пластичних рухів, теж, на нашу думку, можуть утілюватись архетипи народу. Ось чому танцювально-пластичне начало було невід'ємною складовою частиною багатьох фольклорних дійств і ритуалів – у слові, «продубльованому» танцем, утілювався архетип (або архетипи), що надавало танцю символічного, навіть сакрального значення.

Такий підхід дозволяє представити народний танець у системі професійного мистецтва як архетиповий образ, що має вираження через «наявно-чуттєві»

ознаки (як форма присутності архетипу у свідомості): метроритм, типологічні особливості мелодії, ладу та гармонії, структури; маючи чуттєве вираження, архетипований образ трансформується в символ. В українській народній культурі поширення набули аркан, козачок, гопак. Усі вони мають власний жанровий тип, які утворюють зовнішні та внутрішні ознаки жанру. Перші виявляються в умовах побутування, у функції, яку ці танці відіграють у системі народнообрядового дійства, другі – у музичних і хореографічних особливостях.

Звернення до народних танців і пісень у професійній українській музиці ХІХ–ХХ ст. із цього погляду аж ніяк не можна розглядати лише з позиції так званого фольклоризму. Народні танці як архетипові образи забезпечували реалізацію ідеї «вічного повернення» (згадаймо рух по колу та кругові, зигзагоподібні рухи як основні типи рухів у багатьох народних танцях), відтворення «першообразу-архетипу» у нових соціокультурних умовах, отже, наповнення його новими культурними значеннями. Відтворення архетипів як спів-буття є запевненням і підтвердженням наявності народу в бутті, його присутності в бутті. М. Северинова коментує висловлювання М. Гайдегера про спів-буття і співприсутність і зауважує: «Спів-буття – це наявність нас у бутті, наша *присутність*» (розрядка М. Севериної – Л. В.) [4, с. 56]. Розвиваючи думку дослідниці, зазначимо, що відтворення архетипів як спів-буття є запевненням і підтвердженням наявності народу в бутті, його присутності в бутті. Отже, фольклоризм у музиці (загалом, у мистецтві) виконував важливу екзистенційну функцію в контексті української культури ХІХ ст., що відповідало інтенсифікації духовного життя українського народу, піднесення національної самосвідомості в контексті національного відродження.

Звернення українських композиторів до народних пісень і танців у професійній композиторській творчості ХІХ ст. було систематичним у різних жанрах. Природно, що композитори використовували фольклорний матеріал в операх, водевіях, а режисери – у п'єсах з музикою, про що свідчать численні дослідження. Однак і в інструментальних жанрах, а також в інструментальних номерах опер цитати народних пісень і танців мали величезне значення, нарівні з авторським матеріалом, а сам авторський тематизм

нерідко був написаний «у дусі» фольклорного, з відтворенням типологічних пісенних чи танцювальних жанрових ознак (метроритмічних, мелодичних, ладо-гармонічних, структурних). Прикладами є фінал Симфонії невідомого автора початку ХІХ ст. («Козачок»), який завершує твір після типового для класичного симфонічного циклу Менуета. В увертурі-симфонії М. Вербицького № 6 є епізод, написаний у жанрі коломийки [1, с. 219]. Тематизм усіх частин «Української симфонії» М. Колячевського оснований на українських народних піснях, зокрема і танцювальних. Фінал симфонії g moll В. Сокальського – теж «Козачок».

У камерно-інструментальній музиці народні теми брались для варіаційних циклів, прикладом чого може бути фортепіанна творчість О. Лизогуба [1, с. 88]. Також композитори створювали фортепіанні обробки українських народних пісень, як, наприклад, М. Маркевич [1, с. 91]. У жанрі опери прикладом використання композитором танцювальних жанрів є низка танців у другій дії опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, і такі приклади можна було б продовжувати. Зауважимо, що і у ХХ ст. українські композитори не втрачають інтересу до фольклорних жанрів (наприклад, Т. Пістунова зауважує, що у фортепіанній музиці ХХ ст. фольклорні ритуальні танці набувають нового звучання [7, с. 227]), зокрема й до народних танців як архетипових образів, що сягають свого коріння – глибинних архетипів українського народу.

Висновки. Архетипи як зміст колективного несвідомого мають різні форми виявлення в результаті перетворення на архетиповані образи. Одним із таких архетипованих образів постає народний танець, що акумулює колективний досвід окремої спільноти та несе важливу для неї символічну та соціокультурну інформацію. Відтворення (або цитування) народного танцю у творах українських композиторів ХІХ ст. мало величезне значення в контексті національного відродження, виконуючи екзистенційну функцію та функцію «вічного повернення» на осі часу до кореневих глибин – генетичної матриці культури, що забезпечує існування народу та тяглість культурної традиції у змінюваному історичному та соціальному контексті. Такий погляд на звернення до фольклору значно розширює обрії фольклоризму як ознаки професійної музичної творчості ХІХ ст.

Література:

1. Корній Л. Історія української музики. Ч. 3. ХІХ ст. Київ ; Нью-Йорк : Видавництво М.П. Коць, 2001. 480 с.
2. Медведева Н. Теорія архетипів К.Г. Юнга та дослідження творчого сприймання. *Symbolic and archetypic culture and social relations : materials of the IV International scientific conference on March 5–6, 2014. Prague : Sociosfera-CZ. С. 21–30.*
3. Процик І. Архетип і символ: проблеми визначення і взаємодії. *Актуальні проблеми слов'янської філології.* 2011. Вип. ХХІV. Ч. 2. С. 368–377.
4. Северинова М. Феномен архетипу як спів-буття в науковому дискурсі музичної культурології. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals : Collective monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2021. С. 53–73.*
5. Урись Т. Архетип як естетична домінанта художнього вираження модусу національної ідентичності в сучасній українській поезії. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія «Філологія».* 2016. Вип. 1 (35). С. 96–100.
6. Юнг К.Г. Архетипи і колективне несвідоме. 2-ге опрац. вид. Львів : Астролябія, 2018. 608 с.

7. Pistunova T. Folklore in the architectonics of Ukrainian composer's piano works of the 20 century. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals* : Collective monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2021. P. 213–230.

References:

1. Kornii, L. (2001). Istoriiia ukrainskoi muzyky. Chastyna tretia. XIX st. [History of Ukrainian music. Part three. XIX century] Kyiv ; New York. 480 p. [in Ukrainian]
2. Medvedeva, N.V. (2014). Teoriia arkhetyviv K.H. Junga ta doslidzhennia tvorchoho sprymannia [The theory of archetypes K.G. Jung and the study of creative perception] Symbolic and archetypicin culture and social relations: materials of the IV international scientific conference on March 5–6, 2014. Prague. Pp. 21–30 [in Ukrainian]
3. Protsyk, I.V. (2011). Arkhetyp i symvol: problemy vyznachennia i vzaiemodii [Archetype and symbol: problems of definition and interaction] Aktualni problemy slov'ianskoi filolohii – Actual problems of Slavic philology. Vyp. XXIV, ch. 2. Pp. 368–377 [in Ukrainian]
4. Severynova, M.Yu. (2021). Fenomen arkhetyvu yak spiv-buttia u naukovomu dyskursi muzychnoi kulturolohii [The phenomenon of the archetype as co-existence in the scientific discourse of musical cultural studies] *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals* : Collective monograph. Riga, Latvia. Pp. 53–73 [in Ukrainian]
5. Urys, T. (2016). Arkhetyp yak estetychna dominanta khudozhnoho vyrazhennia modusu natsionalnoi identychnosti v suchasni ukrainskii poezii [Archetype as an aesthetic dominant of artistic expression of the mode of national identity in modern Ukrainian poetry] *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu, Seriiia "Filolohiia"* – Scientific Bulletin of Uzhgorod University, Series "Philology". Vyp. 1 (35). Pp. 96–100 [in Ukrainian]
6. Jung, K.G. (2018). Arkhetypy i kolektyvne nesvidome. 2-he vyd. [Archetypes and the collective unconscious. 2nd edition] Lviv. 608 p. [in Ukrainian]
7. Pistunova, T.V. (2021). Folklore in the architectonics of Ukrainian composer's piano works of the 20 century. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals* : Collective monograph. Riga, Latvia. Pp. 213–230 [in English]

ТРАДИЦІЙНИЙ КИТАЙСЬКИЙ ІНСТРУМЕНТ ГУЧЖЕН У ФОКУСІ НАУКОВОЇ ДУМКИ

Лі Чень,

аспірант кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0002-9870-1173

У статті проблематизується питання вивчення гучжен (чжен) – традиційного китайського інструмента, що має більш ніж двотисячолітню історію і не втрачає актуальності в сучасній музичній культурі, як китайській, так і західній. Це свідчить про можливість гнучкої адаптації звучання гучжен до нового історичного та соціокультурного контексту, відповідно – про його великий семантичний потенціал. Метою статті є проведення аналізу наукових джерел, присвячених різноаспектному та різноспрямованому дослідженню гучжен, а також систематизація наявних наукових підходів у вивченні цього інструмента. Новизна полягає в систематизації наукових поглядів на феномен гучжен, а також у введенні в науковий обіг українського музикознавства тих джерел, які раніше не перебували в полі зору науковців. Для досягнення мети застосовані аналітичний, системно-типологічний, культурологічний, історичний методи дослідження. У висновках зазначено, що на тепер існують ґрунтовні наукові праці, присвячені вивченню гучжен (чжен) у різних аспектах. У них досліджується конструкція інструмента; історія його виникнення; етапи його розвитку, культурний та історичний контекст, у якому це відбувалось; художньо-естетичні та технічні особливості гри на чжен; тенденції модернізації та професіоналізації, які були зумовлені, серед іншого, взаємодією із західною культурою протягом ХХ століття; новітні умови функціонування чжен, його потенційні можливості в новому культурно-історичному контексті. Здебільшого автори застосовують такі методи дослідження: органологічний, етномузикологічний, історичний, культурологічний. У деяких працях акцентуються філософсько-естетичні положення, які пояснюють культуру побутування чжен, отже, застосовано художньо-естетичний підхід. А намагання дослідити функціонування чжен у різних географічних локаціях зумовлює застосування компаративного підходу.

Ключові слова: гучжен (чжен), музичний інструмент, традиційна культура Китаю, музичне виконавство, музична культура.

Li Qian. The traditional Chinese musical instrument guzheng in the focus of scientific thought

The article problematizes the issue of studying guzheng (zheng) – a traditional Chinese musical instrument that has more than two thousand years of history and does not lose its relevance in modern musical culture, both Chinese and Western. This testifies to the possibility of flexible adaptation of the guzheng sound to the new historical and socio-cultural context, and, accordingly, to its great semantic potential.

The purpose of the article is the analysis of scientific sources dedicated to the multifaceted and multidirectional study of guzheng, as well as the systematization of existing scientific approaches to the study of this musical instrument. The novelty consists in the systematization of scientific views on the guzheng phenomenon, as well as in the introduction into the scientific circulation of Ukrainian musicology of those sources that were not previously in the focus of scientists. Analytical, system-typological, cultural, and historical research methods are used to achieve the goal.

The conclusions state that today there are thorough scientific works dedicated to the study of guzheng (zheng) in various aspects. They examine the construction of the tool; the history of its origin; stages of its development in the cultural and historical context of different eras; artistic, aesthetic and technical features of performance on zhen; trends of modernization and professionalization, which were determined, among other things, by interaction with Western culture during the 20th century; the newest conditions of Zheng's functioning, its potential opportunities in the new cultural and historical context. For the most part, the authors use the following research methods: organological, ethnomusicological, historical, cultural. In some works, philosophical and aesthetic positions are emphasized, which explain the culture of life in zheng, therefore, an artistic and aesthetic approach is applied. And the attempt to investigate the functioning of zheng in different geographical locations presupposes the use of a comparative approach.

Key words: guzheng (zheng), musical instrument, traditional Chinese culture, musical performance, musical culture.

Вступ. Традиційний інструментарій Китаю налічує велику кількість інструментів, які можна класифікувати, взявши за основу поділ на групи за способом звукоутворення, прийнятий у європейській професійній музиці (струнні (щипкові, смичкові), духові й ударні), або виходячи з матеріалу інструмента (метал, шкіра, бамбук, камінь тощо), що відповідає китайській класифікації, згідно з якою виокремлюються так звані «вісім тембрів»: шовкові, бамбукові, дерев'яні, кам'яні, металеві, земляні, гарбузові, шкіряні. Гучжен (чжен)¹ – один із найулюбленіших і найпопулярніших інструментів Китаю – належить

до групи шовкових (адже його струни довго робились із шовку) і до струнно-щипкових. Гучжен має більш ніж двотисячолітню історію існування, за час якої він зазнавав змін, так само, як змінювалась і сфера його побутування, особливо в контексті культури ХХ–ХХІ століть. Проте він не втратив привабливості для композиторів і виконавців, пристосувався до нового соціокультурного контексту, гнучко адаптувався до масової культури, продемонстрував можливість взаємодії із західною композиторською практикою. Про те, що гучжен і досі є популярним, свідчать наукові праці, у яких дослідники осмислюють гучжен як феномен китайської музичної культури (і не тільки) досить різнобічно.

¹ Назви «гучжен» і «чжен» у наукових джерелах, зокрема й у даній статті, уживаються як синоніми.

Матеріали та методи. Бажаючи дослідити феномен гучжен у сучасній композиторській і виконавській практиці, ми звернулись до тих наукових праць, де цей інструмент є спеціальним предметом вивчення, постає в центрі уваги науковців. З'ясувалось, що від другої половини ХХ століття були написані не тільки окремі статті, а і дисертації, присвячені гучжен. Автори деяких робіт є і науковцями, і виконавцями на гучжен, практиками, що підвищує цінність отриманих результатів дослідження. Ідеться передусім про *Mei Han*, яка є відомою китайсько-канадською виконавицею і вченою. *Mei Han* грає на гучжен із шістнадцятьма, двадцятьма однією, двадцятьма трьома, двадцятьма шістьма струнами, а також на інших традиційних щипкових інструментах Китаю. Вона опанувала майстерність гри у *Zhang Yan* та *Gao Zicheng*. Співпрацює з багатьма відомими музикантами, грає у традиційному, сучасному та крос-культурному стилях. Наукова діяльність *Mei Han* пов'язана з вивченням гучжен у різноманітних аспектах. Музикантка здобула два ступені магістра з етномузикології в Музичному науково-дослідницькому інституті Китайської академії мистецтв у Пекіні в 1995 році (*Musical Research Institute of the Chinese Arts Academy in Beijing*) і в Університеті Британської Колумбії, у місті Ванкувер, у 2000 році (*The University of British Columbia, Vancouver*). Вона здобула науковий ступінь доктора філософії (*PhD*) за дисертацію "*The Emergence of the Chinese Zheng: Traditional Context, Contemporary Evolution, and Cultural Identity*" («Поява китайського Чжен: традиційний контекст, сучасна еволюція та культурна ідентичність» (переклад Лі Чень – Л. Ч.), захищену у 2013 році в Університеті Британської Колумбії (Ванкувер) (*The University of British Columbia, Vancouver*). *Mei Han* є автором інших досліджень, присвячених гучжен, а також статей "*Zheng*" у другій редакції словника "*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*", а також у словнику "*The New Grove Dictionary of Musical Instruments*" [1]. Її наукові праці [2; 3] є предметом аналізу в цій статті.

Окрім досліджень *Mei Han*, нашу увагу привернула робота, написана в середині минулого століття [6], а також праця, у якій чжен вивчається в розрізі компаративного підходу [5].

Отже, метою статті є аналіз наукових джерел, присвячених різноаспектному та різноспрямованому дослідженню традиційного китайського інструмента гучжен, а також систематизація наявних наукових підходів у вивченні цього інструмента.

У статті застосовані аналітичний метод – для аналізу підходів, які склались у науковій літературі, де досліджено феномен гучжен; системно-типологічний – для їх класифікації; культурологічний – для обґрунтування особливої ролі та значення гучжен у контексті китайської культури; історичний – для розуміння специфіки історичного буття гучжен і його можливостей до гнучкої адаптації в контексті сучасної культури, зокрема й західної.

Новизна статті полягає в систематизації наукових поглядів на феномен гучжен, а також у введенні в нау-

ковий обіг українського музикознавства тих джерел, які раніше не перебували в полі зору науковців.

Результати. Коротко зупинимось на органологічних особливостях гучжен, перш ніж перейти до аналізу літератури, йому присвяченої. Гучжен має двадцять одну – двадцять шість струн, закріплених на прямокутній основі з дерева. Раніше струни виготовляли із шовку (тому він потрапив до родини шовкових), але згодом струни стали робити з металу. Техніка гри передбачає захищування струн однією або двома руками, виконання тремоло правою рукою. Можлива зміна звуковисотності струн шляхом затискання них лівою рукою. Струни налаштовані за пентатонічними звукорядами, проте кожний звук може бути як змінений у межах діатоніки, так і зальтерований завдяки затисканню, описаному вище. У результаті на гучжен можуть бути виконані мелізми, притаманні визначеній категорії творів. Звуковидобування відбувається завдяки щипкам, виконавці використовують плектри (для пальців правої руки), ліва ж корегує звуковисотність. Сучасна виконавська практика демонструє розширення прийомів гри на цьому інструменті. Зокрема, може бути використаний смичок, застосовані удари по струнах. Гучжен може бути поєднаний як із різними акустичними інструментами (традиційними й академічними), так і з електронним звучанням.

Аналіз наукових джерел почнемо зі статті *R.H. van Gulik* "*Brief Note on the Cheng, the Chinese Small Cither*" («Короткі записки про чжен, китайську малу цитру» – Л. Ч.), опублікованої в 1951 році [6]. У статті міститься декілька змістових підрозділів: 1) опис інструмента і способу гри на ньому; 2) історія чжен, його роль у китайській культурі; 3) музика для чжен; 4) сучасний стан музики для чжен і майбутні перспективи. З їх назв робимо висновок, що автор застосовує органологічний, історико-культурний і жанрово-стильовий підходи у вивченні чжен. Так, у першому підрозділі він надає детальний опис конструкції інструмента, пояснює, з якого матеріалу зроблені корпус і струни (спочатку із шовку, у період династії Чінг (від 1644 року) починають застосовувати також залізні струни), дає схему налаштування струн за мажорною пентатонікою [6, с. 10–11]. *R.H. van Gulik* звертає увагу на те, що існують два різновиди чжен – південний і північний, з відповідними регіонами поширення та конструктивними особливостями. Північний різновид найчастіше трапляється у провінції Хенань і має тринадцять або шістнадцять струн. Південний – завжди шістнадцять струн і розповсюджений у провінціях Квантунг і Фукен [6, с. 10]. У цьому підрозділі автор також детально пояснює технічні аспекти гри на чжен: від того, на чому розташований інструмент (невеликий стіл або коліна виконавця), до техніки правої та лівої рук, типу плектрів (кісткові, срібні) [6, с. 11–12].

У другому підрозділі *R.H. van Gulik* веде розвідку історії інструмента, наводить легенди про його походження, вивчає етимологію назви (яка пов'язана зі словом «бамбук», з якого в давні часи виготовлявся інструмент). Автор робить висновок, що чжен був відо-

мий уже в період династії Цін (221–206 роки до н. е.), наводить згадки про нього та його описи у старовинних трактатах, зокрема в «Поетичному есе про чжен» майстра Фу Сюань (217–278 роки), де надається символічна характеристика інструмента, зокрема, дванадцять струн порівнюються із дванадцятьма місяцями року [6, с. 13–14]. Однак у чжен не завжди була саме така кількість струн. Як свідчать інші трактати, старовинний чжен мав лише п'ять струн, що відповідало структурі пентатоніки. Проте в період династії Цін кількість струн збільшилась до дванадцяти і корпус стали виготовляти з дерева замість бамбука, а в період Тьян струн стало тринадцять [6, с. 15]. Удосконалення інструмента, на думку автора, стало відповіддю на соціальний запит щодо інструментарію, зручного та придатного для музикування й акомпанементу для голосу.

Саме як акомпанувальний інструмент чжен був відомий довгий час, хоча є свідчення про його використання і як сольного інструмента. Музика для чжен, як зазначає *R.H. van Gulik*, розквітала в періоди Тьян (618–907 роки) і Мін (1368–1644 роки) переважно у придворних колах і серед аристократії. Тому її характеризували невимушеність, елегантність, тяжіння до легких жанрів. Це була легка музика високого класу. Поступово інтерес до чжен зменшувався, у XVIII столітті можна констатувати витіснення цього інструмента з активного шару музичної культури Китаю, що можна пояснити низкою соціокультурних і власне музичних причин [6, с. 16].

У третьому підрозділі автор статті надає класифікацію музики для чжен, яка розширює уявлення про функціональне призначення інструмента, окреслене на попередніх сторінках. Класифікація здійснюється на основі функцій інструмента: 1) мелодії для сольного чжен; 2) чжен як акомпанемент до людського голосу; 3) чжен як учасник оркестру; 4) чжен як учасник ансамблів різних складів [6, с. 19–20]. Далі автор коротко характеризує найбільш популярні давні твори для чжен.

Нарешті, у четвертому підрозділі йдеться про дві школи музикантів, які грають на чжен: фу-ку та веі-х-сін. Перша має назву «Ренесансна школа» і обстоює ідею збереження та наслідування давніх традицій гри на чжен (зокрема, відтворення традиційних мелодій, які передаються від учителя до учнів). Другу можна визначити як «Школу реконструкції», вона має подвійну мету: збереження традицій чжен і відкриття можливостей подальшого розвитку музики для чжен [6, с. 23–24]. Автор переконаний, що майбутнє чжен може бути пов'язано із двома цілями: вивченням і популяризацією давньої традиційної китайської музики та поширенням китайської музики за межами країни².

Дисертаційне дослідження *Mei Han* [3] є ґрунтовною науковою працею, що складається з п'яти розділів, як-от: 1) Вступ; 2) Музика та культура традиційного

² У контексті статті *R.H. van Gulik* неодноразово згадує традиційний семиструнний щипковий інструмент цінь (гуцінь), який мав переважно ритуальне призначення, тоді як чжен використовувався у світській розважальній музиці [6, с. 19]. Така диференціація дозволяє автору зробити висновок про більш широкі перспективи побутування та функціонування чжен у сучасній музичній культурі. Дослідженню чжен і цінь у світлі компаративного підходу присвячена наукова праця *Hariet Rosemary Ann Gaywood* [4]. Її аналіз не входить у коло завдань автора даної статті.

чжен; 3) Модернізація, вестернізація, професіоналізація; 4) Феномен чжен: створення сучасної ідентичності; 5) Відкриття «індивідуальних голосів» у створенні глобального ринку для чжен. Виходячи з назв розділів, авторка використовує органологічний, етномузикологічний, історичний, культурологічний, художньо-естетичний підходи в дослідженні інструмента, якому вона присвятила все життя. Зміст деяких розділів перетинається зі статтею *R.H. van Gulik*, яка, як ми пам'ятаємо, має здебільшого ознайомчий характер. У роботі *Mei Han* гранично деталізований виклад аналітичного матеріалу зі схемами, прикладами, поясненнями в підрозділах про історію чжен (вступ) та виконавську техніку (окремо правої та лівої рук – другий розділ) [3, с. 62–76]. Загалом у дисертації авторка порушує широке коло питань: від улаштування та походження чжен до естетичних проблем функціонування інструмента в новому соціокультурному контексті. Так, матеріал першого розділу (Вступ), окрім суто історичної інформації й обґрунтування інтересу до цієї теми, містить обширний огляд наукової літератури, присвяченої чжен. У другому розділі, окрім згаданого детального розгляду технік обох рук, міститься цікава інформація про традиційні стилі гри на чжен [3, с. 33–47] – Шаньдун, Хенань, Чаочжоу, Хакка, Фуцзянь (Мін), Чжецзян (Вулін), які більш диференційовано представляють дві школи (Південну та Північну), описані у статті *R.H. van Gulik*. У цьому ж розділі розглядається традиційна структура музики для чжен [3, с. 48–60]; досліджуються проблеми нотації й усної традиції як необхідної складової частини передачі досвіду від учителя до учня [3, с. 77–89]; нарешті, розглядаються вкрай важливі для китайської музичної естетики питання соціальної гармонії, самовдосконалення, духовних настанов, що традиційно живили мистецтво гри на чжен [3, с. 98–100]. Третій розділ авторка присвятила питанням модернізації, вестернізації та професіоналізації, які проявились як у масштабі всієї китайської культури у процесах взаємодії з культурою Європи, так і на рівні мистецтва чжен, що виявилось у новаціях і стандартизації конструкції інструмента, формуванні нових технічних прийомів, трансформації традиційного виконавського стилю. У наступних розділах (четвертому та п'ятому) продовжується виклад матеріалу, пов'язаного із сучасною історією чжен. Зокрема, авторка надає інформацію щодо розвитку техніки гри на чжен, питань аплікатури, віртуозності; окреслює нові стилі та жанрові напрями музики для чжен; розмірковує про різні аспекти функціонування чжен у контексті сучасної культури, як західної, так і східної. Отже, *Mei Han* у дисертації охоплює численні проблемні питання навколо головного предмета вивчення, що підтверджується її твердженням: «Ця дисертація є дослідженням у музичному та культурному аспектах живої традиції чжен, її традиційної практики, сучасної еволюції, музичної та культурної ідентичності, з акцентом на сучасній трансформації у двадцятому столітті» [3, с. 7].

У магістерській роботі, захищеній у 2000 році [2], *Mei Han* досліджує чжен у двох розрізах: історичному та сучасному. Перший розділ присвячено історії цього

інструмента, а другий – питанням модернізації, які розкриваються в широкому проблематичному полі взаємодії західної та європейської культур. Отже, у меншій за обсягом науковій праці авторка застосовує як органологічний, етномузикологічний, так і культурологічний та історичний підходи, досліджує чжен у широкому міждисциплінарному просторі. Обраний дослідницький вектор буде надалі реалізований в її дисертації.

Нарешті, звернемось до дисертаційного дослідження *Shu Hui Daphne Kao*, захищеного у 2003 р. в Даремському університеті (*University of Durham*). Тема дисертації – “*The Development of The Modern Zheng in Taiwan and Singapore*” («Розвиток сучасного чжен у Тайвані та Сінгапурі» – Л. Ч.) – зумовлює структуру роботи. Вона складається із шести розділів, де перший – вступ [5, с. 1–21], останній – висновки [5, с. 295–303]. Другий – четвертий розділи присвячені дослідженню функціонування чжен у трьох географічних локаціях, як-от: Китай [5, с. 22–103], Тайвань [5, с. 104–207], Сінгапур [5, с. 208–258]. Відповідно, виклад теоретичного матеріалу в них підпорядковується одній логіці: автор рухається від загальних відомостей про культуру, зокрема музичну, Китаю, Тайваню та Сінгапуру, наводячи поступово фокус на музику для чжен; надає історичні відомості щодо походження та розвитку інструмента, визначає періоди цього розвитку; окреслює тенденції модернізації, сучасного контексту функціонування інструмента,

акцентує увагу на локальних особливостях. У п'ятому розділі [5, с. 259–294] міститься компаративний аналіз стилів гри на чжен, представлених у попередніх розділах. Отже, автор у дослідженні застосовує органологічний, етномузикологічний, історичний, культурологічний, компаративний підходи.

Висновки. Натепер існують ґрунтовні наукові праці, присвячені вивченню гучжен (чжен) у різних аспектах. У них досліджуються конструкція інструмента; історія його виникнення; етапи його розвитку, культурний та історичний контекст, у якому це відбувалось; художньо-естетичні та технічні особливості гри на чжен; тенденції модернізації та професіоналізації, які були зумовлені, серед іншого, взаємодією із західною культурою протягом ХХ століття; новітні умови функціонування чжен, його потенційні можливості в новому культурно-історичному контексті. Здебільшого автори застосовують такі методи дослідження: органологічний, етномузикологічний, історичний, культурологічний. У деяких працях акцентуються філософсько-естетичні положення, які пояснюють культуру побутування чжен, отже, застосовано художньо-естетичний підхід. А намагання дослідити функціонування чжен у різних географічних локаціях зумовлює застосування компаративного підходу.

Перспективами дослідження може бути вироблення адекватних підходів до вивчення функціонування чжен у контексті сучасної західної та китайської культури.

Література:

1. Han Mei. URL: https://www.wikiwand.com/en/Han_Mei.
2. Han Mei. Historical and Contemporary Development of the Chinese Zhen : A Thesis of the Degree of Master of Arts. Vancouver : The University of British Columbia, 2000. 62 p.
3. Han Mei. The Emergence of the Chinese Zheng: Traditional Context, Contemporary Evolution, and Cultural Identity : PhD theses. Vancouver : The University of British Columbia, 2013. 292 p.
4. Gaywood H. R. A. Guqin and Guzheng: the Historical and Contemporary Development of Two Chinese Musical Instruments : PhD theses. Durham University, 1996. 141 p. URL: <http://etheses.dur.ac.uk/4894/>.
5. Kao Shu Hui Daphne. The Development of the Modern Zheng in Taiwan and Singapore : PhD theses. Durham University, 2003. 406 p. URL: <http://etheses.dur.ac.uk/11860/>.
6. Gulik R. H. Brief Note on the Cheng, the Chinese Small Cither. *Toyo Ongaku Kenkyu* : The Journal of the Society for the Research of Asiatic Music. 1951. № 9. P. 10–25. DOI: 10.11446/toyoongakukenyu1936.1951.en10.

References:

1. Han Mei. URL: https://www.wikiwand.com/en/Han_Mei [in English]
2. Han Mei (2000). Historical and Contemporary Development of the Chinese Zhen. A Thesis of the Degree of Master of Arts. The University of British Columbia, Vancouver. 62 p. [in English]
3. Han Mei (2013). The Emergence of the Chinese Zheng: Traditional Context, Contemporary Evolution, and Cultural Identity. PhD theses. The University of British Columbia, Vancouver. 292 p. [in English]
4. Gaywood H. R. A. (1996). Guqin and Guzheng: the Historical and Contemporary Development of Two Chinese Musical Instruments. PhD theses. Durham University. 141 p. <http://etheses.dur.ac.uk/4894/> [in English]
5. Kao Shu Hui Daphne (2003). The Development of the Modern Zheng in Taiwan and Singapore. PhD theses. Durham University. 406 p. <http://etheses.dur.ac.uk/11860/> [in English]
6. Gulik, R. H. (1951). Brief Note on the Cheng, the Chinese Small Cither. *Toyo Ongaku Kenkyu*: The Journal of the Society for the Research of Asiatic Music. № 9. P. 10–25. DOI: 10.11446/toyoongakukenyu1936.1951.en10 [in English]

СХІДНА ТЕМАТИКА І СИСТЕМА ВИРАЗНИХ ЗАСОБІВ В ОПЕРАХ ДЖАКОМО РОССІНІ

Лінь Юлін,

аспірантка кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID D: 0009-0005-6127-5299

Орієнталізм у музичному мистецтві XIX століття розглядається автором у контексті культурних тенденцій часу. Зауважено розвиток у першій чверті століття історії як науки, що деякою мірою вплинуло на літературу й оперний театр. Підкреслено, що у тривалому розвитку засобів виразності як системи втілення орієнтальних образів важливу роль відігравав метод історизму. З метою визначення засобів музичної характеристики східних персонажів у творчості Дж. Россіні проаналізовано комічну оперу «Італійка в Алжирі». Відзначено, що у сценах із турецькими персонажами та сценах з італійцями композитор уживає однакові музичні засоби, які притаманні його стилю (віртуозність, скоромовки, динамічні контрасти, тривалі нагнітання динаміки разом із прискоренням темпу в заключних розділах). На підставі порівняльного аналізу музичних образів доведено, що в характеризуваних турків композитор не вийшов за межі власного стилю. Однак у низці номерів здійснено спробу надати турецький відтінок: для загальної характеристики турків використано жанр яничарського маршу, у якому звучать обов'язкові для турецької музики великий барабан і тарілки. Підкреслено, що вокальні партії турецьких персонажів за віртуозним стилем та інтонаційним змістом збігаються з партіями італійців.

Загальний аналіз опери «Турок в Італії» показав, що типові для Дж. Россіні стильові вокальні прийоми використані для характеристики як італійської, так і турецької групи персонажів. Функцію зображення Сходу, як і в попередній опері, було покладено на декоративну частину спектаклю.

У процесі проведення аналізу «Маленької китайської польки» Дж. Россіні з'ясовано, що ладове забарвлення, гармонічні кольори, мелодична лінія, фактурні засоби відповідають європейській музичній стилістиці. Назва «Китайська полька» – дань європейській моді на стиль «шінуазрі».

Ключові слова: італійська опера-buffa, орієнталізм, засоби музичної виразності, творчість Дж. Россіні, «Італійка в Алжирі», «Турок в Італії», «Маленька китайська полька».

Lin Youling. Eastern theme and system of expressive means in the operas of Giacomo Rossini

Orientalism in the musical art of the 19th century is examined by the author in the context of the cultural trends of the time. Attention is drawn to the development of history as a science in the first quarter of a century, which influenced literature and the opera theater. It is emphasized that the method of historicism played a significant role in the long-term development of means of expression as a system of oriental images embodying. In order to determine the means of musical characterization of oriental characters in G. Rossini's works, the comic opera "The Italian Woman in Algiers" was analyzed. It is noted that in the scenes with Turkish characters and scenes with Italians, the composer uses the same musical means that are characteristic of his style (virtuosity, tongue twisters, dynamic contrasts, prolonged intensification of dynamics together with tempo acceleration in the final sections). On the basis of a comparative analysis of musical images, it is proven that the composer did not go beyond his own style when characterizing the Turks. However, in several numbers, an attempt to give a Turkish hue was made: for the general characterization of the Turks, the Janissary march genre was used, in which the obligatory elements of Turkish music such as the big drum and cymbals sound. It is emphasized that the vocal parts of the Turkish characters in terms of virtuoso style and intonation content coincide with the parts of the Italians.

The overall analysis of the opera "The Turk in Italy" showed that Rossini's typical stylistic vocal techniques were used to characterize both the Italian and Turkish groups of characters. The function of depicting the East, as in the previous opera, was assigned to the decorative part of the performance.

In the course of the analysis of Rossini's "Little Chinese Polka", it was found that the modal coloring, harmonic colors, melodic line, textural means correspond to European musical stylistics. The name "Chinese Polka" is a tribute to the European fashion for the "Chinoiserie" style.

Key words: Italian opera-buffa, Orientalism, means of musical expression, work of G. Rossini, "L'italiana in Algeri", "Il Turco in Italia", "Piccola polka cinese".

Вступ. У східному та європейському музикознавстві XXI століття відзначено значне поширення інтересу до проблеми орієнталізму в західному мистецтві. Щодо цього досліджено творчість багатьох композиторів різних країн і епох, але багато питань залишаються невисвітленими. Окрему ланку наукових праць становлять статті та дисертації, що присвячені китайській мистецькій традиції в європейській музиці. Серед авторів варто назвати Цзен Тао [1], Лі Мін [2], які розглядають під цим ракурсом різні жанри, оперу також. Однак творчість Дж. Россіні, який мав неабиякий вплив на багатьох

композиторів і який неодноразово звертався до орієнтальної тематики, залишилась поза увагою цих дослідників. Італійському маестро присвячено праці (статті, монографії) українських і зарубіжних музикознавців, серед яких М. Черкашина [3; 4], О. Бронфін, Р. Осборн [5] та багато інших. Окрема інформація міститься в довідкових і енциклопедичних виданнях [6; 7]. Проте оперна творчість Дж. Россіні в контексті східної тематики та формування системи засобів виразності залишається малодослідженою, що визначає актуальність даної статті.

Матеріали та методи. Матеріалом дослідження стали партитури та клавіри опер «Італійка в Алжирі» [9; 10], «Турок в Італії» [10] та «Маленька китайська полька» [11], історико-теоретичні праці музикознавців, наукові дисертації та статті, а також відеозаписи постановок. Основними методами дослідження є метод комплексного аналізу музичних творів (інтонаційний, музично-стилістичний, композиційно-драматургічний, порівняльний) та історичний.

Результати. Доба романтизму відкрила новий етап у розумінні духу Сходу та розвитку східної музичної лексики у творчості європейських композиторів, що було інспіровано загальним посиленням інтересу представників різних видів мистецтва до далекосхідних і близькосхідних країн, отриманням більш широкої інформації щодо східних мистецтв. Важливу роль у цьому процесі відіграла література, поезія, але найважливішим чинником став розвиток історії як науки на початку XIX століття і, як наслідок, формування історичних жанрів у літературі та музиці.

Дослідники епохи романтизму неодноразово підкреслювали значення нового методу історизму в художній творчості митців [3; 4]. Для відтворення власної історії композитори відновляли народно-побутові жанри, намагалися якомога ближче передати національний колорит засобами музичної виразності: мова поступово збагачувалася новими національними інтонаціями та ритмами. На тлі загального інтересу до історії відроджувалося народне мистецтво інших європейських країн. У контексті цього процесу продовжувала розвиватися і східна лінія у творчості композиторів.

Як і у XVIII столітті, композитори XIX століття, які працювали над творами зі східною тематикою, вводили у склад оркестру специфічні інструменти, імітували їхнє звучання. Цей процес охоплював різні жанрові сфери – музично-театральну, камерно-інструментальну, симфонічну. Щодо цього можна згадати оркестровий «Турецький марш» Л. ван Бетховена з «Афінських руїн» (1809 рік), у партитуру якого було введено литаври, трикутник, тарілки, бас-барабан і кастаньети. Такий набір ударних інструментів (до нього додавалися ще дзвіночки, тріскачки, бубни) однаково використовувався і в операх на будь-який східний сюжет – китайський, турецький, індійський, тому музика довгий час була позбавлена національної конкретизації. Головним для композиторів було створити загальне відчуття Сходу.

У сценічних жанрах, особливо першої третини XIX століття, відтворення історико-національний колориту вирішувалося, як і раніше, завдяки декораціям, костюмам і реквізиту. З музичною частиною все було складніше. Щоби твір набув будь-якого національного колориту, композитори почали вводити до музичного тексту народні цитати. Але цього виявилось не досить. Необхідним стало вивчення старовинних традицій і фольклору, особливо найбільш давніх його пластів. Із часом композитори почали використовувати ладо-інтонаційний і жанровий арсенал народної музики, щоб передати якесь національне забарвлення.

Важливо підкреслити, що відтворити на оперній сцені національні риси європейських культур було значно легше, ніж показати далекосхідний край: географічна близькість країн, інтенсифікація економічних і культурних зв'язків між державами, подорожі композиторів і їх довге перебування за кордоном, знайомство з народною творчістю – усе це спонукало до пошуку нових тем і засобів виразності. Інакше було з більш далекими країнами, мистецькі традиції яких залишалися маловідомими. Образ тієї чи іншої країни ставав продуктом власної уяви композитора, особливо в першій третині XIX століття, коли метод історизму в музичному театрі ще не набув статусу головного і не стояло питання ідентифікації музики, особливо у сценічних жанрах, за національними ознаками. Твори зі східними сюжетами, які були «одягнені» в європейську музичну стилістику, майже цілком влаштовували публіку й авторів, однак пошуки нових засобів виразності тривали, хоча і повільно. Утілюючи орієнтальні образи, композитори довго залишалися вірними власному стилю, незалежно від східного вектора – китайського, турецького, індійського чи будь-якого іншого. Щодо цього буде доречним проаналізувати кілька «східних» творів Дж. Россіні (оперні та фортепіанний).

У 1813 році у Венеції відбулася прем'єра його опери-*buffa* «Італійка в Алжирі» (згадаємо, що на цей час композитор уже створив десять опер і наближався до «Севільського цирульника» (1816 рік); його авторський стиль був уже визначений). Східний світ в опері представлено турецьким подружжям Мустафи-бея (бас) і Ельвіри (сопрано) – Мустафі набридла його дружина і він дає наказ знайти йому палку італійку; європейців представляють італійка Ізабелла (меццо-сопрано) і її коханий Ліндор (тенор) – під час пошуків свого зниклого коханого Ізабелла потрапляє в полон до Мустафи; тут уже три роки перебуває і Ліндор; саме за нього Мустафа планує віддати заміж свою дружину, щоб звільнити місце для Ізабелли, у яку він закохався з першого погляду. Знайшовши Ліндора, італійка хитрощами влаштовує втечу. Персонажами другого плану є служанка Ельвіри Зульма, капітан алжирських корсарів Алі, супутник Ізабелли Таддео. Третій план становлять італійські раби, турецькі моряки й алжирські корсари (вони задіяні в хорових номерах).

Конфліктну ситуацію в середині східної пари розкрито вже у вступній частині увертюри: м'які ліричні фрази, пов'язані з образом ображеної Ельвіри, перериваються жорсткими інтонаціями Мустафи, які супроводжуються ударами великого барабана, литавр і тарілок (у кінці увертюри додається ще трикутник). Привертає увагу лірична мелодія із гнучкими контурами, які можуть викликати асоціації зі східними візерунками. Тембр солюючого гобоя також викликає відчуття Сходу з його прагненням до насолоди. Так через темброві забарвлення композитор намагається не тільки передати настрої своїх героїв, а і створити образ томного Сходу. Партії увертюри (вона написана в сонатній формі без розробки) створені в типовому россінієвському стилі із притаманними йому швидкими темпами, маршовими

та тріольними ритмами, енергійною пульсацією оркестру, тривалими *crescendo*.

Портрети персонажів створюються вже на початку опери. В **Інтродукції** (№ 1) звучать схвильовані фрази Ельвіри, від якої відмовляється чоловік – Дж. Россіні трактує її образ як лірико-драматичний. Розсердженого, незадоволеного Мустафу, що позиціонує себе як поважну і величну персону, показано в комічному ключі. Його віртуозна партія насичена типовими для стилю Дж. Россіні буфонними прийомами: скоромовками, багатократними «довбаючими» повтореннями коротких фраз, перебільшено довгими розспівами, що в контексті драматичного характеру сцени створює комічний ефект. Через такий контраст композитор досягає зниження величного образу.

Арія Ліндора (№ 2), який страждає в неволі, де він згадує свою кохану, утворює контраст. Неквапливий темп (*Andantino*), «баркарольний» розмір 6/8, розвиненість мелодичної лінії, розмаїтість тонкої мелізматики, складні пасажі – усе це допомагає створити романтичний образ героя.

Комічний ефект створюється в дуєті Ліндора та Мустафи (№ 3), у якому бей намагається переконати свого раба в тому, що він повинен одружитися з Ельвірою. Головним засобом виразності в цьому блискучому дуєті стає типова для комічних опер Дж. Россіні віртуозна скоромовка в обох партіях, яка передає збуджений стан героїв.

Ефектно представлено в опері вихід Ізабелли. В її арії (№ 5) композитор розкриває контрастні почуття – гнів і обурення щодо свого викрадення та рішуче бажання знайти свого коханого, що передано низхідними фразами в нижньому регістрі, гучними акордами оркестрового супроводу; почуття кохання до Ліндора підкреслено м'якими гнучкими фразами із «жіночими» закінченнями та спокійними гармонічними фігураціями скрипок. Водночас Ізабелла може бути кокеткою та звабницею, щоб обдурити своїх викрадачів і втекти (у цьому розділі арії Дж. Россіні використовує швидкий темп і «бісерні» зі складними мелодичними контурами пасажі).

Розгорнуту характеристику Мустафи як комедійного персонажа представлено в його арії (№ 7): маршовий характер музики, швидкий темп, велика кількість стрибків, на яких будується вокальна партія, рух мелодії по акордових звуках, чергування тріольного та пунктирного ритмів, тріольна пульсація оркестрового супроводу – увесь цей комплекс, притаманний россінієвським комедійним героям, передає збуджений стан Мустафи, який щойно дізнався, що йому нарешті знайшли палку італійку.

У розгорнутому динамічному фіналі першого акту (№ 8) зібрано всіх персонажів опери. У хорі турків і корсарів на честь Мустафи-підкорювача жінок (початок фіналу), за сформованою у XVIII столітті традицією, в оркестрову партитуру для східного колориту введено великий барабан і тарілки; також активно використовуються мідні духові (валторни) і флейта у верхньому регістрі. У симфонічному вступі та ритур-

нелях, що побудовані на висхідній квартовій інтонації (V–I щаблі), Дж. Россіні використовує довгі форшлагі із трьох звуків – вони викликають асоціації з барабаним дробом. Хорова партія виконана в типовому для композитора стилі: пунктирний маршовий ритм, рух верхнього голосу по акордових звуках, активні квартові затакти фраз. Так у типову россінієвську музичну тканину влітається турецький елемент.

Наступний розділ фіналу – комічна сцена знайомства Мустафи й Ізабелли. Обидва приголомшені: бей – красою полонянки, а полонянка Ізабелла – страшною зовнішністю Мустафи. Дж. Россіні використовує в цьому дуєті театральний прийом: відчуваючи сильні почуття, але із протилежними знаками, герої не спілкуються одне з одним, а висловлюють свої враження та думки в бік. Зазначимо, що композитор одним засобом – використанням штриха *staccato* – підкреслює впевненість винахідливої італійки, з одного боку, з іншого – зводить нанівець велич бей, якому щойно проспівали славу.

У сцені зустрічі італійки з коханим (наступний епізод фіналу) передано психологічний стан учасників, які приголомшені несподіванкою. Цікаво те, що партії Ліндора та Мустафи мають спільний тематичний матеріал: вони по черзі співають однакові фрази, намагаючись зрозуміти, що відбувається. Для Ліндора важливо знати, як потрапила до бей його кохана, що вона тут робить, а Мустафа не може збагнути, чому так різко змінилася поведінка Ізабелли, яка щойно з ним кокетувала. Тож, у цій сцені, як і у попередній, Дж. Россіні не розділяє своїх героїв за національними ознаками – головним у їх музичному зображенні стає психологічний стан. Те саме можна сказати і про заключний загальний хор з ансамблем «В ухах стоїть дзвін: дінь-дінь».

Друга дія складається в основному з хорових і ансамблевих номерів. Терцет (Ельвіра, Зульма й Алі) і Хор (№ 9), що починають новий акт, написано в моцартівсько-россінієвських тонах. У тематичний матеріал оркестрового супроводу й основну тему ансамбля та хору навіть уведено фразу “*delle belle turbando il riposo*” з арії Фігаро (“*Non più andrai, farfallone amoroso*”, I дія, № 9), яка неодноразово повторюється в різних варіантах – усі турки обговорюють поведінку одурілого від кохання бей. Цитування В.А. Моцарта можна сприймати як іронічну посмішку самого композитора в бік Мустафи. Східного колориту в цьому великому номері не знайти. Проте наступний хор (№ 10), де прославляють Таддео, якого Мустафа призначив «каймаканом» (головуючим над турками), написано в дусі яничарського маршу: тема виконується хором і всім оркестром в унісон, що підкреслює суворий характер турків. В оркестровці Дж. Россіні використовує обов'язкові для турецького жанру великий барабан і тарілки. Цікаво, що репризна частина яничарського маршу швидко набуває характеру россінієвських фіналів, для яких характерно тривале нагнітання динаміки від *pp* до *ff* разом із прискоренням темпу, скоромовка, довгі репетиції на одному звуці тощо. Так композитор поєднує в одному номері турецькі традиції із власним стилем.

У Квінтеті (№ 13) у партію Мустафи введено віртуозні вокальні прийоми – таким засобом композитор підкреслює стан нетерплячого очікування зустрічі з італійкою. У терцеті (№ 14) Ліндор і Таддео повідомляють бую, що він має пройти церемонію посвяти в «паппатачі»; у завершальній частині номера партії Мустафи та Ліндора будуються на однакових фразах, що має драматургічне пояснення – обдурений Мустафа заради кохання італійки погоджується на її умови.

У великому фіналі (№ 17), який є драматургічною кульмінацією та розв'язкою, знову зібрано всіх учасників. Тут показано комічну «посвяту» Мустафи в «паппатачі», потім – виконання обдуреним беем нових обов'язків, втечу італійців і, нарешті, повернення Ельвіри. Щодо музичної стилістики, то для фіналу характерні типові россінієвські зіставлення сольних і хорових розділів, контрастна динаміка, посилення віртуозності сольних партій, наростання напруженості і прискорення темпу на завершальному етапі.

Аналіз «Італійки в Алжирі» показав, що у своїй музиці композитор не вийшов за рамки власного стилю, однак у низці номерів здійснив спробу надати турецький відтінок вдаючись до тембрової, а іноді жанрової й інтонаційної характеристики персонажів.

Турецьку тему Дж. Россіні продовжив в іншій опері-*buffa* – «Турок в Італії», яку було поставлено в 1814 році в Мілані. Звертаючись до мусульманського сходу, композитор, як і раніше, дотримувався загальноприйнятих музичних традицій і власного стилю. Типові для Дж. Россіні вокальні прийоми використані

для характеристики як італійської, так і турецької групи персонажів. Функцію зображення Сходу було покладено на декоративну частину спектаклю.

У період 1855–1868 років (точно не відомо) композитор звернувся до китайської теми і написав «Маленьку китайську польку», яка ввійшла у велику збірку під загальною назвою «Гріхи моєї старості». Цікаво, що в музиці п'єси чути оновлений стиль – стиль композитора-романтика, наближений до смаків паризьких салонів. Ладове забарвлення, гармонічні кольори, мелодична лінія, фактурні засоби – усе це відповідає європейській музичній стилістиці. І тільки визначення в назві «китайська» вимушує згадати про Далекий Схід. Створенням музики в європейському стилі та найменуванням чеського танцю китайським (назва-жарт) Дж. Россіні з іронічною посмішкою віддав дань європейській моді на стиль «шінуазрі».

Висновки. Проведений музикознавчий аналіз творів італійського маестро дає підстави зробити висновки, що у створенні східних образів, зокрема турецьких, Дж. Россіні користувався напрацюваннями попередніх композиторів, затверджуючи їх у своїй практиці. До засобів виразності належать: використання барабанів, тарілок, а також тембру гобоя, жанр яничарського маршу, а також мелізми для імітації барабанного дробу. Основне навантаження у створенні східного колориту покладено на систему візуальних засобів. Вокальні партії східних персонажів залишаються в європейському музично-стильовому полі. Щодо «Китайської польки», для цього східного жарту композитору вистачило однієї назви.

Література:

1. Цзен Тао. Образ Китаю в європейському мистецтві: жанрово-стильові аспекти : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Львів, 2016. 250 с.
2. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Харків, 2019. 250 с.
3. Черкашина-Губаренко М. Історична опера епохи романтизму: досвід дослідження. Київ : Музична Україна, 1986. 151 с.
4. Історія опери: Західна Європа XVII–XIX ст. : навчальний посібник / І. Іванова та ін. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
5. Osborne R. Rossini: His Life and Works. Oxford : Oxford University Press, 2007. 410 p.
6. Clement F., Larousse P. Dictionnaire lyrique ou Histoire des operas. Paris : Administration du Grand Dictionnaire uni versel, 1879. 765 p.
7. Grove's dictionary of music and musicians. In five volum. New York : The Macmillan company ; London : Macmillan & Co., Ltd, 1904. Vol. I. 802 s.
8. Rossini G. L'Italiana in Algeri. Overture [Orchestral score]. S/a, 49 p.
9. Rossini G. L'Italiana in Algeri: opera comica in due atti [Voc. score]. Milano, s/a, 222 p.
10. Rossini G. Il Turco in Italia. Overture [Orchestral score]. S/a, 76 p.
11. Rossini G. Petite polka chinoise. *Péchés de vieillesse*. Vol. 7. № 3.

References:

1. Tszen, Tao (2016). *Obraz Kytaiu v yevropeiskomu muzychnomu mystetstvi: zhanrovo-stylovi aspekty* [The image of China in European music: genre and style aspects] : dys. ... kand. myst. / LNMA im. M.V. Lysenka. Lviv. 250 s.
2. Li, Ming. (2019). *Li Min. Operne mystetstvo Kytaiu ta Yevropy v konteksti vzaiemovidobrazhen* [Opera Art of China and Europe in the context of mutual representations] : dys. ... kand. myst. / KhNUM im. I.P. Kotliarevskoho. Kharkiv. 250 s. [in Ukrainian]
3. Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (1986). *Istorychna opera epokhy romantyzmu : (dosvid doslidzhennia)* [Historical opera of the Romantic era : (research experience)] Kyiv: Muzychna Ukraina. 152 s. [in Ukrainian]
4. Ivanova, I. L., Kukol, H. V., Cherkashyna, M. R. (1998). *Istoriia opery: Zakhidna Yevropa XVII–XIX stolittia* [History of opera: Western Europe of the 17'th – 19'th centuries] : navch. posib. Kyiv : Zapovit. 384 s [in Ukrainian]
5. Osborne, R. (2007). *Rossini: His Life and Works*. Oxford : Oxford University Press. 410 s. [in English]

6. Clement, F., Larousse, P. (1879). Dictionnaire lyrique ou Histoire des operas. Paris : Administration du Grand Dictionnaire uni versel. 765 p.
7. Grove's dictionary of music and musicians (1904). In five volum. New York : The Macmillan company ; London : Macmillan & Co., Ltd. Vol. I. 802 s.
8. Rossini G. L'Italiana in Algeri. Overture [Orchestral score] S/a, 49 p.
9. Rossini G. L'Italiana in Algeri: opera comica in due atti [Voc. score] Milano, s/a, 222 p.
10. Rossini G. Il Turco in Italia. Overture [Orchestral score] S/a, 76 p.
11. Rossini G. Petite polka chinoise. *Péchés de vieillesse* [Notes] S/a. Vol. 7, № 3.

«ГАЛИЦЬКА СЮІТА» МИКОЛИ ДРЕМЛЮГИ – НЕВІДОМИЙ ПОЧАТОК ЙОГО ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ

Матійчин Ірина Мстиславівна,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка
ORCID ID: 0000-0003-2153-8689

У статті аналізується один із перших творів Миколи Дремлюги, написаний ще у студентські роки, – хоровий цикл «Галицька сюїта». Цикл складається із чотирьох обробок українських народних пісень, поєднаних за принципом контрасту. Свого часу твір був рекомендований до виконання вчителем М. Дремлюги Левком Ревуцьким, проте фактів концертного виконання сюїти не маємо. Дотепер «Галицька сюїта» зберігалася в рукописному вигляді в особистому архіві доньки композитора Марії Дремлюги, а зараз вона готується до видання. Рукопис сюїти став базовим матеріалом дослідження, яке спиралося на метод музикознавчого аналізу, застосовувались також історико-культурний, біографічний методи та метод інтерв'ювання.

У процесі дослідження було встановлено, що «Галицька сюїта», написана на початку творчого шляху М. Дремлюги, є вартісним із мистецького погляду хоровим циклом, який демонструє талановите втілення у формі сюїти віночка обробок українських народних пісень. У кожній з обробок молодий композитор застосував відповідну систему виразових засобів для оригінального втілення свого творчого задуму, продовжуючи традиції своїх попередників М. Лисенка, М. Леонтовича, Л. Ревуцького. Можемо констатувати, що під час написання сюїти М. Дремлюга відшліфовував свої навички хорового письма, експериментував із барвами хорової палітри (ладово-гармонічними, тембральними, фактурними тощо) і, урешті, створив гарну цілісну композицію, яка своєю музичною мовою буде цікавою як для виконавців, так і для слухачів. У цьому ранньому хоровому творі вже відобразилися особливості творчої манери композитора: потяг до циклічності музичної побудови, народнопісенна інтонаційна опора, продумане звуковедення хорових голосів, імпресіоністичний відблиск ладово-гармонічних забарвлень. Уведення в науковий обіг «Галицької сюїти» важливе для комплексного вивчення хорової творчості М. Дремлюги, його композиторської спадщини загалом, розуміння шляхів розвитку українського музичного мистецтва першої половини ХХ століття.

Ключові слова: Микола Дремлюга, хоровий цикл, «Галицька сюїта», обробки народних пісень.

Matiychyn Iryna. “Halychian Suite” by Mykola Dremliuha – the unknown beginning of his choral works

The proposed paper analyzes one of Mykola Dremliuha's first works, composed during his student years – the choral cycle “Halychian Suite”. The cycle consists of four arrangements of Ukrainian folk songs, combined on the principle of contrast. At one time, M. Dremliuha's teacher Levko Revutskyi recommended the suite for performance, but we do not have any facts of its concert performance. Until now, the “Halychian Suite” was kept in manuscript form in the personal archive of the composer's daughter Maria Dremliuha, and currently, it is being prepared for publication. The suite manuscript became the basic material for the research that relied on the method of musicological analysis. Besides, historical-cultural, biographical and interview methods were used.

In the course of the research, it was established that the “Halychian Suite”, composed at the beginning of M. Dremliuha's creative career, is a valuable choral cycle from an artistic point of view, which demonstrates the talented embodiment of arrangements of Ukrainian folk songs in the form of a suite. The young composer applied a system of expressive means corresponding to each of the arrangements for the original embodiment of his creative idea, continuing the traditions of his predecessors M. Lysenko, M. Leontovych, and L. Revutskyi. We can state that while composing the suite, M. Dremliuha honed his choral writing skills, experimented with the colors of the choral palette (harmonic, tonal, timbral, textural, etc.) and, eventually, created a beautiful, coherent composition, which will be interesting in its musical language both for performers and listeners. In this early choral piece, the features of the composer's creative manner were already reflected: a desire for cyclical musical structure, a folk song intonation basis, a well-thought-out sound support of choral voices, an impressionistic glint of harmonic and tonal colors. The introduction of the “Halychian Suite” into scientific discourse is important for a comprehensive study of M. Dremliuha's choral works and his musical heritage in general, as well as for understanding the ways of development of Ukrainian musical art of the first half of the 20th century.

Key words: Mykola Dremliuha, choral cycle, “Halychian Suite”, arrangements of folk songs.

Вступ. Для комплексного дослідження творчості мистця важливо дослідити всі збережені артефакти, які у своїй хронологічній послідовності дають розуміння генези творчого шляху обдарованої особистості. Велику цінність становлять рукописи, адже вони відображають у писемному вигляді творчий процес, особливості характеру автора тощо. Якщо ж рукописи ще не видавалися – то їх аналіз стає джерелом для подальших досліджень і популяризації творчості мистця. Метою статті є ознайомлення зацікавлених осіб із раннім хоровим твором Миколи Дремлюги – «Галицькою

сюїтою», яка збереглася в рукописі і тільки готується до видання.

Матеріали та методи. Творчість Миколи Дремлюги натепер не досить вивчена. Ще у 60-ті рр. ХХ ст. (у розквіті творчої біографії мистця) вийшли ґрунтовні розвідки К. Майбурової про творчість композитора, пізніше – статті, що висвітлювали окремі аспекти його композиторської діяльності. Найбільше уваги приділено вивченню симфонічної творчості М. Дремлюги (К. Майбурова, М. Гордійчук, С. Лісецький та інші). Відзначено важливий внесок Миколи Васильовича

в розвиток бандурного мистецтва (О. Олексієнко, О. Ніколенко). Натомість хорова музика композитора, яка становить понад 40 творів, репрезентована чи не єдиною працею Х. Голубінки та А. Стебляк «Хорова творчість Миколи Дремлюги (на прикладі хорового циклу «Пори року»)» [9]. Тому так важливо вивчати й інші твори хорової спадщини відомого композитора. Базовим матеріалом нашого дослідження став рукопис «Галицької сюїти» М. Дремлюги. Дослідження спиралося на метод музикознавчого аналізу, застосовувались також історико-культурний, біографічний методи та метод інтерв'ювання.

Результати. Микола Васильович Дремлюга (1917–1998 рр.) належить до тих творчих особистостей, які свою творчу долю формували свідомо, керуючись внутрішніми прагненнями і вродженими талантами. Між фахом інженера і музиканта молодий мистець у 1939 р. робить вибір на користь творчої професії, поступивши одразу на два факультети Київської консерваторії – історико-теоретичний і композиторський, які вдалося завершити через події Другої світової війни аж у 1946 р. Визначитись із вибором М. Дремлюзі допомогло знайомство з видатним композитором Левком Ревуцьким, у класі якого юнак згодом опановував композицію.

«Галицька сюїта» належить до перших проб пера М. Дремлюги як композитора, адже написана ще в далекому 1941 р., коли автор музики навчався на другому курсі консерваторії. За життя композитора вона не була надрукована, хоча, можливо, і виконувалась, бо в архіві митця, окрім рукопису, зберігся поголосник для тенорової партії однієї із частин сюїти «Прийшла кума до кумоньки». Архів зберігається в доньки Миколи Васильовича Марії Миколаївни Дремлюги. На титульному аркуші рукопису сюїти стоїть дата 26 січня 1941 р., а також поміщена резолюція очільника кафедри теорії та композиції професора Л. Ревуцького: «Галицьку сюїту тов. Дремлюги рекомендую до виконання» від 18 лютого 1941 р. Нагадаємо, що у вересні 1939 р. внаслідок договору Молотова – Ріббентропа Східна Галичина була приєднана до Радянської України, інтерес до її фольклору був природним для композиторів із Центральної України.

Для Миколи Дремлюги український фольклор завжди був джерелом натхнення. У спогадах дружина композитора, Валентина Костянтинівна Крементуло, писала: «Народна пісня полонила Миколу Дремлюгу вже в дитячі роки, коли він перебував у селі на Вінничині у рідних його батька. Чотирирічний Микола дослухався до пісень, а потім, заховавшись на горіщі хати, співав їх, – це розповідала родичка. Уже коли він стане композитором, то зробить більше ста концертних обробок народних пісень – не тільки українських, а й російських, білоруських, болгарських, чеських, словацьких, польських, угорських, албанських. А поховальний кант, який наспівувала тітка Голяна, стане однією з тем Третьої симфонії «Пам'яті жертв голодомору 1932–1933 рр.». За цю симфонію в 1998 р. композитор отримав найвищу нагороду – Державну премію України ім. Т. Г. Шевченка» [4, с. 7].

До хорового циклу включено чотири опрацювання для мішаного хору різнохарактерних українських народних пісень, а саме: «Ой у полі могила», «Прийшла кума до кумоньки», «Ой поїхав козак, да гей, у дорогу», «Ягіл, Ягілочка». Як і належить сюїті, структуровані вони за принципом контрасту.

«Ой у полі могила, з вітром говорила» належить до народних пісень, поширених у різних варіантах на значній території українських земель. Текст цієї пісні знаходимо й у записах Т. Шевченка «Южноруські пісні» (№ 37. С. 69–70), які відносять приблизно до 1843–1847 рр. [11]. Мелодія цієї пісні записана в 1911 р. на одній із листівок-ілюстрацій до українських народних пісень одеського художника Амвросія Ждахи [6]. Є ця пісня й у галицьких збірках народних пісень, зокрема у збірнику «Ще не вмерла Україна» (Станиславів – Львів, 1918 р.) [12, с. 36], який, як більшість виданих до 1939 р. західноукраїнських видань, був вилучений із вільного доступу і не міг слугувати джерелом для М. Дремлюги. Тож натепер не знаємо, якими саме пісенними джерелами користувався композитор під час написання своєї сюїти. Як стверджує Марія Дремлюга, на Галичині батько не бував [3], імовірно, що записав народні пісні із вуст якогось галичанина.

В опрацюванні Миколи Дремлюги пісня «Ой у полі могила» розвивається в рамках тричастинної побудови **аба**. Музична тканина розгортається неспішними хвилями, плавно, наспівно, метроритміка цілком підпорядкована мелодичній побудові, звідси – змінність тактової структури першої строфи пісні (3/4, 2/4, 4/4). Мелодія розпочинається в партії тенорів на тлі низхідного секундового мотиву-зітхання басів («Ой»)¹ за динаміки **pp**, інші партії ніби вступають у діалог на другій фразі («з вітром говорила»). Мелодія, супроводжувана здебільшого терцовою второю нижчого за тембром голосу, переходить то до сопрано, то до альтів, то знову до сопрано з різкою зміною динаміки (**f** на словах «щоб я не змарніла») та збільшенням емоційної напруги, і тільки після ще однієї хвилі наростання (розширене друге речення) йде тимчасовий спад напруги. Голосоведення виписано майстерно, кожна з хорових партій веде свою мелодичну лінію, які, накладаючись, влітають свої барви у хвилюючу музичну картину першої строфи. Збагачені альтераціями ходи нижніх жіночих і чоловічих голосів гармонічно насичують музичний матеріал, а кількаразове повторення в тенорів низхідного мотиву-зітхання на словах «повій, вітре» вносить елемент звукозображальності.

Неквадратна середня частина (11 тактів, 4/4, 6/4, 4/4) продовжує вектор експресивного розвитку музичної тканини. Мелодика з наспівної, хвилеподібної стає більш інструменталізованою, розгортається динамічними ламаними лініями; поетичний текст насичується вокальними розспівуваннями; напруги додає виважене застосування пунктирного ритму то в чоловічих голосах, то в сопрановій партії. Усе це веде до емоційної кульмінації пісні на словах «Щоб трава росла, та ще й зеленіла». Важливо зазначити, що в інших варіантах цієї пісні текст має таку повну форму: «Щоб по

¹ Алюзія до пісні «Ой ходить Семенко» в обр. М. Леонтовича.

мені трава росла, та ще й зеленіла», але в опрацюванні М. Дремлюги, очевидно свідомо, випускається деталізація («по мені») заради більш опуклої, більш виразної кульмінації, вершина якої припадає на останнє слово як символ життєвої перспективи.

У третій частині мелодія повертається у свою наспівну форму, метроритміка також повторює обриси першої строфи, але тепер хор співає tutti, музична тканина, попри деяку схожість, розвивається інакше, а поетичний текст звучить як жорсткий вердикт: «І вітер не віє, і сонце не гріє, лиш у полі край дороги могила чорніє». Динаміка поступово спадає із граничного *ff* до *pp*, затихання супроводжується уповільненням темпу (**Poco a poco morendo et ritenuto**), але висока теситура сопрано наприкінці твору із затримкою на верхньому ля перед октавним стрибком униз може свідчити про ще одну, тиху кульмінацію на слові «чорніє» – деяке протиставлення мрії і реальності.

Пісня «Прийшла кума до кумоньки» – жвава, жартівлива хорова мініатюра, написана в гомофонно-гармонічному викладі у двочастинній куплетно-варіантній формі (**ab- a**1**b**). В основі опрацювання – невібаглива народна пісня із пружним ритмом і двочастинною структурою музичного матеріалу (за принципом заспів/приспів, але без повторності тексту у приспіві). Варіанти пісні збирачами фольклору записувалися на різних теренах України, зокрема й у Галичині [1; 10]. Кожна із частин має форму періоду квадратної побудови з повтореннями речень і ладовою перемінністю мажору і мінору. Композитор дещо завуальовує це гармонічне протиставлення, розмиваючи серединні каденції першого періоду чергуванням сусідніх звуків (VI і V ступені) у партії альтів, що вносять барви протилежного ладу за утвердження мажору чи мінору в інших голосах (Т⁶-Т). Ця гра ладів підкреслює жартівливий характер пісні, де «гризотою» виступає пошук курки, яка пропала і знайшлася в горщику сусідки. Заключна каденція першого періоду в опрацюванні М. Дремлюги завершується недосконалим автентичним кадансом в основній тональності (G-dur).

Мелодика другого періоду вирізняється низхідними секвентними ланками, що врівноважуються невеликим підйомом кінцівок музичних речень. Акордову фактуру автор насичує септакордами, які здебільшого позначають відхилення в a-moll. Період повторюється двічі, у другому проведенні він дещо урізаний (нема типового для цієї пісні повторення фраз), різняться і каденції наприкінці проведень: недосконалий автентичний каданс (перше проведення) і половинний автентичний каданс (друге проведення), обидва в основній тональності. Таке завершення побудови спричинене змістом співаного куплета, наприкінці якого звучить питання: «Чи не впала моя курка у ваш горнець?».

Далі двочастинна музична побудова повторюється у видозміненому варіанті. Після дублювання початкових чотирьох тактів першого періоду під час повторення тексту («Подивилась кума кумі у горшки») як реакція на побачене відбувається восьмитактова модуляція-зіставлення в Es-dur (другий ступінь споріднено-

сті). Проте нова тональність не закріплюється, в останніх чотирьох тактах (кульмінація твору на словах «з її курки чубатої лиш ніжки») відбувається таке ж раптове повернення в основну тональність у кульмінації пісні. Властива першому періоду початкового варіанту ладова розмитість каденцій зберігається й у зміненому викладі.

Другий період за музичним матеріалом майже ідентичний початковому варіанту, окрім деяких фактурних змін, пов'язаних із введеним зітханням «Ой» у жіночих голосах на словах «нап'ємося горілочки». Перепрошення-примирення назріває, тому незавершене в першому варіанті музичне речення-питання отримує відповідь на словах «не вкраду» з утвердженням основної тональності (D⁷-Т-П⁷-Т).

Пісня-балада «Ой поїхав козак, да гей, у дорогу» не є широковідомою, проте її варіанти трапляються у фонографічних збірках Львівщини, Рівненщини, Київщини [2; 5; 7]. Пісня напрочуд мелодійна і трагічна за змістом, розповідає про козака, який, повернувшись з далекої дороги до дівчини, дізнається про її смерть від хвороби.

Як і в початковій козацькій пісні, для розкриття художнього змісту композитор використовує тричастинну форму **aba₁** та змінний розмір (2/4 і 3/4). На тлі органного пункту (партія басів) розгортається музична розповідь першого періоду, який складається із трьох речень, друге з яких завершується модуляцією в однойменний мажор (e-moll – E-dur), а третє слугує доповненням, утверджуючи нову тональність. Це ствердження мажору на словах «покинув дівчину нездорову» здається нелогічним, але з погляду образного змісту прочитується як надія на швидке одужання, життєвий оптимізм і молодеча легковажність, інакше козак не вирушав би в дорогу.

Середня частина подається у формі розширеного періоду завдяки поєднанню елементів імітаційної та контрастної поліфонії. Музика в ній стає більш динамічною, схвильованою, передає цілий спектр почуттів, що охоплюють козака, який повертається з дороги і викликає свою дівчину з хати: «Вийди, вийди, мила злата». Пришвидшення темпу, контрастна динаміка, низка відхилень, широка хвиля мелодичного розвитку врешті завершуються модуляцією в паралельний мажор (радісне передчуття зустрічі), але після цього звучить як акорд-питання D⁷ до основної мінорної тональності, адже дівчина не виходить.

Заключна частина є розширеною репрізою, розширення відбулось завдяки використанню двох строф віршованого тексту (чотирьох речень), а не однієї з повторенням слів, як на початку. Натяк на мажор у серединній каденції розчиняється в суцільному мінорі двох останніх речень («Твоя мила вже заручена – в соснове труненце положена»), відображаючи емоційний стан козака, який усвідомлює трагічну втрату коханої. Варто зауважити, що в серединних каденціях першої й останньої частин, як і у другій пісні сюїти «Прийшла кума до кумоньки», тонічний тризвук відтінюється почерговим використанням VI і V ступенів ладу в альтовій партії (Т⁶-Т).

«Ягіл-ягілочка» є найбільш відомою піснею серед фольклорних зразків, включених до циклу, завдяки численним опрацюванням таких відомих композиторів, як Ф. Колесса, Я. Степовий, В. Барвінський, І. Беркович, М. Ластовецький та інші. У творчості самого М. Дремлюги є чудове Скерцо a-moll для фортепіано, написане на тему «Ягілочки» [8, с. 14–19], яке з успіхом виконується на концертних сценах України та за її межами. А от хорове опрацювання «Ягілочки», дотепер зберігаючись у рукописі, тільки з виданням «Галицької сюїти» зможе торувати свій шлях до слухача.

«Ягілочка» є найбільш розлогою обробкою «Галицької сюїти», своєрідною кульмінацією циклу. Народна пісня належить до весняних пісень-гаївок (гагілок), які з відповідною театралізацією водили дівчата біля церкви у великодні дні. Мелодика пісня відзначається витонченістю, прозорістю, танцювальним ритмом (розмір 3/8). Філігранна обробка М. Дремлюги (**Allegro giocoso**, a-moll) написана в куплетно-варіантній формі з ознаками тричастинності у змішаному хоровому викладі (гомофонно-гармонічні фрагменти поєднуються з поліфонічними підголоскового чи контрастного типу). В основі куплета – 12-тактовий період. Треба зазначити, що рукопис композиції містить важкі для прочитання фрагменти (покреслені партії), що унаочнюють процес пошуку композитором відповідних творчому задуму виразових засобів.

Перший куплет звучить дуже ніжно у виконанні жіночих голосів у динаміці *pp*. Виклад теми в партії сопрано супроводжується альтами в першому реченні на *molto* довшими нотами, які функційно доповнюють мелодію (змінюючи забарвлення ладу з натурального мінору на гармонічний), а у другому – уплетенням своєї мелодичної лінії. У другому куплеті органічним пунктом на тоніці до жіночих голосів долучаються тенори, а у третьому за посиленої динаміки вони вже провадять мелодію у зміненому варіанті. Басова партія лінійно долучається у другому реченні третього куплета, на її тлі в інших голосах по чергово виринають хвилики прикрас-тріолей, малюючи звуковий віночок (відповідно до співаного тексту «квіточка набирала, віночок заплітала»).

Поступове посилення гучності, ущільнення хорової фактури веде до першої кульмінації твору. У першому реченні четвертого куплета мелодія в сопрановій партії викладена практично без змін, тільки доповнюється паралельним рухом басів у терцію, а середні голоси створюють гармонічний фон, у кінцівках фраз виявляючи відхилення в C-dur – паралельний основній тональності мажор. Наприкінці другого речення (у якому такими ж хвилями, як і у третьому куплеті, відтворено бурління річки на словах «Ой піду до Дунаю») у каденції звучить малий мажорний септакорд, який можна трактувати як D₇ до G-dur, або як IV₇ з підвищеним VI ступенем (барва дорійського мінору), з наступним розв'язанням у тоніку основної тональності. Проте завершує куплет вигук «Гей!» акордом, який є несподіваним переходом (тризвуком VI ступеня) до нової тональності.

Зі зміною тональності (cis-moll – E-dur) розпочинається середня частина (розробка), у якій тематичні зерна мелодії отримують свій розвиток. Різка чи поступова зміна темпу, динаміки, розширення арсеналу виразових засобів (акценти, фермати) – усе це характеризує зміну настроїв-мрій, які ховаються за словами «Піду я до Дунаю, там я собі погуляю, як рибка по Дунаю». Уся середня частина подібна до мозаїки, що складається з контрастних фрагментів, створених на основі розвитку тематичного матеріалу. За втрати структурної симетрії періодів організуючим елементом стають подібні одна до одної кульмінаційні вершини, до яких спрямовується розвиток окремих фрагментів побудови (такти 60, 85, 93). Визначальною кульмінацією розробки стає остання хвиля її розвитку, побудована на гармонічному накладанні-нализуванні хорових партій (з використанням поділу партії басів) з викарбовуванням-утвердженням ключових слів гаївки «Ягіл, Ягілочка».

Наступні куплети твору сприймаються як реприза, хоча структурна чіткість, як і основна тональність, остаточно утверджуються аж в останньому куплеті обробки, який майже повторює музичний матеріал четвертого куплета з несподіваним завершенням (малий мажорний септакорд IV ступеня дорійського мінору переходить у тонічний тризвук a-moll), а поетичний текст – із третього куплета («Ягіл, Ягілочка, Ягілова дочка, квіточка набирала, віночок заплітала»). Проведення цього куплета на *ff* з акцентуванням перших долей такту, прикінцевим розширенням темпу та динамічним наростанням веде до останньої кульмінації композиції, фінальне проведення теми звучить як гімн весні, життєдайній силі природи.

Висновки. «Галицька сюїта», написана на початку творчого шляху М. Дремлюги, є вартісним із мистецького погляду хоровим циклом, який демонструє талановите втілення у формі сюїти віночка обробок українських народних пісень. У кожній з обробок молодий композитор застосував відповідну їй систему виразових засобів для оригінального втілення свого творчого задуму, продовжуючи традиції своїх попередників М. Лисенка, М. Леонтовича, Л. Ревуцького. Можемо констатувати, що під час написання сюїти М. Дремлюга відшліфовував свої навички хорового письма, експериментував із барвами хорової палітри (ладово-гармонічними, тембральними, фактурними тощо) і, урешті, створив гарну цілісну композицію, яка своєю музичною мовою буде цікавою як для виконавців, так і для слухачів. У цьому ранньому хоровому творі вже відобразилися особливості творчої манери композитора: потяг до циклічності музичної побудови, народнопісенна інтонаційна опора, продумане звуковедення хорових голосів, імпресіоністський відблиск ладово-гармонічних забарвлень. Уведення в науковий обіг «Галицької сюїти» важливе для комплексного вивчення хорової творчості М. Дремлюги, його композиторської спадщини загалом, розуміння шляхів розвитку українського музичного мистецтва першої половини ХХ ст.

Література:

1. Жартівливі пісні. Родинно-побутові / упор. : О. Дей, М. Марченко, А. Гуменюк. Київ : Наукова думка, 1967. 800 с.
2. Іваницький А. Хрестоматія з українського музичного фольклору. Вінниця : Нова книга, 2008. 520 с.
3. Інтерв'ю з М. Дремлюгою від 19.02.2024 // Особистий архів І. Матійчин.
4. Крементуло В. Одухотворений Україною [Микола Дремлюга]. *Слово Просвіти*. 2012. 27–31 груд. № 52. С. 7.
5. Народна вокальна творчість Львівщини : у 2 т. / Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка ; Проблемна науково-дослідна лабораторія музичної етнології ; збір і транскрибування М. Мишанича. Львів : Галич-Прес, 2017. Т. 1 : Мелодії. 374 с. Т. 2 : Тексти. 422 с.
6. Народний одяг на старовинних поштівках. *Рідна мода*. URL: <http://www.ridnamoda.com.ua/?p=987> (дата звернення: 18.01.2024).
7. Народні пісні Рівненщини : фонографічний збірник / ред.-упор. Н. Супрун-Яремко. Рівне, 2013. 460 с.
8. Педагогічний репертуар для фортепіано. V клас. Вип. 12. Київ : Мистецтво, 1954. С. 14–19.
9. Пелех Х., Стебляк А. Хорова творчість Миколи Дремлюги (на прикладі хорового циклу «Пори Року»). *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Вип. 32. Книга 1. С. 413–423.
10. Пісні з Львівщини / упор. Ю. Корчинський. Київ : Музична Україна, 1988. 446 с.
11. Тарас Шевченко. Енциклопедія життя і творчості. URL: <https://www.t-shevchenko.name/uk/Folklore/9OjUPoliMogyala.html> (дата звернення: 18.01.2024).
12. Ще не вмерла Україна: 200 патріотичних і народних українських пісень на фортеп'яні. Ч. I : Музика / доп. та відредаг., автор передмови до 2-го вид. Станіслав Людкевич ; упоряд., автор передмови до 1-го вид. Денис Січинський. 2-ге вид., випр. та доп. Станіславів ; Львів, 2018. 205 с.

References:

1. Zhartivlyvi pisni. Rodynno-pobutovi (1967) [Humorous songs. Family and household] / Compiled by O. Dey, M. Marchenko, A. Humenyuk. Kyiv: Naukova dumka, p. 800 [in Ukrainian]
2. Ivanyckyj, A. (2008). Khrestomatija z ukrajins'koghho muzychnoghho fol'kloru [A textbook on Ukrainian musical folklore] Vinnycja, p. 520 [in Ukrainian]
3. Intervju z M. Dremliuhoyu (19.02.2024). *Osobystyi arkhiv I. Matijchyn* [Interview with M. Dremliuha.] *I. Matijchyn's personal archive* [in Ukrainian]
4. Krementulo, V. (2012). Odukhotvorenij Ukrainoyu. Mykola Dremliuha [Inspired by Ukraine. Mykola Dremliuha] *Slovo Prosvity*. № 52 December 27–31, p. 7 [in Ukrainian]
5. Narodna vokalna tvorchist Lvivshchyny (2017) [Folk vocal creativity of the Lviv Region: in 2 volumes] / Lviv National Music Academy named after M. Lysenko; Problem-based research laboratory of musical ethnology; collected and transcribed by M. Myshanych. Lviv: Halych-Pres, Volume 1: Melodies, p. 374. Volume 2: Texts, p. 422 [in Ukrainian]
6. Narodnyi odiah na starovynnyh poshtivkah [Folk clothes on old postcards] *Ridna moda*. URL: <http://www.ridnamoda.com.ua/?p=987> (retrieved 18.01.2024) [in Ukrainian]
7. Narodni pisni Rivnenshchyny: fonohrafichnyi zbirnyk/Redaktor uporyadnyk N. Supun-Yaremko (2013) [Folk songs of the Rivne region: phonographic collection / Editor-compiler N. Suprun-Yaremko] Rivne, p. 460 [in Ukrainian]
8. Pedahohichnyi repertuar dlja fortepiano V klas. Vyp. 12 (1954) [Pedagogical repertoire for piano, class V] Vol. 12. Kyiv: Mystetstvo, pp. 14–19 [in Ukrainian]
9. Pelekh, H., Steblak, A. (2021). Khorova tvorchist Mykoly Dremliuhy (na prykladi khorovoho tsyklu "Pory roku") [Choral works of Mykola Dremliuha (on the example of the choral cycle "Seasons of the Year")] *Muzychne mystetstvo i kultura* – Musical art and culture, Issue. 32. Book 1. pp. 413–423 [in Ukrainian]
10. Pisni z Lvivshchyny/Uporyadnyk Yu.O. Korchynskiyi (1988) [Songs from the Lviv Region / Compiled by Yu.O. Korchynskiyi] Kyiv: Muzychna Ukrayina, p. 446 [in Ukrainian]
11. Taras Shevchenko. Entsyklopediia zhyttia i tvorchosti [Taras Shevchenko. Encyclopedia of life and creativity] URL: <https://www.t-shevchenko.name/uk/Folklore/9OjUPoliMogyala.html> (retrieved 18.01.2024) [in Ukrainian]
12. Shche ne vmerla Ukaryina: 200 patriotychnykh I narodnykh ukraiyinskykh pisen na fortepyan (2018) Ch. I. Muzyka / Dopovnyv ta vidredahuvav, avtor perdmovy do 2-ho vyd. Stanislav Liudkevych; Uporyad., avtor perdmovy do 1-ho vyd. Denys Sichynskiyi [2-he vyd. vypr. ta dop.] [Ukraine is not dead yet: 200 patriotic and folk Ukrainian songs for piano] Stanislaviv – Lviv, p. 205 [in Ukrainian]

ПОЧАТКОВА ОСВІТА У СФЕРІ АКОРДЕОННО-БАЯННОГО МИСТЕЦТВА БУКОВИНИ: ІСТОРІЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Микитюк Олег Михайлович,

аспірант кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка,
старший викладач кафедри баяна та акордеона
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
ORCID ID: 0000-0002-9546-4849

У статті аналізується процес становлення та розвитку початкової освіти акордеонно-баянного мистецтва Буковини. Розглядаються історичні аспекти виникнення музичних шкіл у регіоні, зокрема в містах Чернівці, Вижниця, Кельменці, Storozhynets, Хотин, Новодністровськ, Заставна, Сокиряни, Новоселиця, Берегомет, Путила й інших. Спеціальний акцент робиться на випускниках цих шкіл, які прославилися на міжнародних конкурсах і залишили помітний слід у сучасному музичному світі, що свідчить про високий рівень професіоналізму та мистецького потенціалу буковинських музичних освітніх установ. Висвітлюється внесок педагогів у розвиток акордеонно-баянної музичної освіти не лише для краю, а й для української культури загалом.

Особлива увага приділяється впровадженню класу гри на акордеоні та баяні в Дитячій музичній школі № 1 у місті Чернівці наприкінці 40-х років ХХ століття, що стало основою для розвитку подібних напрямів в інших населених пунктах регіону.

Аналізуються умови, що стимулювали виникнення мережі музичних шкіл у різних районах Чернівецької області, зокрема відкриття класів гри на акордеоні та баяні в цих закладах. Для зручності аналіз базується на адміністративних районах області, які функціонували до 2020 року.

Обговорюється значення акордеонно-баянного мистецтва як складової частини національної музичної спадщини та його взаємодія з іншими музичними жанрами.

Детально розглядаються основні досягнення та проблеми, з якими стикається ця галузь мистецтва в сучасному світі. Також намічаються перспективи подальших досліджень у цьому напрямі, зокрема необхідність більшої уваги до розвитку програм і методик навчання акордеонно-баянного мистецтва, сприяння талановитим молодим музикантам і створення умов для їхнього творчого зростання та професійного самовираження.

Ключові слова: акордеон, баян, початкова музична освіта, Буковина, педагоги, музичні школи, акордеонно-баянне мистецтво Буковини.

Mykytiuk Oleh. Primary education in accordion and bayan art in Bukovina: history and perspectives

This article delves into the process of forming and developing primary education related to accordion and bayan art in the region of Bukovina. We explore the historical aspects of music schools that emerged in cities such as Chernivtsi, Vyzhnytsia, Kelmetsi, Storozhynets, Khotyn, Novodnistrovsk, Zastavna, Sokyriany, Novoselytsia, Berehomets, Putyla, and others. Special attention is given to the graduates of these schools who have gained recognition in international competitions, leaving a significant impact on the modern music world. Their achievements showcase the high level of professionalism and artistic potential fostered by Bukovina's music education institutions. The contribution of educators to the development of accordion-bayan music education is highlighted, not only for the region but also for Ukrainian culture as a whole.

Particular attention is given to the introduction of accordion and bayan classes at Children's Music School № 1 in Chernivtsi in the late 1940s, which laid the foundation for the development of similar directions in other settlements of the region.

The conditions that stimulated the emergence of a network of music schools in various districts of Chernivtsi Region were analyzed, particularly regarding the opening of accordion and bayan classes in these institutions. For convenience, the analysis is based on the administrative districts of the region that were in place until 2020.

The significance of accordion and bayan art as components of the national musical heritage, along with their interaction with other musical genres, is discussed. The main achievements and challenges faced by this branch of art in the modern world are highlighted. Additionally, prospects for further research in this direction are outlined, emphasizing the need for greater attention to the development of programs and teaching methods in accordion and bayan art. Support for talented young musicians and the creation of conditions for their creative growth and professional self-expression are also important considerations.

Key words: accordion, bayan, elementary music education, Bukovina, educators, music schools, accordion-bayan art of Bukovina.

Вступ. Акордеонно-баянне мистецтво завжди посідало важливе місце в культурному житті Буковини, відтворюючи унікальну атмосферу та духовність цього регіону через музику. У статті ми звертаємося до історичного шляху розвитку освітнього процесу акордеонно-баянного мистецтва на Буковині з огляду на його формування, ключові фігури педагогів і випускників музичних шкіл, а також сучасний стан і перспективи цієї галузі мистецтва

в регіоні. У розгляді внеску видатних особистостей і шкіл у розвиток цього мистецтва ми ставимо за мету дослідити його динаміку, традиції та вплив на культурне середовище Буковини. Ретроспектива й аналіз історичних досліджень у цьому контексті допоможуть розкрити багатогранність і важливість акордеонно-баянного мистецтва для культурного розвитку регіону та його внесок у загальнодержавний культурний контекст України.

Матеріали та методи. У зв'язку зі значним розвитком акордеонно-баянного мистецтва на Буковині та вагомим внеском музичних шкіл у формування музичної культури регіону постає необхідність детального аналізу й обґрунтування впливу цих освітніх закладів на культурне та мистецьке середовище. У рамках даної постановки проблеми важливо розглянути роль акордеонно-баянної освіти в розвитку талантів, збереженні та популяризації музичної спадщини, а також вплив на міжнародному рівні та перспективи подальшого розвитку цієї галузі мистецтва в контексті сучасних викликів і тенденцій.

Зважаючи на історичний шлях розвитку акордеонно-баянного мистецтва на Буковині, важливо звернути увагу на збереження та передачу традицій цієї галузі мистецтва. Також потрібно врахувати соціокультурний контекст, у якому функціонують музичні школи, а саме вплив сучасних тенденцій, інноваційних підходів і викликів на формування музичної естетики та менталітету молодого покоління.

Метою статті є дослідження історичного шляху формування та розвитку акордеонно-баянного мистецтва Буковини в початкових закладах музичної освіти, вивчення внеску видатних педагогів і випускників музичних шкіл у цей процес, а також аналіз сучасного стану та перспектив розвитку цієї галузі мистецтва в регіоні.

У статті застосовуються такі методи дослідження:

- аналіз літературних джерел: використання наукових статей, книг, інтернет-ресурсів та інших джерел для збирання інформації про історію становлення та розвитку початкової освіти акордеонно-баянного мистецтва на Буковині;

- документальний аналіз: вивчення офіційних документів, звітів, статистичних даних та інших матеріалів, які стосуються розвитку музичної освіти й освітніх закладів у регіоні;

- інтерв'ювання: проведення опитувань серед викладачів, учнів, випускників музичних шкіл і фахівців у галузі мистецтва для отримання їхніх думок, досвіду й оцінки розвитку акордеонно-баянного мистецтва в Буковині.

У процесі проведення аналізу проблематики початкової освіти у сфері акордеонно-баянного мистецтва Буковини звертаємо увагу на праці авторів, які досліджують музичну освіту в цьому регіоні, зокрема: А. Кушніренка, О. Залуцького, Я. Вишпінської [5], К. Саїнчука [7].

Результати. Освітній процес акордеонно-баянної традиції Буковини має широкий загальноукраїнський контекст, водночас виявляє особливі риси, властиві саме цьому регіону. Події та процеси формування музичної освіти на Буковині тісно пов'язані з історією цього краю. Заснування музичних шкіл в Чернівцях та інших містах регіону стало важливим етапом у розвитку мистецької освіти. Ці навчальні заклади виступали не лише як центри навчання, а й як майданчики культурного обміну, сприяючи розвитку музичного мистецтва й активній участі музикантів у концертному житті регіону.

Під час окупації Буковини різними імперіями та королівствами культурно-мистецьке життя краю отримало істотний імпульс. Буковина стала відомою як один з осередків європейської культури, а вплив музичної освіти поширювався за межі регіону, сприяв взаємному обміну музичним досвідом і традиціями [3; 6]. Цей факт позначився на розмаїтті репертуару в педагогічній практиці, відкрив шлях для пошуку та створення нових музичних форм, заснованих на мелосі тих народів, що проживали на території Буковини. У виконанні учнів музичних шкіл із різних районів області часто можна почути карпатські та гуцульські мотиви на південному заході, румунські мелодії на півдні й у центрі, західноукраїнський фольклор на півночі, а на сході краю відчувається вплив музичної традиції Північної Молдови.

Попри важке економічно-політичне становище в 1940 р. після приєднання Північної Буковини та Північної Бессарабії до складу УРСР, з'явилася необхідність створення освітньої інфраструктури для музично-естетичного виховання молоді. Ця новоутворена область тільки починала інтегруватися в систему освіти та науки. З одного боку, Буковина мала європейські культурні традиції та розвинені методики організації музично-виховної діяльності. З іншого боку, приїзд висококваліфікованих фахівців, які здобули освіту в найкращих навчальних закладах України та мали великий досвід у педагогічній роботі, що відкривало нові перспективи й ідеї у сфері музичної освіти. Відкриття в Чернівцях дитячої музичної школи стало вагомим доповненням до наявних культурних центрів, як-от філармонія, музичне училище та державний український драматичний театр. «Ця подія виявилась справжнім святом для юних буковинців, їхніх батьків, усіх краян. Та мирне життя тривало недовго. У 1941 р., після нападу фашистської Німеччини на Радянський Союз, музична школа припиняє свою роботу. Тільки в серпні 1944 р., після звільнення Буковини від німецько-фашистських загарбників, тут відновилися заняття» [7, с. 156]. Цей факт мав вплив на культурно-мистецьке життя регіону, адже особливо важливим стало надання музичної освіти молодому поколінню, яке переживало складне психологічне та фінансове становище після закінчення Другої світової війни.

Одним із перших викладачів по класу баяна в навчальному закладі була М. Мягка. Її значний внесок полягає в організації навчального процесу багатьох музичних шкіл області, адже вона безпосередньо брала участь у їх відкритті. Досвід першої музичної школи став прикладом для розвитку подальшого музично-освітнього процесу в регіоні, де починаючи з 1954 р. було відкрито майже 40 таких навчальних закладів.

Для підвищення кваліфікації викладачів відбувалися творчі зустрічі з фахівцями музичної освіти та методичні семінари. Були налагоджені партнерські зв'язки з іншими навчальними установами, від шкіл до консерваторій. Регулярні відрядження викладачів до провідних музичних центрів допомагали збагачувати досвід і вдосконалювати навчальний процес. Запрошення провідних фахівців на методичні семінари сприяло

обміну досвідом і вдосконаленню методик викладання. Ці заходи сприяли підвищенню кваліфікації викладачів і слугували прикладом для інших навчальних закладів. У період з 50-х до 70-х рр. ХХ ст. конкурси для абітурієнтів музичних шкіл були відомі своєю великою конкуренцією, що свідчить про високий рівень вимог і складність вступних випробувань.

Серед перших викладачів баянного класу були М. Бідер, Г. Байбуза, І. Синеок, І. Сафронов, М. Журомський, М. Мокров, який очолював відділ народних інструментів та підготував багато фахівців, що продовжили свою освіту в інших музичних закладах.

Упродовж періоду з 1958 по 2004 р. народний артист України Ю. Гіна очолював музичну школу. Він, хоча за фахом був скрипалем, проявляв особливий інтерес до народного мистецтва й акордеонної гри [2]. Своєю наполегливістю зумів відновити в закладі навчання гри на акордеоні наприкінці 1950-х рр., коли цей інструмент потрапив під санкції владних структур Радянського Союзу. Наприкінці 1940-х рр. дирекція школи, у зв'язку з обмеженнями, перевела всіх акордеоністів на навчання по класу баяна.

За роки діяльності школи була випущена велика кількість баяністів і акордеоністів, що здобули значних творчих результатів, серед яких В. Лохвицький, Е. Алексєєв, С. Козлов, В. Гайдичук, В. Денисенков та інші. У різні роки працювали на посаді викладачів по класу цих інструментів такі педагоги, як С. Штейнберг, Е. Алексєєв, А. Вторнікова, Т. Залесьська, Е. Клічинський, О. Пінченко, М. Ткачук, Р. Величук, К. Антонович, Г. Любківська, Я. Осипенко, І. Парасківа, Л. Парасківа. Школа отримала значний внесок у розвиток баянного мистецтва завдяки С. Кобялко, яка відіграла ключову роль як заступник директора з навчальної роботи і сприяла формуванню цілої плеяди лауреатів різноманітних конкурсів [4; 7].

У середині ХХ ст. місто Чернівці залишалось головним культурним центром області. Його вишукана архітектура, театри, концертні зали, бібліотеки, музеї створювали один із найбільших культурних осередків Західної України. Поширення музичної освіти на всій території області стало пріоритетним напрямом, особливо у віддалених районах, де збільшувалась потреба в якісній музичній підготовці через стрімкий економічний і соціальний розвиток.

Із середини 1950-х рр. у всіх районах області активно відкривалися музичні школи, що свідчило про поширення цієї галузі освіти. Однак Чернівецька музична школа № 1 залишалася лідером у цьому напрямі, виступала зразком для інших музичних закладів регіону [7]. Спочатку вони відкривалися в найближчих до Чернівців містах і районних центрах, але вже до кінця 60-х рр. ХХ ст. в усіх крайових центрах були відкриті дитячі музичні школи.

У 1954 р. була заснована музична школа в м. Садгора, яке в 1965 р. стало частиною Чернівців, і навчальний заклад дістав назву «Чернівецька музична школа № 3». Розвиток цього закладу відображав загальну тенденцію розвитку музичної освіти в регіоні, із залученням

відомих педагогів і формуванням музичних колективів із багатогранною роботою. Першим директором школи став педагог-баяніст М. Мокров. Пізніше цю посаду обіймали такі баяністи, як З. Мислюк (1964–1965 рр.), І. Петрусак (1977–1984 рр.) і О. Момот (1993–2005 рр.). Серед викладачів по класу баяна та акордеона були О. Максимюк і Р. Величук, В. Качановський. Нині школу очолює також баяніст, викладач-методист Ю. Максимюк.

Кіцманська музична школа, що була названа на честь відомого в Україні композитора В. Івасюка, почала свою діяльність у 1955 рі. Спочатку вона функціонувала як філіал Чернівецької музичної школи № 1, а з 1956 р. стала самостійним навчальним закладом. Відомими першими викладачами баянного класу школи були В. Салайда, О. Зарецький і М. Мироник, який виховав багато талановитих баяністів. Пізніше молоді педагоги, як-от В. Гатрич, Н. Моргоч, І. Ляш і О. Чигрин, Д. Поповецький, прийшли на заміну цій групі викладачів. З 1992 р. на Кіцманщині діє музична школа в селі Киселів, де клас баяна й акордеона пов'язаний з такими іменами, як О. Мегера та Ю. Аксамит.

У 1955 р. також була відкрита музична школа в м. Хотин. З перших днів свого існування був заснований відділ народних інструментів, у якому працювали викладачі класу баяна й акордеона: В. Золотарьов, М. Вишевський, П. Гіждівський, М. Горениця, Й. Фомінов, В. Вільчанський, В. Ігнат'євич і В. Ковальов, який протягом багатьох років очолював цей заклад.

У різні періоди викладачами баянного класу на Хотинщині працювали: А. Столяр, Т. Ісакова, В. Мартинов, К. Сидор, Т. Крісманова, Т. Бенюк, З. Плотнікова, Л. Худіковська, С. Ночка, Ю. Кульчицький, Л. Бабій, Т. Каспрук, В. Лазар, О. Рибак, С. Рябицький, М. Погорілий, В. Кашпров, З. Проскурник, В. Мельник і Т. Мельник.

У 1957 р. розпочала свою діяльність Сторожинецька музична школа. Першим керівником школи був баяніст В. Гребенюк, а в 1958–1962 рр. посаду директора обіймав акордеоніст О. Геровський. У закладі продовжили вести викладацьку діяльність такі педагоги, як Е. Клічинський, С. Костелюк, Л. Семотюк, А. Токарюк, О. Токарюк та інші.

На Сторожинеччині акордеонно-баянна освіта також пов'язана з іншими визначними особистостями, як-от Й. Когут, А. Пожого, М. Урсуляк, А. Пержу та Т. Дарічук, К. Скутар, В. Нагірний, М. Бусуюк, М. Дорош, М. Сакало, Я. Штефюк та І. Хоміга.

Новоселицька музична школа була заснована в 1958 р., а із 2013 р. носить ім'я свого випускника по класу баяна, народного артиста України, композитора та співака М. Мозгового. Навчався майбутній митець у першій викладачці школи по класу баяна Н. Курілової, яка очолювала школу в 1963–1964 рр. Протягом років до складу викладацького колективу долучилися визначні баяністи й акордеоністи, які передавали свої знання та майстерність молодому поколінню музикантів. У 60-х рр. викладацький склад поповнили такі педагоги, як В. Вітковський, А. Столяр, О. Волосет-

ський, Д. Щойхет, М. Борянський, у 70-х рр. – В. Кухар, М. Матковський, Г. Мандрик, В. Вяткін, В. Семьонов, А. Федорова. Також в ці роки з'являється плеяда викладачів по класу акордеона, серед яких Д. Корлотян, Д. Шаміс, М. Злей. Пізніше, у 80–90-х рр. працюють такі педагоги, як Н. Бойчук, Л. Бенза, М. Беженар, А. Костя, М. Акіца, І. Дорошкевич, Н. Онуфреш, Г. Буряга, А. Рускан, А. Унгурян, Н. Данілова, В. Грицунік. Ці викладачі створили сильну традицію музичної освіти у школі, допомагали учням розвивати свій талант і досягати високих результатів на міжнародних і всеукраїнських конкурсах.

При Новоселицькій ДМШ працювали філіали в селах Костичани та Подвірна, що пізніше реорганізувалися в самостійні школи. Класи гри на акордеоні та баяні там представили Л. Антонюк, А. Ністряня, О. Ністряня, В. Нізвещук і О. Коваль.

У другій половині 50-х рр., під впливом зростання бажання молоді навчатися музики, Чернівецька музична школа не могла задовольнити всіх охочих. Це привело до заснування Чернівецької вечірньої п'ятирічної музичної школи в 1959 р. Особливість закладу полягала в тому, що вік учнів не був обмеженим, навчатися могли як діти, так і дорослі. Цей період, відомий як хрущовська відлига, був часом лібералізації політичного життя та послаблення тоталітарних обмежень. Люди почали відчувати потребу в духовному збагаченні, що вплинуло на зростання інтересу до музичної освіти. Створення Чернівецької вечірньої музичної школи дало змогу залучити багато талановитих педагогів і музикантів до навчання молоді. Школа швидко стала популярною, а учні змогли здобувати якісну музичну освіту в цьому обласному центрі.

Перший директор школи, Л. Румянцев, зібрав колектив найкращих викладачів, а різноманітність програм навчання зробила школу популярним місцем для навчання музики в Чернівцях. У перший навчальний рік було набрано 38 акордеоністів [7]. У подальшому розвитку школи відіграли важливу роль такі педагоги, як М. Бідер, М. Вишевський, Л. Кальній, М. Лучин, В. Гребенюк, С. Козлов, Е. Алексеев (очоловав заклад у 1969–1973 рр.), М. Мокров, Г. Байбуза, В. Друмен, М. Урсуляк, В. Ністор та інші. У 1972 р. школа була реорганізована в Музичну школу № 4 м. Чернівці, яка продовжує розвивати традиції високого рівня музичної освіти в регіоні. У навчальному закладі працював викладач по класу баяна М. Китайгородський, який разом із колегою Ж. Кремером, що був за спеціальністю віолончелістом, але володів акордеоном і викладав гру на цьому інструменті, у 1966 р. видали збірник перекладень і обробок під назвою «Юний акордеоніст». Цей посібник для початківців у музичних школах став популярним не лише на Буковині, а й у всьому колишньому Радянському Союзі [7].

У 1960 р. у Вижницькому районі було відкрито одразу дві школи: у м. Вашківці та м. Вижниці. Започаткування акордеонно-баянного мистецтва в регіоні пов'язане з діяльністю педагога та першого директора Вижницької музичної школи А. Попеля, який на той час

працював єдиним викладачем по класу баяна та суміщав цю посаду у Вашківцевській музичній школі, де директором був теж баяніст М. Лучик. У Вижниці окремо відділ баяна й акордеона був заснований у березні 1966 р., його очолив К. Чорней. У різні часи викладачами відділу працювали С. Сопетик, В. Друмен, М. Друмен, В. Тиртов, Г. Горбунова, Н. Воронкова, І. Синятович, П. Лучик, Р. Проскурняк, С. Руснак, Т. Бойчук, І. Кузик, Н. Ткач, В. Бойко та М. Мойсей, який у 1988 р. став директором Іспаської дитячої музичної школи, що була створена на базі філіалу Вижницької ДМШ. У Вашківцевській музичній школі продовжили педагогічну діяльність такі викладачі, як В. Басовський, О. Залуцький і В. Танасійчук. У 1971 р. починає діяти Дитяча музична школа в селищі міського типу Берегомет, яка до того існувала як філіал Вижницької ДМШ. Першим викладачем по класу баяна тут був Д. Меленчук, а по класу акордеона – М. Зіру. Очоловив цей навчальний заклад М. Фрунзе. Пізніше до колективу приєдналися викладачки С. Векслер та І. Векслер.

У 1960 р. була заснована школа в місті Заставна, де педагог-баяніст С. Куксанов почав свою роботу, також викладаючи у Вікнянській філії. З 1967 р. в Кострижівському філіалі працює баяніст В. Глівка, який із 1989 р. очолює музичну школу с. Кострижівка із самостійним статусом. У Заставнівській ДМШ також працювали викладачі баяна (І. Гуцуляк, В. Кирилов, В. Довбенчук, В. Співжавка). У Вікнянській музичній школі з 1984 р. викладає В. Дашкевич, який у 1994–1999 рр. був її керівником. Також у Кадубовецькій музичній школі клас баяна й акордеона веде старша викладачка М. Баранецька.

У 1962–1963 рр. були відкриті музичні школи у двох східних районах області. Спершу у смт Кельменці (1962 р.), де також був філіал у м. Сокирян (1963 р.). У Кельменецькій ДМШ відділ народних інструментів був заснований відразу ж з відкриття, а його завідувачем був викладач по класу баяна В. Шпаркий. Окрім нього, у школі також працювали ще два педагоги-баяністи: Л. Гумінок і Д. Бурлака. Пізніше до них долучилися В. Кушнір і М. Стратійчук, М. Олійник, С. Чепурняк, І. Рошко, Е. Москалюк.

Сокирянську філію очолив колишній директор Сторожинецької ДМШ О. Геровський, який став першим викладачем по класу акордеона й організував оркестр акордеоністів і баяністів. У 1965 р. школа стала самостійною, а директором призначили М. Мафтуляка, який зробив великий внесок у розвиток акордеонно-баянного мистецтва Буковини. Також серед перших викладачів-баяністів школи були І. Кіструга, Н. Холявчук, Ю. Теленга, В. Берзой, А. Кліментовська. Пізніше, з розвитком педагогічного складу, ці ряди поповнили В. Чепендюк, Т. Тарабузан, З. Дашкевич, М. Козловський, Л. Губіна, М. Микитюк, М. Тимчук, М. Рясик, В. Яковина, М. Швець, М. Рожко, В. Мошак, О. Московчук, Т. Андронік, Т. Гончарюк, В. Кульчицька, Б. Цап, В. Бірюк.

Проте найбільшої уваги заслуговує викладач по класу баяна, учні якого здобули перемоги в багатьох міжнародних і всеукраїнських конкурсах, заслужений

працівник культури України, педагог-методист, музичний редактор видавництва «Навчальна книга – Богдан» (м. Тернопіль) П. Серотюк.

На базі Сокирянської ДМШ в 1981 р. в районі була відкрита музична школа в м. Новодністровськ, де директором стала баяністка Т. Тарабузан, а викладачами працювали В. Чепендюк, В. Мошак, З. Дашкевич, В. Камбур, Н. Заболотна та М. Рожко, який має значні досягнення в галузі методичної підготовки учнів, що не раз ставали переможцями обласних, усеукраїнських і міжнародних конкурсів.

Найбільш яскравими представниками Глибоцької музичної школи були викладачі по класу акордеона та баяна М. Іванов, який працював у закладі із дня його заснування в 1965 р. і до пенсійного віку, та П. Алексєєв. На базі філіалу в селі Кам'янка в 1983 р. була створена окрема ДМШ. У розвитку акордеонно-баянного мистецтва у школі відзначаються І. Федорук, що очолював школу в 1999–2009 рр., та Д. Лелітко.

Протягом 1962–1991 рр. Глибоцький район включав землі, які із жовтня 1940 р. по липень 2020 р. (окрім вищезазначеного періоду) належали до Герцаївського району. Музична школа в м. Герца відчинила свої двері для учнів у 1968 р. У різні періоди викладачами гри на акордеоні та баяні в цій школі були В. Друмен, В. Давидяну, Т. Ришку, А. Вакарашу, І. Русу й інші. Цей навчальний заклад мав філії в селах Горбова та Турятка, які пізніше стали самостійними музичними школами. У цих закладах акордеонне мистецтво пов'язане з такими педагогами та виконавцями, як Д. Скалко, С. Балаш, Г. Терицану, В. Якобуца, Ф. Якобуца, Г. Гостюк, Г. Пинзару та М. Цар.

У 1966 р. в м. Чернівці була заснована дитяча музична школа № 2. Першим директором і фундатором цієї школи був С. Козлов. Свого часу він заклав традиції плідної та творчої роботи педагогічного колективу та дав неймовірний поштовх для розвитку саме акордеонно-баянного мистецтва, що стало взірцем для інших закладів такого типу [7]. У 1973–1983 рр. керівництво школою було покладено на Е. Алексєєва, який також зробив значний внесок у розвиток акордеонно-баянного мистецтва в регіоні. Із 2001 р. директором школи стала відома у краї педагог і баяністка Г. Плав'юк, яка продовжує традиції високої якості музичної освіти та надихає молодих музикантів на досягнення. У музичній школі працювали талановиті баяністи й акордеоністи, серед яких зазначаються імена В. Старшинова, Ю. Теленги, В. Гулідова, М. Друмена, Л. Фельдмана, В. Шашкова, В. Климчука, М. Собка, І. Москалюк та інших. Чимало випускників школи знайшли себе у професійній музичній сфері, які досягли визнання як на національному, так і на міжнародному рівні.

У 1967 р. в селищі міського типу Путила, розташованому в межах Верховинсько-Путильського низькогір'я українських Карпат, була відкрита музична школа, яку очолила баяністка В. Мешкова. Одним із перших викладачів по класу баяна став М. Сліпенюк, випускники якого досягли високих творчих результатів у виконавській і педагогічній діяльності, як-от відомі

митці В. Джімер і Ю. Джімер. Завдяки їхнім зусиллям вдалося підготувати велику кількість молодих музикантів. До колективу школи пізніше приєдналися викладачі М. Сушинська, О. Матіос, С. Бабій, В. Яковійчук, М. Кермач, В. Матіос, Є. Кречун і М. Петрик.

Випускники більшості з перелічених музичних шкіл мають значні здобутки в галузі музичного мистецтва як в Україні, так і за її межами. Музичним шанувальникам добре відомі такі імена, як М. Мозговий, П. Дворський і М. Гаденко, що здобули звання народних артистів України. М. Амхалакіоае – народний артист Республіки Молдова. А. Мамалига – заслужений артист України. Лауреатами міжнародних і всеукраїнських конкурсів стали В. Гайдичук, В. Хаврун, М. Черниш, В. Бендас, В. Мосейчук, Д. Злей, І. Данілов, М. Серотюк, Т. Гуцул, І. Кукоба, І. Биков, Т. Бикова, С. Бойчук, О. Томнюк, І. Збігли й інші. І. Серотюк – усевітньовідома баяністка, викладачка Академії класичної музики м. Стокгольм (Швеція); О. Микитюк і Д. Мотузук працюють на посаді старших викладачів кафедри баяна й акордеона НМАУ ім. П.І. Чайковського.

Досить широкими є перспективи розвитку початкової акордеонно-баянної освіти на Буковині, особливо в контексті аналізу історії цього напрямку мистецтва в регіоні. Ми намагаємося розкрити не лише минуле, а й сучасний стан розвитку музичної освіти, що є важливим чинником для передбачення майбутніх тенденцій. Варто зауважити, що дотримання високих стандартів якості навчання та діяльності педагогічних кадрів у музичних школах регіону має бути панівним аспектом у підготовці молодих музикантів. Позитивним є факт розширення мережі музичних шкіл у регіоні, зокрема й відкриття нових філій, створення сприятливих умов для навчання в сільській місцевості. Це сприяє доступності музичної освіти для більшого кола дітей і молоді. Необхідно також звернути увагу на використання сучасних технологій у навчанні, що дозволить покращити ефективність процесу навчання, зробити його більш цікавим для учнів.

Висновки. Історія акордеонно-баянної освіти на Буковині відображає багатий і динамічний розвиток, який характеризується створенням численних музичних шкіл у різних регіонах краю, як-от Чернівці, Кіцманщина, Вижниччина, Хотинщина, Герцаївщина, Сокирянщина, Путильщина тощо. Ці школи відіграли важливу роль у вихованні молодого покоління та пропаганді акордеонно-баянного мистецтва на Буковині. Внесок видатних педагогів і директорів, як-от С. Козлов, Е. Алексєєв, П. Серотюк, М. Мокров, К. Чорней, С. Куксанов, В. Ковальов, М. Лучик, Г. Плав'юк, О. Геровський, С. Кобялко, І. Петрусяк, М. Рожко, М. Мафтуляк, братів Джімерів та інших, був ключовим у формуванні розвитку акордеонно-баянної освіти. Їхнє захоплення своєю професією та лідерські якості значно вплинули на зростання й успіх музичної освіти в регіоні. Участь випускників цих музичних шкіл у міжнародних конкурсах і заходах свідчить про успішну інтеграцію буковинських музикантів у світовий музичний простір, що дозволило виявити талановитих виконавців із Буковини

та з гідністю представити їхню творчість. Такі здобутки підкреслюють ефективність освітніх програм і високий рівень таланту, який виховувався в цих установах. Багато випускників досягли успіху у професійній кар'єрі виконавців, педагогів і лідерів у галузі музики як на національному, так і на міжнародному рівні.

Розвиток початкової акордеонно-баянної освіти Буковини має всі передумови для успішного зростання, якість педагогічних кадрів, зацікавленість учнів і підтримка влади та громадськості – основні фактори, які визначатимуть подальші досягнення в цій галузі мистецтва.

Література:

1. Вишпінська Я. Музична освіта Буковини : досвід, тенденції, перспективи : навчальний посібник. Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. 264 с.
2. Гіна Георгій (Юрій) Миколайович. URL: <https://musical-world.com.ua/artists/gina-georgij-mykolajovych/> (дата звернення: 20.04.2024).
3. Демочко К. Мистецька Буковина: Нариси з минулого. Чернівці : Книги – ХХІ, 2008. 336 с.
4. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва : довідник. Дрогобич : Посвіт, 2010. 216 с.
5. Історія музичної культури й освіти Буковини : навчальний посібник / А. Кушніренко та ін. Чернівці : Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича, 2011. 376 с.
6. Рихло П. «Ми були розмаїттям у єдності»: До проблеми синтезу буковинської культури. *Вікно у світ*. 2000. Ч. 2 (11). С. 158–168.
7. Саїнчук К. Музична освіта Буковини. Чернівці : Золоті литаври, 2011. 320 с.

References:

1. Vyshpynska, Y.M. (2011). *Muzychna osvita Bukovyny: dosvid, tendentsii, perspektyvy: navch. posibnyk* [Musical Education of Bukovina: practice, tendency, prospective: a master book] Chernivtsi: Chernivtsi National University of the Name of Yuriy Fedkovich. P. 264 [in Ukrainian]
2. Georgiy (Yuriy) Mykolayovych Hina. URL: <https://musical-world.com.ua/artists/gina-georgij-mykolajovych/> (date of application: 20.04.2024)
3. Demochko, K. (2008). *Mystets'ka Bukovyna: narysy z mynulogo* [Art Bukovina: Essays from the past] *Chernivtsi: Books – XXI*. 336 p. [in Ukrainian]
4. Dushny, A., Pyts, B. (2010). *L'vivs'ka shkola bayanno-akordeonnogo mystetstva* [Lviv School of Bayan and Accordion Art] *Handbook. Drohobych: Posvit*. 216 p. [in Ukrainian]
5. Kushnirenko, A., Zalutskiy, O., Vishpynska, Y. (2011). *Istoriya muzychnoi kultury i osvity Bukovyny: navchalny posibnyk* [History of the Musical Culture and Education of Bukovina: a master book] *Chernivtsi: Chernivtsi National University of the Name of Yuriya Fedkovich*. P. 376 [in Ukrainian]
6. Rykhlo, P. (2000). *My byly rozmaittiam u yednosti: Do problemy syntezy bukovynskoi kultury* [We were diversity in unity: On the problem of synthesis of Bukovinian culture] *Window to the world*. Vol. 2 (11). 158–168 pp. [in Ukrainian]
7. Sainchuk, K. (2011). *Muzychna osvita Bukovyny* [Music education of Bukovina] *Chernivtsi: Golden Timpani*. 320 p. [in Ukrainian]

СИНХРОНІЗАЦІЯ МУЗИЧНОГО РИТМУ ТА ХОРЕОГРАФІЧНИХ РУХІВ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ТА ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКІЙ ПРОГРАМАХ СПОРТИВНО-БАЛЬНОГО ТАНЦЮ

Омельяненко Захар Валерійович,

викладач кафедри хореографії та музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0003-2563-5582

Омельяненко Катерина Анатоліївна,

викладач кафедри хореографії та музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0002-6506-9784

У дослідженні зосереджено увагу на синхронізації музичного ритму та хореографічних рухів, зокрема в контексті танцювальної музичальності у програмах спортивно-бального танцю європейської та латиноамериканської програм. Розглянуті спільні та відмінні особливості музики і танцю в контексті танцювальної музичальності, на яких ґрунтується успішне поєднання цих двох мистецтв. Розкрито важливі аспекти танцювальної музичальності, що сприяє не лише розвитку самого мистецтва, а й поглибленню розуміння взаємозв'язку між музикою та танцювальним рухом у широкому контексті сучасної культури.

Використано комплекс методів, зокрема загальнонаукові (аналіз, синтез, узагальнення, систематизація) і конкретно-наукові (порівняльно-зіставний аналіз), для висвітлення цих питань. Досліджено взаємодію музичного ритму та хореографічних рухів як унікального явища, що є основою для створення цілісної композиції спортивно-бального танцю.

Визначено спільні властивості музики і танцю, як-от ритм, мелодія, гармонія та структура, які є основними компонентами як музичного, так і танцювального мистецтва і відіграють важливу роль у створенні вражаючих виступів танцівників спортивно-бального танцю. Окреслено різні чинники, які впливають на синтез музики та танцю, включаючи культурний контекст, художнє бачення та технічні обмеження.

Аналізуються переваги та недоліки синхронізації музичного ритму та хореографічних рухів, зокрема їхня виразність, залучення аудиторії та можливості для мистецьких інновацій, поруч із викликами, як-от необхідність у балансуванні та дотриманні технічних вимог елементів танців європейської та латиноамериканської програм. Доведено, що формування музичальності в танці охоплює не лише технічні аспекти, але й розвиток відчуття ритму та сприйняття музичної композиції, що є важливим для підвищення професійного рівня виконання. Тому, разом із технічними вправами, навички музичальності та відчуття ритму відіграють найголовнішу роль у формуванні успішного виступу танцівників спортивно-бального танцю.

Ключові слова: синхронізація, музичний ритм, хореографічні рухи, спортивно-бальний танець, музичальність, виступ, техніка, виконання.

Zakhar Omelianenko, Kateryna Omelianenko. Synchronization of musical rhythm and choreographic movements in the European and Latin American programs of sports and ballroom dance

The research focuses on the synchronization of musical rhythm and choreographic movements, in particular in the context of dance musicality in sports and ballroom dance programs of European and Latin American programs. The common and distinctive features of music and dance in the context of dance musicality, which are based on the successful combination of these two arts, are considered. Important aspects of dance musicality are revealed, which contributes not only to the development of the art itself, but also to deepening the understanding of the relationship between music and dance movement in the broad context of modern culture.

A complex of methods, including general scientific (analysis, synthesis, generalization, systematization) and specific scientific (comparative and comparative analysis), was used to highlight these issues. The interaction of musical rhythm and choreographic movements is studied as a unique phenomenon, which is the basis for creating a complete composition of sports and ballroom dance.

Common properties of music and dance are identified, such as rhythm, melody, harmony and structure, which are the main components of both music and dance art and play an important role in creating impressive performances of ballroom dancers. Various factors influencing the synthesis of music and dance are outlined, including cultural context, artistic vision, and technical limitations.

The advantages and disadvantages of synchronizing musical rhythm and choreographic movements are analyzed, including their expressiveness, audience engagement, and opportunities for artistic innovation, along with challenges such as the need to balance dance elements of European and Latin American programs and meet technical requirements. It has been proven that the formation of musicality in dance includes not only technical aspects, but also the development of a sense of rhythm and perception of a musical composition, which is important for increasing the professional level of performance. Therefore, along with technical exercises, musicality skills and a sense of rhythm play the most important role in shaping the successful performance of ballroom dancers.

Key words: synchronization, musical rhythm, choreographic movements, sports ballroom dance, musicality, performance, technique, performance.

У контексті сучасного мистецького простору особливу вагу привертає проблема синхронізації музичного ритму та хореографічних рухів, зокрема щодо танцю. Актуальність цього питання полягає в можливості розширення художнього вираження. Сполучення музики з танцем сприяє інноваціям, розвиває творчість, підвищує доступність і співпрацю, а також сприяє технологічному прогресу. Навіть більше, правильна синхронізація музики та хореографічних рухів покращує якість медіапродукції, підтримує освіту та навчання, а також сприяє збереженню та розвитку культурних практик.

Для розуміння досліджуваного феномена велике значення мають праці українських науковців, зокрема Д. Федорченка, Н. Терещенко, Д. Шарикова й інших. Останні висвітлюють окремі аспекти стилістики бальної хореографії, форми та техніки. Дотичними до проблеми дослідження стали праці іноземних вчених А. Мура, Г. Ховарда, Г. Дені, Л. Дасвіль, які розкривають можливі шляхи синхронізації музичного ритму та хореографічних рухів у європейських і латиноамериканських програмах спортивно-бального танцю. Однак представлена кількість наукових праць надає підстави зауважити, що розгляд спільних і відмінних особливостей музики та танцю, а також переваг і недоліків останнього не був предметом цілісного дослідження.

Мета статті полягає у вивченні процесу синхронізації музичного ритму та хореографічних рухів у спортивно-бальних танцях, зокрема в європейській і латиноамериканській програмах.

Для досягнення мети дослідження використовувалися різноманітні наукові методи. Зокрема, застосовувалися загальнонаукові методи, як-от аналіз, синтез, узагальнення та систематизація. Останні спрямовано на ретельне вивчення та висвітлення представленої проблеми. Також використовувалися конкретно-наукові методи, зокрема порівняльно-зіставний аналіз, який дозволив ретельно дослідити спільні та відмінні риси синхронізації музичного ритму та хореографічних рухів у бальних танцях.

Застосування загальнонаукових методів дослідження надає можливість охарактеризувати музику як основу хореографічного твору. Балетмейстер складає хореографічну лексику з урахуванням різних аспектів музичної композиції, як-от розмір, такт, речення, фраза, період, мотив, пульсація, акценти та динаміка. Дані поняття не лише визначають структуру музики, але і впливають на характер і ритм танцю.

Зазначимо, що питання музикальності стає ключовим як для педагогів, так і для виконавців у танцювальному мистецтві. Урахування музичних параметрів у виконанні танцю дозволяє досягти гармонії між музикою та рухом, передавати емоції, настрої і образ, що є важливими аспектами мистецтва танцю. Точне розуміння співвідношення музичних тривалостей і рухів танцю дає можливість виконавцям виявити свою майстерність і виразність у виконанні, що визначає їхнє професійне досягнення та високу оцінку від глядачів, членів журі та суддів танцювального спорту [2, с. 236].

У результаті висвітлення проблеми синхронізації музичного ритму та хореографічних рухів відповідно до нормативів танцювального спорту було встановлено, що ефективно оцінювання майстерності виконавців базується на чотирьох ключових компонентах для європейської та латиноамериканської програм, як-от: техніки виконання, музичність руху, партнерство та хореографія із презентацією.

Важливо враховувати, що технічні навички виконавців, хоч і є важливими, мають бути відкриті для вдосконалення, адже мають сенс лише тоді, коли виконавець володіє високим рівнем музикальності, партнерства, хореографічної обробки та презентації. Така суперечність робить танцювальний спорт складним мистецтвом, що потребує не лише технічної вправності, а й виразності й емоційного зв'язку з аудиторією. Доведено, що музикальність виконання, співвідношення з партнером, організація хореографії та загальна презентація танцю являють собою складну взаємодію технічних і виразних елементів. Розуміння цієї динаміки допомагає танцюристам досягати вищого рівня виступу та здобути визнання від глядачів, колег і суддівського складу.

Застосування порівняльно-зіставного аналізу надає можливість визначити компонент «музикальність руху» у танцювальному спорті. Отже, ми можемо констатувати, що музикальність руху включає три основні аспекти: рахунок (таймінг), ритм і музичну структуру. Рахунок відображає інтерпретацію тривалості музичних фраз і підтримує узгодженість рухів із музикою. Ритм визначає відповідність танцювальних рухів ритмічним акцентам композиції. Музична структура охоплює фразування, мелодію, тему, паузи, інтенсивність тощо.

Рухи танцівників узгоджуються з музичним супроводом щодо темпу, музичного розміру та ритмічних акцентів. Танці різних програм, як-от європейські (повільний вальс, танго, фокстрот) та латиноамериканські (самба, ча-ча-ча, румба), мають свої специфічні музичні характеристики та ритмічні схеми [2, с. 238].

Доцільно наголосити, що темп музики вимірюється кількістю тактів за одиницю часу та визначається стандартами для кожного типу танцю. Наприклад, для повільного вальсу встановлено темп від 28 до 30 тактів на хвилину, тоді як для ча-ча-ча – від 30 до 32 тактів на хвилину. Отже, ми можемо констатувати, що такі аспекти музикальності рухів виконавців впливають на загальну виразність і ефективність їхнього виступу, дозволяють їм тісно взаємодіяти з музикою та виразно передавати її емоційний зміст.

Зауважимо, що ритм у музиці визначається співвідношенням тривалостей звуків у послідовності. Чергування цих тривалостей формує ритмічний малюнок, що має свої акценти. Акценти, які виражаються в особливому підкресленні звуків, не завжди збігаються з акцентом (сильною часткою) такту. Доведено, що в танцювальному виконанні ритм відображається через рухи танцюристів, які відповідають музичним акцентам.

Доцільно наголосити, що для визначення ритму рухів танцівників можуть використовувати два підходи: «повільно – швидко» або звукову підсистему, яка вира-

жається в рахунку «1i – 2a – 3ia <...>». Кожен бальний танець має свій характерний ритм, який відображає його природу й історичні коріння. Ритми, які складаються традиційно, можуть бути збагачені або модифіковані шляхом додавання або згладжування акцентів, що відображається у варіаціях фігур танцю та збагачує характер кожного танцю, чи то європейської, чи то латиноамериканської програми [3, с. 138].

Нами було з'ясовано, що компонент «техніка виконання» у танцювальному спорті охоплює важливий аспект музичності, який є ключовим для оцінки виконавців. Оцінка музикальності ґрунтується на кількох ключових аспектах. По-перше, важливо, щоб танцівники відповідали основному ритму музичного супроводу. Це означає, що їхні рухи мають бути узгоджені з музичним темпом і ритмічними акцентами. Далі, динаміка виконання танцювальних рухів повинна відповідати темпу та характеру музичного супроводу. Це включає в себе варіації у швидкості, сили й експресії рухів, які відповідають настрою й емоціям, що передаються через музику.

Зауважимо, виконання танцювальної пари має відповідати фразеологічній концепції музичного супроводу. Останнє ми пояснюємо тим, що рухи виконавців повинні відповідати структурі та виразу музичних фраз, що відображаються в тексті композиції. Отже, рівень складності визначається темпом музичного супроводу та різноманітністю виконуваних ритмів. Чим швидше та складніше музичний темп, тим вище вимоги до точності та координації рухів виконавців. Доведено, що музикальність у контексті техніки виконання включає в себе не лише узгодженість з музичним супроводом, але й відповідність характеру, структурі й емоційному виразу музики [7, с. 200].

Аналіз і узагальнення літературних джерел, а також використання практичного досвіду дають змогу констатувати, що танці європейської та латиноамериканської програм вимагають від танцівників високої координації та точності виконання. Кожен музичний рух відображається через послідовне виконання численних дій, які відображають ритм і емоційний зміст музики. Аргументовано, процес виконання кроків і рухів у танці є складним і деталізованим. Наприклад, Вальтер Лерд в описі кроків румби пропонує поділ музичного удару на дві частини: перша половина відповідає за крок, а друга – за передачу ваги. Кожну музичну частину доцільно поділити на власне удар і час до наступного удару, а заповнення цього часу рухом є музичним виконанням [8, с. 80].

Можемо стверджувати, що особлива увага приділяється точності та швидкості наступу на стопу, синхронності з музичним ударом, а також виконанню окремих дій протягом даного удару. Одиначна дія включає маленький рух окремою частиною тіла, як-от рука, нога, голова. Такі окремі дії формують рух, а з рухів – постать, урешті, хореографічний текст. Доведено, що детальний і складний підхід до виконання кожного руху робить танець виразним і емоційно насиченим, що є важливим аспектом у танцювальному мистецтві.

Порівняльно-зіставний аналіз дає змогу стверджувати, що під час обговорення окремих дій у парі ми звертаємо увагу на передачу імпульсу від одного партнера до іншого та реакцію на цей імпульс. Відзначимо, взаємодія партнерів включає способи передачі імпульсу, що додає нові рівні складності та професіоналізму у виконанні. Кожен танець має свою унікальну постать і характеристики рухів і дій, що відображають його специфіку.

Можемо стверджувати, що навичка виконання технічних аспектів рухів демонструються танцівником під час виконання під музичний супровід, де він збалансовано поєднує окремі дії з музичною тривалістю. У такому разі важливим завданням педагога є контроль за правильним виконанням деталей рухів на музичний удар і протяжність.

На основі вищевикладеного матеріалу можемо стверджувати, що кожен елемент, як-от крок, передача ваги, рух тіла та взаємодія в парі, повинен бути усвідомленим і виконуватися із самоконтролем щодо сили, швидкості й емоційного вираження. Наголосимо, що такий підхід до виконання дій забезпечує якісний і ефективний виступ партнерів у парі, підкреслює їхню високу професіональну майстерність і виразність у виконанні.

На основі порівняльно-зіставного аналізу нами було встановлено, що під час розгляду термінів «удар» і «тривалість» на прикладі базових кроків танців європейської та латиноамериканської програм ми можемо зрозуміти взаємозв'язок між музикою та танцем. Так, у повільному вальсі та віденському вальсі, які мають музичний розмір 3/4, музичний акцент припадає на першу частину такту. Базові фігури цих танців складаються із трьох кроків, водночас кожен крок відповідає одній музичній чверті. Хореографічні акценти відображаються через сильний акцент на першу частину такту та довгий акцент на другу частину [4, с. 297].

Зазначимо, що в більшості музичних мелодій повільного вальсу музичне фразування складається із двох тактів: перший такт інтонаційно відтворює «висхідну – питання» інтонацію, тоді як другий такт реплікує «низхідну – відповідь» інтонацію. Отже, удари музики та тривалість музичних фраз об'єднуються з рухами танцівників у базових кроках, створюють гармонійну й естетичну взаємодію між музикою та танцем.

Аналіз і узагальнення літературних джерел, а також використання практичного досвіду дають змогу констатувати, що базові фігури в танцях займають певну кількість тактів, що визначається музичним розміром. Наприклад, один такт у повільному вальсі або віденському вальсі може містити три кроки, що відповідає трьом музичним чвертям. Перед кожним кроком танцівник починає рух із затактової дії, яка передбачає рух корпусу в напрямку виконуваного кроку.

Зазначимо, що на мить удару музичної чверті танцівник виконує швидке винесення ноги та наступ стопою. Цієї миті вага тіла розподіляється між обома ногами, а корпус залишається вертикальним між стопами. Протягом тривалості музичної чверті танцівник передає вагу тіла на наступну ногу, виконує підйом або опускання,

поворот чи нахил корпусу, що готує його до наступного танцювального кроку.

Можемо стверджувати, що точна синхронізація дій танцівника з музичною чвертю гарантує музичне виконання кожного танцювального кроку. Такий підхід, на нашу думку, відображає принципи синхронізації моторики та ритмічної діяльності, що є ключовими аспектами в танцювальному виконанні.

На основі аналізу й узагальнення можемо стверджувати, що танго, з його музичним розміром 2/4, вирізняється своєрідним музичним ритмом, який відображається у складних і емоційно насичених рухах танцівників. Музичний акцент у цьому танці припадає на першу частину такту, що надає йому особливої енергетики та виразності. Окрім того, базові фігури танго складаються з різної кількості швидких і повільних кроків, що відображається в різниці між тривалістю кожного кроку. Повільний крок відповідає одній музичній чверті, тоді як швидкий крок відповідає половині музичної чверті, що відомо як одна восьма музичної тривалості [6, с. 222].

Зазначимо, що хореографічні акценти в танго можуть випадати як на першу, так і на другу частину такту. Ця різноманітність акцентів, їхня взаємодія й інтерпретація з музичними акцентами формують унікальний музично-хореографічний ритмічний малюнок, який є визначальним для танго. Такий підхід відображає принципи музичної та рухової синхронізації, а також розуміння важливості виразності й емоційної насиченості у виконанні танцю. Отже, танцювальний крок розпочинається з так званого загактового руху корпусу в бік виконаного кроку. Це означає, що перед виконанням кроку танцівник активно використовує корпус для позначення напрямку руху. На момент удару музичної чверті, що відповідає повільному кроку або половині удару для швидкого кроку, нога швидко виноситься, а потім наступає на підлогу. Цієї миті вага тіла рівномірно розподіляється між обома ногами, корпус перебуває вертикально між ними. Варто зазначити, що коли музичні та хореографічні акценти збігаються, це створює очікуваний і яскравий ефект. Коли ж акценти не збігаються, це може створити ефект несподіваності й інтриги, що робить виконання танцю більш цікавим і емоційно насиченим.

Можемо стверджувати, що фокстрот і квікстеп – це танці з музичним розміром 4/4, які характеризуються джазовою музичною основою. Варто зазначити, що ці танці вирізняються великою кількістю синкоп, навіть у простих музичних формах. У музичному матеріалі для виконання бальних танців переважають акценти на сильну частину такту.

Аналіз і узагальнення літературних джерел, а також використання практичного досвіду дозволяють констатувати, що базові фігури фокстроту та квікстепу складаються з різної кількості швидких і повільних кроків. Повільний крок відповідає двом музичним чвертям, тоді як швидкий крок відповідає одній музичній чверті. Ритмічне виконання повільного кроку може бути різноманітним, включаючи наступ на удар першої чверті, наступ на тривалість першої чверті або удар другої

чверті. Будь-який із цих варіантів може бути правильно інтерпретований як музичне виконання [5, с. 264].

Зазначимо, що особливу важливість має крок, що потрапляє на третю чверть такту. У цьому кроці наступ стопою має точно збігтися з музичним ударом третьої чверті такту. Окрім того, рух корпусу виконується плавно і зливо, без перерв. З погляду науки про музику важливо розуміти взаємозв'язок між ритмом танцю та музичним супроводом, а також вплив різноманітних ритмічних схем на хореографію та виконання танцю. У фокстроті та квікстепі важливо досягти плавного переходу між швидким і повільним рухом корпусу, щоб це було непомітно для спостерігача.

Висвітлюючи особливості виконання танців, слід звернути увагу на те, що фокстрот і квікстеп уважаються найскладнішими в музично-ритмічному плані серед танців європейської програми. Їхня складна структура ритму вимагає від танцівників уміння точно відтворювати ритмічні схеми та робити плавні переходи між різними рухами корпусу, забезпечувати гармонійну взаємодію з музичним супроводом. З погляду наукового аналізу дані танці вивчаються з урахуванням їхньої складної ритмічної структури та впливу цих ритмів на хореографію та виконання танцю.

Аналіз і узагальнення літературних джерел, а також використання практичного досвіду дозволяють констатувати, що самба, зі своїм музичним розміром 2/4, вирізняється яскравими ритмічними мотивами й енергійними базовими фігурами. У цьому танці музичний акцент завжди відповідає першій частині такту. Основні танцювальні кроки можуть мати різну кількість і різний ритм, де кроки можуть відповідати одній музичній чверті, половині музичної чверті або навіть четвертій частині музичної чверті.

Порівняльно-зіставний аналіз дає змогу стверджувати, що базові фігури самби мають понад десять оригінальних ритмів, що надає танцю великої різноманітності й експресивності. Однак, незважаючи на цю різноманітність, хореографічні акценти завжди збігаються із сильною часткою такту, що створює цілісний і виразний ритмічний образ. Варіювання в акцентах можливе за сучасними тенденціями виконання, які можуть акцентувати другу частину другого чи четвертого такту в чотиритактовій фразі [1, с. 216].

У висвітленні особливостей синхронізації музичного руху та танцювальних рухів варто звернути увагу на танець латиноамериканської програми ча-ча-ча, з музичним розміром 4/4, відомий своїми енергійними ритмічними мотивами та жвавими базовими фігурами. Зазначимо, що в цьому танці музичний акцент завжди припадає на першу частину такту. Базові фігури ча-ча-ча складаються з одного або кількох тактів, де на кожен такт виконується група з п'яти кроків. Перші три кроки відповідають 1–3 музичної чверті, а четвертий та п'ятий кроки відповідають половині музичної чверті кожен, тобто одна восьма музичної тривалості.

Аналіз і узагальнення літературних джерел, а також використання практичного досвіду дають змогу констатувати, що хореографічні акценти в ча-ча-ча можуть

випадати як у першу, так і у третю частку такту. Зазвичай сильніший акцент спостерігається на першій частині такту, тоді як більш довгий і м'який акцент може бути на третій частині такту. Для передачі оригінального хореографічного ритму педагоги використовують різноманітні рахунки, як-от «2–3–4–1» або «2–3 – ча-ча-ча», що допомагає танцівникам точно відтворити ритмічну структуру й акцентуацію в русі.

Використання порівняльно-зіставного аналізу дав змогу виокремити з танців латиноамериканської програми танець румба, з музичним розміром 4/4, що характеризується своїм м'яким і чуттєвим стилем і складними ритмічними мотивами. У цьому танці музичний акцент завжди припадає на першу частину такту. Базові фігури румби складаються з одного або декількох тактів, де на кожен такт виконується група із трьох кроків.

Зазначимо, що перший крок румби виконується на другу музичну чверть, другий крок на третю музичну чверть, а третій крок охоплює четверту та першу музичні чверті. Перший і другий кроки за рахунком (таймінг) відповідають одній музичній чверті кожен, тоді як третій крок відповідає двом музичним чвертям. Доведено, що хореографічні акценти в румбі збігаються із другою та четвертою частинами такту. Це створює особливу синкоповану атмосферу та підкреслює емоційність і виразність рухів. Для передачі оригінального ритму румби педагоги використовують різноманітні рахунки, як-от «2–3–4–1», які допомагають танцівникам точно відтворити ритмічну структуру й акцентуацію в русі [7, с. 202].

Під час розгляду особливостей синхронізації музичного руху та танцювальних рухів варто звернути увагу на танець пасодобль, з музичним розміром 2/4, який є одним із найпростіших за ритмічною структурою танців, проте він вражає своєю виразністю й енергією. У цьому танці музичний акцент завжди припадає на першу частину такту. Базові фігури пасодоблю складаються з різної кількості швидких і повільних кроків. Повільний крок виконується на одну музичну чверть, тоді як швидкий крок відповідає половині музичної чверті, тобто одній восьмій музичної тривалості.

Зазначимо, що хореографічні акценти в пасодоблі збігаються з першою частиною такту, підкреслюють його ритмічну структуру та динаміку. Музика, призначена для конкурсного виконання пасодоблю, часто має визначену структуру, складається із трьох частин із визначеною кількістю тактів кожної частини. Хореографічні фрази в цьому танці повинні гармонійно вписуватися в музичні фрази, відтворювати їхню емоційну та ритмічну інтенсивність.

На основі аналізу й узагальнення можемо стверджувати, що джайв, з музичним розміром 4/4, є одним із найжвавіших і енергійних танців бального репертуару. У цьому танці музичні акценти можуть падати на будь-яку із чотирьох частин такту, але у виконанні бальних

танцюристів особливо важливі акценти на сильні частки першого та третього тактів, що створюють основу для ритмічного руху.

Наголосимо, що базові фігури джайву складаються з різної кількості тактів, де на кожен такт виконується група з п'яти кроків. Перші два кроки відповідають 1–2 музичній чверті, третій і четвертий кроки відповідають половині музичної чверті кожен (одна восьма музична тривалість), а п'ятий крок відповідає одній музичній чверті.

Хореографічні акценти зазвичай припадають на другу та четверту частини такту, підкреслюють ритмічну структуру та динаміку танцю. Півторатактова група складається з восьми кроків, що дозволяє танцюристам виразно виражати свою індивідуальність і танцювальну майстерність. Доведено, що для передачі оригінального хореографічного ритму використовується спеціальний рахунок: 1–2–3 – і – 4–3 – і – 4, який допомагає забезпечити точність і синхронізацію рухів під час виконання джайву. Цей рахунок також підкреслює динаміку й енергію танцю, надаючи йому особливого шарму та виразності [2, с. 238].

Отже, на основі застосування загальнонаукових і конкретно-наукових методів дослідження нами висвітлено особливості синхронізації музичного ритму та хореографічних рухів. Доведено, що під музикальністю виконання танців європейської та латиноамериканської програм розуміється глибока єдність між музичним ритмом і хореографічними рухами, що лежить в основі створення образу танцювальної композиції. Така єдність зумовлює емоційну реакцію та настрій у глядачів, педагогів, членів конкурсних журі та суддівської колегії танцювального спорту.

Доведено, що музикальність у танцях полягає в тому, як танцівники інтерпретують музичний ритм через свої рухи, з урахуванням кожного акценту та нюансу музичного твору. Це вимагає від танцівника не лише технічної майстерності, але й емоційної виразності, здатності віддавати почуття та настрої музики через свій танець. Наукове підґрунтя цього процесу включає в себе вивчення музичних структур, ритмів і мелодій, а також аналіз взаємодії музичних і хореографічних елементів у танці. Це допомагає розуміти, як кожен рух танцівника взаємодіє з музичним ритмом, створюючи гармонійну композицію спортивно-бального танцю. Отже, синхронізація музичного ритму та хореографічних рухів у танцях не лише надає їм краси й естетичності, але і сприяє створенню глибокого зв'язку між виконавцем і аудиторією, що робить танці не лише формою виразу, а й засобом комунікації емоцій і почуттів.

Таким чином, представлене дослідження не вичерпує всіх аспектів висвітленої проблеми та зумовлює вагомість її подальшого опрацювання за такими векторами, як вплив музичного ритму на графічну побудову спортивно-бального танцю.

Література:

1. Богданова М. Спортивний танець у системі бальної хореографії. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2014. С. 214–217.
2. Волошина Л. Взаємовплив музики і хореографії в історичному контексті. *Вісник Львівського університету. Серія «Мистецтвознавство»*. 2012. Вип. 11. С. 234–239.
3. Кеба М. Спортивний бальний танець у контексті нарративного дискурсу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип 31. Т. 1. С. 136–140.
4. Петренко Г. Актуальні проблеми розвитку спортивних танців, як засобу фізичного виховання і виду спорту. *Науковий вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т. Г. Шевченка*. 2016. С. 296–298.
5. Спінул І., Спінул О. Перспективи розвитку сучасних бальних танців. *Наукові записки. Серія «Педагогічні науки»*. 2022. № 206. С. 259–265.
6. Федорченко Д. Класифікація сучасних стилів танго. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 28. С. 220–224.
7. Шариков Д. Стилістика бальної хореографії: історія, форми і техніки. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2014. № 8. С. 198–203.
8. Шестопал Л. Бальний танець: новітні рефлексії українських дослідників. *Танцювальні студії*. 2022. № 5 (1). С. 78–84.

References:

1. Bohdanova, M.V. Sportyvnyy tanets u systemi balnoyi khoreohrafiyi [Sports dance in the system of ballroom choreography] *Ukrayinska kultura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku*. 2014. S. 214–217 [in Ukrainian]
2. Voloshyna, L. Vzayemovplyv muzyky i khoreohrafiyi v istorychnomu konteksti [Interaction of music and choreography in the historical context] *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya "Mystetstvoznavstvo"*. 2012. Vypusk 11. S. 234–239 [in Ukrainian]
3. Keba, M. Sportyvnyy balnyy tanets u konteksti naratyvnoho dyskursu [Sports ballroom dance in the context of narrative discourse] *Aktualni pytannya humanitarnykh nauk*. 2020. Vyp. 31, tom 1. S. 136–140 [in Ukrainian]
4. Petrenko, H.K. Aktualni problemy rozvytku sportyvnykh tantsiv, yak zasobu fizychnoho vykhovannya i vydu sportu [Actual problems of the development of sports dances as a means of physical education and a type of sport] *Naukovyy visnyk Chernihiv. derzh. ped. un-tu im. T.H. Shevchenka*, 2016. S. 296–298 [in Ukrainian]
5. Spinul, I.V., Spinul, O.M. Perspektyvy rozvytku suchasnykh balnykh tantsiv [Prospects for the development of modern ballroom dances] *Naukovi zapysky. Seriya "Pedagogichni nauky"*, 2022. № 206. S. 259–265 [in Ukrainian]
6. Fedorchenko, D. Klyasyfikatsiya suchasnykh styliv tanho [Classification of modern styles of tango] *Aktualni pytannya humanitarnykh nauk*, 2020. Vypusk 28. S. 220–224 [in Ukrainian]
7. Sharykov, D. Stylistyka balnoyi khoreohrafiyi: istoriya, formy i tekhniky [Stylistics of ballroom choreography: history, forms and techniques] *Aktualni pytannya humanitarnykh nauk*, 2014. № 8. S. 198–203 [in Ukrainian]
8. Shestopal, L.V. Balnyy tanets: novitni refleksiyyi ukrayinskykh doslidnykiv [Ballroom dance: the latest reflections of Ukrainian researchers] *Tantsyuvalni studiyi*, 2022. № 5 (1). S. 78–84 [in Ukrainian]

ЕВОЛЮЦІЯ ШКІЛЬНИХ ОРКЕСТРІВ АЗІЇ ТА АВСТРАЛІЇ

Пахомов Юрій Миколайович,

аспірант кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0003-3418-8737

У статті розглянуто історико-культурні особливості виникнення та розвитку традиції шкільних духових оркестрів у країнах Азії й Австралії. Цей жанр виконавства має широку популярність і є важливою складовою частиною освітнього процесу. Завдяки вдосконаленню конструкції духових інструментів процес гри на них значно полегшився і до нього стало можливим залучення дітей шкільного віку. Організація навчання на духових інструментах у молодших і середніх школах сприяла підготовці майбутніх оркестрантів. Висвітлено матеріали про виникнення перших складів духових оркестрів Японії – «джинта» (неформальний вуличний оркестр) і «шонен онгакутай» (молодіжний оркестр), які згодом послужили моделями для організації шкільних оркестрів. Ці історичні типи оркестрів існували в кінці XIX століття, а заснування перших шкільних оркестрів “Furitsu Daiichi-Shogyo Band” (місто Токіо) і оркестр середньої школи “Zushi” (місто Камакура) датують 1928 роком. З’ясовано, що найбільшу увагу та зацікавленість до шкільних оркестрів у багатьох країнах Азії та в Австралії зафіксовано у 60-х роках XX століття. У цей період Асоціацією Нового Південного Уельсу проведено I Національний конкурс шкільних оркестрів Австралії (1962 рік), Міністерством освіти Сингапуру започатковано програму навчання шкільних оркестрів (1965 рік), а в Японії кількість учнів у музичній освіті зросла із 20 до 250 тисяч осіб.

Метою дослідження є висвітлення національних особливостей розвитку, визначення каталізаторів і виокремлення перспективних напрямів розвитку оркестрових колективів. У країнах Азії традиції ансамблевого виконавства мають давні витoki, самобутні національні колективи існують і зараз. Цінувальників у їх виступах приваблює те, що музика часто поєднується з танцювальним шоу. Деякі традиції національної інструментальної музики використовуються у фестивалях шкільних оркестрів. Передбачається, що результати статті матимуть корисні знахідки для керівників шкільних духових оркестрів і допоможуть у виборі освітньої траєкторії.

Ключові слова: початкова музична освіта, шкільні оркестри, маршові оркестри, фестивалі.

Pakhomov Yuriy. Evolution of school orchestras in Asia and Australia

The article examines the historical and cultural features of the emergence and development of the tradition of school brass bands in the countries of Asia and Australia. This performance genre is widely popular and is an important component of the educational process. Thanks to the improvement of the design of wind instruments, the process of playing them has become much easier and it has become possible to involve school-age children in it. Therefore, the organization of training on wind instruments in junior and high schools contributed to the training of future orchestra players. Materials on the emergence of the first brass bands in Japan – “jinta” (informal street band) and “shonen ongakutai” (youth band) – which later served as models for the organization of school bands, are highlighted. These historic types of orchestras existed at the end of the 19th century, and the founding of the first school orchestras, the “Furitsu Daiichi-Shogyo Band” in Tokyo and the “Zushi” high school orchestra in Kamakura date back to 1928.

It was found that the greatest attention and interest to school orchestras in many Asian countries and in Australia recorded in the 1960s. During this period, the Association of New South Wales held the 1st National Competition of Australian School Bands (1962), the Ministry of Education of Singapore launched a school band training program (1965), and in Japan the number of students in music education increased from 20 to 250 thousand people.

The purpose of the study is to highlight the national features of development, to identify catalysts and to highlight promising directions for the development of orchestral ensembles. In the countries of Asia, the traditions of ensemble performance have ancient origins, original national collectives exist even now. What attracts fans to their performances is that music is often combined with a dance show. Some traditions of national instrumental music are used in school orchestra festivals. It is assumed that the results of the article will have useful findings for leaders of school brass bands and will help in choosing an educational trajectory.

Key words: elementary music education, school orchestras, marching bands, festivals.

Вступ. З початку XX ст. в багатьох країнах світу почали виникати та розвиватись шкільні духові оркестри. Ця форма колективного музикування активно набирала обертів завдяки налагодженню масового виробництва духових інструментів, тобто цей процес напряду залежав від рівня розвитку промисловості. Пройшло вже більше століття і в наш час шкільні духові оркестри вже впевнено крокують вулицями та мають велику кількість прихильників, адже в багатьох знайомство з музикою починалося саме там.

Під час дослідження виникнення, становлення та розвитку такої форми музичного виконавства, як

шкільні оркестри, цікаво дізнатись, як відбувались подібні процеси в інших країнах. У зв'язку із самобутнім історичним розвитком у різних країнах дитячі оркестри розпочинали свою діяльність у різний час залежно від спрямувань освіти, вимог часу та інтересу до музичної освіти серед учнів. Розвиток цієї традиції є процесом поетапним і поступовим, але його не можна недооцінити. Цей вид діяльності допомагає розвивати не тільки внутрішній світ учня, а й багато корисних навичок – коли музиканти вчаться грати на інструментах, вони насамперед тренують самоконтроль, увагу та пам'ять. До того ж набуті якості зберігаються в довго-

строковій перспективі. Пол Йохан Кларксен із кафедри психології Університету Тромсе (Норвегія) зазначає: «Дослідження показали, що діти, які грають на музичних інструментах, мають переваги в мові, математиці, а також удосконалюють пам'ять <...>» [5].

Участь в оркестрових колективах сприяє соціалізації дітей, розвитку навичок спілкування, допомагає самостверджуватись і працювати в команді. Набуваючи основних виконавських навичок, учні паралельно ознайомлюються зі світовою музичною спадщиною та навчаються виконувати твори різних жанрів. Духові оркестри часто стають «обличчям» закладу, представляють його у шкільних у місцевих урочистих заходах, на фестивалях і чемпіонатах, які, наприклад, у США за популярністю не поступаються футбольним. Звичайно, не всі учні мають обрати цю діяльність майбутньою професією, але існують аматорські оркестри, де можна продовжити займатись улюбленим видом дозвілля.

Матеріали та методи. Завдяки зростанню популярності шкільних оркестрів у всьому світі вони стають невід'ємною частиною сучасної культури багатьох країн. Національні особливості є в кожній країні, а відмінності в організації освітнього процесу часто становлять інтерес для керівників шкільних оркестрів з інших країн. Національні асоціації духових оркестрів проводять міжнародні конференції та курси для керівників і диригентів шкільних оркестрів, що сприяє їхньому подальшому розвитку. Серйозним напрацюванням на тему національних історичних особливостей організації музичного виконавства у шкільних оркестрах є монографія доктора Девіда Г. Хеберта «Духові оркестри та культурна ідентичність у японських школах» (2012 р.). Серед вітчизняних дослідників увагу цьому питанню приділив Л.Ф. Іванов у праці «Деякі питання розвитку духової оркестрової музики в західних країнах» (2022 р.). Брак висвітлення історії, особливостей функціонування та тенденцій розвитку зумовлюють актуальність наукової розвідки із цього питання.

Результати. Удосконалення духових інструментів і їх хроматизація, які відбулися в середині XIX ст., відкрили нові перспективи в розвитку духової музики. За допомогою хроматичних інструментів оркестрові колективи тепер могли виконувати найрізноманітнішу музику. Першими ці вдосконалення оцінили музиканти військових оркестрів, але невдовзі стало очевидно, що на вдосконалених інструментах можуть грати і школярі. І вже з початку XX ст. маємо відомості про виникнення дитячих духових оркестрів у США та Японії.

Однією з найперших в напрямі розвитку музичних здібностей дітей почала працювати Японія. Так, у кінці XIX ст. стало обов'язковим вивчення музичних предметів у молодшій і середній школах. З історії відомо, що до середини 1890-х рр. з'явилися різноманітні виконавські склади цивільних оркестрів, заснованих на моделях європейських військових оркестрів. «Серед цих колективів були «джинта» (неформальний вуличний оркестр) і «шонен онгакутай» (молодіжний оркестр), що згодом вплинули на інструментальний склад японських шкільних оркестрів. Найстаріший молодіжний гурт “Jidou

Ongakutai” («Дитячий гурт») було засновано в 1894 р., вік його учасників був 10–15 років» [3, с. 34].

На початку XX ст. в японських містах по вулицях ходили комерційні оркестри «джинта», які рекламували товари та послуги. У наступному десятилітті власники великих маркетів сприяли розробленню програм для навчання молодіжних оркестрів. Учні забезпечувались безкоштовним навчанням, а згодом їх наймали грати біля магазинів, щоб залучати клієнтів. За словами дослідників, багато відомих класичних, естрадних і джазових музикантів навчалися в таких школах через скрутне фінансове становище в родині. Ці заклади згодом трансформувалися в середні школи з музичною освітою. Першими шкільними оркестрами вважаються Furitsu Daiichi-Shogyo Band (м. Tokyo) і оркестр середньої школи “Zushi” (м. Камакура), які було засновано в 1928 р.

У листопаді 1939 р. було засновано Всеяпонську асоціацію оркестрів (AJBA), яка об'єднала асоціації Tokyo, Osaka та Nagoi для проведення національних конкурсів і заходів, і в цьому ж місяці було проведено перший національний конкурс оркестрів, який було присвячено 2 600-ій річниці із дня народження першого японського імператора. Одна з учасниць згадувала, що навіть в ті роки оркестри із жіночих середніх шкіл вражали своїми виступами в парадах.

Після Другої світової війни шкільні програми дещо змінилися, музичну грамоту та гру на деяких інструментах починали вивчати вже в шість років. Не можна не згадати всесвітньо відомий метод раннього навчання гри на скрипці Шунічі Сузукі (1898–1998 рр.), у якому передбачено навчання із трирічного віку. Він дістав назву «Метод рідної мови» і спирається на високу активізацію слуху в дітей цього віку, коли вони максимально сприймають мову, якою спілкуються батьки. У цьому методі багато уваги приділяється розвитку пам'яті, адже початковий етап проходить без використання нот, у подальшому навчанні також багато уваги приділяється виконанню творів напам'ять.

Розквіт музичної освіти в Японії припав на 1960-ті рр., коли було засновано оркестри “Tokio Kosei Wind Orchestra” (1960 р.), “Tokio Suisogakudan” (1963 р.) та інші. У цей період сильно збільшився запит до громадської музичної освіти. Відомо, що до 1959 р. система музичної освіти Yamaha мала 500 шкіл, 700 учителів і 20 000 учнів, а до 1965 р. система розширилася до 2 800 шкіл із 5 000 вчителів і 250 000 учнів [3, с. 40].

Японія є одним із лідерів з розвитку музичної освіти, що добре видно з кількості шкільних оркестрів і якості їхньої гри. У молодшій школі музика такий же важливий предмет, як математика та мова. У середній школі музика також обов'язковий предмет, але на цьому етапі виділяється вже менше навчальних годин. У старшій школі це вже факультатив за бажанням. Шкільні оркестри відіграють важливу роль в освітньому процесі, адже представляють свої школи з їхнім унікальним характером. Майже на всіх духових інструментах грають дівчата, а є навіть і суто дівочі оркестри. Участь

у японських шкільних оркестрах дівчат зумовлено існуванням жіночих середніх шкіл на початку ХХ ст., де так само організовувалися шкільні оркестри. До складу японських шкільних оркестрів входять усі духові й ударні інструменти, а кількість учасників може сягати 100 осіб.

Рух шкільних оркестрів у Японії є надзвичайно потужним, керується він Усеяпонською асоціацією оркестрів (АЈВА) і має розгалужену систему змагань. «Національний конкурс Усеяпонської асоціації оркестрів є найчисленнішим музичним конкурсом будь-якого виду у світі – у ньому беруть участь 14 000 оркестрів, а це майже 700 000 осіб» [3, с. 23].

Участь у конкурсах дуже мотивує оркестрантів до занять на інструментах, усі прагнуть якнайкраще презентувати рідну школу. Багато дослідників вважають японські шкільні оркестри найбільш вражаючими у світі, адже серед них є один із провідних концертних оркестрів світу – Tokyo Kosei Wind Orchestra (засновано в 1960 р.). «Японські композитори створили унікальні оригінальні музичні твори, у яких поєднуються японські та європейські традиції. Багато із цих творів мають високу якість, але вони не отримали особливої уваги за межами Японії. Визнаними майстрами духової музики є композитори Бін Канеда, Хіросі Хасіна, Тосіо Машіма» [2].

У Сінгапурі вперше навчальна програма для шкільних оркестрів почала діяти в 1965 р., а запровадило її Міністерство освіти. На початку проекту було чотири оркестри в середніх школах і дев'ять у молодшій. Протягом шести років кількість колективів збільшилась до 77 в середніх школах, і 78 в молодшій. Станом на 2000 р. оркестри існують у 14 молодших коледжах, 44 молодших школах і 132 середніх школах, а загальна кількість оркестрантів становить 12 000. Отже, з початку програми шкільні оркестри розвинулись як кількісно, так і якісно. Метою організації шкільних оркестрів було надання можливості бідним верствам населення долучитись до занять музикою, розвинути колективну дисципліну та підняти шкільний дух залученням до урочистих заходів духових оркестрів. З 1990 р. діяльність сінгапурських шкільних оркестрів координується Асоціацією керівників музичних колективів (BDAS), яка опікується питаннями покращення навчальних програм і планів, а також контролем навчання. Учнівські оркестри беруть участь у шкільних і міських урочистостях, проводять публічні концертні виступи. Розвинута у країні і система конкурсів, колективи мають змогу брати участь у місцевих і міжнародних змаганнях. Виконавський рівень сінгапурських шкільних оркестрів постійно зростає, учасників шкільних оркестрів запрошували до участі в показі міжнародних оркестрів під час відкриття Олімпійських ігор 2000 р. в Сіднеї [6].

Для азійських країн звичайним явищем є дівочі духові оркестри. Так, у Сінгапурі, при жіночій методистській школі з 1978 р. існує шкільний концертний оркестр. Колектив налічує майже 60 учасниць, які грають на всіх оркестрових духових і ударних інструментах. Оркестр має високий виконавський рівень, що

підтверджено багатьма нагородами, як-от: I місце на Міжнародному конкурсі оркестрів ХХІ ст. (Малайзія, 2007 р.); II місце на Сінгапурському молодіжному фестивалі – SYF (2011 р.), у 2021 та 2023 рр. отримали сертифікат за досягнення. Із творчими поїздками колектив відвідував Тайланд і Малайзію [1].

Духова музика Китаю розвивалась із моменту заснування першого духового оркестру, приблизно на початку ХХ ст. На жаль, інформації про розвиток духових оркестрів у Китаї зараз мало, але, згідно з відкритими джерелами, приблизно із 2000-х рр. у країні спостерігається стрімкий розвиток оркестрових колективів та індивідуальної майстерності виконавців. Шкільні оркестри є продовженням традиції перших китайських духових оркестрів і важливою частиною сучасної музичної культури.

У 2001 р. у Гонконзі Вонг Пак Шен заснував асоціацію духових оркестрів, яка об'єднала захоплених спільною справою музикантів. Своєю діяльністю асоціація допомагала школам організовувати та навчати маршеві оркестри. Родзинкою міста є Гонконгський молодіжний маршовий оркестр (HKYMB) “Blue Sky Band”, що складається з найбільш підготовлених виконавців на духових і ударних інструментах. Колектив почав свою діяльність на початку 2000-х рр., але стрімко розвивався та досягнув високого виконавського рівня, запрошувався на численні виступи в парадах, конкурсах і фестивалях: 2006 р. – Усесвітній конкурс “Marching Performance Orchestra” (м. Ченжу, Південна Корея), посів II місце; 2007 р. – участь у постановці “Super Marching 2007” (м. Окінава, Японія); 2010 р. – I Міжнародний конкурс маршових оркестрів Тайланда (м. Бангкок); 2012 р. – Конкурс маршових оркестрів «Кубок Азії 2012» (м. Тайбей), II місце; 2013 р. – Чемпіонат світу маршових шоу-оркестрів (м. Чіба, Японія), II місце; 2015 р. – Menton Lemon Festival (м. Ментон, Франція); 2017 р. – участь у постановці “Super Marching 2017” (м. Окінава, Японія); 2019 р. – Міжнародний музичний фестиваль (м. Гуанчжоу, КНР) [4].

Навчання гри на духових інструментах – поширене явище у школах Австралії. Виконавський рівень музикантів і оркестрів залежить від ставлення до навчання – учні можуть навчатись для власного розвитку або ж брати участь у фестивалях. Навчання гри на інструментах проходять до та після уроків, а загальні репетиції включено в загальний розклад школи. Перелік інструментів досить широкий і включає дерев'яні та мідні духові інструменти, перкусію та бас-гітару. Курс навчання розділено на три етапи – на початковому учні опановують техніку звуковилучення, освоюють нотну грамоту та навчаються доглядати за інструментом, мають перші колективні виступи. На другому етапі учні вже грають в оркестрі початківців, розширюють свої знання та покращують виконавські навички, вчать виконувати класичну та сучасну музику, саундтреки та джаз, щоб доєднатися до складу оркестру середньої школи. В оркестрі середньої школи учні мають прогресувати та готуватись до вимог старшої школи, окрім участі в оркестрі, додатково створюються

ансамблі згідно з інтересами учнів – від свінгового бігбенду до гуртів R'n'B.

Відомо, що фестиваль шкільних бендів і оркестрів в Австралії почали проводити в 1962 р., започатковано його було в Новому Південному Уельсі. У першому заході взяло участь вісім колективів, обов'язковою умовою фестивалю було маршування, а організатором виступила Асоціація оркестрів Нового Південного Уельсу. У 1964 р. фестиваль перейняв Вейверлі Бонді Біч Бенд (нині Бонді Брасс), під керівництвом Кліффа Гудчілда. Під його керівництвом фестиваль виріс і став найбільшою музичною подією такого роду в Австралії [7]. Із 2009 р. до виступів у фестивалі додаються струнні ансамблі та додаткові оркестрові заходи. У 2019 р. було вирішено змінити Фестиваль шкільних оркестрів (SBF) на Австралійський фестиваль шкільних бендів і оркестрів (ASBOF). У фестивалі можуть взяти участь колективи різних виконавських рівнів, колективи, що ведуть концертну діяльність, поділяються за рівнями майстерності: золотий, срібний і бронзовий. Із 2015 р. для духових оркестрів, а із 2018 р. для струнних ансамблів і оркестрів обов'язковим є виконання твору австралійського композитора чи аранжувальника. Кожного року фестиваль присвячується видатному композитору або музиканту, який зробив внесок у розвиток оркестрів, інструментальної чи музичної освіти в Австралії. В останні роки у фестивалі брали участь шкільні колективи з різних регіонів Австралії, Нової Зеландії, Великої Британії, Сінгапуру та Китаю. Учасники оркестру «Бонді Брасс», які є волонтерами на фестивалі, зазначають, що він є важливим для підтримки високого виконавського рівня музикування у школах.

Оркестр «Коали, що маршують» – це австралійський молодіжний оркестр (м. Ньюкасл, Новий Південний Уельс). Колектив засновано в 1982 р., за час свого існування він залучив до музики чималу кількість юних виконавців. Цей маршовий бенд робить цікаві програми і побував з виступами в багатьох країнах світу, завдяки чому має гарну міжнародну репутацію. Колектив презентує свої доробки на урочистостях, масових заходах, фестивалях і відомих сценах світу: тематичні парки

“Disney in Word”, Калгарі Стампід – Фестиваль за тематикою Дикого Заходу, «Парад Троянд» (м. Пасадена, Каліфорнія) тощо [8].

Висновки. Дослідження виникнення та розвитку шкільних духових оркестрів у країнах Азії й Австралії виявило провідну роль у цьому регіоні японських оркестрових колективів. Формування дитячих оркестрів у Японії почалося в кінці XIX ст., а перші шкільні оркестри “Furitsu Daiichi-Shogyo Band” (м. Токіо) і оркестр середньої школи “Zushi” (м. Камакура) виникли в 1928 р. Яскраве втілення ідей у реальних прикладах підтягує ще більше послідовників. Так відбулося і зі шкільними оркестрами – цікаві та яскраві виступи японських шкільних оркестрів показали суспільну користь і значущість цього явища, тим самим сприяли виникненню цієї традиції в інших країнах регіону.

Асоціації духових оркестрів зараз є рушіями в розвитку оркестрового виконавства – їхніми обов'язками є комунікація між оркестрами, обмін досвідом, проведення курсів для керівників оркестрів, організація національних і міжнародних фестивалів-конкурсів. Для оркестрів конкурси – це серйозні змагання в майстерності та креативності, а також місця, де оркестранти отримують стимул для подальшого вдосконалення. Найвідоміші фестивалями в цьому регіоні: Сінгапурський молодіжний фестиваль; Усесвітній конкурс “Marching Performance Orchestra” (м. Ченжу, Південна Корея); постановки “Super Marching” (м. Окінава, Японія); Тайський міжнародний конкурс маршових оркестрів (м. Бангкок); Конкурс маршових оркестрів «Кубок Азії» (м. Тайбей); Чемпіонат світу маршових шоу-оркестрів (м. Чіба, Японія); Міжнародний музичний фестиваль (м. Гуанчжоу, КНР); Австралійський фестиваль шкільних бендів і оркестрів (м. Сідней, Австралія).

У результаті проведеного аналізу матеріалів дослідження можемо підсумувати, що викладання в середніх школах Азії й Австралії гри на музичних інструментах і організація шкільних оркестрів уже є доброю традицією, яка із часу перших шкільних оркестрів отримала світове визнання. Маршові оркестри завжди притягують до себе увагу, тому що є однією з найефектніших форм сучасних живих музичних шоу.

Література:

1. Concert band : вебсайт. URL: <https://www.plmgss.moe.edu.sg/co-curricular-programmes/performing-arts/concert-band/> (дата звернення: 20.01.2024)
2. Hebert D.G. Bands Around the Word. URL: <https://sociomusicology.blogspot.com/2007/09/sociomusicology-in-boston.html> (дата звернення: 30.01.2024)
3. Hebert D.G. Wind Bands and Cultural Identity in Japanese Schools, Landscapes: the Arts, Aesthetics, and Education 9. DOI: 10.1007/978-94-007-2178-4_1
4. Hong Kong Youth Marching Band (Blue Sky Regiment) : вебсайт. URL: <https://www.hkymb.com/ymbIntroduce.html> (дата звернення: 28.01.2024)
5. Ovreberg E. Music makes kids smarter. URL: https://uit.no/nyheter/artikkel?p_document_id=306539 (дата звернення: 30.01.2024)
6. School bands in Singapore : вебсайт. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/School_bands_in_Singapore (дата звернення: 28.01.2024)
7. The Australian School Band and Orchestra Festival : вебсайт. URL: <https://asbof.org.au/about-us/background/> (дата звернення: 28.01.2024)
8. The Marching Koalas : вебсайт. URL: <http://marchingkoalas.org.au/> (дата звернення: 28.01.2024)

References:

1. Concert band : website. URL: <https://www.plmgss.moe.edu.sg/co-curricular-programmes/performing-arts/concert-band/> (date of application: 20.01.2024)
2. Hebert, D.G. Bands Around the Word. URL: <https://sociomusicology.blogspot.com/2007/09/sociomusicology-in-boston.html> (date of application: 30.01.2024)
3. Hebert, D.G. Wind Bands and Cultural Identity in Japanese Schools. Landscapes: the Arts, Aesthetics, and Education 9. DOI: 10.1007/978-94-007-2178-4_1
4. Hong Kong Youth Marching Band (Blue Sky Regiment) : website. URL: <https://www.hkymb.com/ymbIntroduce.html> (date of application: 28.01.2024)
5. Ovreberg, E. Music makes kids smarter. URL: https://uit.no/nyheter/artikkel?p_document_id=306539 (date of application: 30.01.2024)
6. School bands in Singapore : website. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/School_bands_in_Singapore (date of application: 28.01.2024)
7. The Australian School Band and Orchestra Festival : website. URL: <https://asbof.org.au/about-us/background/> (date of application: 28.01.2024)
8. The Marching Koalas : website. URL: <http://marchingkoalas.org.au/> (date of application: 28.01.2024)

ПРОБЛЕМА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХОРОВОГО ТВОРУ У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ДИРИГЕНТА-ХОРМЕЙСТЕРА

Пушкар Лариса Федорівна,

старший викладач кафедри хореографії та музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0001-5390-7763

Коган Інна Петрівна,

концертмейстер кафедри хореографії та музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0001-9119-6624

Гламаздіна Олена Павлівна,

концертмейстер кафедри хореографії та музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0009-0000-5641-8519

Актуалізовано проблему виконавської інтерпретації хорового твору у процесі професійної підготовки диригента-хормейстера. Розкрито сутність і поняття інтерпретації. Обговорюються її особливості в музичному мистецтві у процесі роботи над художнім виконанням твору. Визначено базові професійні етапи музично-виконавської діяльності та чинники, що впливають на варіативність трактування музичної композиції. Окремі положення теорії виконавської інтерпретації важливі для розуміння особливостей даного феномену, а також для визначення критеріїв індивідуального стилю диригента. Проблеми побудови змісту музичної інтерпретації, як чуттєвого емоційно-образного відтінку пізнання реальності, виправдані музичною природою, межі якої окреслюються виконавцем та його професійним рівнем. Розуміння та вивчення твору в деталях і створення на цій основі виконавської концепції мають реалізуватися в перебігу репетиційної роботи з хором. У контексті проблематики професійного спілкування та побудови ефективних міжособистісних творчих відносин у процесі спільної хорової діяльності можна вести мову про право виконавця на власне прочитання музичного твору та створення оригінальної виконавської концепції. Зазначено, що виконавська інтерпретація поширюється як на процес сприймання хорового твору, так і на процес переадресування його буття слухачеві.

Розглядаючи питання професійної підготовки диригента-хормейстера, означено сутність виконавської та музично-педагогічної практики фахівця. А індивідуальний підхід до кожного здобувача вищої освіти, розвиток його музичних здібностей сприяють активізації в навчальному процесі, творчому самовиявленню.

Ключові слова: виконавська інтерпретація, диригент-хормейстер, творчість, хоровий твір, виконавська майстерність, інтонаційність, музичне мислення, музичні здібності.

Pushkar Larysa, Kohan Inna, Hlamazdina Olena. The problem of executive interpretation of a choral work in the process of professional training of the conductor-choir master

The problem of performance interpretation of a choral work in the process of professional training of a conductor-choirmaster has been updated. The essence and concept of interpretation is revealed. Its features in musical art are discussed in the process of working on the artistic performance of the piece. The basic professional stages of music performance and factors affecting the variability of the interpretation of a musical composition are determined. Separate provisions of the theory of performance interpretation occupy an important position for understanding the peculiarities of this phenomenon, as well as for determining the criteria of the conductor's individual style. The problems of building the content of musical interpretation, as a sensual, emotional and figurative shade of knowing reality, are justified by the nature of music, the boundaries of which are defined by the performer and his professional level. Understanding and studying the piece in detail and creating a performance concept on this basis should be realized in the course of rehearsal work with the choir. In the context of the problems of professional communication and building effective interpersonal creative relations in the process of joint choral activity, it is possible to talk about the performer's right to his own reading of a musical work and the creation of an original performance concept. It is noted that the performing interpretation extends both to the process of perceiving a choral work and to the process of redirecting its existence to the listener.

Considering the issue of professional training of the conductor-choirmaster, the essence of the specialist's performance, music-pedagogical and educational practice is defined. And the individual approach to each student of higher education, the development of his musical abilities, promotes activation in the educational process, creative self-expression.

Key words: performance interpretation, conductor-choirmaster, creativity, choral piece, performance skill, intonation, musical thinking, musical abilities.

Вступ. Одним із визначних напрямів розвитку сучасної вітчизняної культури є збереження та примноження традицій музичного виконавства, зокрема хорового. Музичне виконавство, як своєрідна соціокультурна реальність і сфера художньо-творчої діяльності людини,

об'єднує тріаду – композитора, виконавця та слухача в цілісний процес. Тому диригент повинен досконало опанувати методологію аналізу музичних форм, усвідомити специфіку різноманітних жанрів, засвоїти професійну лексику для якісної інтерпретації хорових творів.

Розвивальний освітній простір передбачає опанування професійної майстерності майбутніх диригентів-хормейстерів у процесі фахової підготовки. Для майбутніх хормейстерів виконавська інтерпретація хорових творів є суттєвою професійною необхідністю, своєрідною метою фахової діяльності диригента. Завдяки оригінальності, переконливості інтерпретації хормейстер спроможний активізувати публічне сприйняття художнього образу.

Протягом тривалого часу в хоровій виконавській практиці формувалися норми, відповідно до модернізації тенденцій у мистецькому житті сьогодення: характер вокального звучання, удосконалення підходів до манери виконання, затвердження основних принципів щодо професійної підготовки хормейстерів. Великого значення набуває організація такого процесу підготовки професійних кадрів, основними напрямками якого є створення максимальних сприятливих умов для самореалізації особистості майбутнього фахівця, формування його творчої індивідуальності, розвиток мистецьких здібностей і сучасного типу професійного мислення. Музично-виконавська діяльність хормейстера передбачає всебічний професійний розвиток особистості диригента – керівника хорового колективу як художника-інтерпретатора, який володіє широким спектром різнобічних знань вокально-хорового мистецтва, мануальною технікою, методами репетиційної роботи й управління хоровим колективом. Загалом проблеми хорового виконавства як різновиду музичної діяльності лишаються завжди актуальними. Виконавський аспект інтерпретації хорових творів диригентами-хормейстерами потребує діяльного розгляду проблеми музикознавцями та практиками-виконавцями стосовно усвідомлення чітко виражених орієнтирів та інтерпретації кращих композицій зарубіжної та вітчизняної музичної культури.

Матеріали та методи. У вітчизняній музикознавчій літературі проблема виконавської інтерпретації музичних творів висвітлена в наукових дослідженнях О. Катрич, В. Москаленко, Ю. Ніколаєвської, О. Самойленко, В. Самітова, Т. Сирятської, І. Сухленко, О. Сокол, К. Тимофеевої, О. Фекте й інших. Науковці, опрацьовуючи специфічні художні та технологічні процеси, у межах яких виконавець відображає авторську концепцію, активно вивчають питання культурно-естетичного плану.

Значення інтерпретації як сенсу художньої діяльності виконавця встановлено та визначено в низці досліджень зарубіжних авторів із цієї актуальної теми. Досить назвати імена авторитетних дослідників, як, наприклад, Т. Адорно, Е. Гансліка, Р. Донінгтона, А. Делла Корте, Д. Золтаї, Ж. Бреле, Е. Курта, Х. Рімана, Б. Шеффера й інших. Здебільшого їхні пошуки спрямовані у сферу інтерпретації творів інструментальної музики.

Обґрунтування теоретичних і методичних основ професійної підготовки майбутніх викладачів мистецьких дисциплін особливо яскраво висвітлені дослідниками в галузі музичної педагогіки, зокрема: А. Козир, Л. Гав-

риловою, В. Орловим, Н. Миропольською, Л. Базиль, О. Олексюк, Г. Падалкою, Л. Бірюковою, О. Котляревською, О. Рудницькою, О. Хоружою, О. Щолоковою, О. Ростовським та іншими.

Однак у сучасній моделі музично-педагогічної освіти проявляються і недоліки, які свідчать про необхідність її модифікації. Це стосується збільшення об'єму знань, який значно перевищує можливості передачі досвіду, неспроможність поєднати особистісний розвиток студента з технологіями, які сформувалися в системі художньо-педагогічної освіти. Наприклад, сучасні освітні технології іноді усувають аксіологічне мислення і, акцентуючи увагу на професійній діяльності, не забезпечують належного рівня відповідальності, самостійності, самореалізації, самовдосконалення, творчості.

У роботі були використані теоретичні й емпіричні методи дослідження. Аналіз мистецтвознавчої та педагогічної літератури з досліджуваної проблеми, вивчення досвіду роботи, методів, прийомів розвитку виконавчої інтерпретації, що застосовуються в диригентських класах різними педагогами.

Специфіка виконавської інтерпретації в хоровому виконавстві ще не отримала відповідного належного теоретичного узагальнення. Саме тому постає необхідність у всебічному розкритті та глибшому аналізі особливостей інтерпретації в мистецтвознавчій хоровій сфері. Теоретичні підходи до вирішення проблеми виконавської інтерпретації мають визначати напрям практичних нововведень у хоровій освіті сьогодення.

Результати. Інтерпретація (від лат. *interpretatio* – пояснення, тлумачення) – процес осмислення звукової реалізації виконавцем нотного тексту (у вузькому практичному значенні). У більш широкому значенні інтерпретація визначається не лише як виконавське, а будь-яке (слухацьке, музикознавче) трактування музичного твору, що має привести до глибинного розуміння його змістово-сислової концепції розкриття його музично-інтонаційного змісту [1, с. 242].

Виконавча інтерпретація як творче прочитання інтонаційного змісту музичного твору порушує проблему багатозначності музичного виконавства. Осмислення музичної композиції неможливе без творчого процесу композитора й інтерпретатора, який має власний світогляд, досконало володіє майстерністю та різними художньо-виконавчими методами тощо.

Інтерпретацією в галузі музичного виконавства вважають індивідуальне трактування хорового твору у процесі відтворення його музичного тексту, розкриття ідейно-образного змісту виразними та технічними засобами майстерності. Для розуміння творчого композиторського задуму зазвичай замало лише нотного тексту. Необхідно знати також історичні обставини створення твору, ознайомитися з іншими опусами цього автора, з особливостями його художнього стилю, зі сферою естетичних поглядів митця. Одним із найважливіших моментів інтерпретації хорового твору, отже, створення художнього образу, є усвідомлення специфіки історико-культурних умов і епохи його написання.

Для розуміння механізму виконавської інтерпретації основними є поняття «інтонаційність» і «музичне мислення». Вони охоплюють будь-які прояви музичної діяльності. *Інтонаційність*, як засіб самовираження та спілкування людини, проявляється у звучанні слова чи музики, сприймається зором або тілесним дотиком. Поняття «музичне мислення» можна характеризувати як, по-перше, розмірковування про музику, по-друге, мислення самими музичними смислами. На початковому етапі професійної підготовки майбутніх хормейстерів великого значення набуває опанування принципів *музичного мислення*, яке сприяє важливим процесам аналізу, синтезу й узагальненню фахової інформації. Здатність відчутти музичне полотно власним внутрішнім слухом, цілісно охопити всю партитуру подумки, відчуття руху темпоритму, природи авторських акцентів і штрихів, характерного колориту звуку кожного з голосів і всього ансамблю загалом. Як наслідок, на початковому етапі варто додати вимоги до підготовки майбутніх хормейстерів-диригентів щодо емоційно-образних і логічних складових частин музичного мислення. Завдяки цьому підходу ми психологічно переміщуємося у внутрішній художній простір музичних творів і мислимо притаманною їм музичною мовою. У розумінні музичного мислення ми керуємося другим підходом, що спирається на явище інтонаційності.

Отже, музичне інтонування – це творчий процес становлення та розвитку нової музичної думки. Визначальне значення для музичної творчості має розумовий процес, який базується не лише на сприйманні музичного звучання, а також і на можливих прийомах його виконання.

Виконавство не може вважатися мистецтвом за умови лише механічного прочитання нотного тексту, який може зафіксувати тільки звуковисотну складову частину композиторської музичної мови. За допомогою ритмічних схем фіксується метроритмічний бік хорового твору. Що стосується інших елементів звучання (темپ, тембр, агогіка, динаміка), вони взагалі позначаються додатковими знаками та словесними вказівками, створюють загальне уявлення про авторський задум. Відповідно до проаналізованих даних музичного твору хормейстер спроможний спрямувати у смислове русло, за допомогою належних засобів музичної виразності, творчий переклад авторського тексту в реальні звукові образи.

Така можливість різного розшифрування, отже, й інтерпретації того самого нотного запису, незважаючи на його насиченість ремарками, надає можливість виконавцям проявити здібності творчого характеру, що потребує не тільки глибоких знань і умінь, але насамперед художнього дару та таланту.

Виконавська інтерпретація, за висловом М. Чернявської, може мати безліч варіантів і зумовлена такими чинниками:

- індивідуальністю виконавця, яка охоплює світогляд, інтелектуальність, професійний досвід, обдарованість і майстерність, психофізіологічні особливості;
- об'єктивними умовами, які пов'язані з історичним складником, мінливістю музичних стилів, удоско-

наленням музичних інструментів, видозміною техніки гри, становленням інтонаційного мислення [2, с. 65–66].

Виконавська майстерність диригента-хормейстера полягає в єдності глибокого сприйняття та творчого відтворення музичної композиції. Тільки в єдності раціонального й емоційного може виникнути яскрава переконлива інтерпретація, яка зафіксує унікальність твору у сфері художньої творчості. Водночас надзвичайно важко знайти критерії, які б дозволили отримати об'єктивно оцінку виконавчого трактування. Натепер не існує строгих встановлених правил. Тому буває складно визначити правову межу виконавця твору.

Спілкування диригента з хоровим колективом можна розділити на три взаємозалежні етапи.

Перший пов'язаний із необхідністю внутрішнього розуміння партитури музичного твору, складання гнучкого репетиційного плану, що допомагає диригенту за допомогою розвиненого внутрішнього слуху створити ідеальну інтерпретаційну модель композиторського задуму. Це самостійна робота диригента.

Другий узгоджений із зовнішнім аспектом практичної роботи в період репетиційного процесу. Саме тому важливо, щоб диригент уміло застосовував найбільш доцільну методику спілкування з хоровим колективом. За допомогою професійної мови жестів міг переконливо передати свою концепцію інтерпретації твору для забезпечення належного художнього рівня творчої концертно-виконавчої діяльності. Адже хоровий колектив складається не з голосів, а із живих людей, які мислять і переживають, у творчому процесі взаємодіють один з одним, а також і з диригентом [3, с. 60].

Третій – заключний етап – пов'язаний з утіленням диригентом у співпраці з хоровим колективом творчої інтерпретації виконуваного твору в публічному виступі. Концертні виступи можуть бути різноманітними, але обов'язковим є виховання поваги та любові до традицій хорової колективної творчості. Народна артистка України В. Антонюк зазначає, що саме спів є одним із могутніх чинників емоційного впливу на аудиторію [4, с. 6].

На будь-якому із цих етапів взаємодії хормейстера та колективу головним критерієм виконавства залишається єдність – творча, духовна, у спільному досягненні мети, та технологічна, у якій утілюються професіоналізм та індивідуальні характеристики диригента та кожного вокаліста окремо. На думку І. Парфентьевої, хоровий колектив стає тим художнім середовищем, яке виховує не тільки артистів хору, а й диригента [5, с. 203].

Будь-який концертний виступ – це виховання естетичних почуттів, смаків і оцінок, емоційної чутливості, таланту естетичного переживання природи музичного образу всіма учасниками процесу. Для диригента-хормейстера важливі аналіз і критична оцінка виконання хорового твору, розгляд різних виконавських інтерпретацій, вибудова концепції та драматургії хорового твору. Водночас потрібно здійснювати організаційно-управлінську роботу в хоровому колективі, яка визначається його художньо-творчими можливостями,

культурою виконавської майстерності, якістю та кількістю підготовленого репертуару [6, с. 9].

У майстерності диригування, як і в будь-якому іншому різновиді музичного виконавства, виражені як рівень розвитку музичного мистецтва, так і естетичні принципи, характерні для даної епохи, суспільного середовища, виконавської школи, а також проявляються особливості таланту диригента, його художня культура, смак і темперамент тощо.

У процесі осмислення диригентсько-хорової інтерпретації можна виділити три етапи:

- перший етап – орієнтовний, відбиває емоційну образність музичного твору, його цілісність і багатогранність;

- сприйняття та схвалення хорового твору відповідно до творчих можливостей та індивідуального досвіду студента;

- індивідуально-особистісне ставлення доповнює та збагачує емоційний образ, віддзеркалений у творах музичного мистецтва.

Отже, осмислення виконавської інтерпретації є складним художньо-пізнавальним явищем, у процесі якого людина опановує специфіку диригентського виконавства. Воно передбачає наявність у диригента-хормейстера визначених професійних і психологічних якостей, охоплює інтелектуальний складник, емоційне сприйняття, темперамент; наявність музичного досвіду, виконавської витримки, спроможності контролювати власне виконання тощо.

Водночас доцільним є застосування проблемно-пошукових методів, утворення проблемних ситуацій у процесі хорового навчання, зокрема виконавської інтерпретації вокальних творів, що поглиблює інтерес здобувачів вищої освіти до їх виконавського тлумачення. Можливості створення у студентів мотиваційного простору розвиваються в застосуванні форм і методів інтерактивного навчання, у результаті якого реалізуються принципи проблемності як у природі вокальної підготовки диригента, так і у спільному творчому пошуку викладача та студента [7, с. 123].

Встановити проблеми сутності інтерпретації – означає усвідомити сенс авторського тексту, зафіксувати предметний зміст виконавської інтерпретації; визначити можливість виникнення особливої атмосфери текстового простору, формальних меж початку іншого виконавського буття. За основу погляду визначається авторський твір зі стильовою характеристикою, культурно-історичне середовище інтерпретованого тексту, його фактура, зміст, прихований у семантичних сутностях. Ці специфікації необхідні для виявлення художніх ознак виконавчої інтерпретації хорових творів. Вони надають можливості заглиблення в образну сферу композиторського запису, розуміння авторського задуму, мету втримати інтерес виконавця до музичної композиції й обернутися унікальним явищем у системі виконавської творчості. На елементарному рівні викладач може запропонувати студенту свою концепцію як один із можливих варіантів трактування хорового

твору, водночас не обмежувати творчої ініціативи диригента-початківця.

Диригент-хормейстер, який має власне бачення інтерпретації хорової партитури, повинен спочатку донести його до кожного учасника хору та переконати творчий колектив у доцільності саме такої виконавської концепції. Професійне завдання керівника полягає в пошуку єдиної вокальної манери виконання для всіх учасників колективу, чистоти інтонаційного поля, динамічного розмаїття, тембрового, ритмічного, темпового й інших видів ансамблю, чіткої дикції тощо.

У контексті фахової підготовки самопізнання пошуки особистісного розуміння та методологічних основ професійної діяльності, підпорядкованих змісту окремих дій і вчинків художньо-педагогічної практики, забезпечують якісний рівень мотивації в досягненні вершин професіоналізму. Сам цей процес має бути впорядкованим, організаційно та методично забезпеченим. За таких умов професійна освіта може гарантувати такий результат, якого повинен досягти фахівець високої мистецької культури [8, с. 76].

Аналіз теоретичних джерел і особисті спостереження за навчальним процесом диригентів-хормейстерів надають можливість засвідчити ефективність формування здібностей до виконавської інтерпретації хорових творів за деяких педагогічних умов, як-от:

- тлумачення та сприйняття хорового твору як синкретичної цілісності тексту та музики, органічно поєднаної з емоційною сферою людини та природи;

- упровадження інтегрованого підходу до осмислення студентами образів мистецтва та життєвих образів;

- використання інноваційної форми заняття із цілісною художньою драматургією (на спеціально підбраному репертуарі);

- поступове занурення студента у драматургію вокального твору;

- опанування музично-поетичного матеріалу з метою розширення художньо-образного досвіду студентів;

- виконання різних варіантів інтерпретації хорового твору викладачем і студентами з наступним його аналізом.

Тому у процесі музично-педагогічної діяльності важливо створити такі умови, коли студент вступає в суб'єкт-об'єктний діалог із музичним твором, а через твір – з його автором. Для виконавської інтерпретації велике значення має також суб'єкт-суб'єктний діалог між студентом і викладачем, оскільки педагог також впливає на музичне сприйняття, розуміння музичної мови та музичного образу, розшифровує звукові значення авторського твору. Нині практичний досвід роботи в репетиційному залі спонукає викладача максимально надавати кожному студенту можливість для самоствердження в більш важливих для нього сферах музично-педагогічної практики, що виявляють його індивідуальні характеристики та здібності

Кінцева мета виконавського плану – це узагальнення засобів музичної виразності та почуття естетичного

рівня для цілковитого розкриття авторської концепції вокального твору у процесі виконавської інтерпретації [9, с. 32].

Висновки. Отже, у хоровому виконавстві проблема інтерпретації існує на двох рівнях – диригента та хору. І диригент і виконавський колектив повинні спочатку зрозуміти та сприйняти твір, а потім донести до слухача реальні звукові образи, слуховий та ідейний зміст. Від мистецького втілення інтерпретації твору диригентом-хормейстером здебільшого залежить оцінка музичної композиції хоровим колективом, якість її художньої та технічної реалізації. Інтерпретація хорового твору, як виконавський акт, поширюється на процес розуміння

музичної композиції та на процес передачі його змісту в умовах публічного виступу.

Цей процес є досить кропітким і багаторівневим і потребує ретельної підготовки диригента-хормейстера до роботи з хоровим колективом. Майстерність диригента – це високий ступінь кристалізації здібностей, які у процесі фахової підготовки формуються в майбутніх хормейстерів за правильних педагогічних умов: спрямування на здійснення інтерпретації виконуваної музики за допомогою виразних можливостей диригентського жесту; усвідомлення технології репетиційного процесу. Безумовно, дана проблема не є остаточно вирішеною і потребує подальшого дослідження.

Література:

1. Українська музична енциклопедія. Т. 2. Київ, 2008. 664 с.
2. Чернявська М., Тимофеева К. *Наукові проблеми сучасного фортепіанного виконавства* : навчально-методичний посібник. Харків : ХНУМ, 2022. 115 с.
3. Бермес І. Рефлексії про сутність поняття «хор» у просторі культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 4. С. 57–61.
4. Антонюк В. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. Київ : ЗАТ «Віпол», 2007. 174 с.
5. Парфентьева І. Формування компетенцій інтерпретації хорових творів у майбутніх учителів музичного мистецтва. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського*. Серія «Педагогічні науки». 2020. № 1 (68). С. 201–204.
6. Ярошенко І., Серганюк Ю. Методичні рекомендації для вивчення, організації самостійної роботи студентів та практичних модулів з дисципліни «Методика роботи з хором». Івано-Франківськ, 2017. 56 с.
7. Василевська-Скупа Л. Формування комунікативної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва : монографія. Вінниця : ТОВ фірма «Планер», 2014. 208 с.
8. Орлов В., Базиль Л. Професійне становлення вчителів мистецьких дисциплін. *Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент*. Серія «Педагогічні науки». 2020. Вип. 16. С. 70–92.
9. Шумська Л. Хорове диригування : навчальний посібник. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2017. 105 с.

References:

1. Ukrayinska muzychna entsyklopediya (2008) [Ukrainian musical encyclopedia] Tom 2. K. 664 s. [in Ukrainian]
2. Chernyavska, M.S., Tymofeyeva, K.V. (2022). Naukovi problemy suchasnoho fortepiannoho vykonavstva [Scientific problems of modern piano performance] Navchalno-metodychnyy posibnyk. Kharkiv: KHNUM, 115 s. [in Ukrainian]
3. Bermes, I.L. (2016). Refleksiyi pro sutnist ponyattya “khor” u prostori kultury [Reflections on the essence of the concept of “choir” in the space of culture] Visnyk Natsionalnoyi akademiyi kerivnykh kadrov kultury i mystetstv. № 4. S. 57–61 [in Ukrainian]
4. Antonyuk, V.G. (2007). Vokalna pedahohika (solnyy spiv) [Vocal pedagogy (solo singing)]: pidruchnyk. K. : ZAT “Vipol”. 174 s. [in Ukrainian]
5. Parfentyeva, I. (2020). Formuvannya kompetentsiy interpretatsiyi khorovykh tvoriv u maybutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva [Formation of competences of interpretation of choral works in future teachers of musical art] Naukovyy visnyk MNU imeni V.O. Sukhomlynskoho. Pedahohichni nauky. № 1 (68). S. 201–204 [in Ukrainian]
6. Yaroshenko, I.V., Serhanyuk, U.M. (2017). Metodychni rekomendatsiyi dlya vyvchennya, orhanizatsiyi samostiynoyi roboty studentiv ta praktychnykh moduliv z dystsypliny “Metodyka roboty z khorom” [Methodical recommendations for studying, organizing independent work of students and practical modules in the discipline “Methodology of working with the choir”]. Ivano-Frankivsk. 56 s. [in Ukrainian]
7. Vasylevska-Skupa, L.P. (2014). Formuvannya komunikatyvnoyi kompetentnosti maybutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva [Formation of communicative competence of future music teachers]: [monohrafiya]. Vinnytsya : TOV firma “Planer”, 208 s. [in Ukrainian]
8. Orlov, V., Bazyl, L. (2020). Profesiynne stanovlennya vchyteliv mystetskykh dystsyplin [Professional formation of teachers of art disciplines]. Mystetska osvita: zmist, tekhnolohiyi, menedzhment seriya: pedahohichni nauky, vypusk 16. S. 70–92 [in Ukrainian]
9. Shumska, L.U. (2017). Khorove dyryhuvannya: navchalnyy [Choral conducting] posibnyk. Nizhyn : NDU im. M. Hoholya. 105 s. [in Ukrainian]

ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ «ДВА ДІАЛОГИ З ПІСЛЯМОВОЮ» ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА У ВИКОНАВСЬКОМУ ВИМІРІ

Соланський Степан Степанович,

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедр загального та спеціалізованого фортепіано і спеціального фортепіано
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка
ORCID ID: 0000-0001-9533-1344

У статті розглядається фортепіанний доробок лауреата Шевченківської премії, народного артиста України Валентина Сильвестрова (*1937 рік) на прикладі аналізу циклу «Два діалоги з післямовою» (2002 рік); відзначено тяжіння композитора до фортепіано впродовж усього творчого шляху; констатовано наявність у мистця численого та поліжанрового фортепіанного доробку; підкреслено вкрай деталізовану графічну фіксацію нотного тексту у творах. Констатовано, що В. Сильвестров належить до когорти найбільш знакових українських композиторів сучасності. Підкреслено, що на нинішньому етапі його творчий доробок, зокрема фортепіанний, становить значний виконавський і слухацький інтерес не лише в національному, а й у світовому масштабі. Відзначено, що фортепіанний цикл «Два діалоги з післямовою» В. Сильвестрова слугує яскравою ілюстрацією його композиторського почерку, виконавських і стильових орієнтирів. Акцентовано, що у трьох частинах циклу спостерігаються алузії до творчості Ф. Шуберта (I ч. «Весільний вальс»), опер Р. Вагнера (II ч. «Постлюдія»), своєрідні сонористичні ефекти (III ч. «Післямова (Ранкова серенада)»). Підкреслюється ретельність позначення агогічних і динамічних нюансів. Відзначено, що, окрім фортепіанної, велику популярність має версія цього циклу для фортепіано та струнного оркестру. Наведено перелік відомих виконавців означеного циклу, серед яких Олег Безбородько, Юлія Стародуб, Єнні Лін (Jenny Lin), Елен Грімо (Helene Grimaud), Алексей Любімов, Юрій Полубєлов та інші. У результаті порівняння кількості прослухань записів циклу на YouTube констатовано, що найбільшу популярність мають записи Ю. Полубєлова (сольний варіант) і Е. Грімо з оркестром «Камерата Зальцбург».

Ключові слова: фортепіано, композиторська творчість, виконавець, жанр, стиль, музично-виражальні засоби, цикл, репертуар, музичне мислення, інтерпретаційна версія, звукозапис, камерний оркестр, ансамбль.

Solanskyi Stepan. Piano cycle “Two dialogues with postscript” by Valentyn Sylvestrov in the performing dimension

The article examines the piano creativity of the Shevchenko Prize laureate, People’s Artist of Ukraine Valentyn Sylvestrov (*1937) on the example of the analysis of the cycle “Two dialogues with postscript” (2002). The composer’s appeal to the piano throughout his creative career is noted. The existence of a quantitative and multi-genre piano creativity of the artist has been underlined. Exceptionally detailed graphic fixation of the music text of the works is emphasized. It has been confirmed that V. Sylvestrov belongs to the cohort of the most iconic Ukrainian composers of our time. It is emphasized that at the current stage, his creative work, in particular, the piano, enjoys significant performing interest and listening demand not only on a national, but also on a global scale. It is noted that the piano cycle “Two dialogues with postscript” by V. Sylvestrov serves as a vivid illustration of his compositional handwriting, performance and stylistic guidelines. It is emphasized that in the three parts of the cycle, there are allusions to the F. Schubert’s creativity (Part I, “Wedding waltz”), R. Wagner’s operas (Part II, “Postlude”), peculiar sonoristic effects (Part III, “Postscript (Morning serenade)”). It is underlined the careful marking of agogic and dynamic nuances. It is noted that, in addition to the piano version, the version of this cycle for piano and string orchestra is very popular. The list of well-known performers of this cycle is given, including Oleh Bezborodko, Yuliia Starodub, Jenny Lin, Hélène Grimaud, Alexey Lyubimov, Yuri Polubielov and others. Comparing the number of recordings of the cycle on the YouTube, it was found that the recordings of Y. Polubielov (solo version) and H. Grimaud with the “Camerata Salzburg” orchestra are the most popular.

Key words: piano, composer creativity, performer, genre, style, musical and expressive means, cycle, repertoire, musical thinking, interpretive version, sound recording, chamber orchestra, ensemble.

Вступ. Лауреат Шевченківської премії, народний артист України Валентин Сильвестров (*1937 р.) є одним із найбільш титулованих і виконуваних українських композиторів сучасності у світовому вимірі. Його твори звучать у кращих концертних залах світу, публікуються поважними західними видавництвами, а в записах його музики зацікавлені престижні звукозаписувальні компанії, серед яких *Deutsche Grammophon*, *Naxos*, *EMC Records*, *Sony Classical* та інші.

Особливе місце в розмаїтому доробку мистця належить фортепіанній творчості, яка слугує яскравою демонстрацією його художніх устремлінь, жанрово-стильових пріоритетів і музично-виражальних засобів.

Метою статті став аналіз циклу «Два діалоги з післямовою» (2002 р.) у виконавському ракурсі.

Матеріали та методи. Для проведення аналізу нотного матеріалу фортепіанного циклу В. Сильвестрова «Два діалоги з післямовою» [9, с. 115–125] було застосовано комплексний методологічний підхід. Серед використаних методів варто виокремити музикознавчий, теоретично-аналітичний, компаративний, герменевтичний, ноологічний, індуктивно-дедукативний і синтез.

Аналізу творчого доробку В. Сильвестрова присвячено досить значну кількість розвідок українських науковців. Зокрема, творчість композитора досліджували С. Павлишин [5], О. Козаренко [2], Н. Швець [8],

О. Опанасюк [4], Г. Асталаш [1], Н. Рябуха, П. Рудь, Д. Жалейко, М. Калашник, А. Ільїна, О. Рибников, Л. Ланцута й інші вчені.

Результати. Фортепіано є важливим інструментом творчого самовираження мистця. Твори для фортепіано композитор пише впродовж усього життя, що підтверджує значна кількість створених ним композицій різних жанрів і форм. У цьому переліку – три сонати (1972, 1975, 1979 рр.), «Класична соната» (1975 р.), «Сонатина» (1960 р.), «Триада» (1962 р.), «Дитяча музика» (1973 р.), «Музика у старовинному стилі» (1973 р.), «Кіч-музика» (1977 р.), «Віддалена музика» (1993 р.), «Наївна музика» (1993 р.), «Усна музика» (1998–1999 рр.), «Ноктюрн» (2000 р.), «Два діалоги з післямовою» (2002 р.), «П'ять музичних моментів» (2007 р.), кілька десятків багателей, постлюдій, вальсів, окремих п'єс тощо.

Варто зазначити, що перелічені вище фортепіанні композиції, як і твори в інших жанрах, характеризуються прецизійною графічною фіксацією музичного тексту, безпрецедентною деталізацією нотного матеріалу, що ставить перед виконавцем творів В. Сильвестрова напрочуд складні та цікаві завдання, адже вимога композитора до педантичного дотримання у процесі інтерпретації всіх, навіть найдрібніших позначень уже стала легендою. Іноді тексти його музичних творів у візуальному аспекті можуть видаватися переважаними. Насправді ж, виконавець його творів отримує чітку в усіх відношеннях фіксацію задуму мистця. Окрім того, у композиціях В. Сильвестрова вражає надскладна агогіка, яка, мабуть, не має аналогів щодо ретельної фіксації та точності запису.

Варто зауважити, що чимало фортепіанних творів В. Сильвестрова наявні у виконанні композитора, хоча мистець ставиться до своїх піаністичних умінь досить критично. Для кращого розуміння авторського задуму надзвичайно цінним постає знайомство із цими записами.

Цикл «Два діалоги з післямовою» В. Сильвестрова складається із трьох частин (текстові вказівки подано згідно з авторським оригіналом):

I ч. «Весільний вальс» (1826.....2002) (Ф. Шуберт.....В. Сильвестров).

II ч. «Постлюдія» (1882.....2001) (Р. Вагнер.....В. Сильвестров).

III ч. «Післямова» (Ранкова серенада) (.....2002) (.....В. Сильвестров).

Показово, що композитор не вважає свою версію аранжуванням, для нього це виступає однією зі спроб продовження «історії», «діалогу» з минулим. Музикознавиця Тетяна Фрумкіс звертає увагу на те, що В. Сильвестров у підзаголовку крапками відділяє імена «авторів» і позначення дат створення «оригіналу» від нової інтерпретації. За словами композитора, «його голос» передусім помітний у ««деформації часу», у складних ферматах та використанні рубато» [9, с. 4].

Варто підкреслити, що початок ХХІ ст. був позначений посиленням зацікавленням В. Сильвестрова творчістю одного з основоположників музичного романтизму Франца Шуберта (*Franz Schubert*) (1797–1828 рр.),

у якій його особливо приваблювала всеохоплююча пісенність музичної тканини. З іменем австрійського композитора пов'язані чимало творів В. Сильвестрова, зокрема: «Різдвяна присвята, 31 січня, 1797... до дня народження Ф.П. Ш.» *op.* 20 (2004 р.); «Два музичні моменти» (присвячені Ф. Шуберту) *op.* 31 (2004 р.); «19 листопада, 1828 ... в пам'ять про Ф.П. Ш.» (Прелюдія, Музичний момент, Колискова, Пісня прощання) *op.* 32 (2004 р.); «Присвята Францу Шуберту» (Елегія, Вальс, Серенада, Вальс, Постлюдія) *op.* 59 (2005 р.); «Вальс» (присвячений Ф. Шуберту) *op.* 65 (2005 р.); «Присвята Францу Шуберту» (Серенада, Вальс, Вальс) *op.* 110 (2008 р.). Композитор зазначив: «Зіткнувшись з новим для себе звуковим світом, я вивів ідею мелодії, яка робиться непомітним, немов інерційним способом» [7, с. 114].

У першому діалозі циклу «Весільний вальс» використано відомий «Купельвізер вальс» (*Kupelwieser Waltz*) *Ges-dur* Ф. Шуберта (D. Anh. I/14), написаний у 1826 р. як весільний дарунок другу композитора, відомому австрійському художнику Леопольду Купельвізеру (*Leopold Kupelwieser*) (1796–1862 рр.) з нагоди його шлюбу з Марією Йоганною Лутц (*Maria Johanna Lutz*).

У контексті розкриття змісту розвідки варто порівняти оригінальний твір Ф. Шуберта з «діалогізованим». На відміну від австрійського композитора, В. Сильвестров відкриває танець невеликим вступом, взятим зі зв'язуючого переходу до третьої частини твору. Витриманий на суцільній педалі та проведений у незвичному метроритмічному викладі (3/4–5/4), вступ «зависаючою» звуковою «прямою» створює цікавий ефект очікування. Залишаючи оригінальний шубертівський нотний текст, В. Сильвестров у першому діалозі додає витриману педаль, уводить перманентні агогічні зміни, затримання різних голосів, які підсилюють гармонічну вертикаль на тлі дещо уповільненого темпу, що досить суттєво впливає на сприйняття музики.

Наприкінці першої частини В. Сильвестров змінює традиційний каданс на перерваний. Найбільші зміни стосуються третьої, найкоротшої частини твору, де перманентно чергується розмір (3/4 і 4/4), а третя доля (окрім першого такту) завжди є паузою. Така гра з перемінним метром створює ефект поступового гальмування та суперечить характерній метричній особливості танцю. «Шматуючи» вальс численними паузами, які з'являються досить неочікувано, композитор немов закінчує твір перерваним кадансом, відмінним від шубертівського варіанту, але після довгої, більш як шестидольної паузи, усе ж завершує його першим тактом оригінального вальсу Ф. Шуберта, який «зависає» на численних паузах з ферматами впродовж наступних трьох тактів.

В аналізі музичного мистецтва другої половини ХХ ст. існує думка, що в історії музики вже все відбулось, здійснилось, а сучасники перебувають на етапі постсучасності, який настав після звершення сучасності, або ж, за словами В. Сильвестрова, у «постлюдійності»: «У розвиненій культурі, яка вже все ніби випро-

бувала, для прояву творчої енергії досить долучитися до минулого досвіду, як натяк <...> Відбувається щось на зразок такого процесу: миттєвість спалахує й виникає відгомін. Форми постлюдій – це наче сліди миттєвостей, які згасають» [6, с. 145].

Спочатку композитор звернувся до постлюдії в розгорнутих кінцівках циклічних творів після полістистичних експериментів 1970-х рр. Саме з початку 1980-х рр. В. Сильвестров почав трактувати постлюдію як цілком самостійний жанр, як музику «тиші» чи медитації.

Постлюдія стала знаковим явищем у творчості В. Сильвестрова, підтвердженням чого є назви багатьох композицій митця: «Постлюдія для скрипки соло» (1981 р.), «Постлюдія DSCH для сопрано для фортепіанного тріо» (1981 р.), «Постлюдія для віолончелі та фортепіано» (1982 р.), «Постлюдія» для фортепіано і симфонічного оркестру (1984 р.), «Чотири постлюдії» *op.* 21 (2004 р.), «Три постлюдії» *op.* 57 (2005 р.), «Три постлюдії» *op.* 64 (2005 р.), «Постлюдія» *op.* 5 (2005 р.), «Три вальси і постлюдія» *op.* 3 (2005–2006 рр.) тощо.

Жанр постлюдії можна вважати характерним символом музики другої половини ХХ ст., де минуле переживається знову і по-новому переосмислюється. Зазвичай постлюдія сприймається на кшталт своєрідного відгону, коментаря, натяку, переосмислення прожитого. Одним із її панівних аспектів стала ідея «відлуння», ефект звучання після завершення. Зазвичай постлюдія позбавлена яскравих барв, їй властива своєрідна медитативність. Її характерними рисами прийнято вважати перманентне домінування спаду, динамічне *diminuendo* тощо, які значною мірою породжують відчуття невизначеності. Досить часто в постлюдіях на тлі звукової педалі виривають окремі алюзії.

Перелічені риси яскраво простежуються у другому діалозі «Постлюдія» (1882.....2001) (Р. Вагнер... ..В. Сильвестров). У зв'язку із цим може постати питання: що пов'язує життєтворчість Ріхарда Вагнера (*Richard Wagner*) (1813–1883 рр.) з 1882 р., який зазначений у назві частини? Річ у тому, що цього року відбулась прем'єра «лебединої пісні» німецького композитора – його останньої опери «Парсифаль» (*Parsifal*), робота над якою тривала майже 37 років. Цей твір підбиває підсумок не лише творчості мистця, але й усієї доби Романтизму.

Якщо в першому діалозі В. Сильвестров «спілкувався» з Ф. Шубертом досить стримано, тримаючись дещо осторонь оригінального авторського задуму, то у другому діалозі інтенсивність спілкування з Р. Вагнером кардинально змінилась. У цій частині використовуються емблематичні для творчості німецького композитора гармонії з «Парсифалю», та інтонації-символи однієї з найбільш знакових романтичних опер «Тристан та Ізольда».

Невизначений тональний контекст твору В. Сильвестрова, двозначність і недомовленість підсилюються п'ятидольним розміром. Постійні «зависання – згасання», ретельно зафіксовані в динамічній площині, лише підсилюють ефект постлюдійності. З огляду на

невеликий обсяг (дві сторінки), твір звучить досить довго: згідно з авторським хронометражем, приблизно 3 хвилин 45 секунд. Причому значна частина цього часу відведена паузам.

У цьому діалозі В. Сильвестров використав цікавий сонористичний ефект – гру тремоло на струнах фортепіано на тлі згасаючих, витриманих на педалі акордів із динамікою *ppp pp ppp*, з постійним пришвидшенням і уповільненням темпу. Так виникає досить химерний звуковий ефект, на тлі якого з'являються низхідні інтонації – уривки з музики Р. Вагнера. Паузи, які тривають сім четвертих, дають змогу сповна насолодитися витриманими на педалі відлуннями згасаючих гармоній, створюючи цікавий акустичний ефект.

Назва третьої частини циклу в різних джерелах, залежно від мови видання, подається і як післямова, і як постскрипт (*postscript*), “*Nachwort*”, “*Afterword*”, і як епілог. У рукопису вона має назву «Післямова» з підзаголовком «Ранкова серенада». Жанр серенади також є близьким В. Сильвестрову, згадаймо «Серенаду для струнного оркестру» (1978 р.), «Осінню серенаду для камерного оркестру» (1980–2000 рр.), «Шість весняних серенад» *op.* 25 (2004 р.), «Сім англійських серенад» *op.* 45 (2005 р.), «П'ять серенад» *op.* 104 (2007 р.), «Дві серенади» *op.* 118 (2008 р.) тощо.

У «Ранковій серенаді» розкішна за простотою та красою мелодія рафіновано переплітається з вигадливими гармоніями, створюючи справжню гедоністичну мистецьку насолоду. Протягом твору фактура розширюється в регістровому вимірі, особливо в «тихій» кульмінації, що спричиняє дивовижний просторовий ефект, підсилений вибагливою, строкатою грою обертонів. У коді, на тлі згасаючих гармоній, немов нізвідкіль з'являється імітація «щебетання пташок», які своїм енергійним співом сповіщають, що настав ще один чудовий ранок.

Існують різні інтерпретаційні версії циклу «Два діалоги з післямовою», зокрема:

– у 2004 р. прем'єрне виконання циклу здійснив відомий піаніст Юрій Полубелов (*1960 р.), якому цей опус присвячений і в репертуарі якого досить значна кількість творів В. Сильвестрова;

– у 2007 р. американська піаністка тайванського походження Єнні Лін (*Jenny Lin*) (*1973 р.) записала компакт-диск «Ностальгія. Валентин Сильвестров. Сольні фортепіанні твори» (*Nostalgia. Valentyn Sylvestrov. Solo piano works*), у якому серед інших записів творів українського композитора фігурує і аналізований цикл.

Окрім варіанту для фортепіано, існує версія цього циклу для фортепіано та струнного оркестру, яка має навіть більшу популярність, аніж для фортепіано соло, виходячи із численних відео- й аудіозаписів. Серед наявних варто виділити так:

– у 2006 р. піаніст Алексей Любімов (*1944 р.) зробив запис аналізованого циклу з Мюнхенським камерним оркестром (*Münchener Kammerorchester*) під орудою відомого німецького диригента і скрипаля Крістофа Поппена (*Christoph Poppen*) (*1956 р.), а у 2018 р. – з Камерним оркестром Таруси (*Tarusa*

Chamber Orchestra) з диригентом Іваном Великановим (*1986 р.);

– у 2007 р. був здійснений запис оркестрового варіанту циклу Національним камерним ансамблем «Київські солісти» під орудою відомого українського скрипаля, диригента, педагога, народного артиста України Богодара Которовича (1941–2009 рр.), партію фортепіано виконав відомий український піаніст, композитор і педагог Олег Безбородько (*1973 р.);

– у 2017 р. званою українською піаністкою Іриною Стародуб (*1977 р.) у супроводі струнного оркестру «Віртуози Києва» було зроблено запис означеного циклу під батудою диригента та віолончеліста Дмитра Яблонського (*1962 р.) під лейблом *Naxos*;

– у 2020 р. у *Deutsche Grammophon* був здійснений запис цього варіанту циклу французько-американською піаністкою Елен Грімо (*Hélène Grimaud*) (*1969 р.) з оркестром «Камерата Зальцбург» (*Camerata Salzburg*) в альбомі “*The Messenger*”. Варто зауважити, що в репертуарі піаністки присутні й інші твори українського композитора. Зокрема, у 2023 р. разом із Костянтином Крїммелем (*Konstantin Krimmel*) вона записала два альбоми з вокальною музикою: «Тихі пісні» (*Silent songs*) та «Для Клари» (*For Clara*) тощо.

У контексті статті варто взяти до уваги кількісні показники переглядів і переслухань зазначених вище записів циклу В. Сильвестрова на різноманітних платформах: *YouTube*, *Spotify*, *Apple music* тощо, адже вони є вкрай важливим показником популярності того чи іншого музичного продукту в сучасному соціокультурному середовищі. Так, аналіз переглядів циклу «Два діалоги з післямовою» на *YouTube* станом на 28 квітня 2024 р. дозволяє зробити такі узагальнення:

– у виконавця прем'єри циклу Ю. Полубелова 3 400 переглядів за три роки, а в піаністки Є. Лін – 343 перегляди за дев'ять років;

– відеозапис першого «Діалогу» циклу В. Сильвестрова у виконанні Е. Грімо з оркестром «Камерата Зальцбург» на офіційному каналі *Deutsche Grammophon* за три роки набрав 144 000 переглядів. Водночас поділений на три частини повний аудіозапис циклу, розміщений на офіційному каналі цієї виконавиці, показує такі результати: перший діалог набрав 295 000 переглядів, другий – 88 000, третій – 48 000. Зрозуміло, що ці показники немає жодного сенсу додавати, адже логічно, що той самий реципієнт міг прослухати всі частини циклу. Водночас варто зауважити, що на канал Е. Грімо підписалось лише тільки 20 000 (!) осіб.

Перегляд записів інших виконавців аналізованого циклу В. Сильвестрова має такі показники:

– піаністки І. Стародуб у супроводі оркестру «Віртуози Києва» – 1 353 перегляди за сім років;

– піаніста О. Безбородька в супроводі оркестру «Київські солісти» – 1 039 переглядів за вісім років;

– піаніста А. Любімова в супроводі Мюнхенського камерного оркестру – 1 131 перегляд за тринадцять років;

– піаніста А. Любімова в супроводі Камерного оркестру Таруси – 308 переглядів за п'ять років.

Вищенаведений аналіз створює підстави для твердження, що «магія імен» (у цьому випадку званої піаністки Е. Грімо та звукозаписувальної компанії “*Deutsche Grammophon*”), висока якість запису та продумана промоція в сукупності демонструють успішні результати, коли кількість слухачів пропонованого циклу В. Сильвестрова налічує сотні тисяч, а не кілька сотень прослухань, як в інших випадках. У сьогоднішній день, коли українська академічна музика стає справжнім відкриттям у глобальному розрізі, саме така мистецька колаборація (усесвітньо відомого виконавця і компанії звукозапису) видається надзвичайно багатообіцяючою та перспективною.

Висновки. Циклу «Два діалоги з післямовою» належить особливе місце у фортепіанній творчості В. Сильвестрова. У трьох частинах циклу спостерігаються алюзії до творчості Ф. Шуберта (I ч. «Весільний вальс»), опер Р. Вагнера (II ч. «Постлюдія»), своєрідні сонористичні ефекти (III ч. «Післямова (Ранкова серенада)»). Констатується ретельна фіксація у творах вишуканих агогічних і динамічних нюансів.

Існують різні інтерпретаторські підходи до означеного циклу В. Сильвестрова, як-от Ю. Полубелова, якому цей твір присвячений, також американської піаністки тайванського походження Є. Лін тощо.

Окрім варіанту для фортепіано, велику популярність має версія цього циклу для фортепіано та струнного оркестру, зокрема: записи піаніста А. Любімова з Мюнхенським камерним оркестром під орудою К. Поппена у 2006 р. і з Камерним оркестром Таруси з диригентом І. Великановим у 2018 р. Окрім того, виділяються й інші виконавські версії циклу С. Сильвестрова, зокрема: запис 2007 р. піаністом О. Безбородько з Національним камерним ансамблем «Київські солісти» під орудою Б. Которовича; запис 2017 р. піаністкою І. Стародуб з оркестром «Віртуози Києва» під батудою Д. Яблонського; запис 2020 р. піаністкою Е. Грімо з оркестром «Камерата Зальцбург».

Як свідчать кількісні показники переглядів і переслухань циклу В. Сильвестрова на *YouTube*, найбільшу популярність мають записи Ю. Полубелова (сольний варіант) та Е. Грімо з оркестром «Камерата Зальцбург».

Перспективи подальших розвідок полягають у компаративному зіставленні інших інтерпретаційних версій означеного циклу В. Сильвестрова.

Література:

1. Асталаш Г. Виконавські особливості фортепіанних творів Валентина Сильвестрова. *Наукові записки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Молоде музикознавство*. Львів : Сполом, 2008. Вип. 20. С. 17–24.
2. Козаренко О. Постмодерністичний акцент у музичній мові В. Сильвестрова. *Syntagmatation : збірник наукових статей на пошану С. Павлишин*. Львів, 2000. С. 80–87.

3. Мельниченко І. Специфіка естетики постмодернізму в контексті феномену творчості Валентина Сильвестрова. *Молодий вчений*. 2017. № 10. С. 97–100.
4. Опанасюк О. Творчість В. Сильвестрова в контексті інтенціональної форми художнього образу. *Українське мистецтво*. Київ : ІМФЕ, 2004. Вип. 5. С. 76–81.
5. Павлишин С. Валентин Сильвестров. Київ : Музична Україна, 1989. 88 с.
6. Сильвестров В. Музика – це спів світу про самого себе. Відверті розмови і погляд зі сторони: Бесіди, статті, листи / упоряд. М. Нестьєва. Київ, 2004. 265 с.
7. ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ: Зустрічі з Валентином Сильвестровим / упоряд. : А. Вайсбанд, К. Сігов. Київ : Дух і літера, 2013. 424 с.
8. Швець Н. Про фортепіанний стиль В. Сильвестрова. Деякі спостереження. *Українське музикознавство*. Київ, 1991. Вип. 26. С. 132–145.
9. Silvestrov V. Klavierwerke. Band III. Werke von 1996 bis 2003. Mainz : M.P. Belaieff, 2007. 186 p.

References:

1. Astalosh, H. (2008). Vykonavski osoblyvosti fortepiannykh tvoriv Valentyna Sylvestrova [Performing features of Valentyn Sylvestrov's piano works] *Naukovi zapysky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M.V. Lysenka. Molode muzykovedstvo* [Scientific notes of the Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko. Young musicology] Lviv: Spolom, Vyp. 20, pp. 17–24 [in Ukrainian]
2. Kozarenko, O. (2000). Postmodernistychnyi aktsent v muzychnii movi V. Sylvestrova [Postmodernist accent in the musical language of V. Sylvestrov] *Syntagmaty: Zbirnyk naukovykh statei na poshanu S. Pavlyshyn* [Syntagmaty: A collection of scientific articles in honor of S. Pavlyshyn] Lviv, pp. 80–87 [in Ukrainian]
3. Melnychenko, I. (2017). Spetsyfika estetyky postmodernizmu v konteksti fenomenu tvorchosti Valentyna Sylvestrova [The specifics of postmodernism aesthetics in the context of the phenomenon of Valentyn Sylvestrov's creativity] *Molodyi vchenyi* [A young scientist] № 10, pp. 97–100 [in Ukrainian]
4. Opanasiuk, O. (2004). Tvorchist V. Sylvestrova v konteksti intentsionalnoi formy khudozhnogo obrazu [Creativity of V. Sylvestrov in the context of the intentional form of an artistic image] *Ukrainske mystetstvo* [Ukrainian art] Vyp. 5. Kyiv: IMFE, pp. 76–81 [in Ukrainian]
5. Pavlyshyn, S. (1989). Valentyn Sylvestrov. Kyiv: Muzychna Ukraina. 88 p. [in Ukrainian]
6. Sylvestrov, V. (2004). Muzyka – tse spiv svitu pro samoho sebe. Vidverti rozmovy i pohliad zi storony: Besidy, staty, lysty [Music is the world's song about itself. Open conversations and a look from the outside: Conversations, articles, letters] / uporiadnyk M. Nestieva. Kyiv. 265 p. [in Ukrainian]
7. ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ (2013). Zustrichi z Valentynom Sylvestrovym [Meetings with Valentyn Sylvestrov] / uporiadnyky A. Vaisband, K. Sihov. Kyiv: Dukh i Litera. 424 p. [in Ukrainian]
8. Shvets, N. (1991). Pro fortepianni styl V. Sylvestrova. Deiaki sposterezhennia [About the piano style of V. Sylvestrov. Some observations]. *Ukrainske muzykovedstvo* [Ukrainian musicology] Vyp. 26. Kyiv, pp. 132–145 [in Ukrainian]
9. Silvestrov, V. (2007). Klavierwerke. Band III. Werke von 1996 bis 2003. Mainz: M.P. Belaieff. 186 p.

ВПЛИВ ВОКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ НА ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ УЧНЯ

Тарасюк Леся Михайлівна,

старший викладач кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва
Уманського державного педагогічного університету імені П. Г. Тичини
ORCID ID: 0000-0001-9785-4472

Статтю присвячено визначенню ролі вокально-художнього репертуару в системі навчання й у професійній діяльності співака. Головну увагу зосереджено на важливості вмілого складання і володіння репертуаром з метою вдосконалення вокально-виконавської майстерності. Окреслено основні принципи добору та коригування репертуару. Обґрунтовано, що ефективний добір цікавого вокально-художнього репертуару сприяє підвищенню рівня успішності студента. Узагальнено, що функції репертуару виявляються як в дієвості засобів покращення якості навчального процесу, так і у професійній музичній комунікації. Робота містить стислу інформацію про принципи підбору вокального репертуару у класі академічного вокалу, естетичну цінність репертуару, вимоги, що пред'являються безпосередньо до педагога і, загалом, про вплив співу на життя учня.

Тезис про позитивний вплив музики на розвиток дитини в сучасній науці давно не викликає сумнівів. Навчання музиці необхідне для дітей, оскільки воно надає прямий вплив на загальний розвиток дитини та розвиток в інших областях. Біл Гейтс під час прийому на роботу віддавав пріоритет кандидатам із музичною освітою, а Кондоліза Райс, перша чорношкіра жінка, яка посила посаду 66-го державного секретаря Сполучених Штатів Америки, за першою спеціальністю є піаністкою.

Термін «музичне виховання» можна трактувати у двох смислах: у широкому – формування духовних цінностей, інтелекту, моральних уявлень, тобто виховання особистості; у вузькому – розвиток здатності до сприйняття музики, формування культури людини. Саме в музиці розкривається внутрішній світ людини. Згодом учень не обов'язково стане музикантом, великим і поетом, але той творчий початок, закладений педагогом, вплине на процес становлення особистості.

Робота написана для педагогів, які шукають нові шляхи підходу до розкриття таланту своїх учнів, а також для широкої аудиторії людей.

Ключові слова: вокальний репертуар, вокальні навички, художній образ, академічний спів, голос, вокал.

Tarasyuk Lesya. The influence of the vocal repertoire on the formation of the student's personality

The article is devoted to determining the role of the vocal and artistic repertoire in the education system and in the professional activity of a pop singer. The main focus is on the importance of skillful composition and mastery of the repertoire in order to improve vocal performance skills. The main principles of repertoire selection and correction are outlined. It is substantiated that the effective selection of an interesting vocal and artistic repertoire contributes to the improvement of the student's success rate. It is summarized that the functions of the repertoire are manifested both in the effectiveness of means of improving the quality of the educational process and in professional musical communication. The work contains concise information about the principles of vocal repertoire selection in the academic vocal class, the aesthetic value of the repertoire, the requirements placed directly on the teacher and, in general, the influence of singing on the student's life.

The thesis about the positive influence of music on a child's development has long been in doubt in modern science. Music education is essential for children because it has a direct impact on a child's overall development and development in other areas. Bill Gates gave priority to candidates with a musical education when hiring, and Condoleezza Rice, the first black woman to hold the post of the 66th US Secretary of State, is a pianist by profession.

The term "musical education" can be interpreted in two senses: in a broad sense – the formation of spiritual values, intelligence, moral ideas, i.e. personality education; in a narrow way – the development of the ability to perceive music, the formation of human culture. It is in music that the inner world of a person is revealed. Eventually, the student will not necessarily become a musician, let alone a great one, but the creative beginning laid by the teacher will affect the process of personality development.

The work is written for teachers who are looking for new ways of approaching the discovery of the talent of their students, as well as for a wide audience of people.

Key words: vocal repertoire, vocal and choral skills, artistic image, academic singing, voice, vocals.

Вступ. Варто зазначити, що спів – найдоступніший вид музичного мистецтва, оскільки голосовий апарат є інструментом, даним людині від народження, і вдосконалюється разом із її зростанням і розвитком. Видатний український учений, філолог, фольклорист О. Потебня зазначав: «Пісня така ж давня, як і мова, є продуктом колективної праці, витвором багатьох поколінь. З мови й пісні розвиваються першоелементи духовної культури, на їхній основі зростає національна література, музика, філософське сприймання світу» [3, с. 174].

Окрім того, вокальна музика тісно пов'язана зі словом, що допомагає учневі конкретніше розуміти

зміст творів. Грамотно підібраний репертуар є однією з головних умов розвитку особистості учня, а також його виконавського вдосконалення. Такий репертуар сприяє моральному й естетичному вихованню, формує смаки та погляди, зміцнює почуття любові до Батьківщини та народу. Однак найчастіше саме під час вибору репертуару з'являється низка проблем: надто складний або, навпаки, легкий репертуар, невідповідність змісту твору віку учня тощо.

Матеріали та методи. Проблема репертуару – найважливіша естетична проблема виконавського мистецтва – завжди була основною в художній творчості.

З репертуаром пов'язана не лише ідейно-художня спрямованість мистецтва, але і стиль виконавства. Репертуар як сукупність творів становить основу діяльності учня або колективу, сприяє розвитку творчої активності виконавців, перебуває в безпосередньому зв'язку з різними формами й етапами роботи співаків, чи то репетиція або концерт, початок чи вершина їхнього творчого шляху. Репертуар впливає на весь навчально-виховний процес, на його основі накопичуються музично-теоретичні знання, виробляються вокально-хорові навички, складається художньо-виконавська діяльність. Від умілого підбору творів залежить ріст майстерності вокаліста, перспективи його розвитку, усе, що пов'язано з виконавськими завданнями. Формування світогляду виконавців, розширення їхнього життєвого досвіду проходять через осмислення репертуару.

Незважаючи на те, що чітких критеріїв підбору учнівського вокального репертуару не існує, у науковій літературі виділяють кілька принципів, яким має відповідати репертуар:

1. Принцип технічного та художнього розвитку співака.
2. Принцип послідовності та поступовості.
3. Принцип посиленості.
4. Індивідуальний підхід.

Не варто забувати і про кількісний бік репертуару: занадто великий – не дасть можливості здійснити вдумливу та ретельну роботу, обмежений – навпаки, загальмує повноцінний розвиток і виховання необхідних навичок. У даному разі мають значення вік учня, кількість годин на тиждень, ціль і умови занять.

Важливо подавати матеріал так, щоб учневі було радісно від того, що він відкриває для себе музику, її нові грані. Цей емоційний підйом допоможе учню рости далі.

Отже, репертуар має підбиратися відповідно до рівня розвитку співочих навичок учня, його інтересів та індивідуальних особливостей, необхідна єдність мистецького та технічного прийомів. Не можна допускати роботу над твором, до якого учень ще не готовий, який не відповідає рівню його підготовки, оскільки можна завдати непоправної шкоди дитячому голосовому апарату, що не зміцнів.

Технічні завдання не повинні впливати на художній рівень твору. Мистецтво на емоційному рівні заряджає своїми ідеями, адже беземоційного мистецтва, зокрема й вокального, бути не може. Такі емоції називаються художніми, вони вимагають найвищої діяльності психіки, напруженої розумової роботи. У співі учень може активно виявляти своє ставлення до музики. Виразне виконання вокальних творів допомагає більш докладно, яскраво та поглиблено переживати їхній зміст, формувати власне естетичне ставлення як до музики, так і до довкілля загалом.

Особливо важливим є чинник психофізіологічних можливостей дітей визначеної вікової групи. Навчальний вокальний репертуар має включати твори сучасних авторів, українську та зарубіжну класику, народну творчість і старовинну музику. Їхня сукупність розкриє

перед дітьми найбільш характерні риси, збагатить їхній духовний світ, розширить музичний горизонт. Натепер вокальний репертуар постійно оновлюється. До нього також повинні входити твори, не призначені для публічних виступів. Можливе й ознайомлення з музичним матеріалом для закріплення будь-якої навички. Розширення репертуару вокальних творів має відбуватися постійно, для досягнення цієї мети потрібно використовувати всі можливості.

В індивідуальних заняттях необхідно звертати увагу і на нервово-психологічні навантаження, які виникають у процесі навчання. Загалом, за грамотного підходу в учня покращуються загальне дихання, кровообіг, а перенапруга, у свою чергу, може негативно вплинути на серцево-судинну систему.

Особливо важливим для нас питанням є естетичне виховання учня за допомогою вокального репертуару. Найбільш вдалим і корисним для учня буде той твір, у якому йому буде зрозумілий поетичний текст, загальний зміст, отже, дитина зможе донести художній образ до слухача. З боку учня необхідне активне та свідоме освоєння матеріалу, який вивчається, адже саме в діяльності відбувається вдосконалення сприйняття, пам'яті, мислення, уяви, здобуваються нові знання, навички, формуються нові потреби й інтереси, розвиваються здібності. А будь-яка діяльність, у свою чергу, має бути усвідомленою та цілеспрямованою.

Звичайно, питання охорони дитячого голосу також потребують особливої уваги. Учнів необхідно навчати дбайливого поводження з голосом, уникати крику, співу під час застуди, стежити за диханням, дикцією.

Одна з актуальних проблем, що стоїть перед сучасним суспільством, – загроза духовного збіднення особистості, небезпека втрати моральних орієнтирів, що містить у собі також зниження рівня музичної культури. Саме тому процес виховання необхідно розгорнути до життєво важливих проблем сучасного суспільства, забезпечення морального виховання. Через правильно підібраний репертуар педагог може не тільки виконувати навчальні завдання, а й формувати гарний музичний смак. Важливим є і той факт, що свідомість учня формується у процесі спільної діяльності як з однолітками, так і з дорослими. Вони здобувають особистий досвід, вчаться оцінювати себе й інших, пізнають навколишній світ. Саме співпраця педагога й учня є основою музичної педагогіки, тому питання їхньої психологічної сумісності є також особливо важливим.

Художній і особистий контакт – першооснова успішного навчального процесу, а розбіжність у питаннях індивідуальності та художніх поглядів перешкоджає плідній роботі. Найчастіше, якщо педагог ділиться на заняттях зі своїми учнями своїми думками, найкращими побажаннями, простіше кажучи, любить свою справу, то особистий контакт відбувається легко. Адже разом із передаванням учневі власних професійних знань педагог передає свої життєві погляди, позиції, своє ставлення до власної діяльності. Емоційний тон, атмосфера позитивної схвильованості та насиченості на заняттях мають вирішальне значення у процесі навчання.

Педагогу необхідно допомогти учневі знайти себе, сформувавши свою думку щодо життєвих питань, навчити самостійно шукати рішення у складних ситуаціях, пробудити фантазію й уяву дитини, розкрити її внутрішній світ. Тобто учня необхідно навчити мислити самостійно, а для цього необхідно зрозуміти дитячу психологію, виявити його індивідуальність, інтереси й унікальні здібності.

Отже, педагог має бути не тільки хорошим музикантом і викладачем, а і психологом. Він повинен розуміти, що найбільш характерно для учнів, знати їхні основні інтереси, потреби і, виходячи із цього, скласти вокальний репертуар. Чим багатший внутрішній світ педагога, ширші його знання та навички, яскравіше музично-виконавське обдарування, тим цінніша та більш плідна педагогічна робота.

Педагог-вокаліст зобов'язаний вивчати психологічні особливості темпераменту, характеру вихованця для того, щоб здійснювати цілеспрямований вплив на формування його особистісних і професійних якостей. Для цього викладач має стежити за поведінкою майбутнього вчителя поза заняттями з вокалу, ставленням його до занять з інших дисциплін, активністю у виконанні громадських обов'язків [5, с. 129].

У педагога має бути високий рівень музичної культури та розвинений музичний смак, він повинен мати широкий музичний кругозір, адже те, що говорить викладач, матиме істотний вплив на учня, його розвиток, формування його музичного смаку.

Молоде покоління потребує уваги, атмосфери добра, підтримки, віри педагога в їхні сили та здібності. У цьому полягає основне завдання особистісно орієнтованого навчання, яке передбачає повагу до молодого особистості, формування самостійності учня, установлення гуманних взаємин між педагогом і учнями. Цьому також сприяє засвоєння соціального досвіду учнем.

Академічний спів – це, окрім виховання голосу, своєрідний процес гармонізації особистості, найсильніший чинник формування музичної культури. Саме у класі сольного співу можна розвивати гнучкість голосу, кантилену й інші види звуковедення, уміння розуміти та впливати у своєму виконанні композиторський задум, розрізняти музичні стилі, розбиратися в питаннях фразування та розподілу смислових акцентів тощо. Коли йдеться про виховний бік співу, варто відзначити його вплив на моральну сферу життя у двох ключових аспектах:

Конкретний зміст, моральні настанови та моральні ідеали, що містяться у вокальних творах.

Душевні переживання учня, здатність переживати настрої та стани іншої людини, відображені у творі.

Окрім того, словниковий запас учнів значно збагачується образними виразами, рідкісними словами, що передають почуття й емоції, що використовуються у творі, який вивчається.

Результати. Репертуар – це відображення творчих поглядів педагога, показник його основних мистецьких принципів і естетичних уподобань. Для учня – це путівник у світі вокального мистецтва. Так, драматично

насичені твори, які вимагають від виконавця підвищеної емоційності, недоречні в дитячому репертуарі, оскільки вони провокують форсований спів.

Репертуарний план – це своєрідний прогноз розвитку учня. Тобто він може зазнавати коректив у процесі роботи з метою переспрямування індивідуального розвитку в потрібному, на думку педагога, напрямі, оскільки учень є особистістю, яка тільки розвивається.

Якщо на початковому етапі в навчальному репертуарі домінують твори, що малюють образи природи, казкових та іграшкових персонажів, то в підлітковому віці з'являється лірика, яка відкриває учням світ дорослих почуттів. Відповідно, ускладнена програма потребує більшої уваги та проникнення. Звичайно, не варто цілком відмовлятися від сучасних творів, але водночас необхідно враховувати, що попкультура нашого часу зазвичай не сприяє особистісному зростанню учня. А педагог може надати високохудожній матеріал, що збагачує духовне життя та моральні ідеали молоді.

Для успішного освітнього та виховного процесу важливо, щоб дітям було цікаво те, що та про що вони співають. Так, особливе значення має текст вокального твору, чи стосується зміст цього твору учнів, чи цікавий їм задум даного твору. Необхідно уникати байдужого виконання, ігнорування сенсу фраз. У сучасній музиці досить частим явищем є пісні з поверхневим текстом. Нерідко такі твори водночас поєднують у собі гарну мелодійну лінію. Або навпаки, текст може погано або зовсім не поєднуватися з музикою: поетичний текст – для молодшого шкільного чи дошкільного віку, а музичний, який потребує розгорнутого діапазону чи, наприклад, багатоголосного виконання, – для старших учнів. Для педагога важливо підібрати програму, у якій вокальні твори будуть нести високу моральну настанову, а також будуть технічно доступними для виконання.

Окрім того, педагогу під час підбору репертуару необхідно дотримуватися принципу ускладнення завдань, беручи до уваги також психофізіологічні можливості учнів. Так, якщо на початковому етапі вокальні навички виховуються в елементарному вигляді, то під час подальшої роботи вони поступово поглиблюються та вдосконалюються. Робота над вокальними творами має сприяти розкриттю всіх емоційно-творчих ресурсів кожного учня, виховувати та формувати моральні та художні погляди, високий естетичний смак, розвивати музичний слух, пам'ять, емоційну чуйність. У праці над вокальним твором педагог може використовувати методи порівняння, проведення аналогій. І тому необхідно виявити ті особливості уявлення учнем художнього образу, які допоможуть розкриттю його індивідуальності, розвитку особистості. Так, для учнів, у яких переважає образне мислення, ефективно використовувати метафори, образні порівняння, велику роль відіграє високохудожній педагогічний показ.

Для підбору вокального репертуару також цікавим є метод вільного вибору учнями творів, які вони хотіли б виконати. Так проявляються творчі погляди й ідеї дітей, рівень їхньої слухацької культури, накопичені раніше

знання. Спільна діяльність з підбору репертуару відкриває можливості для найбільшого розкриття таланту, прояву таких почуттів, як любов до Батьківщини, сім'ї. Учні не тільки починають відчувати відповідальність і серйозність свого вибору, а й можуть проявити себе в імпровізації, навіть у написанні музики.

Висновки. Отже, учнівський вокальний репертуар повинен мати ідейну спрямованість, нести художню цінність і естетичну значущість вокальних творів, бути доступним для виконання, а також мати педагогічну доцільність. Відповідно, вихідним положенням, яке визначає завдання в опануванні вокальних навичок, є художність, змістовність і емоційна спрямованість навчального музичного матеріалу. Саме формування репертуару не може бути спонтанним. Усе повинно бути розраховано заздалегідь. Поряд із практичним

навчанням виконавців у завдання репертуару входять виховання творчої волі, прагнення до самовдосконалення, формування художнього смаку, почуття стилю, широкого кругозору та підкреслення оригінальності особистості.

«Музика – могутнє джерело думки. Без музичного виховання неможливий повноцінний розумовий розвиток дитини. Розвиваючи чуйність дитини до музики, ми ушляхетнюємо її думки, прагнення <...> Якщо в ранньому дитинстві донести до серця красу музичного твору, якщо у звуках дитина відчує багатогранні відтінки людських почуттів, вона підніметься на таку сходинку культури, яка не може бути досягнута жодними іншими засобами. Почуття краси музичної мелодії відкриває перед дитиною власну красу – маленька людина усвідомлює свою гідність» [5].

Література:

1. Бриліна В. Л., Ставінська Л. М. Вокальна професійна підготовка вчителя музики : методичний посібник для викладачів та студентів вищих педагогічних і мистецьких закладів. Вінниця : Нова книга, 2013. 120 с.
2. Єгорова І. В. Формування національної самосвідомості у підлітків на уроках музики в загальноосвітній школі (на матеріалі творчої спадщини західноукраїнських композиторів XIX – початку XX століття) : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2002. 26 с.
3. Мережко Ю. В. Формування художніх смаків старшокласників у процесі вивчення вокальної спадщини українських композиторів : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2012. 243 с.
4. Прядко О. М. Вплив особистості педагога-вокаліста на процес співацького розвитку студентів музично-педагогічних спеціальностей вищих навчальних закладів. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. Серія 16 «Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики». Київ, 2012. Вип. 17. С. 27–130.
5. Сухомлинський В. О. Вибрані твори : у 5 т. Київ : Радянська школа, 1977. Т. 3 : Серце віддаю дітям. Народження громадянина. Листи до сина. 668 с.

References:

1. Brylina, V.L., Stavinska, L.M. (2013). *Vokalna profesiina pidhotovka vchytelia muzyky [Vocal professional training of music teachers]* Vinnytsia: Nova Knyha [in Ukrainian]
2. Yehorova, I.V. (2002). *Formuvannia natsionalnoi samosvidomosti u pidlitkiv na urokakh muzyky v zahalnoosvitnii shkoli (na materialii tvorchoi spadshchyny zakhidnoukrainskykh kompozytoriv XIX – pochatku XX stolittia) [The formation of artistic tastes of high school students in the process of studying the vocal heritage of Ukrainian composers]* Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian]
3. Merezko, Yu.V. (2012). *Formuvannia khudozhnikh smakiv starshoklasnykiv u protsesi vyvchennia vokalnoi spadshchyny ukrainskykh kompozytoriv [The formation of artistic tastes of high school students in the process of learning the vocal heritage of Ukrainian composers]* Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian]
4. Priadko, O.M. (2012). *Vplyv osobystosti pedahoha-vokalista na protses spivatskoho rozvytku studentiv muzychno-pedahohichnykh spetsialnostei vyshchych navchalnykh zakladiv [The influence of the personality of the teacher-vocalist on the process of singing development of students of music and pedagogical specialties of higher educational institutions]*. *Naukovyi chasopys NPU imeni M.P. Drahomanova. Serii 16 "Tvorchia osobystist uchytelia: problemy teorii i praktyky" – Scientific journal of the M.P. Drahomanov NPU. Series 16 "Creative individualism of teachers: problems of theory and practice"*, 17, 27–130 [in Ukrainian]
5. Sukhomlynskyi, V.O. (1977). *Vybrani tvory [Selected works] (Vols 1–5); Vol. 3: Sertse viddaiu ditiam. Narodzhennia hromadianyna. Lysty do syna [I give my heart to children. Birth of a citizen. Letters to my son]* Kyiv: Rad. shk [in Ukrainian]

**ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
ТА ОРФОЕПІЇ У ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ КЛОДА ДЕБЮССІ
(НА ПРИКЛАДІ РОМАНСУ «МІСЯЧНЕ СЯЙВО»)**

Тулiс Валерiя Юрiївна,

старша викладачка кафедри камерного співу
Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського,
заслужена артистка України
ORCID ID: 0009-0006-3476-8271

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

У статті розглядається вокальна мініатюра К. Дебюссі «Місячне сяйво» (*Clair de lune*) з погляду взаємозв'язку виконавської інтерпретації та орфоєпії. Цей романс на вірші Поля Верлена – один із знакових творів Дебюссі, інспірованих образами місяця та місячного сяйва, що завжди пов'язувались із символічним змістом і слугували для композитора невичерпним джерелом натхнення. Дебюссі надавав їм унікального звучання, віддзеркалюючи в музиці їхню багатоаспектність і загадковість.

Інтерпретація вокальних творів із поетичним текстом французькою мовою потребує досягнення виваженого балансу між розумінням поетичного тексту, відтворенням авторського задуму й індивідуальною творчою манерою виконавця. Цей процес потребує глибокого розуміння і поетичного, і музичного тексту. Потрібно ретельно аналізувати структуру тексту, розуміти всі його смислові відтінки, емоційний зміст. Важливо знайти відповідні музичні засоби, щоб передати поетичну красу й емоційну сутність тексту: темп, динаміка, фразування, артикуляція та смислові акценти, які допоможуть відтворити сутність поетичного тексту засобами музичної виразності.

Здійснений порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій романсу К. Дебюссі виявив різний результат втілення композиторського задуму. Французька співачка Наталі Дессей і кореянка Анна Зон вражають високим професіоналізмом, здатністю передати сенс та емоційну глибину твору. Безумовно, національна приналежність співачок – вихованок різних вокальних шкіл – відбивається в манері виконання. Глибоке й всеосяжне розуміння стилю К. Дебюссі, безперечно, демонструє Наталі Дессей, і одну з визначальних позицій займає в цьому природне звучання її французької, що бездоганно передає «музику слова» П. Верлена і характерну для Дебюссі легкість і прозорість звучання. Анна Зон, для якої французька – це іноземна мова, підсвідомо контролює процес вимовляння тексту, деталі вокальної орфоєпії. Прагнучи все «виспівати», вона старанно вокалізує кожен ноту, і звучання виходить більш «грунтовним», подекуди ваговитим.

Ключові слова: європейське вокальне мистецтво, жанр романсу, камерно-вокальний стиль К. Дебюссі, орфоєпія, виконавська інтерпретація, імпресіоністсько-символістська естетика.

Tulis Valeriia, Stakhevich Oleksandr. The connection between performing interpretation and orthoepy in Claude Debussy's vocal music (on the example of the romance "Moonlight")

The article examines K. Debussy's vocal miniature "Moonlight" ("Clair de lune") from the point of view of the connection between performing interpretation and orthoepy. This romance based on a poem by Paul Verlaine is one of Debussy's iconic works, inspired by images of the moon and moonlight, which have always been associated with symbolic meaning and served as an inexhaustible source of inspiration for the composer. Debussy gave them a unique sound, reflecting their multifacetedness and mystery in music.

Interpretation of vocal works with poetic text in French requires achieving a balance between understanding the poetic text, reproduction of the author's idea and individual creative manner of the performer. This process requires a deep understanding of both poetic and musical text. It is necessary to carefully analyze the structure of the text, to understand all its semantic nuances, emotional content. It is important to find appropriate musical means to convey the poetic beauty and emotional essence of the text: tempo, dynamics, phrasing, articulation and semantic accents, which will help reproduce the essence of the poetic text by means of musical expressiveness.

A comparative analysis of performing interpretations of K. Debussy's romance revealed different results of the realization of the composer's idea. French singer Natalie Dessay and Korean Anna Zon impress with their high professionalism, ability to convey the meaning and emotional depth of the romance. Undoubtedly, the nationality of the female singers – students of different vocal schools – is reflected in the manner of performance. A deep and comprehensive understanding of K. Debussy's style is demonstrated by Natalie Dessays, and one of the decisive positions in this is occupied by the natural sound of her French, which flawlessly conveys the "music of the word" of P. Verlaine and the lightness and transparency of the sound characteristic of Debussy. Anna Zon, for whom French is a foreign language, subconsciously controls the process of pronouncing the text, the details of vocal orthography. Striving to "sing" everything, she diligently vocalizes each note, and the sound turns out to be more "thorough", sometimes weighty.

Key words: European vocal art, romance genre, chamber-vocal style of K. Debussy, orthoepy, performing interpretation, impressionist-symbolist aesthetics.

Вступ. Видатний французький композитор Клод Дебюссі (1862–1918) своєю творчістю здійснив революцію у фактурі та стилістиці музичного мистецтва кінця XIX – початку XX століття. Витоками його оригінального й непересічного музичного сприйняття та мислення була насамперед вокальна музика: усі ранні опуси митця, створені до 1891 року, – вокальні. Саме в них народжувався індивідуальний стиль композитора, саме через поетичні тексти Дебюссі опановував закономірності створення художніх образів, перевелив принципи організації структури та форми поезії в музику.

Камерно-вокальний стиль Клода Дебюссі – типово французький – проявляється в усіх елементах його вокальної творчості. Це стосується як вибору тексту: композитор звертався суто до творів французьких поетів, так і трактування музики та слова, що відрізняється гнучкістю співвідношень і композиційно-драматургічних рішень. Новаторство К. Дебюссі у вокальній музиці полягає в чутливості до внутрішнього усвідомлення слова, у бездоганному відчутті вокальної декламації. Стриманість у виявленні почуттів у його вокальних творах природно поєднується з лаконічністю форми, балансом вокального та фортепіанного звучання. У динаміці й темпі застосовуються м'які та гнучкі нюанси, що передбачають рафіноване вокальне виконання, психологічно точно й тонко розкриття емоцій, закладених у музиці.

У вокальній творчості К. Дебюссі знаковими є образи місяця й місячного сяйва. Постійне звернення до них відобразилося навіть у назві роману П'єра Ла Мюра про життя композитора: «Місячне сяйво: роман про Клода Дебюссі». Імпульсом до такої образності у Дебюссі став популярний вірш «Місячне сяйво» (Clair de lune) із поетичної збірки «Галантні свята» (1869) французького поета-символіста Поля Верлена. У поетичному творі ліричний герой спостерігає природне явище: ніч, що вмирає, і ранок, який народжується, залишаючи враження миттєвого сновидіння. Ритм і мелодійність вірша створюють атмосферу замріяності й таємничості, неперушного спокою внутрішнього світу поета, його мрійливості та натхнення. Відчувається глибока синергія між поетичним зображенням природи та внутрішнім станом автора: образи ночі, місяця, зірок, темряви передають почуття меланхолії і романтичної туги.

*Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant du luth et dansant et quasi tristes
sous leurs déguisements fantasques.
Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,
Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.*

Під враженням від цього вірша К. Дебюссі написав чотири твори: вокальний романс «Місячне сяйво», однойменну п'єсу з «Бергамаської сюїти» для фор-

тепіано, а також фортепіанні твори «І місяць осяє руїни храму...» із циклу «Образи» та «Тераса, освітлена місячним світлом» із циклу «Прелюдії». Крім того, подібні «місячні» образи присутні в романсах «Видіння», «Явлення» на вірші С. Малларме, «Мандоліна» і «Фантоші» на вірші П. Верлена, а також в опері «Пеллеас і Мелізанда» на сюжет однойменної п'єси М. Метерлінка.

Натхнені віршом П. Верлена композиції К. Дебюссі¹ із загальним для всіх образом місячного світла в музичному сенсі об'єднані спільною лейтінтонацією збільшеної секунди. Ця інтонація, пов'язана з образом місячного світла і присутня в кожному із зазначених творів, є свого роду символом цього образу в музиці Дебюссі. Подібно до художників-імпресіоністів, композитор кожного разу знаходить відмінні риси, властиві цьому образу, що робить його таким само неповторним, яким він є в природі.

Матеріали та методи дослідження. Популярними розвідками зарубіжних авторів щодо творчості великого французького композитора є праці Дж. Бріско (J. Briscoe) [9] та П. Ла Мюра (P. La Mure) [10]. В українському музикознавстві саме камерно-вокальному доробку К. Дебюссі присвячені праці А. Асатурян [2], Л. Горелик [3], В. Козлова [4] та ін. Різні аспекти вокальних циклів і мініатюр композитора на слова П. Верлена досліджували Лі Цин [5], С. Луковська [6; 7].

Багатство та мелодійність французької мови відображає її фонетика, розуміння основних аспектів якої допомагає вивчати й використовувати цю мову у співі з великою точністю та виразністю. Питання вокальної орфоєпії та музичної інтерпретації вивчали В. Антонюк [1] і В. Москаленко [8]. Однак особливості виконавських інтерпретацій у їх взаємозв'язку з фонетикою мови літературних текстів романсів К. Дебюссі окремо не розглядалися.

Мета – розкрити взаємозв'язок вокальної орфоєпії та виконавських інтерпретацій на прикладі романсу К. Дебюссі «Місячне сяйво».

Методологічною основою статті є комплексний підхід, заснований на історико-культурологічному та музично-виконавському підходах. Основними методами роботи є історико-структурний, лінгвістичний, компаративний, жанрово-стильовий та інтерпретаційний аналіз.

Результати дослідження. Романс К. Дебюссі «Місячне сяйво» (Clair de lune) був написаний у період між 1880 та 1890 роками. Це твір, у якому йдеться про можливість і право людини не боротися з долею, а приймати життя таким, як воно є, насолоджуватися кожною його миттю, адже щастя полягає в усвідомленні теперішнього: будь то чарівна ніч чи ранковий світанок, ти живеш лише тоді, коли можеш відчувати цей світ, його природну красу. Образ місяця в романсі Clair de lune є центральним і набуває значення головного персонажа прекрасного нічного пейзажу.

¹ У романсі «Місячне сяйво» ця інтонація виникає переважно на ключових словах (fantasques або clair de lune), вплітаючись у канву «рельєфу» вокальної мелодії та фортепіанного фону.

Вокальний твір «Місячне сяйво» зовсім не схожий на фортепіанну мініатюру з такою самою назвою з «Бергамаської сюїти». У романсі, на відміну від споглядальності інструментальної п'єси, присутній танцювальний ритм, як відгук на поетичний рядок «танцюють маски та бергамаски». Вокальна партія підкорюється ритму вальсу і граціозно лунає над фортепіанним супроводом з м'яко дисонуючими гармоніями, написаним начебто незалежно від побудови вокальної мелодії.

Уже в цьому ранньому творі Дебюссі здійснює оновлення традиційної форми романсу й демонструє нове співвідношення голосу та фортепіано. Вокальна мініатюра має просту тричастинну форму, що відповідає трьом чотиривіршам поезії П. Верлена. Побудова заключного чотиривірша базується на постійному розвитку, тож у музичному втіленні немає точного повтору – створюється враження мінливості побаченого нічного пейзажу. Верленівські тексти багато в чому вплинули на становлення образного світу музики Дебюссі, з її витонченим, рафінованим ліризмом, не гучними, але глибокими емоціями. Вплив поезії Верлена позначився й на формуванні творчого методу імпресіоністсько-символістської естетики Дебюссі.

Інтерпретація вокальних творів із поетичним текстом французькою мовою – свого роду виклик, що потребує досягнення виваженого балансу між розумінням поетичного тексту, прагненням відтворити авторський задум і власною творчою манерою виконавця. Це складний і водночас захоплюючий процес, який вимагає глибокого розуміння і поетичного, і музичного тексту. Потрібно ретельно аналізувати структуру тексту, розуміти всі його смислові відтінки, емоційний зміст. Важливо знайти відповідні музичні засоби, щоб передати поетичну красу й емоційну сутність тексту: вибір темпу, динаміки, фразування, артикуляції та смислових акцентів, які допоможуть відтворити сутність поетичного тексту засобами музичної виразності. Не останнім чинником у цьому постає складність французької мови, яка, як і кожна мова, має власну звукову систему, обумовлену специфікою її фонологічної структури (майже однакова кількість голосних і приголосних, наявність носових голосних фонем, сонантів, відсутність ряду парних твердих – м'яких приголосних фонем та ін.). Носіям іншої мови набути навички правильної французької вимови дуже непросто, оскільки звуковий склад французької кардинально відрізняється від будь-якої.

Фонеми французької мови у віршах П. Верлена в поєднанні з витонченістю образів і незвичним баченням звичайних речей звучать як чиста музика – це значно ускладнює (навіть робить неможливим) переклад на інші мови². Для відповідної передачі цього тексту треба враховувати, що у французькому мовленні, а тим більше у вокальному виконанні, у передачі смислу й емоційного забарвлення висловлювання значну роль відіграє інтонація. Щоб створити плавний, легкий, «повітряний» звук, характерний для стилістики творів Дебюссі, співак має досконально розуміти фонема-

² Авторам відомий лише єдиний переклад «Місячного сяйва» українською Миколи Лукаша.

тичні характеристики поетичної складової вокального твору, адже фонізм тут сам по собі є засобом художньої виразності.

Порівняно з розмовною мовою у вокальній орфоєпії існує декілька ключових відмінностей. Підсилену увагу треба приділяти точності вимови фонем, збереженню фонетичної правильності навіть на високих нотах чи у швидких мелізмах. Виконавець має постійно тренувати артикуляційний апарат (спеціальні техніки фонетичного контролю фронтальних і задньоязикових звуків, правильної м'якості та твердості приголосних звуків), щоб забезпечити чітку виразну вимову тексту. Тож для забезпечення чіткості артикуляції та виразності тексту під час виконання виконавцем важливо дотримуватися абсолютно чіткої, правильної вимови кожного слова, що потребує від виконавця кропіткої, вдумливої роботи.

Лінгвістична робота над музичним твором із французьким поетичним текстом може бути розділена на декілька етапів.

Перший етап. Детальний аналіз тексту з метою розуміння смислу кожного рядка, образних метафор і відтінків емоцій, що містяться в поезії.

Другий етап. Фонетичний аналіз: для правильної вимови тексту потрібно детально вивчити фонетику французької мови (розуміння правил вимови окремих звуків, особливостей наголосу й інтонації).

Третій етап. Вимова й акцентуація: особлива увага приділяється вимові кожного слова та фрази загалом. Ретельне вивчення акцентуації допоможе відтворити правильний ритм і мелодію мови.

Четвертий етап. Після правильного засвоєння тексту настає етап музичного виконання: вибір темпу, динаміки, артикуляції та інших музичних параметрів, які відповідають емоційному змісту тексту.

П'ятий етап. Інтерпретація: нарешті виконавець може додати своє особисте розуміння твору, включити власні емоційні реакції на текст та його музичне втілення. Щодо цього доцільно згадати визначення В. Г. Москаленка, що «музична інтерпретація – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, спрямована на розкриття виразно-смислових можливостей музичного твору» [8, с. 8]. Стосовно виконавської інтерпретації дослідник уточнює, що вона «виражається творчим прочитанням та озвучуванням музичного твору без порушення внутрішньої структури і заміни задуманого композитором інструментарію» [там само, с. 9].

Крім безпосередньо тексту музичного твору, важливо враховувати й підтекст (наприклад, особливий настрій), який не завжди можна відобразити в нотному записі. «Підтекст» дає змогу глибше усвідомити художній образ твору загалом – зауважимо, що в музичному мистецтві визначення художнього образу є неоднозначним, оскільки потрібно зберігати баланс між відтворенням авторського задуму й особистою творчою ініціативою виконавця (що, власне, і становить *виконавську інтерпретацію*).

Інтерпретація вокальних творів Дебюссі вимагає від співака надзвичайної чутливості до поетичного

тексту, його вимови та фразування. У кожному конкретному випадку виконавець, в ідеалі, має передати смислове навантаження кожного слова через відповідне використання *інтонації* та *динаміки*. Саме емоційна виразність, відтворення настрою тексту допомагають створити атмосферу звучання, характерну для музики К. Дебюссі. Для порівняння вибрано два варіанти виконавської інтерпретації вокальної мініатюри *Clair de lune*: 1) французькою співачкою *Natalie Dessay* (Natalie Dessay, нар. 1965)³, яка є носієм мови та неперевершеною виконавицею більшості вокальних мініатюр К. Дебюссі; 2) корейкою *Анною Зон* (Anna Sohn)⁴. Обидві співачки є колоратурними сопрано.

Всесвітньовідома французька діва Наталі Дессей народилася в Ліоні, вчилася в консерваторії м. Бордо (п'ятирічний курс пройшла за один рік та отримала 1985 року диплом з відзнакою). Міжнародна кар'єра співачки розпочалася після виступу у Віденській опері разом із Пласідо Домінго (1993). Н. Дессей опанований надзвичайно широкий репертуар – від барокової музики Й. С. Баха до оперет Ж. Оффенбаха. У середині 2010-х років Н. Дессей пішла з оперної сцени, зосередившись на камерно-вокальному жанрі й відкривши нові грані свого таланту, а потім – взагалі залишила світ академічного вокалу.

Пропоноване виконання *Clair de lune* Наталі Дессей – це запис із сольного концерту співачки, присвяченого 150-річчю від дня народження К. Дебюссі, де її концертмейстером був піаніст Філіп Кессар, володар найвищих нагород за повний запис фортепіанної музики Дебюссі. Він почув Наталі Дессей в опері Дебюссі «Пеллеас та Мелізанда» і переконався, що вона – єдина співачка, яка не лише вміє співати цей репертуар, але насправді втілює задум композитора.

Щодо Анни Зон відомо, що вона походить із родини музикантів і вважається однією з найбільш багатограних співачок свого покоління. Анна навчалася в Сеульському університеті, 2005 року закінчила Міланську консерваторію (навчалась у Мірели Френі, Ренати Скотто), також брала уроки у професора Олафа Бера в Дрездені. Виступала в театрах Польщі, Італії, Угорщини та Кореї; активно гастролює, виконуючи провідні сопранові партії в операх В. А. Моцарта, Дж. Верді, Дж. Пуччіні та ін. Найбільше Анна Зон відома як концертна виконавиця з різноманітним репертуаром.

У контексті цієї статті цікаво відзначити відмінності в розумінні та трактуванні романсу *Clair de lune* К. Дебюссі двома співачками, чому мають сприяти деякі суттєві нюанси й відмінні риси їхніх інтерпретацій твору. В аналізі виконання вокальних творів важливу роль відіграють національність виконавиць, їхня приналежність до різних вокальних шкіл, на чому, зокрема, наголошує В. Антоноук: «Зв'язок манери співу з фонетикою мови й вимовою в єдиній шкалі акцентів музичного мовлення становить головну прикметну рису

національної вокальної культури. Деякі дослідники вокалу... на підставі теорії етнічних типів зовнішності доводять навіть факт наявності національних особливостей голосового апарату в анатомо-фізіологічному, а відтак і вокально-виконавському розумінні» [1, с. 3].

Образ місячної ночі створюється обома співачками на основі змісту й відчуття, вкладених у вокальну мініатюру автором. Кожне слово й кожна нота мають своє значення та вагу. У їх виконанні здається, що «музика слова» і мелодія – нерозривне ціле. Безумовно, це результат великої праці над виразністю, фразуванням, вибором динамічних нюансів і дотриманням стилістичних тонкощів поетичного та нотного тексту. Важливим елементом в цьому постає агогіка, яка у вокальних мініатюрах Дебюссі часто відіграє ключову роль у передачі почуттів. Композитор використовує різноманітні ритмічні та темпові зміни, гнучкі динамічні контрасти, щоб якомога точніше передати емоційний зміст поетичного тексту.

Обидві співачки вмільо використовують паузи, ритмічні затримки й акценти, що поглиблює виразність виконання та урізноманітнює звукову палітру твору. Анна Зон вільніше ставиться до метроритмічної структури романсу: виконавиця робить фермату в другій строфі на звуку ля-дієз (на слові *orportune*). На відміну від неї, Наталі Дессей співає чітко, дотримуючись вказаного ритму (в нотах фермата не позначена). Так само з невеликою ферматою А. Зон співає ноту в третій строфі на слові *clair*. У тій самій третій строфі на словах *les arbres et...* (конкретно в цьому такті) музичне чуття співачок «збігається»: обидві роблять відтягування, хоча в нотах *ritenuto* стоїть у попередньому такті.

Привертає увагу відтворення співачками тонкощів вокальної орфоепії французької мови. Наталі Дессей зберігає вимову приголосної *r*, як це притаманно французам (задньогортанний «гаркавий» звук), незважаючи на те що в академічному співі не прийнято грасування *r* [19, с. 23]. У Анни Зон природне грасування загалом відсутнє, тож через це «французька автентичність» у виконанні відчувається менше. Відмінною є також більша експресія у виконанні романсу Наталі Дессей. Різниця в темпі виконання під час слухання фактично залишається непомітною. Але тривалість записів відрізняється майже на пів хвилини (запис Н. Дессей становить 2,26 хвилини, а А. Зон – 2,52). Для невеликого твору це доволі показово.

Яким чином утворюється така різниця у хронометражі? Можна припустити, що причиною є цезури й зависання на верхніх нотах і в місцях, де це доцільно зробити в смисловому контексті, але загалом такі фермати витримують обидві виконавиці. Частково цей результат можна пов'язати з такою характерною ознакою французької мови, як прискорення темпу мовлення в емоційні моменти, коли відбувається характерне звучання фрази як єдиного нерозчленованого потоку, де фонетичні кордони між словами стерті, вони ніби зливаються в єдине ціле, створюючи своєрідну ритмічну групу. Вслуховування у звучання переконує в тому, що пояснення криється у факті виконання Наталі Дессей

³ Режим доступу: https://youtu.be/hKPxn-x_9oM?si=20DoQ75Tn_zt30Lh (партія фортепіано – Philippe Cassard)

⁴ Режим доступу: <https://youtu.be/0yo8H8r5IhQ?si=WEXKntZ3-KMABA1t> (партія фортепіано – Hui-Won Lee)

рідною мовою, для якої процес озвучування словесного тексту відбувається абсолютно природно. Феномен природної французької відкидає необхідність спеціально докладати зусилля щодо «правильного» виконання у фонетико-орфоепічному аспекті.

Кореянка Анна Зон співає романс іноземною мовою. Підсвідомо вона намагається контролювати процес вимовляння тексту, бути уважною до деталей вокальної орфоепії, усе «виспівати». Співачка старанно вокалізує кожну ноту, тож звучання виходить більш «грунтовним», навіть подекуди важкуватим, як для Дебюссі. Порівняно із цим виконанням французької притаманні польотність, природність, відверта насолода від самого процесу співу. Плавний, легкий, повітряний звук Наталі Дессей, як вважають дослідники, повністю відповідний стилю композитора. Навіть усі кульмінації настільки вліт в контекст твору, настільки природні, що майже непомітні. Сам твір звучить ніби на одному диханні. Інтерпретація Наталі Дессей – не просто спів, а справжня магія. Її *Clair de lune* звучить таємничо, ніжно, витончено, залишаючи незабутнє враження. Порівняно із цим, хоча кореянка витримує правила агогіки та динаміки, але все ж таки це звучить дещо «завчено».

Окремої уваги заслуговує тандем Наталі Дессей і піаніста Філіпа Кессара. Звуки фортепіано настільки зливаються з вокалом Дессей, що в певні моменти створюється враження природного продовження вокальної фрази у фортепіанній партії (і навпаки). Перед нами не просто дует, а ідеальний союз двох виконавців, які єдині в потоці «проживання» образів та емоцій, закладених автором. Інакше сприймається роль фортепіано в дуеті корейських музикантів: радше тут відчувається «акомпанемент», що доповнює вокальну партію (в окремих фрагментах навіть дещо її «перекриваючи»). Тож загалом твір у виконанні Наталі Дессей і Філіпа Кессара звучить більш витончено, зі справжнім французьким шармом.

Взаємозв'язок вокальної орфоепії та виконавських інтерпретацій повною мірою підтверджує думка А. Асатурян: «Клод Дебюссі створює в кожному романсі унікальний “мотивний сюжет”, користуючись натяками та асоціаціями, які невлітими за назвами, але завжди відчутні за змістом» [2, с. 192]. Цей унікальний стиль, на нашу думку, тонко донесли і Наталі Дессей, і Анна Зон. Обидві виконавиці вражають своїм вишуканим тембром і витонченим вираженням змісту виконуваного твору. Їхні трактування просякнуті імпресіоністичними настроями, що створюють незабутні враження, наповнені глибоким сенсом і тонкими асоціаціями.

Література:

1. Антонюк В. Г. Орфоепія в художньому співі : дослідницька праця. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
2. Асатурян А. Камерно-вокальний стиль К. Дебюссі: етапи становлення, віяння часу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Класика в сучасній культурі* : зб. наук. пр. Харків, 2014. Вип. 41. С. 184–194.
3. Горелик Л. Особливості інтерпретації вокальних творів К. Дебюссі у вітчизняному виконавстві. *Розвиток інноваційних процесів у навчально-виховних закладах* : зб. наук. праць. Харків, 2003. Ч. I. Мистецтвознавство. С. 78–91.
4. Козлов В. Особливості тематизму Дебюссі. *Українське музикознавство* : зб. статей. Київ, 1975. Вип. 10. С. 43–63.
5. Лі Цин. Вокальний цикл Клода Дебюссі «Пісні Білітіс» на тексти П'єра Луїса: принципи об'єднання циклу. *Київське музикознавство* : зб. статей. Київ, 2015. Вип. 51: Культурологія та мистецтвознавство. С. 166–174.

Висновки. Вокальна мініатюра *Clair de lune* на вірші Поля Верлена – один із творів Дебюссі, інспірованих образами місяця та місячного сяйва, що завжди пов'язувались із символічним змістом і слугували для композитора невичерпним джерелом натхнення. Дебюссі надавав цим образам унікального звучання, віддзеркалюючи в музиці їхню багатоаспектність і загадковість. Витончена мелодійність, вибагливий ритм, вишукані гармонії створюють атмосферу замріяності й непохитного спокою, властивих місячним ночам і романтичним світанкам.

Як кожна мова, французька має власну звукову систему, обумовлену специфікою її фонетичної структури (майже однакова кількість голосних і приголосних, наявність носових голосних фонем, сонантів, відсутність ряду парних твердих – м'яких приголосних фонем та ін.). Здійснений порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій романсу К. Дебюссі виявив різний результат втілення композиторського задуму саме через відмінності орфоепічних якостей виконання.

Французька співачка Наталі Дессей і кореянка Анна Зон вражають високим професіоналізмом, здатністю передати сенс та емоційну глибину твору. Безумовно, на манері їх виконання відбивається національна приналежність співачок – вихованок різних вокальних шкіл. Глибоке й всеосяжне розуміння стилю К. Дебюссі безперечно демонструє Наталі Дессей, і визначальну позицію займає в цьому природне звучання її французької, що бездоганно передає «музику слова» П. Верлена та характерну для музики К. Дебюссі легкість і прозорість звучання. Анна Зон, для якої французька – це іноземна мова, підсвідомо контролює процес вимовляння тексту, деталі вокальної орфоепії. Прагнучи все «виспівати», вона старанно вокалізує кожну ноту, і звучання виходить більш «грунтовним», подекуди важкуватим.

Логічно виникає питання щодо ступеня суб'єктивності у трактуванні вокальних творів виконавцями й пов'язана із цим проблема підвищення культури співу іноземними мовами. У цій ситуації роль співака-інтерпретатора можна порівняти з роботою перекладача художньої літератури: обидва реалізують складне завдання не просто відтворення, а «перекладення» тексту художнього твору з однієї мови на іншу. До того ж як співак, так і перекладач переносить художній твір з однієї мовної культури до іншої, зберігаючи в ідеалі особливості епохального, національного стилю, а також риси індивідуального стилю автора твору.

6. Луковська С. Вокальні мініатюри К. Дебюссі на слова П. Верлена в контексті камерно-вокальної творчості композитора : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2005. 188 с.
7. Луковська С. Принципи співвідношення поезії та музики в ранніх вокальних мініатюрах Клода Дебюссі. *Київське музикознавство* : зб. статей. Київ, 2011. Вип. 38. С. 197–206.
8. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посібник. Київ, 2013. 134 с.
9. Briscoe J. Claude Debussy: a guide to research. New York: Garland, 1990. 504 p. (Garland reference library of the humanities; vol. 771. Composer resource manuals; vol. 27). URL: <https://archive.org/details/claudeDebussygui0000bris/mode/2up?q=debussysme> (accessed: 03.04.2022).
10. La Mure P. Clair de lune, a novel about Claude Debussy. New York: Random House, 1962. 468 p.

References:

1. Antonyuk, V.H. (1999). Orthoepy in artistic singing: research work [*Orfoepiia v khudozhnomu spivi: doslidnytska pratsia*] Kyiv. 24 p [in Ukrainian]
2. Asaturian, A. (2014). Chamber and vocal style of K. Debussy: stages of formation, trends of time [*Kamerno-vokalnyi styl K. Debiussi: etapy stanovlennia, viiannia chasu*] Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education [*Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*] Classics in modern culture: a collection of scientific papers. Kharkiv. Vol. 41. P. 184–194 [in Ukrainian]
3. Horelyk, L. (2003). Peculiarities of interpretation of vocal works by K. Debussy in domestic performance [*Osoblyvosti interpretatsii vokalnykh tvoriv K. Debiussi u vitchyznianomu vykonavstvi*]. Development of innovative processes in educational institutions [*Rozvytok innovatsiinykh protsesiv u navchalno-vykhovnykh zakladakh*]: a collection of scientific works. Kharkiv. Issue I. P. 78–91 [in Ukrainian]
4. Kozlov, V. (1975). Peculiarities of Debussy's theme [*Osoblyvosti tematyizmu Debiussi*]. Ukrainian musicology: a collection of articles. Kyiv, 1975. Issue 10. P. 43–63 [in Ukrainian]
5. Li Qing (2015). Claude Debussy's vocal cycle "Songs of Bilitis" to texts by Pierre Louis: principles of unification of the cycle [*Vokalnyi tsykl Kloda Debiussi "Pisni Bilitis" na teksty P'iera Luisa: pryntsyppy ob'iednannia tsyклу*] Kyiv musicology: a collection of articles. Kyiv, 2015. Issue 51: Culturology and art history. P. 166–174 [in Ukrainian]
6. Lukovska, S. (2005). Vocal miniatures by K. Debussy to the words of P. Verlaine in the context of the composer's chamber and vocal work [*Vokalni miniatiury K. Debiussy na slova P. Verlaine v konteksti kamerno-vokalnoi tvorchosti kompozytora*] Thesis for the degree of candidate of art history: 17.00.03 Musical art. Kyiv. 188 p [in Ukrainian]
7. Lukovska, S. (2011). The principles of the relationship between poetry and music in the early vocal miniatures of Claude Debussy [*Pryntsyppy spivvidnoshennia poezii ta muzyky v rannikh vokalnykh miniaturakh Kloda Debiussi*] Kyiv musicology: a collection of articles. Kyiv. Issue 38. P. 197–206 [in Ukrainian]
8. Moskalenko, V.H. (2013). Lectures on musical interpretation [*Lektsii z muzychnoi interpretatsii*]: a study guide. Kyiv. 134 p [in Ukrainian]
9. Briscoe, J. (1990). Claude Debussy: a guide to research. New York: Garland. 504 p. (Garland reference library of the humanities; vol. 771. Composer resource manuals; vol. 27). URL: <https://archive.org/details/claudeDebussygui0000bris/mode/2up?q=debussysme> (accessed: 03.04.2022) [in English]
10. La Mure P. (1962). Clair de lune, a novel about Claude Debussy. New York: Random House. 468 p [in English]

ТРАДИЦІЙНЕ ТА ЄВРОПЕЙСЬКЕ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ВИКОНАВСТВА НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ (НА ПРИКЛАДІ ФЛЕЙТОВОЇ КИТАЙСЬКОЇ ШКОЛИ)

Устименко-Косоріч Олена Анатоліївна,

доктор педагогічних наук, професор,
директор Навчально-наукового інституту культури і мистецтв
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID ID: 0000-0001-9686-7626

Стаття присвячена аналізу розвитку академічної флейти, яка стрімко отримала статус поширеного та популярного в Китайській Народній Республіці інструмента. Зазначено, що флейтове мистецтво характеризується високим виконавським рівнем, великою художньою творчістю й ефективною системою навчання гри на інструменті. Доведено, що характерною рисою навчальної системи є суто активна виконавська практика викладачів гри на флейті. Для них характерна неодноразова участь у національних і міжнародних конкурсах, інтенсивна робота в оркестрах і групах камерних інструментів, постійна сольна й оркестрова діяльність, дуже різноманітна репертуарна програма й інтенсивна концертна діяльність у Польщі та за кордоном. Поширення флейтового музичування знайшло відображення у творчості китайських композиторів, перекладах, обробках китайських пісень та в інструментальних творах, що зумовлено відсутністю вітчизняного репертуару на окремому етапі розвитку. Творчість китайських композиторів-флейтистів демонструє сучасні композиторські прийоми в оригінальній формі взаємодії з національними тональними, ритмічними та фактурними системами. Різноманітність пам'яток флейтової педагогіки в сучасному Китаї зумовлена впливом видатних митців із різних країн Європи та Сполучених Штатів Америки, широким проведенням концертних турів, майстер-класів і навчальних курсів протягом усієї історії до сьогодення.

Теоретична цінність роботи полягає у представленні комплексної картини існування європейської академічної флейти в Китаї та логіки її розвитку. Концепція взаємодії у флейтовій музиці національного та європейського стилів є важливою для подальшого розроблення проблеми стильового плюралізму у східних художніх культурах. Принципи, що характеризують зародження та розвиток флейтового мистецтва в різних напрямках музичної культури Китаю, можуть бути використані для створення теоретичної моделі вивчення побуту європейських інструментів у позаєвропейських країнах. Ще одним порівняльним дослідженням цієї позиції в характеристиках педагогічного статусу в різних країнах Сходу та Заходу може слугувати аналіз активного акторського життя китайських викладачів гри на флейті різних поколінь у національних вимірах і за кордоном. Детальний розгляд змісту та рівня активності концертного життя, майстер-класів відомих іноземних виконавців є перспективним під час вивчення педагогічних орієнтирів неєвропейських країн.

Ключові слова: Схід – Захід, музична культура, виконавство, флейтове мистецтво, європейські та національні традиції, освіта, педагогічна діяльність, виконавська техніка.

Ustymenko-Kosorich Olena. Traditional and european in the context of the development of wind instruments (on the example of the Chinese flute school)

The article is devoted to the analysis of the development of the academic flute, which quickly gained the status of widespread and popular in China. It is noted that flute art is characterized by a high level of performance, great artistic creativity and an effective system of learning to play the instrument. It has been proven that a characteristic feature of the educational system is the exceptionally active performing practice of flute teachers. They are characterized by repeated participation in national and international competitions, intensive work in orchestras and groups of chamber instruments, constant solo and orchestral activity, a very diverse repertoire program and intensive concert activity in Poland and abroad. The wide spread of flute music-making was reflected in the work of Chinese composers, translations, arrangements of Chinese songs and instrumental works, which is caused by the lack of a domestic repertoire at a certain stage of development. The work of Chinese flutist composers demonstrates modern compositional techniques in an original form of interaction with national tonal, rhythmic and textural systems. The variety of monuments of flute pedagogy in modern China is due to the influence of outstanding artists from various countries of Europe and the USA, extensive concert tours, master classes and training courses throughout history to the present day.

The theoretical value of the work consists in presenting a comprehensive picture of the existence of the European academic flute in China and the logic of its development. The concept of interaction in flute music of national and European styles is important for the further development of the problem of stylistic pluralism in Eastern artistic cultures. The principles characterizing the birth and development of flute art in various areas of Chinese musical culture can be used to create a theoretical model for studying the life of European instruments in non-European countries. Another comparative study of this position in the characteristics of the pedagogical status in different countries of the East and the West can serve as an analysis of the active acting life of Chinese flute teachers of different generations in national dimensions and abroad. A detailed examination of the content and level of activity of concert life, master classes of famous foreign performers are promising when studying the pedagogical guidelines of non-European countries.

Key words: East – West, musical culture, performance, flute art, European and national traditions, education, pedagogical activity, performing technique.

Вступ. У статті подано загальну характеристику виконавської діяльності та досягнень китайських музикантів різних поколінь – переважно викладачів гри на флейті в навчальних закладах. Загалом можна сказати,

що вчителів музичного мистецтва, які не займаються мистецтвом, фактично не існує. Радше можна сказати, що для відомих музикантів, артистів, у яких кожен мріє вчитися, викладацька робота часто ускладнена і не

дуже вписується у графік їхнього насиченого концертного життя. Але, звичайно, саме такі викладачі мають беззаперечний авторитет і саме до них студенти прагнуть потрапити в аудиторії.

Інтенсивне життя гри є фундаментальною рисою мистецтва флейти в Китаї. Виконавська діяльність є надзвичайно важливою характеристикою авторитетних викладачів гри на флейті, навіть порівняно з викладачами інших інструментів. Викладачі китайської флейти в навчальних закладах на всіх рівнях системи освіти завжди були і займалися не тільки викладацькою діяльністю, а й активно брали участь у концертному житті. У минулому та нині вони активно виступають як музиканти, виконавці, працюють в оркестрах, більшість із них брали участь у багатьох усеукраїнських і міжнародних конкурсах. З одного боку, це дозволяє продемонструвати високий рівень володіння інструментом; з іншого боку, він переконливо відображає масштаб репрезентації у світі китайської флейти.

У Європі історія музичних конкурсів починається фактично у ХХ столітті. Перший міжнародний конкурс був заснований у 1890 році [1, с. 17]. У першій половині ХХ століття було проведено кілька фортепіанних і струнних конкурсів, які популярні й нині. Авторитетними та серйозними за вимогами можна назвати фортепіанний конкурс імені Ф. Шопена в Польщі (з 1927 року), конкурс виконавців на струнних інструментах у Бельгії (з 1937 року). У 2021 році відбувся 18-й конкурс ім. Ф. Шопена, на якому, до речі, перше місце посів 24-річний китайський піаніст із Канади Брюс Лю (кит. – Liu Saoyu). Нині по всьому світу проводиться багато конкурсів для різних інструментів, композицій і груп. Простий їх перелік не дасть можливість висвітлити загал і масштаб конкурсного руху, адже це величезна частина сучасної культури інтерпретаційної музики. Порівняно з фортепіано, струнними та співом, конкурси виконавців на духових інструментах не мають такої тривалої історії, хоча нині цей пласт помітний у світовій культурі.

Мета дослідження – проаналізувати розвиток флейтового мистецтва в Китайській Народній Республіці (далі – КНР) у контексті узагальнення творчих досягнень відомих особистостей флейтистів-виконавців і провідних викладачів за фахом.

Матеріали та методи. Формування китайського музикознавства за західноєвропейським зразком починається із середини ХІХ століття. Відтоді китайські вчені сприйняли історію та теорію європейської музики, її понятійний апарат і на цій основі створюють музикознавчі праці про національну музику за західними зразками.

Незважаючи на вищезазначену популярність академічного інструмента в сучасному Китаї, літератури з історії та теорії флейти обмаль. Можна назвати декілька наукових робіт: Ян Юлунь, викладач Нанкінського університету мистецтв, тема: «Історія розвитку флейтового мистецтва та викладання в Китаї» (2009 рік), Чжу Сюемін, «Дослідження розвитку флейти в Шанхайській консерваторії (1927–2000 роки)» (2010 рік), а також

дисертацію Хуан Іхань на тему: «Порівняння Тайваню та материкового Китаю. Десять років розвитку флейти» (Шанхайська консерваторія, 2016 рік).

Решта матеріалів є короткими інформаційними довідниками. Гао Цінпін у «Комплексному огляді теоретичних досліджень флейтової музики в Китаї за останні роки» (2004 рік) інтерпретує комплексний огляд як просту класифікацію творів, як і Юе Сінь досліджує флейтову музику в Китаї (2006 рік), класифікує перелік авторів тощо. Ши Сяоші у статті «Коротка історія розвитку флейти» (2012 рік) висвітлює стародавні різновиди цього інструмента та появу його академічного типу. На відміну від вищезгаданих статей, автор звертає увагу на деталі розвитку освітньої системи – від коротких факультативів у першій половині ХХ століття до численних консерваторій і університетських факультетів, створених за часів Народної Республіки Китаю.

Можна також зазначити наукові статті за даною темою. У «Роздумах про поточний стан навчання флейти» (2007 рік) Цінь Сюнь зробив деякі критичні зауваження щодо поклоніння технологіям засобами популярної музичної культури. Найбільш загальну інформацію для студентів надає Ву Ханьлін у праці «Розвиток музичного мистецтва та флейтової освіти в Китаї» (2017 рік).

Методологічним орієнтиром нами обрано джерелознавчий, історичний і музикознавчий підходи, які базуються на діалектичних принципах пізнання природи та суспільства.

Результати. У статті висвітлено творчий шлях китайських музикантів, які презентують флейту на різноманітних національних і міжнародних конкурсах у другій половині ХХ століття, а також активну виконавську практику викладачів. Імена багатьох китайських лауреатів-флейтистів тепер добре відомі не тільки в Китаї, а й широкій концертній аудиторії у всьому світі. Ця діяльність свідомо підкреслюється в даному дослідженні не в загальній формі, а у вигляді персоналій «особистостей». Кожне згадане ім'я дозволяє уявити обсяг і особливості цього явища.

Один із перших видатних професорів Шанхайської консерваторії з 1942 року був флейтистом і диригентом, який співпрацює із Шанхайським симфонічним оркестром, – Хань Чжунзе (1920–2018 роки). Він був першим представником Китаю на міжнародному конкурсі – 3-му Всесвітньому фестивалі флейтової музики в 1951 році в Берліні, де отримав II премію. У 1955 році Хань Чжунзе брав участь у 5-му Всесвітньому фестивалі молоді у Варшаві [1, с. 12].

Засновник гри на флейті Ван Юньсін (1934–2021 роки) належить до першого покоління китайських викладачів гри на флейті. Він виховав велику кількість чудових флейтистів, найвідомішим із яких був Хан Голян [4, с. 56]. Останній учень Ван Юньсіня, Ю Юань, посів перше місце на Міжнародному конкурсі флейтистів у Румунії у 2021 році, представляючи найвищий рівень сучасних китайських музикантів. Яскравим прикладом його виконавської майстерності є аудіозапис виконання *Fantasia Tunjin*, відомого сольного твору для традицій-

ної китайської флейти, написаного вчителем Ван Юньсінем. Золота медаль на 4-му Міжнародному конкурсі флейтистів на Всесвітньому фестивалі молоді в Румунії в 1953 році. Його стиль гри, техніка й інтерпретація стали прикладом для молодих флейтистів, які згодом вплинули на світ флейти в Китаї. Лі Сюетюань заснував Пекінське товариство флейтистів, присвятивши своє життя вивченню гри на флейті та постійному вдосконаленню майстерності своїх учнів. Він також організував два конкурси флейтистів, які мали на меті стимулювати молодь до високого рівня опанування інструмента. Серед юних переможців цих змагань були Хе Цінці, Чень Саньсін, Хань Голян [1, с. 23].

Професор Лін Кемін (1921–2011 роки) був одним із найвідоміших флейтистів на сучасній музичній сцені. Після закінчення Центральної музичної школи (під керівництвом професора Ван Юнсїна) він виступав з багатьма американськими оркестрами, неодноразово здобував нагороди на вітчизняних і закордонних конкурсах флейтистів. У 1958–1959 роках був головним флейтистом Шанхайського симфонічного оркестру, а в 1959–1961 роках працював флейтистом у складі оркестру в Польщі. Тричі (у 1987, 1992, 1996 роках) на запрошення Американської асоціації флейтистів Лін Кемін брав участь у щорічній Конференції флейтистів у США, де був членом журі міжнародного конкурсу. Він також проводив публічні майстер-класи як професор флейти, зокрема й у Паризькій консерваторії. Коли в 1980 році всесвітньо відомий майстер гри на флейті Жан-П'єр Рампаль приїхав до Китаю, щоб прочитати лекцію, Лін Кемін отримав від майстра високу оцінку рівня виконавської майстерності.

В останні роки Лін Кемін працював професором флейти в Центральній академії музики та художнім керівником [3, с. 10] Національного симфонічного оркестру. Він активно виступав із сольними програмами в Китаї, а також у Європі, Австралії, США та Японії. Будучи професором флейти Центральної консерваторії та керівником групи флейт Національного симфонічного оркестру Китаю, він неодноразово брав участь у концертах із такими майстрами-диригентами світового рівня, як Сеї Одзава (Японія), Мішель Плассон (Франція), Шарль Дютуа (Швейцарія). Багато інших концертів за участю Лін Кеміна проходили в найвідоміших концертних залах світу – Лінкольн-центрі в Нью-Йорку, Сіднейському оперному театрі, японському Suntory Hall і Amsterdam Concert Hall в Амстердамі. Його запрошували Шеньянська консерваторія, Академія мистецтв Народно-визвольної армії та Консерваторія Циндао. Окрім того, він був віцепрезидентом Асоціації китайських музикантів і президентом Китайської федерації флейтового мистецтва. Майже за два десятиліття Лін Кемін створив багато видатних звукозаписів, активно співпрацював з деякими відомими композиторами країни, його запрошували членом журі та спеціальним гостем на міжнародні та національні конкурси.

До останньої чверті ХХ століття, коли навчання гри на флейті в Китаї досягло високих успіхів, зберігалася

й активно формувалась плеяда викладачів, концертуючих артистів, які брали участь у конкурсах інтерпретаторів [2, с. 45]. Професор Хан Голян (нар. в 1963 році) – один із найвідоміших флейтистів сучасної концертної сцени. Він закінчив Центральну школу музики під керівництвом професора Ван Юнсїна, а в 1988 році отримав стипендію в Музичному коледжі Бостонського університету в США, де здобув ступінь магістра. Його учнями були багато відомих переможців світу, зокрема і французький флейтист Жан-П'єр Рампаль [5, с. 120]. Після навчання у США та Франції Хан Голян неодноразово був нагороджений на вітчизняних і міжнародних конкурсах флейтистів, працював у багатьох американських оркестрах. Із 2000 по 2008 рік, коли він викладав у Китайській консерваторії та Центральній консерваторії, водночас виконував обов'язки головного флейтиста Пекінського симфонічного оркестру.

Лу Чанцян (1967 рік) – представник Шеньчженьської консерваторії, флейтист, диригент і етномузикознавець, який виступав у Європі, Азії та США із сольними та камерними концертами на флейті. Його манера гри була оцінена слухачами та критиками як вишукана та самобутня, а інтерпретації барокового й авангардного музичного репертуару здобули велику популярність. Окрім участі в концертах камерної й оркестрової музики, Лу Чанцян був художнім керівником і диригентом Молодіжного симфонічного оркестру Сан-Луїса (Каліфорнія, США) і камерного оркестру Каліфорнійського державного університету, де він читав лекції [1, с. 10]. Лу Чанцян зараз є деканом музичного факультету Китайського університету Гонконгу, професором етнічної музики та директором Центру вивчення китайської музики (він також викладав у Гавайському університеті в Маноа, перш ніж повернутися до Гонконгу).

Чень Саньсін (1964 рік) – народився в Гуанчжоу, його батько Чень Вупін навчив грати на флейті у віці восьми років. У тринадцять років він приєднався до ансамблю пісні і танцю Кантонського військового округу, де служив головним флейтистом. З 1986 по 1988 рік він викладав гру на флейті в Центральній консерваторії у Чжу Тонгге. Чень Саньсін – справжній віртуоз, його репертуар широкий, але він славиться передусім блискучою технікою виконання пасажів, що робить його унікальним виконавцем [1, с. 13]. У 1992 році Чень Саньсін посів п'яте місце на Міжнародному конкурсі флейтистів у Гаазі (Нідерланди) і четверте місце на Міжнародному конкурсі флейтистів у Женеві (Швейцарія) того ж року. У 1993 році Чень Саньсін дав сольний концерт у Цюрихському концертному залі. Як соліст він гастролював по Європі та виступав із такими відомими оркестрами, як Німецький камерний оркестр у Гейдельберзі, Мюнхенська філармонія та симфонічний оркестр Амстердамського концертного залу. У 1993 році створено його компакт-диск із творами Й. С. Баха й А. Вівальді. Із 2000 по 2008 рік Чень Саньсін був головним флейтистом Пекінського симфонічного оркестру, викладав у Китайській консерваторії та Центральній консерваторії. Він виступав як соліст із Національним симфонічним оркестром Китаю, Пекін-

ським і Семіньякським філармонійними оркестрами, а також давав численні сольні концерти та майстер-класи по всій країні й Азії.

Молодий флейтист Чен Даймен (1999 рік) закінчив Центральну академію музики за ступенем бакалавра, отримав ступінь магістра в музичному коледжі Цинциннаті (США). Він працював флейтистом у Молодіжному симфонічному оркестрі та співпрацював із симфонічним і філармонійним оркестрами Китаю. Щороку Чень Даймен бере участь у виконанні та записі Новорічного концерту з китайським симфонічним оркестром.

Висновки. Резюмуючи концертно-виконавський екскурс відомих флейтистів із КНР, зазначимо, що багато викладачів Китаю вдало поєднують педагогічну роботу з виконавською діяльністю. Проте специфіка представленої інформації визначає панораму флейтової

гри у країні та її авторитет на світовій концертній сцені, різноманітну географію освіти та дуже багату виконавську практику викладачів, а також консерваторій, у яких вони працюють.

Довідкова інформація у змісті статті представляє огляд китайського «флейтового простору». Це найхарактерніші моменти в історії академічної флейти, насичене концертне життя та численні конкурси. Щоб продемонструвати динаміку розвитку академічної флейтової культури в Китаї, ми визначили досягнення китайського флейтового музичування в європейському музичному середовищі. Професійно-кваліфікаційну характеристику викладачів гри на флейті представлено в поєднанні методичних принципів і виконавської практики, що чітко характеризує китайську флейтову культуру загалом.

Література:

1. Лі Цзявей. Розвиток та еволюція барокової флейти та вивчення її історичної цінності. Ухань : Уханьська консерваторія музики, 2017. 30 с.
2. Лю Ченхуа. Китайська музика в гуманітарному аспекті. Шанхай : Шанхайська музика, 2002. 100 с.
3. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2004. 21 с.
4. Суббота О. В. Особливості моторно-інтонаційної природи музики. Музичне мистецтво і культура. *Науковий вісник Одеської державної консерваторії імені А.В. Нежданової*. 2001. № 2. С. 14–151.
5. Ян Мінкан. Народні пісні і танці в Китаї. Пекін : Народна музика, 1996. 323 с.

References:

1. Li Jiawei (2017). The development and evolution of the baroque flute and the study of its historical value. Wuhan: Wuhan Conservatory of Music [in China]
2. Liu Chenghua (2002). Chinese music in the humanitarian aspect. Shanghai: Shanghai Music [in China]
3. Ma Wei (2004). The concept of form in the music of China and Europe: aspects of composition and performance. Odessa: ONMA [in Ukrainian]
4. Subbota, O.V. (2001). Osoblyvosti motorno-intonatsiinoi pryrody muzyky. Muzychne mystetstvo i kultura [Peculiarities of the motor-intonational nature of music. Musical art and culture] *Naukovyi visnyk Odeskoi derzhavnoi konservatorii im. A.V. Nezhdanovoi – Scientific Bulletin of the Odesa State Conservatory named after A.V. Nezhdanova*. Odesa. 2001. 2. 14–151 [in Ukrainian]
5. Yan Minkan (1996). Narodni pisni i tantsi v Kytai [Folk songs and dances in China] Pekyn: Narodna muzyka [in China]

ФРИДЕРИК ШОПЕН ТА ФЕРЕНЦ ЛІСТ: КОМУНІКАЦІЯ У ФОРТЕПІАННОМУ АНСАМБЛІ

Щербакова Ольга Костянтинівна,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри камерного ансамблю

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

ORCID ID: 0000-0002-5610-0743

Стаття присвячена творчій комунікації відомих піаністів XIX століття – Ференца Ліста та Фридерика Шопена у фортеп'яному ансамблі. Підкреслено, що саме процеси вдосконалення фортеп'яно як інструмента фірмами С. Ерара та К. Плейєля сприяли появі численної кількості піаністів у паризьких концертних салонах в 1830-і роки, які конкурували один з одним і водночас об'єднувались для спільних виступів у фортеп'яних ансамблях. Досліджена композиторська та виконавська діяльність Фридерика Шопена, яка демонструє його інтерес до жанру фортеп'яного ансамблю. Охарактеризовано риси стилю Ф. Шопена-виконавця на основі критичних відгуків його сучасників, які підкреслюють камерність, ліричність, елегантність його гри. Окреслені основні новаторські підходи Ференца Ліста до трактовки можливостей фортеп'яно з погляду оркестральності, віртуозності, крайнього ступеня романтичної виразовості та театральності. Визначено, що протягом деякого часу Ф. Шопен і Ф. Ліст, незважаючи на різницю в їхній індивідуальній артистично-виконавській манері спілкування зі слухачем, грали разом у фортеп'яних ансамблях. У результаті проведеного аналізу з'ясовано, що Фридерик Шопен високо оцінював інтерпретацію Ф. Лістом своїх етюдів, а Ференц Ліст приділив значну увагу творчості Ф. Шопена (у присвяченій йому книзі), зазначив її романтичну піднесеність, поетичність, мелодичний і гармонічний потенціал. Досліджено, що серед фортеп'яно-ансамблевих творів ними виконувались концерт Йоганна Себастьяна Баха для трьох клавирів, Grand соната Ігнаца Мошелеса та соната Джорджа Онслоу для клавирного дуету, Grand Duet Фердинанда Гіллера для двоклавирного дуету. Доведено, що обмін художнім мисленням у спілкуванні двох талановитих постатей, якими були Фридерик Шопен і Ференц Ліст, утворював нову духовну реальність, яка була спрямована на високохудожню інтерпретацію музики.

Ключові слова: Шопен, Ліст, фортеп'яний ансамбль, комунікація, клавирний дует, двоклавирний дует, піаніст, віртуозність, виконавська манера, інтерпретація.

Shcherbakova Olga. Frederic Chopin and Franz Liszt: the communication in piano ensemble

The article is devoted to the creative communication of famous pianists of the 19th century – Franz Liszt and Frederic Chopin in a piano ensemble. It is emphasized that the processes of improving the piano as an instrument by the firms of S. Erard and C. Pleyel contributed to the appearance of a large number of pianists in the Paris concert salons in the 1830s, who competed with each other and same time united for joint performances in piano ensemble. Frederic Chopin's compositional and performing activities are studied, which demonstrates his interest in the piano ensemble genre. The features of Chopin's style as a performer are characterized on the basis of critical reviews of his contemporaries, which emphasize the chamberness, lyricism and elegance of his playing. The main innovative approaches of Franz Liszt to the interpretation of the possibilities of the piano from the point of view of orchestrality, virtuosity, the extreme degree of romantic expressiveness and theatricality are outlined. It was determined that for some time Chopin and Liszt, despite the difference in their individual artistic and performing manner of communicating with the listener, played together in piano ensembles. As a result of the analysis, it was found Frederic Chopin highly valued Liszt's interpretation of his etudes, and Franz Liszt paid considerable attention to Chopin's work (in the book dedicated to him), noting its romantic sublimity, poetics and harmonic potential. It was researched that among the piano-ensemble works they performed Johann Sebastian Bach's concerto for the three pianos, Ignaz Moscheles' Grande sonata and George Onslow's sonata for piano duet, Ferdinand Hiller's Grand Duet for piano duo. It is proved that the exchange of artistic thinking in the communication of two talented figures, such as Frederic Chopin and Franz Liszt formed a new spiritual reality, which was aimed at a highly artistic interpretation of music.

Keys words: Chopin, Liszt, piano ensemble, communication, piano duet, piano duo, pianist, virtuosity, performing manner, interpretation.

Вступ. Як відомо, у 30-ті роки XIX століття Париж притягує до себе все більше музикантів і посідає місце високорозвиненого загальноєвропейського музичного центру. До того ж удосконалення виразових можливостей фортеп'яно як інструмента на фірмах С. Ерара та К. Плейєля сприяло популяризації фортеп'яної гри та посиленню конкурентної боротьби за звання найкращого піаніста на концертній сцені. Генріх Гейне пише про величезну кількість піаністів, ім'я яких постійно траплялось на концертних оголошеннях у Парижі. Серед цих виконавців були Т. Дьолер, А. Дрейшок, І. Піксіс і А. Герц, яких Г. Гейне характеризує як

«посередніх піаністів». Трохи вище ним оцінюються «Ф. Калькбреннер і З. Тальберг; і нарешті, найкращими визнані Ф. Ліст і Ф. Шопен» [6, с. 47]. Опинившись у центрі уваги серед віртуозів-піаністів, Ф. Шопен зазначав: «Я не знаю, чи є де-небудь більше піаністів, ніж у Парижі» [5, с. 23].

Після переїзду з Варшави в Париж (1831 рік) Ф. Шопен перебував у захваті від професійного рівня концертних програм. Його неймовірно вражала та надихала можливість спілкування із цікавими людьми в усіх сферах музичного життя, слухання досконалої гри знаменитих оркестрів, майстерність найкращих італій-

ських співаків. Водночас Ференц Ліст, опинившись під великим враженням від гри Ф. Шопена, радісно та щиро сприйняв цю талановиту людину. Протягом наступних років піаністи об'єднувались для виступів у фортепіанному ансамблі.

У різних статтях музикознавці аналізують стосунки Ференца Ліста та Фридерика Шопена. Найчастіше зазначається їхня близькість завдяки віковим показникам (Ф. Шопен народився в 1810 році, а Ф. Ліст у 1811 році); сімейному колу, у якому полюбили музику та надали освіту відповідно до таланту цих юнаків; спілкуванню з тими самими представниками інтелектуального середовища. Водночас як піаністи вони були дуже різними за артистичними характеристиками: екстравагантний Ференц Ліст і делікатний Фридерик Шопен (серед характеристик Ф. Шопена трапляються свідчення про його надзвичайну замкнутість). У своїй композиторській творчості обидва митця віддавали особливу шану фортепіано як улюбленому інструменту.

Матеріали та методи. Характеристиці композиторської та виконавської діяльності Фридерика Шопена приділено увагу в досить багатьох дослідженнях, серед яких назвемо частину монографії І. Польської [4], науково-методичний нарис Н. Кашкадамової [2], збірку статей [5], дисертаційне дослідження Valentine Loizou [9]. У цих матеріалах згадуються твори композитора для фортепіанного ансамблю, простежено за його взаєминами з Ф. Лістом і колом їхніх знайомих, називаються концертні програми, у яких Ф. Шопен грав (зокрема, у фортепіанних ансамблях). На сторінках праць Н. Кашкадамової [1], К. Гамбургер (К. Hamburger), дисертації Kara Lynn Van Dine, присвячених творчості Ференца Ліста, можемо знайти інформацію, яка допомагає скласти уявлення про особливості фортепіанно-ансамблевої комунікації між ним і Ф. Шопеном.

Питання щодо їхньої сумісної гри у фортепіанному ансамблі не розглядалися у музикознавчих працях окремо та глибоко, що сприяє необхідності вирішення цього завдання й актуалізує дану наукову розвідку. Для висвітлення цієї теми застосований комплексний підхід, що включає біографічний, виконавський, жанровий, аналітичний методи для узагальнення представлень про самотність кожного з піаністів і умови їх поєднання у виконавську єдність.

Результати. Щоб оцінити значення для кожного з митців – Ф. Шопена та Ф. Ліста – гри у фортепіанному ансамблі, необхідно розглянути окремі риси їхнього артистичного та психологічного характеру. Спробуємо порівняти їхні виконавські манери, щоби зрозуміти поєднання таких досить різних типів піаністів у художній спрямованості та стильовій єдності на шляху інтерпретації ансамблевих творів.

Під час концертних виступів Ф. Ліст вдавався до театралізації цього дійства, неодноразово розташовуючи на сцені три або чотири роялі та граючи почергово на них. Свідчення його сучасників про ефектність поведінки Ф. Ліста з публікою, насолоди від поклоніння великої маси людей – усе це повинно намалювати портрет самодостатньої індивідуальності, яка не тільки не

потребує, але й відкидає думку про присутність іншого виконавця поруч із ним на сцені. Але вивчення біографічних деталей життя цього музиканта відкривають також інший бік його людських якостей. Ференц Ліст завжди полюблив перебувати у великому колі однодумців (друзів, учнів, знайомих).

Як писав Тамаш Надор, Ф. Ліст досконало володів мовою, легко висловлював свої думки та міркування, був дружелюбним і мав хороші манери, тому в його товаристві люди відчували себе невимушено [Цит. за: 3, с. 153]. Однією з рис його характеру було прагнення до активної комунікації з різними людьми, а особливо з музикантами. Його енергія сприяла установам тісних взаємин з піаністами, які відзначались високим інтелектуальним і професійним рівнем, і це реалізовувалось у грі з ними у фортепіанному ансамблі.

Серед віртуозів, які підкорювали своєю блискучою грою концертні майданчики, дуже помітною була фігура Фридерика Шопена, поетичність і натхненність інтерпретації якого мали величезний успіх у публіки. Як і Ф. Ліст, Ф. Шопен свої виступи прикрашав імпровізаціями. Але сучасниками майстра зазначається, що він втомлювався від великої аудиторії та повніше міг розкрити особистісні емоційні почуття в артистичному салоні в невеликому колі шанувальників музичного мистецтва.

Тут бачимо різницю психологічно-емоційних станів двох представників романтичного мистецтва в їхній сценічній діяльності. Ференцу Лісту для повноцінного розкриття свого технічного й енергійного потенціалу була необхідна гаряча підтримка великої кількості слухачів. Для вдалого публічного виступу Ф. Шопену більше відповідала камерна атмосфера зали. На прикладі зіставлення поведінки цих музикантів під час публічних виступів підкреслимо, що успішність взаємодії піаністів зі слухачами віддзеркалює особливості їхнього внутрішнього психологічного світогляду та темпераменту, уміння управляти своїми почуттями.

Ф. Шопен і Ф. Ліст – яскраві представники романтичного напрямку виконавського мистецтва гри на фортепіано (в обох цей інструмент ставав виразником полярних емоційних градацій), захоплювали публіку кожен своєю самотністю. Для Ф. Ліста – представника нового концертного стилю – фортепіано не поступалося симфонічному оркестрові, тому вражало могутнім звучанням, віртуозністю під час драматичної та пристрасної гри. Водночас у рецензіях згадується також поетичність піаніста у відтворенні кантילени, коли «його механізм є просто аксесуаром, обов'язковою умовою мистецтва і вірно служить його почуттям, серцю і пісні» [Цит. за: 5, с. 48].

Під час створення художніх образів, за словами сучасника, які наведені Н. Кашкадамовою, пальці Ф. Шопена співали і викликали сльози, «примушуючи кожного, хто не позбавлений почуттів, тремтіти від хвилювання» [1, с. 191]. Найвиразнішою рисою виконавського стилю Ф. Шопена відзначалась психологічна глибина інтерпретації творів, поетичність почуттів, що супроводжувалось знаходженням піаністом витончених

відтінків забарвленості звучання, які тяжіли до сфери ліричного з її відповідністю м'якому та ніжному туше.

На противагу деяким зауваженням сучасників Ф. Шопена, які закидали йому слабкий і тихий звук, наведемо слова піаніста Стефана Геллера про виступ Ф. Шопена в дуеті з Ігнацом Мошелесом (представником «блискучого стилю»), коли Ф. Шопен «легко перебивав у звучанні партію цього віртуоза, славного саме силою і блиском своєї гри» [1, с. 192]. Цей факт свідчить про надзвичайну виразність співної гри (мистецтва *bel canto*), якою майстерно володів польський піаніст.

Спільною прикметою піаністичної майстерності Ф. Ліста і Ф. Шопена щодо знаходження нових можливостей звучання фортепіано були пошуки застосування педалі. Обидва піаністи демонстрували неповторне володіння звуковими градаціями та барвами, у якому важливу роль відіграло нюансування на основі застосування обох педалей, знаходження рідкісних звучань у змішуванні гармонічних поєднань або ефектних зіставлень контрастних епізодів.

Ф. Шопен до зустрічі з Ф. Лістом уже мав досвід роботи в жанрі фортепіанного ансамблю. Під час перебування в Польщі він написав *Variation F-dur* на тему Томаса Мура для клавирного дуету (рукопис цього твору датують 1826–1827 роками) та *Rondo C-dur* для двоклавирного дуету, яке було перероблено з версії для фортепіано соло. У 1828 році у Варшаві на концерті у Ф. Бухольдта (*Fryderyck Bucholtz*) він презентував публіці *Rondo* разом із Julian Fontana [9, с. 38].

У Парижі (у залі Плейель, 26 лютого 1832 року, лише через 3 місяці після свого приїзду в цей музичний центр Європи) Ф. Шопен грав «Інтродукцію, марш і Великий Полонез» ор. 92 (*«Grande Polonaise, précédée d'une Introduction et d'une Marche»*) Ф. Калькбреннера для 6 фортепіано фірми Каміля Плейеля (трьох типів фортепіано), який був аранжований композитором з оригінальної версії для фортепіано з акомпанементом двох скрипок, альту, віолончелі та контрабаса. У листі Т. Войцеховському він писав: «Я граю з Калькбреннером на двох фортепіано, з акомпанементом чотирьох інших, його Марш, супроводжуваний Полонезом. Це шалена ідея! Один з інструментів – величезний пантелеон – призначений для Калькбреннера, другий, маленький, монохордний, але дзвінкий як дзвіночок, жирафик, призначений для мене, а решта чотири сильні, мов оркестр. На них будуть грати Гіллер, Осборн, Стаматі та Совінський» [7, с. 395]. Інструменти фірми К. Плейеля дуже сподобались Ф. Шопену своєю легкістю клавіш і красивим звучанням, надихали піаніста можливістю досягти різноманітності нюансів за його вміння торкатися з різною інтенсивністю тону, співати на інструменті.

Навіть сучасники відчували різницю між стилем гри піаністів-віртуозів і якістю інструментів. Так, у 1834 році на сторінках *Le Pianiste* зауважували, що треба дати Ф. Лісту та Герцу інструмент фірми «Ерар», але Калькбреннер і Ф. Шопен потребують фортепіано фірми «Плейель» [8, с. 89].

Під час гри Ф. Шопена в Парижі Ф. Ліст був настільки вражений талантом цього молодого піаніста,

що крізь багато років писав про подив, який він викликав у нього з першої хвилини появи на сцені. Відтоді їхнє знайомство продовжувалось у музичному спілкуванні за фортепіано.

У концерті-бенефісі для Г. Смітсон у Парижі (2 квітня 1833 року в Salle Favart) Ф. Шопен з Ф. Лістом виконали сонату Дж. Онслоу ор. 22 для клавирного дуету [9, с. 42], сповнену драматизму й експресивності.

Уже 3 квітня 1833 року Ф. Шопен грає у великому фортепіанному ансамблі з Ференцом Лістом і братами Анрі та Жаком Герцами (у їхньому концерті-бенефісі) фрагмент із Дж. Мейєрбера *Crociato in Egitto* в аранжуванні для двоклавирного квартету. Анрі Герц завоював популярність у паризьких салонах своєю елегантною грою, яку із захопленням сприйняв також Ф. Шопен.

У залі паризької консерваторії Ф. Шопен, Ф. Ліст і Ф. Гіллер зіграли *Allegro* із триклавирного концерту d-moll Й. С. Баха (23 березня 1833 року) у концерті, організованому Ф. Гіллером (*Salle Vauxhall*). У листі до своїх друзів Ф. Шопен писав, що Фердинанд Гіллер, учень Гуммеля, «надзвичайно талановитий» [10]. Маємо можливість із рецензії Ф. Фетіса на цей концерт відтворити ту атмосферу, яка панувала серед слухачів. Він у виданні «*Revue Musicale*» писав, що «фрагмент для трьох фортепіано, виконаний панями Гіллером, Лістом і Шопеном, приніс нам рідкісне задоволення: три артисти виконали цей уривок – скажемо відверто – вишукано, з досконалим проникненням у його характер» [4, с. 369]. 15 грудня 1833 року в такому ж ансамблевому складі вони виконали цей концерт d-moll Й. С. Баха в паризькій консерваторії.

В ансамблі за одним фортепіано Ф. Ліст і Ф. Шопен зіграли Велику сонату ор. 47 Ігнаца Мошелеса та на двох інструментах *Grand Duo* Ференца Ліста на теми Мендельсона (24 грудня 1834 року на концерті-бенефісі Ф. Штепеля – відомого педагога). Їхній ансамблевий виступ із великим захопленням був сприйнятий публікою, що красномовно зазначено в паризькій *Gazette musicale*: «Панове Ліст і Шопен блискуче відкрили концерт Великим дуетом для фортепіано в чотири руки Мошелеса. Нам видається зайвим говорити, що п'єса – один із шедеврів композитора – була виконана з рідкісною досконалістю талантів двома найбільшими віртуозами нашої епохи» [4, с. 370]. Далі говориться про «блискучість виконання в поєднанні з ідеальною делікатністю; найбільш вдалим контрастом бадьорості і спокою; про найвитонченішу легкість і серйозність, а також розумне поєднання всього цього спектра нюансів, якого можна очікувати лише від двох митців такої самої висоти й однаково наділених глибоким художнім почуттям» [9, с. 43].

Ця соната І. Мошелеса, сповнена віртуозними пасажами та романтичними виразними мелодіями, вирізняється яскравим концертним характером і привабливою винахідливістю фантазії її автора. Мабуть, тому вона була повторно виконана цими музикантами в 1836 році під час музичного вечора на квартирі Ф. Шопена (Ф. Ліст грав партію *Primo*, а Ф. Шопен – партію *Secondo*). Під час гри на одному фортепіано педалізацію бере на себе

виконавець партії *Secondo*. Зважаючи на те, що Ф. Шопен добре володів майстерністю застосування педалі, можна передбачати вишуканість цієї спільної інтерпретації твору І. Мошелеса, розуміючи всі тонкощі ансамблевого поєднання обох партій в цілісне звучання.

Інтерпретація обох названих творів (І. Мошелеса та Ф. Ліста) потребувала надзвичайної технічної вправності від піаністів. Якщо про феноменальну техніку Ф. Ліста є багато свідчень сучасників, то цей бік Ф. Шопена-виконавця не завжди є на поверхні музикознавчого аналізу. Проте маємо свідчення учениці Ф. Шопена Е. Перуцці, яка пише, що його «пальці здавалися зробленими лише з м'язів, їхня еластичність дозволяла видобувати незвичайні ефекти» [Цит. за: 2, с. 8]. Вивчення творів самого Ф. Шопена вказує на його піаністичне відчуття потенціалу фортепіано, яке не може бути охопленим без особистісної практики гри. Тому не дивно читати слова С. Геллера про гру майстра, у якій «було дивовижне видовище, коли його маленькі руки, розтягнувшись, накривали третину клавіатури. Воно нагадувало те, як змія неймовірно роззявляє свою пащечку, бажаючи заковтнути зразу цілого крилика. Здавалося, що Шопен дійсно – каучукова людина» [Цит. за: 2, с. 8].

Виконавська манера гри обох піаністів досить різнилась. Якщо для Ф. Ліста фортепіано ставало театральною сценою, на якій він грав як актор, то Ф. Шопен, за його ж спостереженнями, «відкидав несамовитий і непогамований бік романтизму, для нього були нестерпними приголомшуючі ефекти і шалені надмірності» [Цит. за: 5, с. 49].

Надалі їхня співтворчість має продовження в концертних виступах у залі Ерара в Парижі (22 лютого 1835 року) із твором Ф. Гіллера *Grand Duo op. 135* для двох фортепіано, який 5 квітня Ф. Шопен повторно зіграв із Ф. Лістом в Італійському театрі.

Безумовно, досвід ансамблевої гри Ф. Ліста із Ф. Шопеном сприяв особливо чуйному відчуттю ним тонкої природи свого сучасника, що відобразилось на сприйнятті О. де Бальзаком інтерпретації Ф. Ліста, після якої він написав: «Ви можете судити про Ліста лише прослухавши Шопена в його виконанні. Угорець – демон, поляк – ангел» [Цит. за: 5, с. 47].

Висновки. У процесі знаходження двома піаністами єдності ансамблевої інтерпретації створювався новий виконавський стиль, який увібрав у себе елементи як стильової манери Ф. Ліста (з його тяжінням до афектації й ораторського пафосу), так і характерні ознаки гри Ф. Шопена (у якій переважали м'яке ніжне туше та легкість). Передбачаємо, що в цьому ансамблевому тандемі були присутні як інтимна атмосфера салонного типу (від Ф. Шопена), так і блиск великої концертної зали (від Ф. Ліста).

Роздуми над грою Ф. Шопена та Ф. Ліста у фортепіанному ансамблі приводять до висновку, що ці крайні полюси їхнього сценічного емоційного відчуття, долаючи всі бар'єри, змогли влітись у цілісній інтерпретації музичних творів, поєднуючи індивідуально-особистісне кожного із цих майстрів романтичного мистецтва.

На прикладі ансамблевих взаємин цих митців можна побачити, як до бравурності та яскравих зовнішніх ефектів гри Ф. Ліста додалися ліризм і поетичність мислення Ф. Шопена, яку потім підмічали в його виконанні творів Ф. Шопена. Ференц Ліст приділив значну увагу творчості Ф. Шопена (у написаній ним монографії про нього), відмітив її романтичну піднесеність, поетичність, мелодичний і гармонічний потенціал. Водночас і Ф. Шопен зазначав, що навіть хотів би наслідувати манеру гри Ф. Лістом своїх Етюдів [Цит. за: 9, с. 32] і присвятив йому перший зошит Етюдів *op. 10*. За іменами Ф. Шопена та Ф. Ліста закріпились найвищі оцінки «найвеличніших піаністів епохи».

Література:

1. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя : підручник. Тернопіль : Астон, 2006. 608 с.
2. Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво Шопена : науково-методичний нарис. Тернопіль : Астон, 2000. 80 с.
3. Кот А. Особистісні і креативні виміри зрілого періоду життєтворчості Ференца Ліста. *Українська музика : науковий часопис*. 2012. № 1 (3). С. 150–156.
4. Польська І. Фортепіанний та камерний ансамбль у житті та творчості Фридерика Шопена. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU : collective monograph*. Wloclawek, Poland, 2020. С. 360–381.
5. Фридерик Шопен : збірник статей. Львів : Сполом, 2000. 400 с.
6. Чернявська М., Тимофеева К. *Наукові проблеми сучасного фортепіанного виконавства : навчально-методичний посібник*. Харків, 2022. 114 с.
7. Eigeldinger J. Chopin and Pleyel. *Early music*. August 2001. P. 389–398.
8. Jasinska D. Sketch for a portrait of a Kalkbrenner and Chopin. *Interdisciplinary Studies in Musicology* 9. Department of Musicology, Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland, 2011. P. 83–99.
9. Loizou Valentine. *Frederic Chopin as Pianist and Teacher*. Charles University in Prague, 2011. 110 p.
10. Predota G. Chopin and his Circle of friends II. *Interlude*. January 16, 2022.

References:

1. Kashkadamova, N. (2006). *Istoriia fortepiannoho mystetstva XIX storichchia: pidruchnyk* [History of piano art of the XIX century] Ternopil : Aston. 608 p [in Ukrainian]
2. Kashkadamova, N. (2000). *Fortepiianne mystetstvo Shopena : naukovo-metodychni narys* [Chopin's piano art] Ternopil : Aston. 44 p [in Ukrainian]
3. Kot, A. (2012). *Osobystisni y kreatyvni vymiry zriloho periodu zhyttietvorchoosti Ferentsa Lista* [Personal and creative dimensions of the mature period of Franz Liszt's creativity] *Ukrainska muzyka: naukovyi chasopys*. 1 (3). Pp. 150–156 [in Ukrainian]

4. Polska, I. (2020). Fortepiannyi ta kamernyi ansambl u zhytti ta tvorchosti Fryderyka Shopena [Piano and chamber ensemble in the life and work of Frederic Chopin] *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU: collective monograph*. Wloclawek, Poland. Pp. 360–381 [in Ukrainian]
5. Fryderyk Shopen: zb. statei [Frederic Chopin] Lviv : Spolom. 400 p [in Ukrainian]
6. Cherniavska, M., Tymofeieva, K. (2022). Naukovi problemy suchasnoho fortepiannoho vykonavstva : navchalno-metodychnyi posibnyk [Scientific problems of modern piano performance] Kharkiv. 114 p [in Ukrainian]
7. Eigeldinger, J. (2001). Chopin and Pleyel. *Early music*, august. P. 389–398 [in English]
8. Jasinska, D. (2011). Sketch for a portrait of a Kalkbrenner and Chopin. *Interdisciplinary Studies in Musicology* 9. Department of Musicology, Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland. P. 83–99 [in English].
9. Loizou, Valentine (2011). Frederic Chopin as Pianist and Teacher. Charles University in Prague. 110 p [in English]
10. Predota, G. (2022). Chopin and his Circle of friends II. *Interlude*, January 16 [in English]

Наукове видання

СЛОБОЖАНСЬКІ МИСТЕЦЬКІ СТУДІЇ

Науковий журнал

Випуск 2 (05), 2024

Коректура • *Н. Ігнатова*

Комп'ютерна верстка • *Н. Ковальчук*

Підписано до друку: 21.05.2024 р.
Формат 60x84/8. Times New Roman.
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 12,79.
Замов. № 0624/436. 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.