

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

ISSN 2522-9168 (Online)
ISSN 2522-915X (Print)
DOI 10.33287/2220241

Музикознавча думка Дніпропетровщини

Випуск 26 (1, 2024)

Дніпро
ГРАНІ
2024

Друкується за рішенням Вченої Ради Дніпровської академії музики
Протокол № 7 від 28.06.2024 р.

Редакційна колегія / Editorial Board:

ВЕЙС Єрней – доктор мистецтвознавства, професор Люблянської академії музики (м. Любляна, Словенія), голова редакційної колегії; **МОРГЕНШТЕРН Ульріх** – д-р мист., проф. Віденського університету музики та виконавських мистецтв (м. Відень, Австрія); **КЕННЕТ Сміт** – доктор філософії, професор, директор відділу післядипломних досліджень Ліверпульського університету мистецтв (м. Ліверпуль, Велика Британія); **АМБРАЗЯВІЧЮС Рітіс** – д-р гуман. наук (етномуз.), проф. Литовської академії музики і театру (м. Вільнюс, Литва); **ХЕЛЬБІГ Адріана** – д-р мист., проф. Пітсбургського університету (м. Пітсбург, США); **ПЕТРАУСКАЙТЕ Дануте** – д-р мист., проф. Литовської академії музики і театру (м. Вільнюс, Литва); **ПАРНКУТТ Річард** – д-р мист., проф., директор центру систематичного музикознавства (м. Грац, Австрія); **КОСТКА Віолетта** – д-р мист., проф. Гданської академії музики ім. С. Манюшко (м. Гданськ, Польща); **ЛЬООС Хельмут** – д-р мист., проф. Лейпцігського університету (м. Лейпциг, Німеччина); **ПЕТРОШІСНЕ Ліна** – д-р гуман. наук (етномуз.), проф. Клайпедського університету (м. Клайпеда, Литва); **ЙОВАНОВІЧ Єлена** – д-р мист., стар. наук. співробітник Сербської академії наук і мистецтв (м. Белград, Сербія); **БАЛЬСИС Рімантас** – д-р гуман. наук (етнологія), проф. Клайпедського університету (м. Клайпеда, Литва); **СЛЮЖИНСКАС Рімантас** – д-р гуман. наук (етномуз.), проф. Литовської академії музики і театру (м. Вільнюс, Литва); **БЕРЕГОВА О.М.** – д-р мист., проф., проф. каф. «Історія та теорія музики» Дніпр. академії музики (м. Дніпро); **КАЛАШНИК М.П.** – д-р мист., проф., проф. каф. «Історія та теорія музики» Дніпр. академії музики (м. Дніпро); **ШАБАНОВА Ю.О.** – д-р філос. наук, проф., зав. каф. «Філософії та педагогіки» Нац. гірничого універ. (м. Дніпро); **ЩІТОВА С.А.** – канд. мист., доц., зав. каф. «Історія та теорія музики» Дніпр. акад. музики (м. Дніпро); **ВАРАКУТА М.І.** – канд. мист., доц., проф. кафедри «Історія та теорія музики» Дніпр. акад. музики (м. Дніпро); **ТУЛЯНЦЕВ А.А.** – канд. мист., доц., зав. каф. «Вокально-хорове мистецтво» Дніпр. акад. музики (м. Дніпро); **КУПІНА Д.Д.** – канд. мист., доц., проф. кафедри «Історія та теорія музики» Дніпр. акад. музики (м. Дніпро); **СЛАВСЬКА Я.А.** – канд. пед. наук, доц., проф. каф. «Соц.-гуман. дисц.» Дніпр. акад. музики (м. Дніпро); **ГРОМЧЕНКО В.В.** – д-р мист., проф., проректор з наукової, творчої та міжнародної діяльності Дніпр. акад. музики (м. Дніпро), редактор-упорядник.

М 90 Музикознавча думка Дніпропетровщини: Збірник наук. статей. Дніпро: ГРАНІ, 2024.
Вип. 26 (1). 490 с.

Musicological Thought of Dnipropetrovsk region: Compilation of the scientific articles.
Dnipro: GRANI, 2024. Issue 26 (1). 490 p.

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

The twenty sixth issue of the collection scientific articles «Musicological Thought of Dnipropetrovsk region» continues the series of publications, which generates the results of scientific activity, first of all, from teachers and graduate students of Dnipro Music Academy. The works of researchers, whose studying activities in certain extent binding with Dnipropetrovsk region, have come also into the compilation.

Згідно з наказом МОН України № 886 від 02.07.2020 р.

збірник «Музикознавча думка Дніпропетровщини»

внесено до переліку наукових фахових видань України – категорія «Б»
(галузь «Мистецтвознавство», спеціальність 025 «Музичне мистецтво»)

Наукометричні бази, в яких зареєстровано збірник:

Crossref, CiteFactor, Cosmosimpactfactor, Academic Resource Index ResearchBib, Journal Factor (JF),
International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF), General Impact Factor
The DOI for all this scientific compilation 10.33287/2220241

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації

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

За достовірність викладених фактів і коректність цитування відповідальність несуть автори статей

УДК 78.072

© Дніпровська академія музики, 2024

© ГРАНІ, 2024

Музична культура Дніпропетровщини та Українське музичне мистецтво

Music culture of Dnipropetrovsk region and Ukrainian musical art

UDC 78.071.2

DOI 10.33287/222401

Громченко Наталя Володимирівна,
*аспірантка кафедри музикознавства,
композиції та виконавської майстерності
Дніпровської академії музики*
тел. (098) 329 - 63 - 69
e-mail: gromchenko.natalia@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0000-3369-2988>

СТАРОВИННІ НОТОЛІНІЙНІ ІРМОЛОГІОНИ XVII – XVIII ст. У СУЧАСНИХ ДНІПРОВСЬКИХ АРХІВАХ: ОПИС РУКОПИСНИХ ДЖЕРЕЛ

Метою статті є аналіз старовинних нотолінійних Ірмологіонів XVII – XVIII століть, що зберігаються в сучасних архівах Дніпровського національного історичного музею імені Дмитра Яворницького (м. Дніпро). У ряді **методів дослідження** відзначимо передусім джерелознавчий, аксіологічний, історичний, музично-теоретичний, а також структурно-функціональний та методи аналізу і синтезу. **Новизна статті** обумовлюється насамперед введенням до сучасного музикознавчого обігу музично-історичних пам'яток українського гімнографічного мистецтва, що до цього часу не ставали матеріалом наукових досліджень мистецтвознавців, як у вітчизняних, так і закордонних науково-дослідницьких розвідках. Актуальність презентованої теми дослідження полягає в тому, що в українському музикознавстві вперше описуються нотолінійні Ірмолої XVII – XVIII століть із сучасних дніпровських архівів, як унікальна музично-історична пам'ятка гімнографічного мистецтва. **Висновки.** Ознайомлення з нотолінійними Ірмолями, що зберіглися в сучасних архівах Дніпровського національного історичного музею імені Дмитра Яворницького (м. Дніпро), дає можливість стверджувати, що аналізовані Ірмолої були створені (написані) у XVIII столітті. Вони дають нам унікальну можливість ознайомитися із певними особливостями богослужбової практики того часу. Так, в Ірмолях маємо ноти сидальних після кафізм. Наголосимо, що у сучасній

богослужбовій практиці їх не співають, тобто на сьогодні ця частина богослужбового репертуару вилучена із співацького ужитку. В Ірмолої № 1424 в останньому розділі, поряд із текстами тропарів, кондаків та богородичних, що на сьогодні, підкреслимо, співають у кожному храмі, виписані також іпакої на вісім гласів. Таким чином, маємо зробити наступне припущення, що вони мали бути обов'язковими для тогочасного богослужбового співу.

Ключові слова: Ірмологіон, Ірмос, Октоїх, піснеспів, архів, збірник, рукопис, нотація, глас.

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

Ancient notolinear Iromologions 17th – 18th centuries in the Dnipro's modern archives: description of manuscript sources

The purpose of this scientific article is analysis of the ancient notolinear Iromologions 17th – 18th centuries, which are keeping into the modern archives of the Dnipro national historical museum named after Dmytro Yavornitsky (city Dnipro). There are row of the investigative **methods** we will designate, first of all, the source-scholar, axiological, historical, musical-theoretic, as well as structural-functional ways besides that the analysis and synthesis approaches. **The newness** of this scientific article is conditioned, in the first place, by the introduction into the contemporary musicological circulation musically-historical documents of the Ukrainian anthemgraphic art, which, until that time, were not the material of scientific investigations from art criticsists, as in the national, and in foreign scientifically-investigational researches. The topicality of the submitted scientific theme is the first description of the ancient notolinear Iromologions 17th – 18th centuries from the modern archives of the Dnipro national historical museum named after Dmytro Yavornitsky (city Dnipro) in contemporary Ukrainian musicology. **Conclusions.** The process of familiarization with the ancient notolinear Iromologions 17th – 18th centuries from the modern archives of the Dnipro gives possibilities to declare that the above-mentioned ancient Iromologions were created (written) in 18th century. They give to us the unique opportunity to familiarize with the definite particularities of Liturgical practice from that time. Namely, there are many notes of sidal after kathismas in Iromologions. There are ipakoi on the eight voices, which were written in the Iromologion № 1424 in the last chapter, near with the texts of troparias, kontakias and Mother of God

songs. Consequently, there is the next hypothesis, that the analyzed the ancient Iromologions were obligatory for Liturgical singing of that time.

The key words: Iromologion, Irmos, Octoechos, motet, archive, collection, manuscript, notation, voice.

Постановка проблеми. Українські нотолінійні Ірмолої є унікальними збірниками, в яких збережено неповторні зразки українського церковного практичного репертуару XVI – XVIII ст. Кожний рукопис має характерні риси. Нотолінійні Ірмолої з Дніпровських архівів є складовою частиною історичної та художньої пам'ятки, але не були дослідженні музикознавцями.

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що у вітчизняному музикознавстві вперше описуються нотолінійні Ірмолої XVII – XVIII ст. з Дніпровських архівів, як пам'ятка гімнографічного мистецтва.

Огляд літератури. В антології Олександри Цалай-Якименко [1] презентовані кращі зразки української церковної монодії XVI – XVIII ст. та викладенні наукові дослідження й коментарі до цього фундаментального явища української культури. Детальне дослідження Ірмолою з урахуванням кодикологічних та палеографічних аспектів відображено в монографії Юрія Ясиновського [3]. Понад тисячу збірників Юрій Ясиновський описав у своєму каталозі [2].

Метою статті є аналіз старовинних нотолінійних Ірмологіонів XVII – XVIII століть, що зберігаються в архівах Дніпровського національного історичного музею ім. Д. Яворницького.

Об'єктом дослідження є українська церковна монодія, а **предметом** – найбільш характерні структурні особливості старовинних нотолінійних Ірмолоїв XVII – XVIII ст.

Виклад основного матеріалу. З XVI ст. в Україні виникає нотолінійний Ірмологіон. Окрім богослужбової функції, він був призначений і для навчання. Спираючись на Ірмолой, як на посібник з музики, учні вивчали нотацію, музичну грамоту, знайомилися з різними церковними жанрами, опановували вокальні навички. «Ірмологіон був головним збірником різних жанрів літургійного співу. Звідси його масове поширення як у церковній практиці, так і в навчальній» [4, 11]. Ірмологіон – це поліжанровий збірник, в якому окрім ірмосів, є твори Божественної Літургії, Всенічної та окремі піснеспіви великих свят.

Одним із дослідників давньо-церковної музики, зокрема і Ірмологіонів, є відомий, український музикознавець, медієвіст, доктор мистецтвознавства, професор Українського католицького університету – Юрій Павлович Ясиновський, розвідки якого стали основою даної роботи [2; 3; 4].

У каталозі науковця «Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16 – 18 століть» [2] був зазначений та оглядово описаний один з трьох нотолінійних Ірмолоїв, що нині зберігається в архіві Дніпропетровського національного історичного музею імені Дмитра Яворницького.

Цей, та два інші нотовані рукописні джерела, були нами віднайдені, а фотографії цих книг були люб'язно зроблені працівниками музею. Наразі увесь кодекс маємо в електронному вигляді.

На превеликий жаль, в обліковій документації музею не має інформації, щодо джерела знаходження.

Перший із них **Нотолінійний Ірмологіон** за каталогом музею має шифр 1485, а за каталогом Юрія Ясиновського – 766 [2]. Як вказано, Ірмолой в оправі з двома застібками. На верхній шкіряній обкладинці у центрі витиснене зображення Богоматері з Дитятком. По краях є орнаментальні витиски з рослинними мотивами. На зворотному боці обкладинки зазначено: «Сія книжиця, глаголемая Ірмолой. Сія початок». Далі цитата з псалма 120: «Помощь моя от Господа, сотворшаго небо і землю». Наступна цитата з 11 псалма, що співається і як прокимен на Літургії: «Ти Господі сохраниши ни і соблюдеши ни от рода сего і во век», трохи нижче «Кто Бог велий». На другій сторінці форзацу – фрагмент тексту із 102 псалма: «Благослови душе моя Господа». Це звичайні проби пера учнів.

На звороті форзацу написано: «Сій Ірмологіон надлежит до книг Пана Григорія Райновського, ученика школи синтаксиса». Трохи нижче додано «Первий єсмь Аз спасі тя Господі». «Первий єсмь Аз» – ми чуємо у молитві на кожній Літургії перед Причастям, де вказується, що той хто приступає до Чаші усвідомлює себе першим з усіх грішних, і тим виявляє смиренність, і є достойним Причастя Христова. «Спаси тя Господь», таку форму подяки використовують при спілкуванні православні християни.

На вихідному аркуші зверху написано «Сія Книга Ірмолой надлежить до книг Церкви Сошествія Святаго Духа за память

преставівшагося із привременой к вечной жизни Григорія Райновського, ученика школи синтаксиса 1743 года мая 29 дня». З цього висновок, що книга була видана до 1743 року, тобто початок XVIII століття.

За структурною організацією, згідно типології Ю. Ясиновського, даний Ірмолой відноситься до гласового типу та налічує 209 аркушів. Нотований Богослужбовий збірник складається з двох розділів. Перший невеличкий розділ охоплює піснеспіви Всенічної, Літургії, а у кінці додаються вибрані Богородичні на вісім гласів. Другий основний розділ починається з піснеспівів Октоїха (догматик, седальні, степенні антифони), а більша частина належить ірмосам недільного канону, а також канонам Святому Духу, Різдву Христову, Успінню Божої Матері, введенню до храму Пресвятої Богородиці, неділю Фомину, апостолу Андрію, пророку та в неділю Хрестопоклонну. На жаль, в книзі останні сторінки відсутні, рукопис обривається на Богородичному на стиховні 8 гласа.

На кожній сторінці Ірмолою розміщені колонтитули, що позначають до якої служби відноситься піснеспів, до якого жанру, до якого гласу, до якої пісні, завдяки чому співаки швидше знаходили необхідний твір. Початок кожного нового розділу прикрашався ініціалом мистецьки оздобленого квітами та рослинами. На полях творцем-переписувачем позначені гласи та назви свят до яких відноситься стихира або ірмос.

Як і вказано в каталозі, починається Ірмолой з Всенічної, а точніше з предпчаткового псалму. Далі розташована велика єктенія та перший псалом «Блажен муж», який зазвичай співається на святковій вечірній службі, але виписаний лише перший стих, і далі мала єктенія. Часто зустрічається на одному складі довгий розпів. Після сугубої та прохальної єктенії починаються твори Літургії вірних.

Наступний великий розділ розпочинається Богородичним догматиком першого гласу «Всемирну славу» і далі бачимо недільні піснеспіви Октоїха різних гласів. Цікаво, що деякі слова у текстах не співпадають з тими, що на сьогодні звучать у багатьох храмах на службі Божій.

Писар вживав дрібний півустав. Текст рукопису зроблений почерком чітким та розбірливим.



Рис. 1 Ірмолой № 1485

У даному Ірмолої, на початку застосований крупний нотопис. Нотний текст має крупний почерк, а словесний є дрібним, що акцентує увагу саме на музичному елементі, означеного історичного джерела. Аналізуючи якість почерку, можна з упевненістю відзначити мистецький талан писаря. Але починаючи з другого гласу основного розділу, почерк стає дрібнішим, зникають художні ініціали та початок нового гласу не відокремлюється новим аркушем, що може свідчити, про зміну творця-переписувача.

Що стосується ритмічної організації, то протягом усієї книги переважають цілі та половинні тривалості, що відповідає стильовим параметрам. Допоміжними є четвертні та восьмі, що зустрічаються зрідка. Вісімки переважно записуються під ребром по дві. Графіка нот – квадратна, що більш поширено в Україні. Квадратна нотація наближена до форми прямокутника. Так як тактових рисок київська нотація не вживала, риси виставляються одинарні, фігурні, наприкінці піснеспівів та в екстеніях між проханнями.

Другий Ірмологіон, за каталогом архіву музею має номер 1480. Старовинний богослужбовий рукопис належить до гласового типу і складається із 335 аркушів, але нумерація означена лише до 134 арк.

Даний кодекс зберігся в оригінальній шкіряній оправі, яка дещо пошкоджена. На краях видніються витиски з рослинними та геометричними мотивами. Зберіглася одна застібка і сліди від другої.

Форзац і перші два аркуші чисті. Перший розділ починається із 103 псалму, і цей аркуш позначено першим номером. Другий аркуш не пронумерований, а третій відсутній. Наступні аркуші пронумеровані кирилицею. З початку і до 24 аркушу, розділ складається з вибраних творів Всенічної, Літургії Іоанна Златоустого та піснеспівів Посної Тріоди. У заголовку кожного аркушу творів Літургії позначено «напеву Киевскаго».

Увесь богослужбовий збірник багатий на мініатюри, орнаментальні заставки, кольорові ініціали. На початку першого розділу розташована мініатюра із зображенням Архангела Михаїла. А на початку центрального розділу, на звороті 24 аркушу, ми бачимо фігуру Іоанна Дамаскіна на цілу сторінку, якого вважають творцем Октоїха, тому і розміщено його зображення на початку основного осьмогласного розділу. У поєднанні з мініатюрою на сусідній сторінці, заголовком та ініціалом, створюється цілісний декоративний ансамбль.



Рис. 2 Ірмолой № 1480

У центральному розділі поєднані піснеспіви Октоїха та Ірмосів за системою восьми гласів. У цьому розділі, на початку кожного нового

гласу, над нотним текстом, розміщенні мініатюри – багатофігурні композиції, де зображені старо- та новозавітні персонажі. Мініатюри сповненні яскравих кольорів. Так, на початку першого гласу розміщено зображення Пресвятої Богородиці, а з права і з ліва від неї – двоє святих. На початку другого гласу розміщено зображення Моїсея на Синайській горі, також змальовано неопальну купину, в центрі якої Божа Матір з Немовлям. Четвертий глас розпочинається зображенням Моїсея, який веде ізраїльський народ через Червоне море. У центрі мініатюри, що розпочинає п'ятий глас зображений Господь Ісус Христос, а з правого і лівого боків Пресвята Богородиця та апостол Іоанн Богослов. На полях художньої мініатюри зображені Жінки-Мироносиці. Шостий глас розпочинає мініатюра на сюжет Різдва Христового. У центрі зображена Богородиця з Немовлям, а по краях – волхви, пастух та янгол. Сьомому гласові передусь мініатюра із зображенням Богородиці, яка молиться Богу. На початку восьмого гласу розміщена мініатюра із зображенням Бога-Отця. З ліва у верхньому куті – Святий Дух у вигляді птаха, а в інших кутах – Серафіми. Спаситель, як третє лице Святої Трійці, розміщений в середині ініціалу букви «Ц», що знаходиться трохи нижче мініатюри, на повний зріст із Євангелієм у руках.

Заключний третій розділ починається з тексту Пасхального канону. Можливо напів був відомий співакам і тому його нотний запис відсутній. Наступні піснеспіви: світилен, стихіри Пасхи покладенні на ноти. Далі розташовані стихіри на різні свята: П'ятидесятниці, Преображення, Успіння Богородиці, Срітєння, Святого Симеона Стовпника, Різдва Пресвятої Богородиці, Воздвиження Хреста, Введення до храму Пресвятої Богородиці, а також стихіри у Неділю блудного сина. Тобто, у третій частині зібрані деякі піснеспіви Пасхи та вибрані стихіри свят.

Зовнішній вигляд даного Ірмолою має святковий характер. Важливу роль у цьому відіграє щедre використання переписувачем червоної фарби. Кожне нове речення починається у написанні червоним кольором. Писар вживав кіноварь у заголовках, а також і в колонтитулах, і на полях, відокремлюючи кожне слово, виділяючи номери гласів та пісень. На полях рукопису виписані пояснення у вигляді глос та інтерполяцій. В них детально повідомляються уставні виписки, прокімни, приспіви на дев'ятій пісні канонів, назва служби, гласова приналежність, нумерація пісень у каноні.

Охайність даному кодексу надає акуратність почерку словесного і нотоного текстів, ефектні закінчення розчерком пера, поступове звуження прикінцевого тексту у вигляді перевернутого конуса. Писар вживав дрібний півустав, з елементами скоропису. «Високий мистецький тонус цих пам'яток вдало поєднував практичні потреби з розвинутим естетичним смаком, що було властивим українському мистецтву ранньомодерної доби, в тому й рукописній книзі» [2, 185].

Переписувач вживає надрядкові літери, це допомагає щільно розташовувати текст, із точною відповідністю ноти і складу. Шкала ритмічних тривалостей широка. Переважають чвертки, а в кінці кожного піснеспіву стоїть бревіс.

У даному Ірмолої не вказано автора-переписувача, але в кінці першого розділу зазначено: «Песнослов раба Божия Андрея прозвейшем Майрановского Обиватель Буциковского под градом Грималовом» (це нині Тернопільська область), і трохи нижче: «купи за золотих дванадцать». І наприкінці позначено: «синові своєму до науки». Можемо припустити, що з початку, цей Богослужбовий збірник належав до великого собору або монастиря, а пізніше його придбав пан Андрій, для свого сина як посібник з музики.

Третій Ірмологіон, за каталогом архіву музею має номер 1424 та налічує 181 аркуш. Кодекс реставрований. Оригінальна обкладинка не зберіглася – тому він у картонній оправі. Ірмологіон представляє собою збірник зшитий з окремих зошитів. Кожний глас починається з нового зошита. Всі аркуші нумеровані кирилицею. Декілька аркушів у Ірмолої втрачено: немає початку – кодекс починається із шостого акрушу, також відсутні аркуші із 17 по 20, 31 та 45. На протязі усього кодексу розміщені колонтитули, що сповіщають про службу, до якої належать піснеспіви, гласи, назви свят.

На початку Богослужбового збірника розташовані твори, що належать до Посної Тріоди – вибрані твори Літургії Передосвячених Дарів. Наступний, центральний розділ складається із піснеспівів Октоїха, що належать до Всенічної служби та налічує вісім зошитів, де кожний відповідає окремому гласу. Починається кожний зошит з догматика, потім розташовується Богородичний на стиховні, далі – сідальні, що розміщуються після кафізм, степенні антифони, та завершують кожний гласовий розділ недільні ірмоси.

Наступний третій розділ починається з нового зошиту, це 117 аркуш. У заголовку позначено: «Стихіри». Починається розділ із

стихири на «Слава і нині» «Тебе одеющогося» , а далі розташовані стихири дванадесятим та великим святам: П'ятидесятниці, святим апостолам Петру і Павлу, Преображенню Господню, Успінню Богородиці, Архистратигу Михаїлу.

В останньому розділі розташовані тексти величань та вибраних віршів дванадесятих та великих свят, а також на Святу Велику суботу на передодні Пасхи. Далі виписані величання та вірші у дні особливо шанованих святих: святим рівноапостольним Костянтину та Олені, на різдво Іоанна Хрестителя та ін. Продовжують цей розділ недільні тропарі, богородичні, кондаки та іпакої на вісім гласів, а також тропарі недільні після великого славослов'я та тропарі, кондаки і богородичні на кожен день. Закінчує Ірмолой послідовність недільних Євангельських читань на весь рік. Після чого, писарь дякує Господу, за допомогу у створенні богослужбової книги віршом з 33 псалма: «Благословлю Господа...». На початку останнього розділу, вгорі аркушу позначено кирилицею «1758 года февраля, 23 числа», а трохи нижче «1762 года 22 числа января», тобто можна зробити припущення, що даний кодекс був створений у другій половині XVIII ст. Кожний новий розділ починається з простенької мініатюри, ініціалів, орнаментально прикрашених рослинними та геометричними мотивами. Текст також відрізняється від сучасного Богослужбового. Нотація скорописна, гачкоподібна.



Рис. 3 Ірмолой № 1424

Даному Ірмолою властива скромність, як у зовнішньому вигляді, так і у виборі репертуару – лише основне, репертуар для недільних та святкових служб. Ми припускаємо, що даний рукопис був призначений для вжитку у парафіяльній церкві та для навчання.

Висновки. Ознайомившись із нотолінійними Ірмолоями можемо зробити наступні висновки. Насамперед, будемо стверджувати, що дані Ірмолої були створені (написані) у XVIII столітті. Вони дають нам унікальну можливість ознайомитися із особливостями богослужбової практики того часу. Так, в Ірмолях маємо ноти сидальних після кафізм. У сучасній богослужбовій практиці їх не співають, тобто на сьогодні ця частина репертуару вилучена із співацького ужитку. У Ірмолої № 1424 в останньому розділі, поряд із текстами тропарів, кондаків та богородичних, що на сьогодні співають у кожному храмі, виписані іпакої на вісім гласів. Тобто, маємо зробити припущення, що вони також мали бути обов'язковими для співу.

Перспективи дослідження. Подальший етап роботи над вищезначеними Ірмологіонами буде включати детальну розшифровку текстів та музикознавчий аналіз піснеспівів.

Список використаних джерел і літератури:

1. Цалай-Якименко О. Духовні співи давньої України. Антологія. Київ: «Музична Україна», 2000. 220 с.
2. Ясиновський Ю. Візантійська гімнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2011. 468 с.
3. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16 – 18 століть. Львів: Видавництво Отців Василіян «Місіонер», 1996. 624 с.
4. Ясиновський Ю. Київське християнство. Ірмоси Київської Церкви: Критичне видання за Супрасльським нотолінійним ірмологіоном 1598 – 1601 років, у 2-х кн. / ред. Крістіан Ганнік. Львів: Видавництво УКУ. 2018. 432 с.

References:

1. Calaj-Jakymenko, O. (2000). Spiritual chants of ancient Ukraine. Anthology. Kyjiv: „Muzychna Ukraïna”, 220 [in Ukrainian].
2. Jasynovsjkyj, Ju. (2011). Byzantine hymnography and church monody in the Ukrainian reception of the early modern period. Ljviv: Instytut ukrajinoznavstva im. I. Kryp'jakevycha NAN Ukraïny, 468 [in Ukrainian].
3. Jasynovsjkyj, Ju. (1996). Ukrainian and Belarusian notolinear Irmoloi of the 16th - 18th centuries. Ljviv: Vydavnyctvo Otciv Vasylijan „Misioner”, 624 [in Ukrainian].
4. Jasynovsjkyj, Ju. (2018). Kyiv Christianity. Irmos of the Kyiv Church: A critical edition based on the Suprasl Notolinian Irmologion of the years 1598-1601, in 2 books / ed. Christian Hannick. Ljviv: Vydavnyctvo UKU, 432 [in Ukrainian].

Бєлік-Золотарьова Наталія Андріївна,
*заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування
Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського
тел.: (096) 346 - 89 - 14
e-mail: n.byelik@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3670-4037>*

ДИРИГЕНТСЬКИЙ П'ЄДЕСТАЛ АНАТОЛІЯ КАЛАБУХІНА

Мета статті – створити, вперше у вітчизняному музикознавстві, періодизацію життєтворчості визначного диригента, педагога і просвітителя Анатолія Калабухіна для визначення етапів його професійного зростання і виявлення чинників, що сприяли вершинним досягненням маєстро у фазі акме. **Методологія** базується на застосуванні системного підходу з поєднанням історико-контекстуального, біографічного, феноменологічного та акмеоцентричного методів, застосованих задля усвідомлення довершених здобутків А. Калабухіна у контексті еволюції художнього мислення митця. **Наукова новизна** полягає в тому, що в даному дослідженні вперше у вітчизняному музикознавстві створена періодизація життєтворчості визначного українського митця А. Калабухіна. **Висновки.** Підсумком аналізу життєтворчості А. Калабухіна є створення її періодизації відповідно до біографічного, географічного, вікового та еволюційно-виконавського критеріїв. Встановлено, що керування А. Калабухіним на різних етапах його творчо-виконавської діяльності харківськими колективами: симфонічним оркестром філармонії, національним академічним театром опери та балету імені М. Лисенка та оперною студією національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського віддзеркалюють зміни в розбудові професійного шляху визначного митця. Чотири періоди життєтворчості Анатолія Калабухіна є відображенням еволюційних процесів у творчій долі як диригента-інтерпретатора, педагога й просвітителя. Четвертий період, що є

кульмінаційною зоною життєтворчості митця, розподілений на три етапи, що пов'язані з діяльністю маестро в трьох мистецьких закладах Харкова, де останній період – керування оперною студією університету (1979 – 2022), визначений як фаза акме, коли його майстерність сягнула найвищого рівня.

Ключові слова: музичне виконавство, життєтворчість, періодизація, диригент-інтерпретатор, симфонічний оркестр, опера, диригентська майстерність.

Byelik-Zolotarova Nataliya, honored Artist of Ukraine, PhD in Arts, professor, professor of choral and opera-symphonic conducting of the Kharkov National University of Arts named Kotlyarevsky

Anatoly Kalabukhin's conducting pedestal

The purpose of the work is to create, for the first time in national musicology, a periodization of the life of the outstanding conductor, teacher and educator Anatoly Kalabukhin to determine the stages of his professional growth and identify the factors that contributed to the maestro's pinnacle achievements in the acme phase. **The methodology** is based on a systematic approach with a combination of historical and contextual, biographical, phenomenological, and acme-centered methods used to understand the perfect achievements of A. Kalabukhin in the context of the evolution of the artist's artistic thinking. **The scientific novelty** lies in the fact that in this study, for the first time in the national musicology, a periodization of the life of the outstanding Ukrainian artist A. Kalabukhin was created. **Conclusions.** The result of the analysis of A. Kalabukhin's life work is the creation of its periodization in accordance with biographical, geographical, age and evolutionary-performance criteria. It has been established that A. Kalabukhin's management at different stages of his creative and performing activities of Kharkiv ensembles: the Philharmonic Symphony Orchestra, the National Academic Lysenko Opera and Ballet Theater and the Opera Studio of the I.P. Kotlyarevsky National University of Arts reflect changes in the development of the professional path of the outstanding artist. The four periods of Anatolii Kalabukhin's life reflect the evolutionary processes in his creative destiny as an interpreting conductor, teacher, and educator. The fourth period, which is the culmination of the artist's life work, is divided into three stages related to the maestro's activities in three artistic institutions of Kharkiv, where the last period – the management of the university opera studio (1979 – 2022) – is defined as the acme phase, when his skills reached the highest level.

The key words: musical performance, life work, periodization, conductor-interpreter, symphony orchestra, opera, conducting skills.

Постановка проблеми. Дослідження життєтворчості визначних диригентів, осмислення їх виконавського досвіду, репертуарної політики та естетико-художніх вподобань є одним із важливих завдань виконавського музикознавства. Серед корифеїв вітчизняного музичного виконавства ім'я Анатолія Калабухіна (21.06.1930 – 30.06.2022) – Музиканта, Диригента, Педагога, заслуженого діяча мистецтв України (1976), народного артиста України (1991), професора (1982), лауреата муніципальної премії ім. І. Слатіна та регіонального рейтингу «Харків'янин століття», голови Харківського відділення Національної всеукраїнської музичної спілки (1990 – 2009) – відомо далеко за межами нашої держави. Його творчість – епоха в історії Харківської обласної філармонії, Харківського національного академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка, Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського, в історії Харкова і всієї України.

Актуальність дослідження у взаємодії з науковими та практичними завданнями зумовлена необхідністю вивчення виконавського і педагогічного досвіду визначного митця А. Калабухіна для осмислення світоглядних засад маестро, завдяки яким він досяг вершин диригентської майстерності.

Аналіз сучасних публікацій. Творча діяльність визначного українського диригента Анатолія Калабухіна ще не отримала всебічного аналізу у музикознавчій науці. Першими біографами митця були А. Мізітова, О. Садовнікова, В. Супрун [2], які висвітлили інформацію стосовно життєвого і творчого шляху А. Калабухіна. Історію оперної студії Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського, а відповідно й діяльність диригентів, які працювали в ній, вивчала у численних розвідках Л. Кучер [4; 5]. Випускниця митця, заслужена артистка України, доцент кафедри сольного співу та оперної підготовки М. Чиженко обґрунтувала феномен А. Калабухіна, що «полягає у життєдайній силі, блискуче реалізованій здатності до креативного наслідування традицій класичного мистецтва, створенні стабільної системи професійного виховання його носіїв в Харкові (ширше – в Україні)» [8, 91].

Метою статті є створення, вперше у вітчизняному музикознавстві, періодизації життєтворчості визначного диригента,

педагога і просвітителя Анатолія Калабухіна для визначення етапів його професійного зростання і виявлення чинників, що сприяли вершинним досягненням маестро у фазі акме.

Об'єкт дослідження – музична культура України, а **предмет** – творчо-виконавська діяльність Анатолія Калабухіна.

Виклад основного матеріалу. Створюючи періодизацію життєтворчості А. Калабухіна, спираємося на дослідження Н. Савицької про композиторську особистість, яка розкривається в процесі динаміки вікових змін [7] та його розробку О. Рощенко [6], що спрямована на вивчення діяльності музикознавців і виконавців. Серед критеріїв, що стануть підґрунтям до створення періодизації життєтворчості А. Калабухіна, біографічний, віковий, еволюційно-виконавський, географічний. Такий системний підхід дозволяє дослідити еволюцію виконавця, його шлях до мистецького п'єдесталу, чинники, що дозволили А. Калабухіну досягти професійних вершин. Зазначимо певну умовність «розподілу» на періоди і етапи біографічного сценарію митця, де події особистого життя розглянуті в єдності з еволюцією творчо-виконавського шляху.

Перший період життєтворчості А. Калабухіна – дитинство (Луганськ, 1930 – 1945). Він народився 21 червня 1930 р. на околиці Луганську у робітничій родині, де панували любов і взаєморозуміння. А. Калабухін – нащадок запорізьких козаків. Українське прізвище діда – Калабуха – під час служби батька в армії змінили. Але Калабухіни пишалися козацьким минулим свого роду і дбайливо зберігали в хаті книжку «Козацькі думи», в якій було роз'яснення, що «калабуха» – один із типів човнів запорізьких козаків [1, 289]. Митець розповідав, що його предки опинилися на Луганщині, у селищі Кам'яний Брід – сучасному районі міста Луганська – після знищення Катериною II Запорізької Січі...

Доля була прихильною до талановитого хлопця з дитинства. Матуся подарувала мандоліну, коли йому було 12. І, не дивлячись на жахіття війни, а може всупереч їм, музика захопила юнака. Нотну грамоту він вивчав вже у 1945, коли навчившись грати на мандоліні самотужки, прийшов записуватися до оркестру народних інструментів у Палаці піонерів. Керівник оркестру С.А. Васильєв і став його першим вчителем.

І саме рік закінчення війни став визначальним для майбутнього, бо А. Калабухін вступає до Луганського музичного училища.

Передувала цьому зустріч батька з С.А. Васильєвим, який дав ствердну відповідь на питання, чи треба його синові вчитися музиці, бо вважав здібності підлітка неординарними. Батьківська підтримка багато важила для А. Калабухіна, тому він прагнув довести, що гідний довіри і досягне мети – стати музикантом.

Другий період життєтворчості митця – навчання (Луганськ – Харків, 1945 – 1953) – може бути умовно розподілений на два періоди відповідно до отримання середньої та вищої освіти.

Перший етап другого періоду життєтворчості А. Калабухіна – навчання у Луганському музичному училищі (1945–1948) по класу домри, участь в двох оркестрах народних інструментів – музичного училища і Палацу піонерів, поєднання підготовчого відділення й першого курсу, адже на момент вступу він мав тільки довідку про закінчення 6 класу, загартувало характер юнака і ствердило у бажанні досягти мети. Після третього курсу навчання, 1948 року А. Калабухін приймає рішення продовжити навчання у Харківській консерваторії. Два фактори сприяли цьому рішенню: бажання вчитися далі, не втрачаючи два роки на відпрацювання по закінченню музичного училища і приїзд до Луганську М.В. Лисенка – завідувача кафедри народних інструментів Харківської консерваторії, який запропонував обдарованому учню вступити до харківського вишу і займатися не тільки в класі домри, але й в класі диригування.

Другий етап другого періоду життєтворчості митця – навчання у Харківській консерваторії (1948–1953). Знаковим для митця став приїзд до Харкова і вступ до консерваторії. Це місто стало рідним, саме з ним пов'язані найвизначніші досягнення А. Калабухіна.

Під час навчання у консерваторії (нині Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського) непересічний талант А. Калабухіна розвивався у напруженій праці, спілкуванні з видатними майстрами І. Гусманом, П. Славинським, П. Баленко і К. Дорошенком. А. Калабухін був визнаний із молодих літ, бо ще на четвертому курсі був запрошений керівником студентського симфонічного оркестру Харківської консерваторії І. Гусманом працювати в якості асистента диригента, а на п'ятому, 1952 року – вже асистентом до оперного театру і оперної студії П. Славинським. І це враховуючи те, що навчався він на кафедрі народних інструментів, грав на домрі, паралельно опановуючи диригентське мистецтво у класі К. Дорошенка, який свого часу працював у оперному театрі і навчав

його як оперно-симфонічного диригента. Підкреслимо надзвичайну важливість практичної діяльності студента А. Калабухіна: тричі на тиждень зранку репетиції зі студентським симфонічним оркестром і кожного дня з 16 до 20 години – оперна студія. Інструментом диригента є симфонічний оркестр, і розуміння особливостей кожної оркестрової групи, вміння комунікувати з музикантами таким чином, щоб переконувати їх у доцільності власної виконавської інтерпретації як за рахунок диригентської техніки, так і великих, різносторонніх знань з теорії та історії музики, з різних галузей мистецтва загалом – ці завдання й вирішував А. Калабухін у репетиційній роботі, на лекціях і на заняттях у Харківській консерваторії. А ще під час спілкування зі своїм Вчителем – К.Л. Дорошенком. Студент назавжди запам'ятав настанови улюбленого педагога: якщо немає дисципліни у диригента – не буде її і в оркестрі; що артисти оркестру – особистості, які мають різну вдачу, і це треба обов'язково враховувати під час репетицій; що диригент має бути за музикантським рівнем настільки вище, щоб підкорити колектив, щоб не виникало творчих суперечок ... Тому А. Калабухін, за його виразом, ніколи не дозволяв собі жодних послаблень у роботі, наполегливо вчився, багато читав (благо, бібліотека Вчителя завжди була до його послуг!) і осягав премудрості музичної науки і тонкощі диригентської професії.

Третій період життєтворчості А. В. Калабухіна (1953 – 1968)
– ***аккумуляція практичного і педагогічного досвіду.*** Закінчення консерваторії розкривало перед молодим фахівцем значні творчі можливості, адже йому пропонували роботу і в філармонії, і в оперному театрі, і в консерваторії! Доля розпорядилася таким чином, що А. Калабухін 1953 року починає працювати як викладач кафедри народних інструментів і диригент оперної студії, а за сумісництвом, з 1954 року¹ – диригентом Харківського театру опери та балету ім. М. Лисенка. Якщо першою постановкою молодого диригента в оперній студії стала опера С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», то в оперному театрі – балет П.І. Чайковського «Лебедине озеро». Підкреслимо феноменальність цих подій, адже навчатися музиці він почав лише 1945 року! Напружена творча праця А. Калабухіна сприяла здійсненню ним на початку кар'єри низки постановок, зокрема, балету «Весняна казка» В. Нахабіна, опер

¹ А. Калабухін з 1952 р. працював асистентом головного диригента оперного театру (безоплатно).

М. Лисенка «Коза-дереза» та «Пан Коцький» в театрі², опер «Травнева ніч» М. Римського-Корсакова, «Продана наречена» Б. Сметани, вистави «Назар Стодоля» з музикою П. Ніщинського – в оперній студії. Працюючи паралельно в театрі й консерваторії, готуючи за запрошенням цікаві концертні програми з симфонічним оркестром Харківської філармонії він ґрунтовно, цілеспрямовано, натхненно створював собі репутацію Диригента. Така яскрава творча діяльність сприяла популярності А. Калабухіна, визнанню його феноменального таланту. Тому 1968 року, на 38-му році життя він був запрошений очолити філармонічний симфонічний оркестр.

Четвертий період життєтворчості А. В. Калабухіна (1968 – 2022) є кульмінаційною зоною, поділеною на три етапи, що пов'язані з діяльністю маестро в трьох мистецьких закладах Харкова:

- обласній філармонії – головний диригент (1968 – 1973 рр.);
- академічному театрі опери та балету імені М. Лисенка /нині національному/: 1973 – 1978 рр. в якості головного диригента; 1991 – 2009 рр. – диригента-постановника;
- оперній студії інституту мистецтв /нині національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського/ (1979 – 2022 рр.).

Перший етап четвертого періоду життєтворчості А. Калабухіна: Харківська обласна філармонія (1968 – 1973). Під орудою головного диригента і художнього керівника Харківської обласної філармонії А. Калабухіна створювалися програми, в яких звучали монументальні симфонічні композиції, виступали видатні хорові колективи і солісти, зокрема, капели «Думка» і «Трембіта», Б. Которович, В. Крайнів, О. Криса, М. Ростропович, відбувалися авторські концерти Г. Майбороди, М. Скорика та ін. Під його керівництвом було здійснено прем'єри творів харківських композиторів Д. Клебанова і В. Бібіка, В. Губаренка і М. Кармінського... Як зазначав Д. Клебанов, «Анатолій Калабухін має дивовижну здатність перемикатися на мислення композитора. <...> пропускає твір через призму свого творчого сприйняття і диригує так, як відчуває. І тому все, що він робить, виходить надзвичайно цікавим і яскравим, ніби композитор виконує сам» [1, 311]. Концерти в філармонії, гастролі з симфонічними оркестрами різних країн, зокрема, України, Грузії, Казахстану, створення неординарних

² Підтвердженням високого рівня постановок цих опер є фондіві записи.

виконавських інтерпретацій приносили заслужену славу і визнання. Зазначимо, що у ці роки в оперній студії А. Калабухін здійснив постановки таких складних вистав, як «Дон Жуан» В.А. Моцарта, «Богема» Дж. Пуччіні.

Другий етап останнього періоду життєтворчості диригента: Харківський академічний театр опери та балету ім. М. Лисенка (1973 – 1978). Авторитет А. Калабухіна у Харкові та Україні був настільки високим, що 1973 року його призначають головним диригентом Харківського академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка, колективу, що мав сталі традиції, які на той час, у 70-ті роки ХХ століття, потребували оновлення. Завдяки яким якостям 43-річний маестро став на чолі великого оперного театру, що містив такі потужні цехи як сольний з визнаними співаками Є. Червонюком, М. Манойло, Л. Поповою, В. Аркановою та ін., балетний, у складі якого були, зокрема, С. Коливанова та Т. Попеску, оркестровий, хоровий? Безумовно, феноменальний диригентський талант, досвід музикантський і керівничий, репутація людини слова, особистості, яка і у прихильників, і у недоброзичливців викликала повагу. В оперному театрі митець здійснив постановки таких шедеврів, зокрема, як «Аїда», «Трубадур» і «Бал-маскарад» Дж. Верді, «Фауст» Ш. Гуно, «Спартак» А. Хачатуряна.

1977 року сталася надважлива подія в особистому житті – одруження з Іриною Яценко, талановитою співачкою і педагогом. Як згадує А. Калабухін: «Наші стосунки зав'язалися дуже просто – робота, робота і ще раз робота. Весь час разом. Я зрозумів, що це саме та людина, яка мені потрібна. <...> Те, що ми з Іриною зустрілися, це велике щастя» [1, 321]. Цей надзвичайно гармонійний союз тривав 30 років, до відходу з життя народної артистки України, професорки І. Яценко.

Прагнення А. Калабухіна до подолання театральних стереотипів не знайшло підтримки у дирекції оперного театру, яка проводила таку репертуарну політику, що не відповідала вимогам маестро. Склалася ситуація, коли, за спогадами А. Калабухіна, «Директор вирішував – який спектакль поставити, а відповідальність за художню сторону мав нести головний диригент» [1, 312]. Таким чином виникла передумова творчо-організаційної кризи, в яку більш слабка особистість занурилася б на тривалий час. Але замість очікуваної «зупинки» А. Калабухін приймає рішення залишити театр, і відповідає згодою на

запрошення ректора інституту мистецтв ім. І.П. Котляревського очолити оперну студію. Ренесанс диригентської діяльності в оперному театрі відбувся у 1991 – 2009 рр., коли його запросили повернутися. І саме в ці роки, а саме 1997, відбулися перші гастролі театрального колективу до Франції, де маестро з тріумфом диригував «Бориса Годунова» М. Мусоргського. Овація півторатисячної зали тривала 9 хвилин!

Третій етап четвертого періоду життєтворчості А. Калабухіна: оперна студія Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського (1979 – 2022) – фаза акме. 1979 року А. Калабухін відкриває наступну сторінку своєї життєвої партитури. Визнаний диригент продовжує працювати в оперній студії вже як керівник кафедри оперної підготовки (1979 – 2019) та професор кафедри до 2022 р. За ці роки маестро здійснив значну кількість постановок оперних вистав, серед них: «Весілля Фігаро» і «Чарівна флейта» В.А. Моцарта, «Травіата» Дж. Верді, «Летюча миша» Й. Штрауса, «Продана наречена» Б. Сметани, «Утоплена» М. Лисенка, «Євген Онегін» П. Чайковського, «Царева наречена» М. Римського-Корсакова, «Альпійська балада» В. Губаренка та ін. Першою оперою, постановка якої здійснена під орудою А. Калабухін, була «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського у 1953 році, останньою у 2020 – «Дідона та Еней» Г. Перселла. Підкреслимо, що саме оперна студія є *константою* життєтворчості митця.

Творче кредо маестро було озвучене ним відразу, як він очолив оперну студію: «Кожного року в оперній студії має бути прем'єра!» Репертуарна політика відповідала як індивідуальності кожного студента, який був призначений на партії, так і прагненню до різних стилів у афішах оперної студії. Диригент – завжди педагог. За часи А. Калабухіна понад 300! студентів отримали кваліфікацію «оперний співак» і з гордістю вважають його своїм Вчителем. Серед них Г. Ципола, М. Коваль, В. Попов, О. Крамарева, М. Пастер, А. Позняк... Які ж якості дозволили А. Калабухіну досягти виконавського, митецького п'єдесталу і, головне, лишатися на ньому до останніх хвилин свого земного існування?

Перш за все, це величезна жага до творчості, до вивчення і постановки все більше оперних і балетних вистав. Підкреслимо, що загалом маестро здійснив біля 100 оперних і балетних постановок!

А. Калабухін наголошував, що диригент має володіти найвищим рівнем підготовки як до репетиції, так і до вистави. Він вважав, що якщо музиканти відчують, що диригент досконало знає твір, чує тембр кожного інструменту, виразно будує фразу і переконливо розгортає драматургію з яскравими кульмінаціями, то вони теж будуть грати добре. Хоча визнавав, що були такі жартівники, які спеціально грали фальшиво, щоб перевірити диригента, його слух і витримку, але завдання очільника оркестру такі жарти категорично припиняти.

По-друге, вміння швидко досягнути музично-театральний твір, досягнути як музикант і як диригент, бо мануальна техніка А. Калабухіна завжди була відповідною художньому змісту виконуваних творів. Як згадував маестро, в перші роки роботи в оперному театрі виникла ситуація, коли треба було буквально за ніч вивчати опери, зокрема, «Аїду» Дж. Верді, а наступного дня вже диригувати виставу. І він це зміг завдяки феноменальній пам'яті і надзвичайній працездатності.

По-третє, диригентська Воля, вміння підкорити великий творчий колектив власній виконавській концепції. Причому, без довгих розмов, тлумачень, а саме за помахом диригентської палички. Це була концентрація фізичних і творчих сил, бо у будь-якому стані він ставав за пульт. Тому, мабуть, припинення під час війни роботи оперної студії, де він працював 70 років, стає символом закінчення його життєвого шляху.

По-четверте, а можливо ця якість має бути позначена й вище, – комунікація. А. Калабухін володів різними типами комунікації, зокрема: експресивною, пізнавальною, магічно-сугестивною, суспільно-організаційною. Він, по суті, був фасилітатором, який створював сприятливі умови для загальної співтворчості під час постановочного процесу. А. Калабухін умів відчутти проблемну комунікативну ситуацію під час репетиції, індивідуального уроку чи вистави й буквально декількома словами (і ці вирази стали крилатими!) розрядити обстановку. Взагалі, поле творчого діалогу – це не про маестро. Його треба було довго переконувати, доводити слушність власної думки, і це було не просто, бо сила його впливу була неймовірною. Та треба зазначити, що часто-густо після запеклої суперечки, на наступний або через декілька днів, маестро міг визнати доцільність думки спів-постановника.

Загалом, його настанови мали програмний характер, бо вже на нараду з приводу нової постановки він приходив з виваженою диригентською концепцією.

Якщо спиратися на типологію Г. Деханта (1985), то А. Калабухін радше диригент-диктатор, але, разом з тим, під час репетиційного процесу він, як зазначалося вище, створював атмосферу співтворчості. Саме такий парадоксальний підхід – поєднання безапеляційності й вміння давати свободу виконавцям – сприяв віднайденню оригінальних, неповторних інтерпретаторських рішень.

Шеф, як позаочі називали його, вмів зосередити увагу всього колективу на чітко сформульованій меті, мотивувати колег до максимально довершеного її здійснення. На кафедрі оперної підготовки А. Калабухін згуртував однодумців – головного концертмейстера Л. Кучер, режисера-постановника І. Ривіну й авторку цієї статті, головного хормейстера Н. Белік-Золотарьову. У творчій співпраці народжувалися виконавські інтерпретації, що отримували високу оцінку критиків і мали успіх у широкої слухацької аудиторії.

А. Калабухін ніколи не уникав відповідальності, він усвідомлено приймав рішення, впевнений у своїй спроможності довести їх слушність на будь-якому рівні. Його вдачі були притаманні такі якості як відкритість, навіть прямолінійність, вміння відстоювати власну точку зору, незалежність у судженнях і здатність знайти індивідуальний підхід до кожного учасника творчого процесу і, разом з тим, енергетично об'єднати весь колектив переконливою виконавською інтерпретацією. А. Калабухін був Лідером, який здійснював величезний вплив (і тут доречно підкреслити наявність у нього сугестивних здібностей!) на виконавський колектив, «заряджаючи» його непересічним талантом, власною внутрішньою силою та неймовірною творчою наснагою.

Стосовно диригентського темпераменту маестро підкреслював, що диригент має володіти *справжньою* енергетикою. Він вважав, що вона має «йти» зсередини, а не демонструватися зовні. Прикладом для нього був А. Нікіш, диригентську техніку якого А. Калабухін вважав еталонною. Адже сучасники зазначали, що під час виступів ніколи не бачили рук німецького диригента. Це найвищого рівня диригентська майстерність, художній мінімалізм, до якого прагнув А. Калабухін, підкреслюючи, що справжню енергетику неможливо замінити великою амплітудою.

Диригентський жест маестро – концентрований, з застосуванням граничної ясності диригентської сітки, максимально виразний та інформативний стосовно варіативного потенціалу: темпу, динаміки, агогіки, фразування, кульмінаційних вершин тощо. Підкреслимо органічність мануальної техніки А. Калабухіна у розбудові музичної драматургії оперного чи симфонічного твору.

Професії диригента притаманний універсалізм. Так ось у А. Калабухіна він був зведений у ступінь, до самозречення. Він завжди був у пошуку нових оперних творів, концертних програм для симфонічного концерту, вокально-симфонічних композицій, прагнуч до виконання як класичних зразків, так і сучасних творів, а також композицій минулих епох, що не отримали виконавської інтерпретації в Україні чи Харкові. Таким чином, кожного року харків'яни отримували музичні приношення маестро Калабухіна: симфонії Я. Каліводи й Дж. Стамбаті, увертюру до драми В. Шекспіра Ричард III Р.Ф. Фолькмана, твори А. Тома, О. Ніколаї та ін. у філармонії, опери «Самсон і Даліла» К. Сен-Санса, «Дуенья» С. Прокоф'єва – в театрі. Він був дійсно локомотивом, який запалював новими ідеями і колектив оперної студії. Так, у виконанні студійного оркестру, хору і молодих співаків вперше прозвучали шедеври: *Magnificat* Й. С. Баха, *Te Deum* А. Брукнера. Серед опер – «Дідона та Еней» Г. Персела, «Не тільки любов» Р. Щедріна, «Франческа да Ріміні» С. Рахманінова, «Альпійська балада» В. Губаренка, «Любов до трьох помаранчів» С. Прокоф'єва... Загалом, широта вияву його творчих спрямувань неймовірна – він засвоїв всі жанри, всі форми: опера, оперета, балет, симфонія, концерт, меса, кантата й ораторія. І це яскраво виявилось на концерті до 90-річчя А. Калабухіна 7 листопада 2020 року! А останній концерт маестро мав відбутися 24 лютого 2022 року...

Підкреслю ще одну рису А. Калабухіна – фундаменталізм. До останнього він вивчав нові партитури, читав дослідження, критичні й наукові статті, слухав багато музики, планував нові концерти й оперні прем'єри. Фундаменталізм у його творчому методі отримав знак рівняння з такими ознаками як самовдосконалення, саморозкриття, безперервне зростання. І це не пафос, це реальність, що привела А. Калабухіна до 70-літнього панування на сцені.

Висновки. Траєкторія життєтворчості Анатолія Калабухіна засвідчує прагнення до професійних висот, досконалості виконавських інтерпретацій в різних жанрах. Періодизація життєтворчості

А. Калабухіна відповідно географічного критерія містить два неоднакові періоди: луганський – 18 років (1930 – 1948) і харківський – 74 роки (1948 – 2022). Творчий шлях маестро відповідно біографічного і еволюційно-виконавського критеріїв – чотири періоди, **кульмінаційною зоною серед яких є четвертий (1968 – 2022)**, розподілений на три етапи, що пов'язані з діяльністю маестро в трьох мистецьких закладах Харкова: обласній філармонії – головний диригент (1968 – 1973 рр.); академічному театрі опери та балету ім. М. Лисенка / нині – національному /: 1973 – 1978 рр. в якості головного диригента; 1991 – 2009 рр. – диригента-постановника; оперній студії інституту мистецтв / нині національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського / (1979 – 2022 рр.). Третій етап четвертого періоду є **фазою акме**, коли А. Калабухін стає символом професійно-особистісної досконалості Диригента, який перебуває на вершині виконавського мистецтва.

Перспективи подальшого вивчення порушеної у статті проблематики, полягають у дослідженні творчо-виконавського досвіду визначних музикантів України, для осмислення їх внеску до розвитку вітчизняної культури.

Список використаних джерел і літератури:

1. Анатолій Васильович Калабухін. *Славенні імена (Почесні громадяни міста Харкова)* / Воловник О.П., Воловник Т.В. Харків, 2011. С. 285–342.
2. Анатолій Васильович Калабухін. Біографія і бібліографія визначних музикантів. ХДІМ ім. І.П. Котляревського (автори-упорядники: А.А. Мізітова, О.С. Садовнікова, В.В. Супрун). Харків: Регіон-інформ, 2003. 52 с.
3. Анатолій Васильович Калабухін / *Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. 1917 – 2017. До 100 річчя від дня заснування: мала енциклопедія* / У 2 т. / ред.-упоряд. Л.В. Русакова. Харків, 2017. Т. 1. Музичне мистецтво. С. 475–476.
4. Кучер Л.І. *Анатований каталог вистав Оперної студії ХНУМ ім. І.П. Котляревського*. Харків, 2012. 127 с.
5. Кучер Л.І. *Харківська оперна студія: історія та сучасність. Pro Domo Mea: нариси до 90-річчя з дня заснування університету*. Харків: ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2007. С. 211–224.
6. Рощенко О. Музикознавче акме Наталії Савицької: на шляху до музикологічної акмеології. *Вісник НАКККиМ*. Київ, 2019. С. 328–332.
7. Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: автореф. дис. ... докт. мист. НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2009. 36 с.

8. Чиженко М. Анатолій Васильович Калабухін: феномен творчої особистості. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 55. Харків, 2019. С. 76–91.
9. Hermann Dechant. Dirigieren. Zur Theorie und Praxis der Musikinterpretation. Herder – Wien-Freiburg-Basel, 1985.

References:

1. Anatoliy Vasylyovych Kalabukhin. Slavetni imena (Pochesni hromadyany mista Kharkova) / Volovnik O.P., Volovnik T.V. Kharkiv, 2011. P. 285–342 [in Ukrainian].
2. Anatoliy Vasylyovych Kalabukhin. Biohrafiya i bibliohrafiya vyznachnykh muzykantiv. Kharkivs'ky derzhavnyy instytut mystetstv imeni I.P. Kotlyarevs'koho (avtory-uporyadnyky: A.A. Mizitova, O.S. Sadovnikova, V.V. Suprun). Kharkiv: Rehion-inform, 2003. 52 p. [in Ukrainian].
3. Anatoliy Vasylyovych Kalabukhin / Kharkivs'kyy natsional'nyy universytet mystetstv imeni I.P. Kotlyarevs'koho. 1917 – 2017. Do 100 richchya vid dnya zasnuvannya: mala entsyklopediya / U 2 t. / red. – uporyad. L. V. Rusakova. Kharkiv, 2017. T. 1. : Muzychne mystetstvo. P. 475–476 [in Ukrainian].
4. Kucher, L.I. (2012). Anotovanyy kataloh vystav Opernoyi studiyi KHNUM im. I.P. Kotlyarevs'koho. Kharkiv. 127 p. [in Ukrainian].
5. Kucher, L.I. (2007). Kharkivs'ka opera studiya: istoriya ta suchasnist'. Pro Domo Mea: narysy do 90-richchya z dnya zasnuvannya universytetu. Kharkiv: KHNUM im. I.P. Kotlyarevs'koho. P. 211–224 [in Ukrainian].
6. Roshchenko, O. (2019). Muzykoznavche akme Nataliyi Savyts'koyi: na shlyakhu do muzykologichnoyi akmeolohiyi. Visnyk NAKKKiM. Kyiv. P. 328–332. [in Ukrainian].
7. Savyts'ka, N. (2009). Vikovi aspekty kompozytors'koyi zhyttyetvorchosti. avtoref. dys. ... dokt. myst. NMAU im. P.I. Chaykovs'koho. Kyiv, 2009. 36 p. [in Ukrainian].
8. Chyzhenko, M. (2019). Anatoliy Vasylyovych Kalabukhin: fenomen tvorchoyi osobystosti. Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyky osvity. Vyp. 55. Kharkiv, P. 76–91 [in Ukrainian].
9. Hermann Dechant. Dirigieren. Zur Theorie und Praxis der Musikinterpretation. Herder – Wien-Freiburg-Basel, 1985 [in Germany].

Гаркуша Марія Володимирівна,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики
Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського
тел.: (097) 336 - 80 - 94
e-mail: garkusamaria@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5709-4616>

ВИКОНАВСЬКА ПОЕТИКА ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ ВОЛОДИМИРА СКУРАТОВСЬКОГО «ПАМ'ЯТЬ ПРО СОНЦЕ» НА ВІРШІ А. АХМАТОВОЇ

Статтю присвячено виконавській поезиці сучасної академічної української музики в аспекті концертмейстерського мистецтва, яку конкретизовано на матеріалі відомого вокального циклу сучасного дніпровського композитора, викладача, поета, музикознавця, громадсько-культурного просвітника, заслуженого діяча мистецтв України Володимира Ілліча Скуратовського. **Мета статті** – дослідження виконавської поезики популярного вокального циклу «Пам'ять про сонце» В. Скуратовського. На основі класифікації складових виконавської поезики української музикознавиці Ю. Ніколаєвської, визначено стильові маркери виконавської поезики вищезначеного циклу, зокрема йдеться про диференціацію виразності поетичного тексту, багатопараметровість фортепіанної партії, а також неоднозначність драматургії твору. У низці **методів** презентованого наукового дослідження означимо, насамперед, інтермедіальний, структурно-функціональний, а також топонімічний підходи. **Наукова новизна** пропонованої статті постає у теоретичному осмисленні вокального циклу «Пам'ять про сонце» В. Скуратовського в контексті усвідомлення виконавської поезики піаніста-концертмейстера, а також спробі диференціації музично-виконавських партій та виявлення їх специфіки у художньо-творчій взаємодії. **Висновки.** Встановлено, що феномен виконавської поезики сучасного вокального циклу «Пам'ять про сонце» Володимира Скуратовського, що постає у презентованій науковій статті, передусім, в аспекті професійного концертмейстерського мистецтва, полягає у певній взаємодії фортепіанної партії із вербальним текстом, що належить, підкреслимо,

естетиці акмеїзму, тоді як фортепіанна партія втілює концентровано прихований зміст подій, на підґрунті гнучкого переключення драматургічних планів у площині усього вокального циклу знаного дніпровського композитора-сподвижника.

Ключові слова: виконавська поетика, концермейстер-піаніст, вокальний цикл, драматургія, артикуляція.

Garkusha Maria, postgraduate of the Department of Interpretology and Music Analysis of Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky

Performance poetics of the vocal cycle „Memory of the Sun” by Vladimir Skuratovsky on the poems of A. Akhmatova

The purpose of the article is to study the performance poetics of Volodymyr Skuratovsky's vocal cycle „Memory of the Sun”. Contemporary performing arts are actively demonstrating the renewal of their features, which is associated with changes in artistic communication and perception of music, the needs of the listener, new and moving formats of concert activities, and so on. The formation of new approaches in the study of performing strategies, in particular in the art of concertmaster, is relevant for the improvement of the Ukrainian performing space and requires interdisciplinary approaches, which include the study of musical poetics of the work. **The scientific novelty** is to study the cycle of Skuratovsky in the context of the performance poetics of the accompanist-pianist. **Methodology** is based on the next methods – intermediate (interaction of literary and musical in the genre of the vocal cycle), structural-functional (the relationship between the system components of an artistic text and the performance means of a concertmaster-pianist) and interpretational (elucidation of the specifics of performing means of embodying a musical image) ways. **Conclusions.** The performance poetics of the cycle „Memory of the Sun” by V. Skuratovsky based on A. Akhmatova's poems is based on the basic principles of his style: differentiation of the expressiveness of the poetic text (words of the phrase), multiparameter of the piano part and ambiguous drama of the work. The performance poetics of the cycle consists in a certain interaction of the piano part with the vocal-verbal layer, the simple and clear pronunciation of which corresponds to the aesthetics of the acmeism of A. Akhmatova's work. The piano part embodies the hidden meaning of events. The toponymy of the work contains contrasting comparisons in the field of dynamics, rhythmic and texture, which creates a unique flexible drama of the cycle.

The key words: performing poetics, concertmaster-pianist, vocal cycle, dramaturgy, articulation.

Постановка проблеми. Сучасне виконавське мистецтво активно демонструє оновлення своїх ознак, що пов'язано зі змінами у мистецькій комунікації та сприйнятті музики, потребами слухача, новими форматами концертної діяльності тощо. Наприклад, акціонізм та перформативність переносять увагу слухача на подієвість, процесуальність твору та самого процесу виконання. Тому формування нових підходів у концертмейстерському мистецтві, є своєчасним та актуальним для вдосконалення виконавських стратегій музики сучасних композиторів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасними науковцями багатопланово досліджено концертмейстерську діяльність. Так, у дисертаційному дослідженні Г. Зуб [7] ґрунтовно проаналізовано основні напрямки еволюції діяльності концертмейстера та розкрито панораму векторів розвитку його діяльності. Особливу увагу приділено діалогу концертмейстера із солістом та його різноманітним засобам. Авторка зазначає, що концертмейстер створює особливий звуковий образ роялю, що віддзеркалює самостійність та багаторівневність праці концертмейстера.

Дисертаційне дослідження Н. Інюточкиної [8] загострює увагу на еволюцію саме фортепіанної партії, що розглянуто на матеріалі вокальних циклів ХІХ століття. Особливу увагу дослідниця приділяє багаторівневості та багатоканальності концертмейстерської діяльності, що співвідноситься з особливостями стилістики вокальних циклів. Детальне дослідження сучасного трактування терміну «концертмейстер» надає можливість у роботі уточнити специфіку вокального дуету і функції концертмейстера: «Функція концертмейстера в сучасному вокально-фортепіанному дуєті насамперед визначається виразними можливостями інструмента й піаністичною майстерністю концертмейстера, тобто арсеналом засобів, що формують образність та розкривають художню концепцію» [8, 75].

Для дослідження ролі піаніста-концертмейстера у мистецтвознавстві необхідні також міждисциплінарні підходи, до яких належить і вивчення музичної поетики твору. Дослідницька орієнтація у множинності визначень та підходів до поняття «поетика» у

музикознавстві, може бути конкретизована на підґрунті виконавської інтерпретації, що обумовило термін «виконавська поетика» у сучасній інтерпретології та його актуальність.

Питання поетики визначає міждисциплінарність напрямків сучасного музикознавства що відображено у працях О. Муравської [10], Ю. Ніколаєвської [11]. Застосування цього терміну обумовлено предметом поетики, зокрема «створенням простору духовної культури» [6], який дозволяє його ефективно використати у мистецтвознавстві. Так, на підґрунті теорії поетики С. Шип виокремлює три компоненти музичної поетики: ідею (зміст), художню мову (засоби художньої виразності матеріалу, інтонаційної лексики, граматики, синтаксису музичної форми), риторику як вибір або винахід особливих виразних прийомів (тропів, фігур, символів) [17].

Доцільним та важливим є намагання італійського композитора Лучано Беріо не тільки визначити «музичну поетику», а відділити її від аналізу: «Сьогодні поняття музичної поетики більше не є предметом для суперечок, і тому не потрібні аргументи на захист. Ми можемо говорити без непорозумінь, про поетику Антона Веберна, Олів'є Мессіана, Ігоря Стравінського чи Бели Бартока, застосовуючи розгорнуту та оригінальну концепцію бачення музики» [1]. Для Беріо саме поетика як бачення музики композитора в контексті історичної еволюції, рухливого художнього простору, у поєднанні з аналізом відтворює наповненість розуміння твору. Вищезазначена сутність поетики дозволяє залучати у процес її дослідження на матеріалі вокальних циклів роботи, безпосередньо пов'язані із вивченням жанрових закономірностей вокального циклу [4; 8; 5].

Стрижневим для визначення поетики вокального циклу є і питання взаємодії композитора та поета, рівень їх художнього діалогу. Взаємодія поета і композитора відбувається на трьох рівнях, якими є так звана зустрічна інтонація, зустрічний жанр і зустрічна концептосфера.

Актуальність дослідження виконавської поетики обумовлена необхідністю подальшого уточнення змісту цього терміну та його значення для концертмейстерської діяльності, що може бути вирішено шляхом конкретних стильових прикладів. Так, безцінний матеріал для дослідження виконавської поетики надають сучасні українські вокальні цикли, зокрема твори дніпровського композитора

Володимира Скуратовського. Також потребує доповнення наукового потенціалу цього поняття і новими підходами до концепту інтерпретації, на що вказують дослідження Ю. Ніколаєвської [11], Л. Шаповалової [15]. Аналіз цих наукових джерел доводить, що інтерпретація поєднує як виражальні засоби (акустичні, мовні, образні), так і засоби їхньої взаємодії, конкретні «сегменти» (композиція, поетичне мовлення), тлумачення текстів, виявлення або реконструювання їх змісту. Виникаюча проблема множинності інтерпретації може мати, за П. Рікером, дуже позитивне значення, адже сьогодні саме конфлікт інтерпретацій є одним з двигунів мистецької практики. Його невичерпність надає інтерпретації право на існування у «віртуальності багатьох смислів, якими володіє людина в культурі та житті» [13, 101].

Виконавське завдання, яке формується під впливом певного набору більш конкретних чинників, потребує від концертмейстера дій на межі музичного та позамузичного, зокрема **контекстуальності** діяльності. За визначенням Української енциклопедії, **конт́екст** (від лат. contextus – тісний зв'язок, з'єднання) – сукупність обставин, від яких залежать значення або сенс будь-якого знаку, вислову, тексту, дії. Контекстуальність вимагає усвідомлення різноманітних зв'язків між частинами та складовими діяльності, підходу, аналізу тощо. Тому контекстуальність діяльності означає залучення широких, будь-яких за природою художніх та позахудожніх текстів для створення індивідуальної інтерпретації.

Таким чином, інтерпретація є фактом постійного зростання смислів твору, як це підкреслено у дослідженні Л. Шаповалової: «Слово „автор” походить від auctor – той, хто розширює. Зміст розширення полягає у доповненні до того реального, що уже існує» [16].

У контексті означених підходів теоретична розробка виконавської поетики поєднується як з аналітичною інтерпретологією, так і з «живими» результатами мислення виконавця. Якщо предметом музичної поетики, за Ю. Вахраньовим, є «внутрішня реальність» людини, то доцільно розглядати взаємодію тих засобів, яка відбувається у «полі духовності» музиканта [3]. Застосування терміну «виконавська поетика» на перехресті інших понять інтерпретології потребує конкретизації дослідницьких дій.

Метою статті є дослідження виконавської поетики вокального циклу Володимира Скуратовського «Пам'ять про сонце». Для реалізації цієї мети пропонується застосування класифікації складових виконавської поетики Ю. Ніколаєвської [11], а саме виконавських засобів втілення образу – топонімів, до яких автором віднесено: артикуляцію, темпоритм форми, динаміку твору, топономіку (виконавське відтворення фактури).

Об'єктом дослідження є феномен виконавської поетики, а **предметом** – специфіка виконавської поетики в аспекті концертмейстерського мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Дніпровський композитор, музикознавець, викладач Володимир Скуратовський (1963 – 2016), безумовно, був прихильником змістовного «навантаження» музики, взірцем коректних інтерпретацій творів мистецтва як піаніст, декламатор віршів і мистецтвознавець-просвітник. Як чудовий поет, про що свідчать дві його поетичні збірки «Между междометьями» та «Распахнутое небо над собою», Володимир Скуратовський володів тонким тлумаченням поетичних текстів, в яких відчутно відлуння музики. Метафоричність, вишуканість та технічна досконалість вірша надали йому змогу створювати проникливі, філософсько-ліричні висловлювання, багатогранні за жанровими ознаками. В цьому йому допомагала його блискуча мистецька освіченість: Володимир Ілліч вивчав та глибоко знав поезію ХХ століття, цитував її, читав на пам'ять. Такі факти дозволяють припустити наявність зустрічної інтонації та відповідного комплексу певної інтонаційної сфери, яка виникає в результаті активної взаємодії композитора-поета зі словом.

Серед вокальних циклів В. Скуратовського особливе місце займає «Пам'ять про сонце» на вірші А. Ахматової, створений у 2002 – 2003 рр., який містить чотири романси. Виконавська поетика цього циклу ґрунтується на принципах його стилю – диференціації виразності поетичного тексту (слова, фрази), багатопараметровості фортепіанної партії, та неоднозначній драматургії твору. Зупинимося на топономіці як авторських засобах втілення образу.

Перший романс «Справжня ніжність» – це диференційоване відношення до поезії: слово-образ розвивається процесуально та підкорюється поступовому розкриттю його усвідомлення-відчуття. Відомо, що і сама поетеса підкреслювала, що її вірші ніби «самопороджувалися» та породжували синестетичні ефекти: «В одних

автор приречений чути звук скрипки, що колись допомагав йому їх вигадати, в інших – стукіт вагона, що заважав йому їх написати. Вірші можуть бути пов'язані з запахами парфумів і квітів» [12]. Для цього композитор активізує семантично-лексичний рівень мовної структури тексту: фразу «настоящую нежность» одразу виокремлено як ядро, стрижень розгортання певної культури поведінки, афористично та чітко.

Перша фраза романсу розгортається у повільній, пластичній мелодійній графіці, в якій ключовим є слово «ніжність». Хроматичні «зісковзування» окреслюють стан «пливучої» тональності, що відповідає модусу інтимної лірики, глибинного внутрішнього відчуття. Двоплановість фортепіанної партії – це легкі висхідні лінії та альтеровані акорди, репліки, які віддзеркалено у вокальній партії. Таким чином, романс задає певний тон артикуляції піаніста – ясність, прозорість, споглядальність. Регістрова різниця теж згладжена у цьому фрагменті. Особливе значення для топономіки має фактура, яка згідно дослідженню Ю. Ніколаєвської, «є простором, тією багатовимірною топонімічною системою координат композиторсько-виконавсько-слухацького часопростору, в якій відбувається *кореляція* комунікативної стратегії у створенні звучного образу музичного твору» [11, 149].

Наступний же фрагмент форми різко контрастує: зміна динаміки та темпу, авторські ремарки відповідають справжньому змісту події (саме так можна визначити темпоритм форми). Фактура стає насиченою нестримними нисхідними пасажами, що створюють ритмо-фактурне остінато. Артикуляція вокалістки різка, декламаційна та множинна за своїми мотивами-репліками, в той час як артикуляція піаніста поєднує стриманість та певну «жорсткість» звуковидобування. Необхідна також і певна акцентуація концертмейстером гармонічних комплексів, басових тонів, які співпадають за значимістю з смисловими крапками тексту та вокальної партії. Реприза-кода романсу відтворює початковий матеріал та повертає до споглядальності та зупинки часу.

В романсі «Пам'ять про сонце» топономіка виглядає дещо інакше: вибір артикуляції піаністом у першому розділі твору підкорено врівноваженому вимовлянню тексту у вокальній партії, утворенню певного лейтритму, який асоційовано з плинністю часу. Як відомо, Ахматова надавала великого значення образу часу та відносинам

людини з ним, а саме пам'яті, що є ключовим образом у цьому романсі. Такі наскрізні образи її творчості породжують приховану або, навпроти, явну об'ємність смислів. За висловом Я. Платека, Ахматова володіла так званою «надлишковою аргументацією», тому що «її знання помножувалися на силу уяви та досвід митця» [12, 134].

На думку дослідників фортепіанної артикуляції, вона «має ще й темброві характеристики (подібно до звучань флейти, валторни, гобою і т.д.), синестетичні визначення («волога», «суха» артикуляція), образні конотації (ніжний дотик, перлова гра і т.д.) [9]. Всі ці ознаки присутні в поезії Ахматової, що, безумовно, намагався втілити Володимир Скуратовський. Тому артикуляційні засоби виразності піаніста у цьому романсі можна визначити достатньо широко.

Так реєстрові перегукування першого розділу можуть бути інтерпретовані як звуки різних груп інструментів в оркестрі, а «матова» звучність ритмізованого остінатного пласта фактури – коливання струнних. Невеличкий середній розділ, однак, є кульмінацією твору, що обумовлено хиткістю фортепіанної партії, яка дублює у терцію вокальну і ніби лишається свої власної суті, елементи цілотону надають відстороненості розумінню тексту. Темпоритм форми тут інверсійний відносно першого романсу: експресивність висловлювання у крайніх розділах, а містичність та потаємність – у середині. Реприза-кода адинамічна, що відповідає згасанню емоцій.

Романс «Ти знаєш» – третій у циклі – демонструє початок визрівання інтонаційно-тематичних зв'язків твору. Це відповідає мовній структурі вірша: лексичне співставлення «томлюсь в неволе» та подальшого картинного розгортання майже «побутової» лексики підкреслює приховані змістові паралелі. У фортепіанному вступі з'являються квінтові комплекси з попереднього романсу, які піаніст інтерпретує як знак образу неволі, вербалізованого пізніше. Артикуляція тут – глибокий та «затемнений» звук, навіть ефект певної «в'язкості» акордової послідовності. Відтак, в трактуванні Скуратовського-піаніста, романс отримує фігуровану басову лінію як знак відсутності опори, моноритміку верхнього голосу, яка кореспондує із вокальною партією, однак є більш насиченою, ніби перенавантаженою звуками.

Повторення другого розділу є очікуваним, так як йдеться про явища зовнішнього світу, перелік тих картин, які залишаються у висловлюванні героїні тим, що проходить повз неї. Об'єктивність

зростає, і тому активність фортепіанної партії, яка відігравала роль прихованого змісту, психологічного стану героїні на тлі цих картин, зникає.

Заключний романс циклу «Дверь полуоткрыта» має таку ж напружену за змістовим розвитком мовну структуру, що відтворено за рахунок відкритих рим, зовнішніх «перебивань» власного висловлювання та образу стихання звуків навколо. Відрізняється в аспекті збільшення звукового «потoku» фортепіанної партії, яка потребує так званої «перлинної» артикуляції, яка створює ефект людського дихання та водночас поетичних дзвіночків. На відміну від попередніх творів, саме басова лінія породжує тему-контрапункт до простої декламації солістки. Більш чітка артикуляція може бути здійснена у прихованому голосі верхнього регістру, який звучить як дзвін, безперервний та знервований. Романс підсумовує звукову перспективу попередніх романсів, поєднуючи фонізм фігураційного потоку та мотивні включення. Темпоритм форми та її динамічний профіль входять у протиріччя з безперервним звучанням фортепіано, тому що ритм появи фраз у тексті імпровізаційний, нерегулярний. Коли ж все ж таки вокальна партія отримує стабільний та повторний ритм, це сприймається як останній висновок, проголошення останньої головної ідеї, до якої було спрямовано увесь розвиток циклу.

Висновки. Проведений аналіз топонімів – виконавських засобів втілення звукообразу у вокальному циклі В. Скуратовського «Пам'ять про сонце» довів, що артикуляційні, динамічні, формостворюючі та фактурні особливості потребують особливої виконавської поетики, закладену автором в текст. Вона полягає у певній взаємодії фортепіанної партії із вокально-словесним шаром, мовною структурою віршів, зокрема лексично-семантичною складовою. Зустрічна інтонація та виникаючий особливий інтонаційний комплекс, притаманний кожному романсу, визначаються завдяки саме музичній акцентуації змістових вузлових слів віршів та вибудовування самостійного руху музичних фраз, фактурних шарів та ритмічної деталізації. Просте та ясне вимовляння тексту, втілене Володимиром Скуратовським, відповідає естетиці акмеїзму, до якого певний час тяжіла творчість А. Ахматової. Фортепіанна ж партія втілює прихований зміст подій, які виникають завдяки гнучкому переключенню планів – внутрішнього та зовнішнього, експресивного та оповідального. Топономіка твору містить контрастні співставлення

в галузі динаміки, ритміки та фактури, що створює неповторну гнучку драматургію циклу. Саме вона дозволяє концермейстерові бути «ехом» голосу та водночас поглиблювати тонкі синестетичні модуси циклу.

Таким чином, творча діяльність піаніста-концертмейстера є не тільки процесом самотійної постановки виконавського завдання, але й є активним смисловим процесом. При цьому, постійне нарощування змісту у пізнавальній діяльності поступово розкривається і збагачується в процесі безпосередньої взаємодії із партнером, а саме – вокалістом. Результатом такої взаємодії є визначення та конкретизація генерального виконавського завдання, яке формує процес інтерпретації.

Перспективи дослідження. Наступний етап роботи над вивченням виконавської поезики в аспекті концертмейстерського мистецтва може містити порівняльний аналіз декількох вокальних циклів.

Список використаних джерел і літератури:

1. Берио Л. Поэтика анализа. 2012. URL: http://www.nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=32989. (дата звернення: 25.06.2023).
2. Беліченко Н.М. Структурна поезика музичного твору (на матеріалі музики сучасних композиторів 80-х років): автореф. дис. ... канд. мист. Київська державна консерваторія ім. П.І. Чайковського. Київ. 1994. 16 с.
3. Вахранёв Ю. Исполнение музыки (Поэтика). Харьков. 1994. 334 с.
4. Горелик Л.М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу. Дис. ... канд. мист. ОДМА ім. А.В. Нежданової. Одеса. 2006. 185 с.
5. Грицюк О.Я. Жанровий синтез у камерно-вокальній музиці першої третини ХХ ст. (на прикладі творів М. Равеля, П. Хіндемита, С. Прокоф'єва, Ф. Пуленка). Дис. ... канд. мист. НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ. 2016. 207 с.
6. Ермакова С.С. О трактовке музыкальной поэтики в отечественном музыкознании. *В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии*. 2017. № 3 (70). С. 5–10.
7. Зуб Г.А. Концертмейстер-пианист в контексте эволюции исполнительского искусства. Дис. ... канд. мист. ХНУМ ім. І.П. Котляревського. 2012. 199 с.
8. Інюточкіна Н.В. Феномен піаніста-концертмейстера у вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу ХІХ ст.). Київ. 2010. 212 с.
9. Лозенко К.О. Синестезія як спосіб осягнення сенсу музичного твору: теорія та практика ХХ – початку ХХІ ст. 2016.
10. Муравська О. Поетика вокального циклу П. Хіндемита «Житіє Марії» в руслі духовних і стильових шукань німецької культури і музики першої половини

XX ст. 2019. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3397> (дата звернення: 25.12.2023).

11. Ніколаєвська Ю.В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на матеріалі творчості XX – початку XXI ст.). Дис. ... докт. мист. ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Харків. 2020.

12. Платек Я. Верьте музыке. М.: Советский композитор. 1989. 350 с.

13. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. М.: Академический Проект. 2008. 695 с.

14. Чернявська М. Виконавська поетика як віддзеркалення композиторського стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 58. 2021.

15. Шаповалова Л.В. Інтерпретологія як інтегративна наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 46. 2017. С. 289–300.

16. Шаповалова Л.В. Духовна реальність музичного твору та методи її пізнання. URL: <http://num.kharkiv.ua/vypusk40-11-32> (дата звернення: 21.06.2024).

17. Шип С. Теорія художніх стилів: монографія. Суми. 2023. 138 с.

References:

1. Berio, L. (2012). Poetics of analysis. Retrieved 25.06.2023 from URL: http://www.nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=32989 [in English].

2. Belichenko, N.M. (1994). Structural poetics of a musical work (based on the music of modern composers of the 80s). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

3. Vahranev, Y. (1994). Performance of music (Poetics). Kharkiv. 334 [in Russian].

4. Gorelik, L.M. (2006) Vocal cycle in the genre-species specifics of chamber singing. Dis. ... Candidate of Art History. OSMA. im. A.V. Nezhdanova. Odessa. 185 [in Ukrainian].

5. Gritsyuk, O.Ya. (2016). Genre synthesis in chamber vocal music of the first third of the 20th century (on the example of works by M. Ravel, P. Hindemith, S. Prokofiev, F. Poulenc). Dis. ... Candidate of Art History. NMAU im. P.I. Tchaikovsky. Kyiv. 207 [in Ukrainian].

6. Ermakova, S.S. (2017). On the interpretation of musical poetics in Fatherland musicology. *In the world of science and art: issues of philology, art history and cultural studies*, 3 (70), 5–10 [in Russian].

7. Zub, Gh.A. (2012). Accompanist-pianist in the context of the evolution of performing art. Dis. ... Candidate of Art History. KhNUM im. I.P. Kotljarevskogho. Kharkiv. 199 [in Russian].

8. Injutochkina, N.V. (2010). The phenomenon of a pianist-accompanist in a vocal-instrumental ensemble (in the example of the Austro-German vocal cycle of the 19th century). Kyiv. 212 [in Ukrainian].

9. Lozenko, K.O. (2016). Synesthesia as a method of understanding the meaning of a musical work: theory and practice of the 20th – early 21st centuries [in Ukrainian].

10. Muravska, O. (2019) Poetics of P. Hindemit's vocal cycle „The Life of Mary” in line with the spiritual and stylistic chants of German culture and music of the first half

of the 20th century. Retrieved 25.12.2023 from URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3397> [in Ukrainian].

11. Nikolaevska, Yu.V. (2020). Musical communication as an interpretive phenomenon (on the basis of the creativity of the XX – XXI centuries). Dis. ... Doct. of Art History. KhNUM im. I.P. Kotljarevskogho. Kharkiv [in Ukrainian].

12. Platek, J. (1989). Believe the music. M.: Soviet composer, 350 [in Russian].

13. Ricoeur, P. (2008). Conflict of interpretations. Essay on hermeneutics. M.: Academic Project, 695 [in Russian].

14. Chernjavska, M. (2021). Performance poetics as a reflection of the composer's style. *Problemy vzajemodii mystectva, pedagoghiky ta teorii i praktyky osvity*, 58 [in Ukrainian].

15. Shapovalova, L.V. (2017). Interpretology as an integrative science. *Problemy vzajemodii mystectva, pedagoghiky ta teorii i praktyky osvity*, 46, 289–300 [in Ukrainian].

16. Shapovalova, L.V. (2014). The spiritual reality of a musical work and methods of its cognition. Retrieved 21.06.2024 from URL: <http://num.kharkiv.ua/vypusk40-11-32> [in Ukrainian].

17. Shyp, S. (2023). Theory of artistic styles: monograph. Sumy. 138 [in Ukrainian].

UDC 78.071.1

DOI 10.33287/222404

Левицький Юрій Юрійович,
*аспірант кафедри музикознавства,
композиції та виконавської майстерності
Дніпровської академії музики*
тел.: (067) 885 - 60 - 93
e-mail: urkaklarnet@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0007-0433-7371>

РИСИ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ ОЛЕНИ АРХИПОВОЇ

Мета статті – означення найбільш самотніх стилістичних рис композиторського мовлення Олени Архипової, презентованих у творах майстрині для духового академічного інструментарію. У низці **методів** пропонованого наукового дослідження означимо, насамперед, методи музично-теоретичного та виконавського аналізу, індукції та дедукції, структурно-функціональний та аксіологічний методи, емпіричні підходи спостереження та узагальнення. **Наукова новизна** представленої статті обумовлюється відсутністю наукового опрацювання творчого доробку Олени Архипової у сучасній

музикознавців думці, зокрема численних композицій для професійних духових інструментів, означених в аспекті стильової характерності її композиторського мовлення. Новизною роботи також постає означення в якості матеріалу дослідження низки композицій О. Архипової для духових інструментів, зокрема «Забуття», «Спогад», «Подих Весни» для кларнета з фортепіано, «Нариси» для флейти, гобоя та кларнета. **Висновки.** Встановлено, що відома дніпровська композиторка Олена Архипова виразно звертається до яскравих образів природи, максимальності чуттєвої наснаги, емоційно-душевних переживань, споглядань у глибини внутрішнього світу людини. В музиці О. Архипової яскраво виражені ознаки рефлексії, багатогранного світовідчуття. Вищезначене дає можливість констатувати романтичний почерк музичного мовлення майстрині, з особливо відчутним превалюванням лірико-сентиментальних інтонацій, що не сягають драматичної експресії вислову, героїчно-епічної картинності, трагедійності в художній змістовності музичних творів. Таким чином, констатуємо глибокий ліризм композиторського мовлення авторки, який тяжіє до художньо-виразних інтонацій сентименталізму в загальному романтичному стилі звуковислову званої дніпровської композиторки Олени Олександрівни Архипової.

Ключові слова: композитор, стиль, твір, духові інструменти, програмність, художній зміст.

Levitskyi Yury, postgraduate of the department of Musicology, Composition and Performing Skills in Dnipro Academy of Music

Features of the composing style by Olena Arkhipova

The purpose of this scientific article is define the most characteristic stylistic features of Olena Arkhipova's compositional language, presented in the works for wind academic instruments. There are row of the investigative **methods** we will designate, in the first place, the methods of music-theoretical and performance analysis, induction as well as deduction, structural-functional and axiological methods, empirical approaches of observation and generalization. **The scientific novelty** of the presented article is determined by the lack of scientific analysis of Olena Arkhipova's creative production in the modern opinion of musicologists, in particular, numerous compositions for professional wind instruments, defined in terms of the stylistic characteristics of her compositional language. The novelty of the work is also the designation as research material of compositions by O. Arkhipova for wind professional instruments, in particular „Oblivion”,

„Memory”, „Breath of Spring” for clarinet with piano, „Essays” for flute, oboe and clarinet. **Conclusions.** The well-known Dnipro composer Olena Arkhipova openly appeals to brilliant images of nature, maximum sensuality, emotional and spiritual experiences, contemplations in the deep of a person's inner world. There are signs of reflection and multifaceted worldview in the academic music of O. Arkhipova. The above makes it possible to state the romantic handwriting of the artist's musical language, with a particularly noticeable prevalence of lyrical and sentimental intonations. We ascertain the deep lyricism of the author's compositional language, which gravitates towards the artistically expressive intonations of sentimentalism in the general romantic style of sound expression of the well-known Dnipro academic composer Olena Arkhipova.

The key words: composer, style, composition, wind instruments, programming, artistic content.

Постановка проблеми. Аналітична увага до стилю композиторського мовлення, особливостей звукоінтонаційного почерку майстра, завжди непередбачений процес у його наслідках, результатах пізнання характерного, максимально узагальнюючого звукового образу композитора. І ця невизначенність, у певній мірі несподіванність, що розкривається питливому досліднику, абсолютно зумовлюється розвитком сучасного музичного мистецтва, сьогочасною еволюційною ходою професійної музичної культури. «Сучасна музика – це хаотичне море звуків, де кордони між жанрами розмиті, а експерименти стали нормою. У часи технологічного розвитку музичний світ наповнений новими ідеями» [4, 4].

У такому безкрайому осягненні тенденційного розвитку мистецтва звукоінтонування змісту (музика), віднайдення певних опор в усвідомленні композиторського єства, осмислення його відповідних ідентифікаційних рис, підкреслимо, задля створення художньо-переконливих виконавських інтерпретацій, музично-теоретичного аналізу творів, кристалізації у них педагогічного аспекту, культурно-просвітницької значущості, процес виявлення ознак композиторського стилю постає надзвичайно важливим та, у світлі вищезначеного, винятково проблемним.

Мистецтвознавець І. Беренбейн зазначає: «Обумовленість національного музично-історичного процесу ХХ століття як загальними (політичними) чинниками, так і суто іманентними якостями української ментальності, створює особливий стильовий

дискурс, починаючи від сплеску стилетворчої активності в 20-х, стабілізації стильового канону в 30-50-х, до полістилістики та інтертекстуальних пошуків у 60-90 роках» [1, 58].

Актуальність теми статті полягає в тому, що визначення дослідником стильової пріоритетності у творчо-композиційному акті майстра, найточніше генерує свідому узагальненість, квінтесенцію його звукоінтонаційного почерку. До цього ж необхідно розуміти, що «...слухаючи новий цікавий твір, ми не завжди усвідомлюємо, що стаємо свідками народження оновленого дихання в музичному мистецтві, але кожний новий твір є унікальним вагомим внеском у розвиток загальної музичної творчості» [3, 7].

Слід підкреслити, що саме стильова домінанта звукопису автора, винятково швидко і влучно усвідомлюється як музикантом-виконавцем, так і слухачами, викладачами, навіть ще до звукового ознайомлення з відповідним твором композитора.

Огляд літератури. Творчість композиторки Олени Архипової на сьогодні не сягає широти науково-дослідницької уваги вчених, усталення відповідних аналітичних положень стосовно особливостей її авторського звуковислову, стилю, певних узагальнень відносно її композиторського доробку. Постать майстрині згадується, насамперед, в оглядових, науково-публіцистичних, а також інформаційних виданнях, у працях таких авторів як В.М. Брондзя (Мартинюк) [2], К.П. Капітонова [3; 4], Н. Шиліна [5] та ін.

Метою статті є означення найбільш самобутніх стилістичних рис композиторського мовлення відомої дніпровської майстрині Олени Архипової, презентованих у творах для духового академічного інструментарію.

Об'єктом дослідження є композиторський стиль О. Архипової, а **предметом** – найбільш характерні риси композиторського стилю майстрині, означені у композиціях для духових академічних інструментів.

Матеріалом дослідження постають твори для дерев'яних духових інструментів, а саме – «Забуття», «Спогад», «Подих Весни» для кларнета з фортепіано, а також «Нариси» для флейти, гобоя та кларнета.

Виклад основного матеріалу. У плеяді митців Дніпропетровської регіональної організації національної спільки

композиторів України Олена Архипова має означеність композиторсько-творчих зв'язів вже більше як 20 років.

За цей період було створено наступні композиції. Твори крупної форми – Концерт для фортепіано з оркестром, Симфонічна поема «Демон», Симфонічна поема «Маріонетки», Скерцо для народного оркестру. Камерні твори крупної форми – Варіації C-dur, Варіації E-dur, Соната для фортепіано, Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано, Соната для гобоя і фортепіано, Концертино для флейти і струнного квартету, Поліфонічний зошит для баяну, Струнний квартет. Поміж вищезначеного – хорові твори, романси, прелюдії, хорові обробки, переклади тощо.

Особливу увагу привертає творчість майстрині для академічних духових інструментів, що й була домінантно означено в авторському концерті Олени Архипової, що відбувся 13 березня 2024 року в Дніпровській академії музики.

«13 березня 2024 року в академії пройшов авторський концерт Олени Архипової – випускниці Луганського державного інституту культури та мистецтв, голови правління Дніпропетровської організації Спілки композиторів України, викладача Дніпровської академії музики, співачки та піаністки. У цьому концерті Олена Архипова показала себе не тільки як талановитий композитор, а і як виконавець та ведуча. Автор презентувала 10 творів, кожному була дана художньо-образна характеристика, пояснення програмної назви, були подані цікаві факти створення композицій та їх виконання. Поряд з фортепіанними творами (Соната, „Memories”, „Spring”), прозвучали Прелюдія для скрипки та фортепіано (виконавці Ольга Кутакова і Тетяна Рева), солоспів „Двори стоять у хуртовині айстр” на слова Л. Костенко (співала Мілана Цацина); три мініатюри для кларнета і фортепіано „Забуття”, „Спогад”, „Подих весни” (виконав Юрій Левицький та автор); перлинами Концерту стали „Нариси” для флейти, гобою та кларнета (виконавці Євгенія Якименко, Олександр Мірошник, Юрій Левицький) та „Маріонетки” для вібрафону соло (виконав Андрій Коломієць). Дуже добре, що творчість Олени Архипової знаходить постійну підтримку виконавців будь-якого напрямку. Наголосимо, що музика О. Архипової останнім часом активно аналізується у музикознавчих роботах» [2, 6].

Як зазначено вище, у концерті звучали твори для фортепіано, голосу, вібрафона, але більшість композицій була представлена для

дерев'яних духових інструментів, зокрема для кларнета і фортепіано, а також тріо для флейти, гобоя і кларнета.

Такого роду композиторська інтенція генерує низку запитань стосовно авторського почерку майстрині, певної художньо-образної палітри, що вимальовується виразовими можливостями саме дерев'яних духових інструментів, формуючи у такий спосіб відповідні ознаки композиторського стилю Олени Архипової. Спробуємо їх окреслити за наслідком аналізу ряду композицій, що стали важливим компонентом у програмі вищезначеного авторського концерту.

Отже, у концерті прозвучали такі твори для дерев'яних духових інструментів як «Забуття», «Спогад», «Подих Весни» для кларнета з фортепіано та «Нариси» для флейти, гобоя та кларнета.

Кларнетові твори написані у складній тричастинній формі, що генерує традиційність сприйняття цих духових композицій. У всіх творах відводиться важлива роль вступу і постлюдії, присутні постійні модуляції через спільний звук, політональність, велика кількість неакордових та прохідних звуків. Особливо підкреслимо діалогічність висловлювання, що постає основним принципом розбудови музичного матеріалу. Вже у загальному сприйнятті композиторського почерку авторки можна стверджувати, що Олена Архипова – композитор-мелодист.

Твір «Забуття» для кларнета і фортепіано, одразу дається в знаки своєю програмністю. Ця композиція як про дуже конкретні та зрозумілі кожному внутрішні почуття, переживання, прагнення людини, так і про майже невловимі свідомістю думки про сенс життя. Цей твір насичений, навіть пронизаний почуттями, емоціями та переживаннями з найпотаємніших куточків душі. У романтичну сферу, лірико-сентиментальну палітру почуттів нас вводять висхідні та несхідні секстові інтонації, ламентозно-зворушливі секундно-терцові послідовності. Інтервальні сполучення в секунду стверджуються як лейтінтервали. У тональному співвідношенні підкреслимо терцові модуляції-ланцюги. Діатоніка рясно збагачується хроматичними прохідними звуками. Використання «романтичного» VI-го ступеня формує вершинність хвильоподібної динаміки у чуттєво-емоційному лоні композиції.

Підкреслимо переважання бемольних тональностей, що надають більш м'якого тембрального забарвлення звучанню кларнета, у мить заглиблення в душевний стан людини.

Представляючи композицію «Спогад» для кларнета й фортепіано, авторка твору наголошувала, що у людини багато спогадів у житті, як добрих, так і не дуже, але ж є такі «щемливі», що їх боїшся зруйнувати навіть дотиком своїх думок. Саме про такий спогад йшлося у щойно означеній композиції.

Наголосимо, що п'єси «Забуття» та «Спогад» неймовірно пронизані ліричними інтонаціями, романтичними рисами висловлювання почуттів, але на відміну від «Забуття», п'єса «Спогад» занурює нас у глибини особистісної образно-емоційної сфери, статичною акордовою фактурою, що утворює відчуття якогось внутрішнього спокою, можна сказати медитативності, а секундові інтонації жалю та болю, септові ходи й четвертні триолі в мелодії, передають почуття ностальгії та щему. Таким чином, виникає відчуття, ніби фізично людина нерухома, але її думки десь далеко за обрієм минулого.

Композиція «Подих весни» – програмний твір про почуття і внутрішній світ та переживання людини. Але на відміну від попередніх двох п'єс, він не про минуле чи сьогодення: це приклад віри, передчуття та очікування найближчого майбутнього – наближення весняного настрою і тепла.

Допомагають відчувати та розкрити цей художній зміст твору такі засоби музичної виразності як мелодія широкого дихання, оспівування та звороти, що характерні для романтичної музики, ритм у взаємодії чверть із крапкою та дві шістнадцяті. Все це, як і широкі інтервали, допомагає відчувати інтонації подиху або зітхань. А хвилюючий, стрімкий рух мелодії тріолями, ніби тримає нас у стані оціпеніння, наче затамувавши подих, ми в очікуванні чогось надзвичайного.

Тріо «Нариси» для флейти, гобоя та кларнета – це диптих, що складається з двох контрастних між собою п'єс. У першій п'єсі композитор змальовує нам художній образ гірської природи. Композиція має яскраво виражений пасторальний характер, що визначається легкістю фактурної побудови музики та переходами по акордовим тонах у помірній динамічній шкалі, з урахуванням м'якості подання агогіки. Ми можемо відчувати, почути і навіть побачити світанок, наприклад, десь у Карпатах. Цю картину композитор вимальовує мелодією в народному стилі, що плавно перетікає від інструмента до інструмента. Змінюючи тембри, майстриня ніби показує нам, як музики на різних вершинах перемовляються між

собою своїми награваннями, розповідаючи кожен свою історію, зі своїми глибокими почуттями і переживаннями, зазираючи у свій внутрішній світ на лоні природи. Чому ми говоримо саме про гірський пейзаж, можете спитати ви? Тому що композитор використовує мову народних інтонацій, рясно збагачену хроматизмами діатоніку, секундкові співвідношення, використовує гуцульський лад.

Друга п'єса цього диптиху ніби занурює нас у якесь народне святкове гуляння, на якому урочисто-піднесену атмосферу створюють троїсті музики. Цей образ митець нам зафарбовує, у першу чергу, ритмічним малюнком восьма з крапкою шіснадцята і восьма у розмірі три восьмих. На те, що все це дійство відбувається на природі, вказують вкраплення шіснадцятими в кожному голосі на весь такт, ніби десь ми чуємо на фоні свята звуки навколишньої природи.

Таким чином, духові «Нариси» для флейти, гобоя і кларнета, ведуть нас від філософських споглядань природи, через призму внутрішнього світу людини у першій частині, до цілком земних, зрозумілих кожному почуттів свята і танцю, на фоні гірського пейзажу.

Висновки. Вищезначений художньо-виконавський аналіз композицій для дерев'яних академічних духових інструментів засвідчує, що Олена Архипова виразно-переконливо звертається до яскравих образів природи, чуттєвої наснаги, емоційно-душевних переживань, споглядань у глибини внутрішнього світу людини. У музиці Олени Архипової яскраво виражені ознаки рефлексії, світовідчуття і намагання пізнання власного «Я» у Всесвіті та в оточуючій нас реальності.

Відтак, можемо констатувати романтичний почерк музичного мовлення авторки, з надзвичайно виразним превалюванням лірико-сентиментальних інтонацій, що не сягають драматичної експресії вислову, героїчно-епічної картинності, трагедійності в художній змістовності творів. Відзначимо глибокий ліризм композиторського мовлення майстрині, який з максимальністю тяжіє до інтонацій сентименталізму в загальному романтичному стилі звуковислову відомої дніпровської композиторки, викладача, піаністки Олени Олександрівни Архипової.

Перспективи дослідження означеної теми вбачаються нами, передусім, у проведенні художньо-виконавського та музично-теоретичного аналізу найбільш відомих композицій Олени Архипової,

написаних у жанрах крупної форми, таких як концерт, соната, варіації, фантазії.

Список використаних джерел і літератури:

1. Беренбейн І.С. Неоромантичні риси творчості Валентина Костенка (на прикладі «12 солоспівів на слова Лесі Українки»). *Українське музикознавство*. 2018. Вип. 44. С. 58–66.
2. Брондзя В.М. Панорама композиторської діяльності: досягнення та перспективи. *Музичний вісник Дніпровської академії музики*. Вип. 1 (51). Дніпро. 07.06.2024. С. 6.
3. Капітонова К.П. Нова музика: дніпровський формат. *Музичний вісник Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*. Вип. 1 (48). Дніпро. 23.12.2022. С. 7.
4. Капітонова К.П. Електроакустичні рефлексії Дмитра Демченка. *Музичний вісник Дніпровської академії музики*. Вип. 1 (51). Дніпро. 07.06.2024. С. 4.
5. Шиліна Н. «Дерево життя теоретиків». *Музичний вісник Дніпровської академії музики*. Вип. 2 (50). Дніпро. 25.12.2023. С. 6.

References:

1. Berenbejn, I.S. (2018). Neo-Romantic features of Valentyn Kostenko's creation (on the example of „12 romances on the words of Lesya Ukrainka”). *Ukrajinsjke muzykoznavstvo*, 44, 58–66 [in Ukrainian].
2. Brondzja, V.M. (2024). Panorama of composer activity: achievements and prospects. *Muzychnyj visnyk Dniprovsjkoji akademiji muzyky*, 1 (51). Dnipro. 07.06.2024. S. 6 [in Ukrainian].
3. Kapitonova, K.P. (2022). New music: Dnipro format. *Muzychnyj visnyk Dnipropetrovsjkoji akademiji muzyky im. M. Ghlinky*, 1 (48). Dnipro. 23.12.2022. S. 7 [in Ukrainian].
4. Kapitonova, K.P. (2024). Electroacoustic reflections of Dmytro Demchenko. *Muzychnyj visnyk Dniprovsjkoji akademiji muzyky*, 1 (51). Dnipro. 07.06.2024. S. 4 [in Ukrainian].
5. Shylyna, N. (2023). „The tree of life of theorists”. *Muzychnyj visnyk Dniprovsjkoji akademiji muzyky*, 2 (50). Dnipro. 25.12.2023. S. 6 [in Ukrainian].

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

**BANDURA ENSEMBLE „CHARIVNYTSI”
AS THE BASIS OF THE
DNIPRO BANDURA SCHOOL**

The purpose of the article is to determine the role of the bandura ensemble „Charivnytsi” in the formation and development of the Dnipro School of academic bandura performance. **Research methods.** The investigative study used the analytical method (to analyze the ensemble repertoire), the historical method (to determine the stages of development of the Dnipro Bandura School), as well as a systematic approach that summarizes the achievements of the Dnipro Bandura School at the current stage of its evolution. **The scientific novelty** of this article consists, firstly, in discovering the role and significance of the bandura ensemble „Charivnytsi” in the process of formation and development of the Dnipro Bandura School. Secondly, there is the student ensembles determine the future of Ukrainian bandura art, and the repertoire of these collectives is the basis of the professional training of bandura players, therefore this study is of great importance for improving the educational system of professionals in the national musical art. **Conclusions.** The bandura ensemble „Charivnytsi” of Dnipro Academy of Music is a bright, unique, and at the same time typical representative of Ukrainian bandura art. The ensemble, founded in 1956, is a student educational band with a long history, which has been providing professional training for bandura teachers, ensemble bandura performers, leaders, and conductors of bandura ensembles for 65 years. The „Charivnytsi” ensemble has an individual performance style and a unique repertoire that comprises the local composers’ musical pieces as well as the ensemble leaders’ original arrangements, which distinguishes it from other Ukrainian bandura ensembles. The bandura ensemble „Charivnytsi” with its own repertoire is the basis of an integrated system of

ensemble bandurist training on the scale of the entire Dnipro School of academic bandura performance.

The key words: bandura ensemble, „Charivnytsi”, Dnipro School of bandura performance, repertoire.

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

Ансамбль бандуристів «Чарівниці» як основа Дніпровської бандурної школи

Мета статті – визначити роль ансамблю бандуристів «Чарівниці» у формуванні та розвитку Дніпровської школи академічного бандурного виконавства. **Методи дослідження.** У дослідженні були використані аналітичний метод (для аналізу репертуару ансамблю), історичний метод (для становлення етапів розвитку Дніпровської бандурної школи), а також системний підхід, що узагальнює досягнення Дніпровської бандурної школи на сучасному етапі її розвитку. **Наукова новизна** статті полягає у тому, що в даній роботі вперше визначається роль і значення ансамблю бандуристів «Чарівниці» у процесі становлення та розвитку Дніпровської школи бандурного виконавства. Саме студентські ансамблі визначають майбутнє бандурного мистецтва України, а репертуар цих колективів є базою професійної підготовки бандуристів, тому це дослідження має величезне значення для вдосконалення освітньої системи фахівців національного музичного мистецтва. **Висновки.** Ансамбль бандуристів «Чарівниці» Дніпровської академії музики є яскравим, неповторним і водночас типовим представником українського бандурного мистецтва. Ансамбль, заснований у 1956 році, є студентським навчальним колективом з багаторічною історією, який протягом 65 років здійснює професійну підготовку викладачів бандури, виконавців ансамблів бандуристів, керівників і диригентів капел бандуристів. Ансамбль «Чарівниці» має індивідуальну виконавську манеру та унікальний репертуар, який складається з музичних творів дніпровських композиторів та аранжувань керівників ансамблю, що відрізняє його від інших українських ансамблів бандуристів України. Ансамбль бандуристів «Чарівниці» з його власним репертуаром є ядром інтегрованої системи підготовки ансамблевого бандуриста в масштабах всієї Дніпровської школи академічного бандурного виконавства.

Ключові слова: ансамбль бандуристів, «Чарівниці», Дніпровська бандурна школа, репертуар.

Statement. The bandura art occupies a special place in Ukrainian culture, it is exclusively inherent to the Ukrainian nation, and therefore it has become a sign of the national identity of Ukrainians. The bandura itself is a musical symbol of the Ukrainian people (a national musical brand). The history of the bandura art shows that the bandura appeared in the 16th century among Cossacks who struggled for freedom, independence and unity of the Ukrainian nation. For more than five centuries bandurists' songs have reflected not only the important historical events but also all the aspects of Ukrainian life. The repertoire of bandurists allows us to understand the worldview of the Ukrainian people. Their love for the motherland was reflected in patriotic songs that celebrate the beauty of the native land, religiosity and spirituality – in canticles and psalms, the desire for freedom, unity and independence – in dumas and heroic-historical songs, the philosophy – in socio-philosophical songs. The bandurists' songs reflecting the ideas of Ukrainians about themselves at all stages of historical development, therefore, gave an answer to a very important question for any nation: who are we? At all stages of Ukrainian history, the bandura united Ukrainians and helped them share their grief of losses as well as the joy of achievements. That is why bandura is the favorite musical instrument of the Ukrainians and the musical symbol of the Ukrainian nation [2].

The bandura ensemble „Charivnytsi” of Dnipro Academy of Music is a bright, unique and at the same time typical representative of the Ukrainian bandura art. Based in one of the biggest cities of Ukraine, Dnipro, the ensemble „Charivnytsi” performs the repertoire, which semantically and emotionally reflects the feelings, desires, and dreams shared by all Ukrainians. During the 65 years of creative life, the „Charivnytsi” ensemble's repertoire represented by Ukrainian folk songs and works created by Ukrainian composers expanded and updated reaching a total number of pieces performed – 250.

The relevance. Student ensembles play a special role in the formation and development of bandura performance, as they are the main resource for training professional ensemble performers, leaders and conductors of bandura bands. It is the student ensembles that determine the future of Ukrainian bandura art, and the repertoire of these groups is the basis of professional training of bandura players. The repertoire of the bandura ensemble „Charivnytsi” is the result of the repertoire policy of the

ensemble's leaders for more than half a century. All graduates of the Dnipro Bandura School (about 250 bandura players over 65 years of its existence) were trained in the „Charivnytsi” ensemble; during learning, they acquired the necessary knowledge and skills, as well as absorbed the main principles and methods of working with bandura ensemble, which are required for their further independent work. The best graduates, working in their profession, continue the traditions of the Dnipro Bandura School both in our region and beyond. That is why this study is of great importance for the improvement of the educational system of national musical art professionals.

Literature review. In modern Ukrainian musicology, the issue of performing schools attracts the attention of many researchers in various fields of musical performance – piano, vocal, conducting, and others. A special place is occupied by the area of academic folk performance with a huge variety of musical instruments. Over the last quarter of a century the question of modern regional bandura schools has become the subject of research by many scientists, among them: I. Panasyuk „Kyiv Academic School of Bandura Performance”, M. Yevgenieva „Formation and Development of Ternopil's Region Bandura Art”, „Stages of Development of the Lviv Bandura School”, N. Chernetska “Bandura Art of Volyn: From Amateur to Professionalism” and others. The Dnipropetrovsk School of bandura performance is the subject of scientific interests of graduates of this school, namely: the author of this article M. Berezutska and T. Cherneta, who is the author of many publications and monographs, the most fundamental of which is „Bandura Art of Dnipropetrovsk Region from Amateurism to Academicism”. Since the article topic is directly related to music pedagogy, foreign scientists' experience was analyzed. Researches N. Cook, R. MacDonald, G. Folkestad, and E. Wenger have made significant contributions to the study of musical identity. Their finding and researches have been used in this article.

The purpose of the article is to determine the role of the bandura ensemble „Charivnytsi” in the formation and development of the Dnipro School of academic bandura performance.

The object of the study is the Dnipro Bandura School, **the subject** – the bandura ensemble „Charivnytsi”.

Presenting main material. The bandura ensemble „Charivnytsi” was founded in 1956 by Lidia Vorina (1929 – 2017). Her many years of effort have created the conditions necessary for the formation of a distinctive regional school of bandura performance when the performing skills are

passed on from a teacher (master) to students while maintaining the main features of the teacher's creative individuality. Multiple duplications of the teacher's cultural identity (from one generation to another) have led to the creation of a professional community of performers united by a common worldview, the manner of instrumental and vocal performance, and pedagogical approach. The „Charivnytsi” ensemble became the basis of the regional bandura school and a creative environment that ensures the transmission of traditions. The Dnipropetrovsk Music College (M. Glinka Dnipropetrovsk Conservatoire since 2006, M. Glinka Dnipropetrovsk Academy of Music and Music College since 2016, and now – Dnipro Academy of Music) has trained more than 250 bandura players over the 65 years of its existence. All of them are aware of their belonging to the same school, honor the traditions of their professional brotherhood, and maintain close ties [1, 28]. Not all of Vorina's students became the bandura teachers, but almost all of the bandura teachers in Dnipro City and the region are students of Lidia Vorina, or the students of her students, or the students of the students of her students.

The Dnipro School of bandura art is a self-sufficient and self-developing professional community, a prominent representative of the national musical art of Ukraine in the region. Due to the continuity of education at the stages of school – college – academy (existing for several generations) the number of representatives of the school is growing from year to year. Graduates of the bandura class of the Dnipro Academy of Music and Music College receive the opportunity to work as an artist of a bandura ensemble, a leader of a bandura ensemble, a bandura teacher (primary special educational institutions after graduating from college and higher educational institutions after receiving a bachelor's and master's degrees). Only a few bandurists choose a performing career, all the rest work as bandura teachers. The work of a teacher involves the organization of student bandura ensembles. For 2020, only in Dnipro, such bandura ensembles exist in 19 music schools and 3 colleges. The same numbers of ensembles exist in music schools and colleges of cities and regional centers of the Dnipropetrovsk region. Each of the ensembles is organized in the image and likeness of the „Charivnytsi” of Dnipro, each supports the traditions of the „mother” ensemble and regularly offers new applicants for the bandura class of the Music College. With the traditions and repertoire of the „Charivnytsi” ensemble, the affiliated ensembles first „absorb” and then

„reproduce” (re-transmit) the cultural identity of the Dnipro Bandura School re-transmitting at the same time the Ukrainian national identity.

What path should a young person take to become a professional musician? Below are interesting opinions of foreign scientists about the process of formation of musical identity. For example, British musicologist and writer Nicholas Cook aptly captured the meaning of how young people become professional musicians: „The young man at the beginning is listening to music, but that isn’t good enough; the young man wants to be a musician [...] he wants to be a real musician someone who not only plays before an appreciative, perhaps adulating, public but also plays the music he wants to play, his own music, and not what some old woman has asked him to” [4, 6]. Another scientist agrees with this opinion and notes „music can be used increasingly as a means by which we formulate and express our individual identities ... Composers and performers use their music to express their own distinctive views of the world” [5, 1]. A young person’s cultural identity requires an implementation; it predetermines their choice of the profession of a musician: „The culturally defined features of musician, composer, performer, improviser or teacher are central to the identities of professional musicians” [5, 2]. Applying the concepts of foreign scientists to the training of professional bandura players within the Dnipro Bandura School, we can note that Dnipro has always been a Ukrainian city with a lot of young people who enjoy listening to bandura music. Among them, there were the ones who found just listening to bandura music not good enough; they chose their path to become real musicians and play music on the bandura. Their training lasts from 9 years (school – college) to 15 years (school – college – academy).

According to a Swiss educational theorist and practitioner, Wenger Etienne, „learning transforms who they are and what they can do; it is an experience of identity. It is not just an accumulation of skills and information, but a process of becoming – to become a certain person” [6, 215]. For 9 years (learning), young musicians study first at a music school, and then at a college: they adopt from their teachers not only the playing techniques and repertoire but also the worldview and traditions of the Dnipro Bandura School (an experience of identity). Thus, a young musician becomes a bandura performer. This is how the process of becoming a bandura performer the bearer and propagandist of the Ukrainian cultural and national identity takes place.

On the other hand, the British musicologist and writer Nicholas Cook succinctly expresses his view on the influence of music on a person: „In today’s world, deciding what music to listen (and what music to make) to is a significant part of deciding and announcing to people not just who you want to be [...] but who you are. ‘Music’ is a very small word to encompass something that takes as many forms as there are cultural identities. When we speak of music we are really talking about a multiplicity of activities and experiences; it is only the fact that we call them all ‘music’ that makes it seem obvious that they belonging together” [4, 5]. Cook’s statements can best explain how a young person becomes a bandura player. The learning to become a bandura player includes a multiplicity of socio-cultural activities and experiences thanks to which the future musician realizes not just who he wants to be, but who he is, and who he has become. Being a bandurist is a way of living in Ukrainian music, being part of Ukrainian culture, presenting it to the audience, keeping the traditions of the Dnipro Bandura School, and planting them to your students.

The main purpose of the ensemble „Charivnytsi” is the professional training of high-skilled bandura performers; therefore, the repertoire is the most important pedagogical tool for acquiring performer skills and forming a worldview. The „Charivnytsi” ensemble used to adhere to the traditions of the Kyiv Bandura School first, so the repertoire was not much different from the repertoire of the Kyiv bandura players. Over time, the repertoire began to replenish with works created by local composers and arrangements made by Svitlana Ovcharova, a talented student and successor to Lidia Vorina. So the ensemble “Charivnytsi” began to form its own performing style.

What semantic and emotional content is inherent in the repertoire of the „Charivnytsi” ensemble? Analysis of the modern repertoire of the „Charivnytsi” ensemble demonstrates the following components in percentage terms: Ukrainian folk songs (15%), pieces of Ukrainian composers (56%), pieces of regional composers (24%), pieces of foreign composers 5%. All this diversity, as it can be easily traced, reflects the national character in 95% pieces of „Charivnytsi” repertoire. The ensemble’s repertoire has ideological content, typical for the bandura art of Ukraine, the musical works reflect the history, worldview and mentality of the Ukrainian people: striving for unity and independence, love for Ukraine, pride in belonging to the Ukrainian nation. At the same time, the ensemble’s repertoire contains musical works dedicated to the history of the region and those reflecting the mentality of the inhabitants of the region: love for their

„small” Motherland (Dnipro and the region). According to Göran Folkestad „the development of a musical identity is a result of the cultural, ethnic, religious and national contexts in which people live. Musical identities exist in parallel and on several levels – including the local, the regional, the national and the global” [5, 151]. Applying Folkestad’s concept of musical identity to the ensemble „Charivnytsi”, it can be noted that at all levels of the multi-level cultural space the ensemble „Charivnytsi” represents the Ukrainian musical culture by performing the national repertoire (the national level). At the same time, its cultural and musical identity is the result of the joint influence of national culture, local and regional culture (music of the local composers, arrangements of the ensemble’s leaders), as well as global culture (works of foreign composers).

The research of the contemporary repertoire of „Charivnytsi” ensemble makes it possible to come to the following summary: the bandura ensemble „Charivnytsi” has achieved originality in its repertoire in several ways. Firstly, the modern repertoire of the ensemble is represented by works of various styles (folk, jazz, pop, baroque, classicism, romanticism, impressionism, etc.) and genres (songs, romances, sacred music, instrumental miniatures, arrangements of folk songs, etc.). Secondly, a significant part (up to 20%) of the modern repertoire of the „Charivnytsi” ensemble is represented by the works of a Dnipro composer Valentyna Martyniuk. A distinctive feature of her works is the reliance on folklore combined with modern means of the musical language. The composer takes into account the specific performance features of the ensemble „Charivnytsi”, which allows bandura players to maximize their originality. Thirdly, the repertoire consists of the arrangements of various works performed by the ensemble leader Svitlana Ovcharova: they make up 60% of the repertoire. One and the same Ukrainian folk song sounds completely different while performed by bandura ensembles from different regions of Ukraine. In this regard, it would be appropriate to quote the words of an American musicologist professor Patricia Shehan Campbell who duly noted that a repertoire is “musically in balance with the teacher and her musical life in a multicultural and global society” including „music the local and regional cultures can offer” [3, 23].

Thus, the difference between „Charivnytsi” and other bandura ensembles of Ukraine lies precisely in the original repertoire, which is the basis of the professional training of bandura players of the Dnipro Bandura School. The repertoire policy of the ensemble’s leaders contributed to the

formation of the own performing style, thanks to which „Charivnytsi” has significant achievements over many years of creative activity.

Conclusions. The bandura ensemble „Charivnytsi” of Dnipro Academy of Music is a student educational band with a long history, which has been providing professional training for bandura teachers, ensemble bandura performers, leaders, and conductors of bandura ensembles for 65 years. The „Charivnytsi” ensemble has an individual performance style and a unique repertoire that comprises the local composers’ musical pieces as well as the ensemble leaders’ original arrangements, which distinguishes it from other Ukrainian bandura ensembles. The bandura ensemble „Charivnytsi” with its own repertoire is the basis of an integrated system of professional training of bandura players on the scale of the entire Dnipro School of academic bandura performance.

The prospects. The original repertoire of the bandura ensemble „Charivnytsi” (a total number of pieces performed – 250) is the result of a rational repertoire policy of the ensemble’s leaders for more than half a century. This positive experience deserves further research and promotion.

Список використаних джерел і літератури:

1. Чернета Т. (2009). Видатні музиканти Дніпропетровщини. Лідія Воріна. Дніпропетровськ: Юрій Сердюк. 119 с.
2. Berezutska, M. (2021). The history of bandura art or how bandura became the musical symbol of the Ukrainian nation. *National Identities*. 23(5), pp. 491–509.
3. Campbell, P.S. (1996). Music, education, and community in a multicultural society. *Cross currents: Setting an agenda for music education in community culture*. p. 4–33.
4. Cook, N. (1998). *Music: A Very Short Introduction*. Oxford University Press. doi:10.1093/actrade/9780192853820.001.0001.
5. MacDonald, R., Hargreaves, D.J. & Miell, D. (Eds.). (2002). *Musical identities*. Oxford University Press.
6. Wenger, E. (1998). *Communities of Practice: Learning, Meaning and Identity*. Cambridge University Press. doi:10.1017/cbo9780511803932.

References:

1. Cherneta, T. (2009). Prominent musicians of Dnipropetrovsk region. Lidia Vorina. Dnipropetrovsk: Yurii Serduk [in Ukrainian].
2. Berezutska, M. (2021). The history of bandura art or how bandura became the musical symbol of the Ukrainian nation. *National Identities*, 23 (5), 491–509 [in English].
3. Campbell, P.S. (1996). Music, education, and community in a multicultural society. *Cross currents: Setting an agenda for music education in community culture*, 4–33 [in English].

4. Cook, N. (1998). Music: A Very Short Introduction. Oxford University Press [in English].
5. MacDonald, R., Hargreaves, D.J. & Miell, D. (Eds.). (2002). Musical identities. Oxford University Press [in English].
6. Wenger, E. (1998). Communities of Practice: Learning, Meaning and Identity. Cambridge University Press [in English].

UDC 780.614.13:78.071.1

DOI 10.33287/222406

Роюк Наталія Василівна,
*кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри музичного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв*
тел.: (097) 728 - 96 - 77
e-mail: tusyaband@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6563-2242>

Громосяк Віталій Ігорович,
*бакалавр кафедри музичного мистецтва
Київського національного університету культури і мистецтв*
тел.: (068) 485 - 50 - 34
e-mail: v1talikhrom7@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0007-8027-4130>

«НЕВІЛЬНИЧИЙ РИНОК У КАФІ» ГНАТА ХОТКЕВИЧА: СПЕЦИФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ НА БАНДУРІ ХАРКІВСЬКОГО ТИПУ

Мета статті – виявити специфіку інтерпретації музичних творів, написаних для бандури харківського типу, на прикладі творчості Г. Хоткевича, зокрема твору «Невільничий ринок у Кафі». **Методологія дослідження** охоплює історичний аналіз (для розуміння контексту розвитку бандурного мистецтва у період діяльності Гната Хоткевича), музикознавчий аналіз (для детального вивчення музичних характеристик його творів), а також структурний аналіз твору «Невільничий ринок у Кафі» (для розкриття його музичної виразності та особливостей інтерпретації). **Наукова новизна** дослідження полягає в розширенні уявлень і вивченні деяких аспектів періоду розвитку бандурного мистецтва через призму творчості Гната Хоткевича (на прикладі твору «Невільничий ринок у Кафі»).

Висновки. Діяльність Гната Хоткевича відіграла ключову роль у розвитку бандурного мистецтва кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. Під час цього періоду відбулися такі трансформації та новаторства: модифікація конструкції інструмента, розвиток харківського способу гри, створення концертного та педагогічного бандурного репертуару (оригінальні композиції, інструментальні обробки, авторські думи, сольні вокальні твори для голосу і бандури, хорові твори у супроводі бандурного оркестру й інші). Твір «Невільничий ринок у Кафі» відзначається яскравим різноманіттям музичних мотивів, що відображають культурні й етнічні впливи. Використання різних складних технічних прийомів і ритмічних елементів додає композиції динамічної виразності. Новаторство Г. Хоткевича проявляється у вмілому поєднанні різних музичних фактур та прийомів гри, що робить твір одним з найскладніших оригінальних творів бандурного виконавства. Його інтерпретація вимагає від бандуриста не лише високих технічних можливостей, але й глибокого розуміння драматургії музичного матеріалу та потенціалу до його відтворення (виразного виконання).

Ключові слова: Г. Хоткевич, зінківський спосіб гри, харківський спосіб гри, конструкція інструмента, музична фактура, виконавські техніки гри, новаторство.

Roiuk Nataliia, PhD in Art Studies, senior lecturer at the Department of Musical Art, Kyiv National University of Culture and Arts

Hromosiak Vitalii, bachelor at the Department of Musical Art, Kyiv National University of Culture and Arts

„Slave market in Kaffa” by Hnat Khotkevych: specificities of musical pieces interpretation on Kharkiv type bandura

The purpose of the research is to reveal the interpretation peculiarity of musical pieces written for Kharkiv type bandura, based on the work of H. Khotkevych, in particular the piece „Slave market in Kaffa”. **The research methodology** includes a historical analysis to understand the context of bandura art development during the period of Hnat Khotkevych’s work, a musicological analysis for a detailed study of the musical characteristics of his works, as well as a structural analysis of the work „Slave market in Kaffa” to reveal its musical expressiveness and interpretation peculiarities. **The scientific novelty** of the study consists in obtaining a better understanding and studying the development period of bandura art through the lens of Hnat Khotkevych’s work (on the example of

the work „Slave market in Kaffa”). **Conclusions.** To sum up, the work of Hnat Khotkevych played a key role in the development of bandura art at the end of the 19th and the first third of the 20th centuries. During this period, the following transformations and innovations are observed: improvement of instrument construction; development of Kharkiv way of playing (many techniques of playing were developed and applied); creation of concert and pedagogical bandura repertoire (original compositions, instrumental arrangements, author's dumas, solo vocal pieces for voice and bandura, choral pieces accompanied by bandura orchestra and others). The work „Slave market in Kaffa” is marked by an outstanding variety of musical motifs that reflect cultural and ethnic influences. The use of various complex technical methods and rhythmic elements adds dynamic expressiveness to composition. H. Khotkevych's innovation is manifested in a skillful combination of various musical textures and techniques of playing that makes the work one of the most complex original pieces of bandura performance. Its interpretation requires not only high technical capabilities from bandura player, but also a deep understanding of musical material dramaturgy and its reproduction potential (expressive performance).

The key words: H. Khotkevych, Zinkiv and Kharkiv ways of playing, instrument construction, musical texture, performance techniques of playing, innovation.

Постановка проблеми. Бандура має багатовікову історію та розвинену культурну спадщину в українському мистецтві. Серед різних регіональних варіантів конструкції інструмента варто виділити харківський тип, який відрізняється своєю унікальністю (технікою гри та характером виконавства). Вивчення історії та характеристик харківської бандури стає невід'ємною частиною досліджень у цій сфері. Представлена робота присвячена творчості Гната Хоткевича, а саме висвітленню деяких аспектів його діяльності, визначенню новаторства у його музичних композиціях та впливу на формування сучасного бандурного виконавства, що також визначає **актуальність** презентованої статті.

Аналіз сучасних публікацій. Огляд досліджень у представленій галузі вказує на досить популярний інтерес до творчості Гната Хоткевича та його впливу на бандурне мистецтво. У деяких провідних роботах описано біографічні аспекти життя композитора та його роль у розвитку української музичної культури. В інших дослідженнях

акцентовано увагу на аналізі музичних творів і технічних аспектів. Під час вивчення цих публікацій відзначимо таких авторів: Н. Супрун (1997) у своїй роботі «Гнат Хоткевич – музикант» розглянула широкий спектр діяльності Г. Хоткевича [9]; В. Кушпет (2007) («Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.)») [6] та В. Мішалов (2013) («Харківська бандура») [8] представили найбільш глибоке та всебічне дослідження інструмента, а саме докладний аналіз історії, конструкції, технік гри та репертуару. Різні боки кобзарської діяльності, а саме великий вплив митця на розвиток бандурного мистецтва в цілому досліджували: В. Дутчак (2013) «Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX – початку XXI століття» [4], С. Грица (2000) «Фольклор у просторі та часі» [2], І. Зінків (2013) «Бандура як історичний феномен» [5] та інші.

Щодо розвитку бандурного мистецтва в сучасному виконавському просторі та в тій чи іншій мірі впливу Г. Хоткевича на нього, то слід зазначити наступні останні дослідження: Н. Федорняк (2020) «Трансформація музичної фольклорної традиції у середовищі української діаспори Північної Америки: історико-виконавський аспект» [10]; Г. Матвійв (2021) «Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід» [7]; І. Дружба (2021) «Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи» [3]; Н. Брояко (2023) «Мистецький вплив Г. Хоткевича на кобзарство та бандурництво (злам XIX – XX століть)» [1] та ін.

Мета статті – виявити специфіку інтерпретації музичних творів, написаних для бандури харківського типу, на прикладі творчості Г. Хоткевича, зокрема твору «Невільничий ринок у Кафі».

Об’єктом дослідження є виконавство на бандурі харківського типу, а **предметом** – особливості інтерпретації музичних творів на бандурі харківського типу.

Виклад основного матеріалу. Починаючи від XVI ст. бандурне мистецтво пройшло крізь важливі етапи свого розвитку, зазнавши змін в інструментарії та репертуарі. Значущу роль у становленні та розвитку професійного бандурного мистецтва на початку XX століття займає постать Гната Хоткевича – українського композитора, письменника, мистецтвознавця, етнографа, історика, театрального громадського діяча. Народився митець у Харкові в 1877 році. Уперше він почув звуки бандури в дитинстві від незрячого кобзаря Павла в селі

Дергачі. Неодноразово слухав харківського кобзаря Гната Гончаренка, який був носієм кобзарських традицій. Під впливом бандурної музики юний Г. Хоткевич і сам опановував інструмент. Проаналізувавши специфіку й особливості гри на інструменті, Гнат Хоткевич розпочав розмірковувати щодо вдосконалення інструмента: *«Помітним явищем є колективізація бандуристів: вони гуртуються, засновують так звані капелі, здобувають деяке вміння грати спільно, – пише Гнат Хоткевич, – але біда в тім, що досі серед бандуристів, мабуть, жоден не міг заграти на інструменті сусіда, бо всі бандури були різні»* [11, 3]. Узявши за основу діатонічну бандуру та зінківський спосіб гри, яким користувалися кобзарі Слобожанщини, він активно працював над модифікацією інструмента. *«Блискучий віртуоз бандурист Г. Хоткевич вважав діатонічну однорядну бандуру інструментом, що потребує „стабілізації“, „удосконалення“ та „хроматизації“»* – пише професор Надія Брояко. Проте науковиця категорично не погоджується з терміном *«удосконалення»* та висловлює свої думки: *«звукоідеал, який народ плекав століттями, може бути недосконалим? Народний інструмент, що став символом нескореності українців та емблемою національної самосвідомості багатьох поколінь, є недосконалим?»* [1, 172].

Наприкінці XIX століття Гнат Хоткевич почав активно використовувати ліву руку для введення мелодій на приструнках. На XII Археологічному з'їзді 1902 року, граючи на інструменті, бандурист-віртуоз використовував усі десять пальців, застосовуючи чимало видів тремоло, обертонів і шумових ефектів (*про що розповідав К. Бич-Лубенський*). Організував виступ кобзарів і підготував доповідь про музику, звичай й традиції кобзарського мистецтва. На з'їзді вперше виступив ансамбль бандуристів.

Вважаючи харківський спосіб гри найбільш перспективним і досконалим, Гнат Хоткевич створює перший педагогічний та концертний бандурний репертуар: *«Невільничий ринок у Кафі»* (1913 р., др. ред. 1928 р.), поема-спогад *«Зоре моя вечірняя»*, фантазія *«Осінь»*, варіації на тему *«І шумить, і гуде»*, *«Танок»*, *«Марш полтавських»*, *«Козачок»*, *«Балляда»* (у формі варіацій), мініатюри *«Сліпці»*, *«Ранок»*, низка етюдів, вокальних творів, авторських дум і хорових творів у супроводі бандурного оркестру (героїчна поема *«Байда»*, *«Буря на чорному морі»*, *«Про Нечая»* та інші). Збагачуючи музичну палітру бандури у своїх творах, Г. Хоткевич застосовує

фортепіанні, скрипкові та гітарні прийоми гри. У своїх наукових і методичних працях митець розкривав багато концепцій щодо модифікації інструмента (велике значення надавав хроматизації бандури). У 1909 році у Львові видано перший «Підручник гри на бандурі» (перша частина) [9, 159–162; 12, 177]. Значна кількість рукописів, неопублікованих праць Г. Хоткевича дійшла до нас завдяки титанічній праці Віктора Мішалова (Австралія - Канада), який розшукав ці матеріали, ретельно впорядкував та підготував до друку [1, 172].

Гнат Хоткевич написав **«Невільничий ринок у Кафі»** у 1912 р. (друга редакція для харківської концертної бандури в 1928 р., ансамблевий варіант у 1931 р. для Полтавської капели бандуристів), що є, мабуть, одним з найяскравіших творів композитора. У рукописах Г. Хоткевича оригінальна тональність твору *«d-moll»*. При ключі написано *«b»* та *«cis»*. Згідно із сьогоденніми виконавськими умовами та правилами написання нотного тексту твір перекладають у тональність *«g-moll»*.

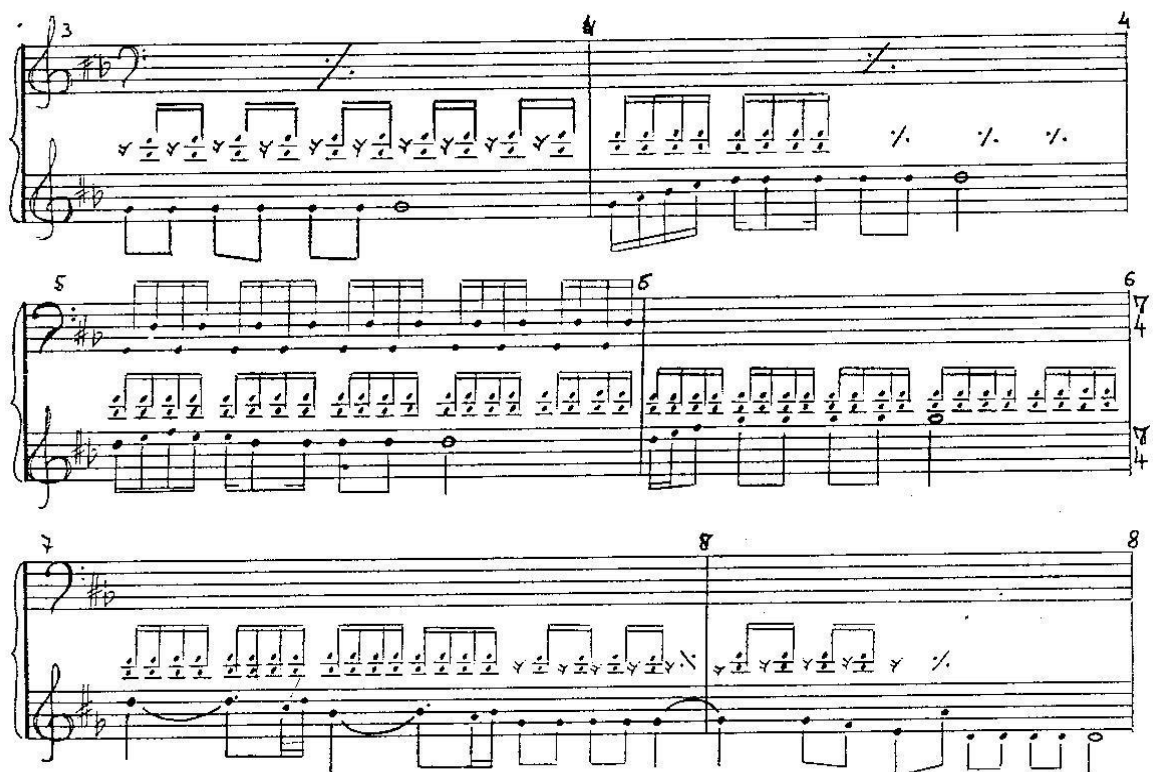
Перед інтерпретацією твору виконавець читає наступний текст (який автор залишив наприкінці твору). Зміст: *«Кафа (теперішня Феодосія в Криму). Сонце сходить над морем. Муедзін виходить на мінарет і кличе до молитви. Прокидається базар. Його життя росте, шумує, звуки переплітаються між собою. Чути різні мотиви. І от, коли вся маса звуків доходить до свого апогею – нараз в базарний шум вплітається український мотив. Спочатку базар не слухає й заголошує пісню, але чим далі звуки тихнуть, базар починає прислухатися й нарешті звучить тільки вона – українська пісня»*. Після ознайомлення зі змістом, виконавець уводить слухача у внутрішній світ музичного твору, допомагаючи зрозуміти його програмність та контекст.

Твір, написаний у темпі *Allegretto*, розпочинається з фонового звучання басів у лівій руці на *«pp»*. У правій руці – гармонічна основа ледь чутними терціями на слабкі долі такту (*такт 2*). На цьому фоні поступово з'являється тема (відтворює перший палець правої руки) (*такт 3*). Важливе завдання для виконавця полягає в чіткому проведенні теми та вдалому звуковідтворенні складених інтервалів – *децими та дуодецими*, що є дещо складним для бандурного виконання (пальцеве відчуття відстані).

Гнат Хоткевич у своїх нотатках писав: «Це річ варта уваги. Зміст її такий. Починається тихими акордами на широких інтервалах – мов би ранок над морем [12, 178].



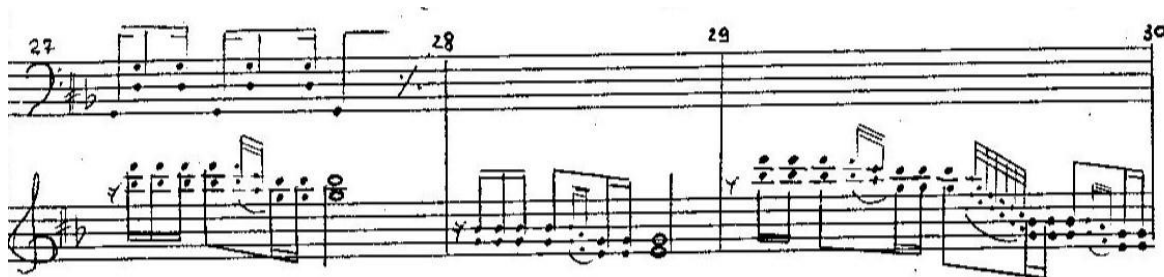
«Чується якийсь північний мотив – бо то ж Чорне море, Руське море, колишньої Русі, Запорозьке море кінця XVI й початку XVII віків...», – доповнює митець [12, 178].



Мотив повторюється, напруга поступово зростає завдяки накопиченню музичних елементів, появі синкопованих і пунктирних ритмів та розширенню фактури. Це створює ефект інтенсивності, що зростає, який відображає динамічний розвиток музичного образу, що зацікавлює слухача.

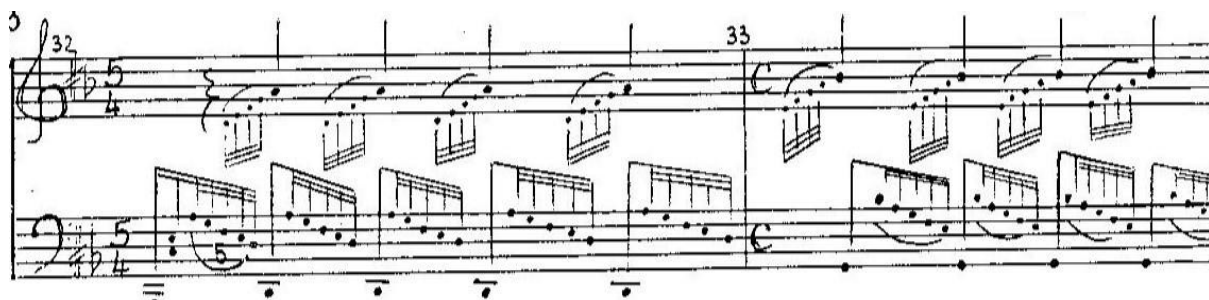
«...Але от кінчається передранішня тишина, чується вже якісь інші звуки – це прокидається східний ринок», – зауважує Г. Хоткевич [12, 178].

Важливо відзначити, що ліва рука відтворює синкопований ритм, де інтервал виконується за допомогою 3-го та 5-го пальців (одночасне звуковидобування обох нот однаковою силою) (*такт 27*).

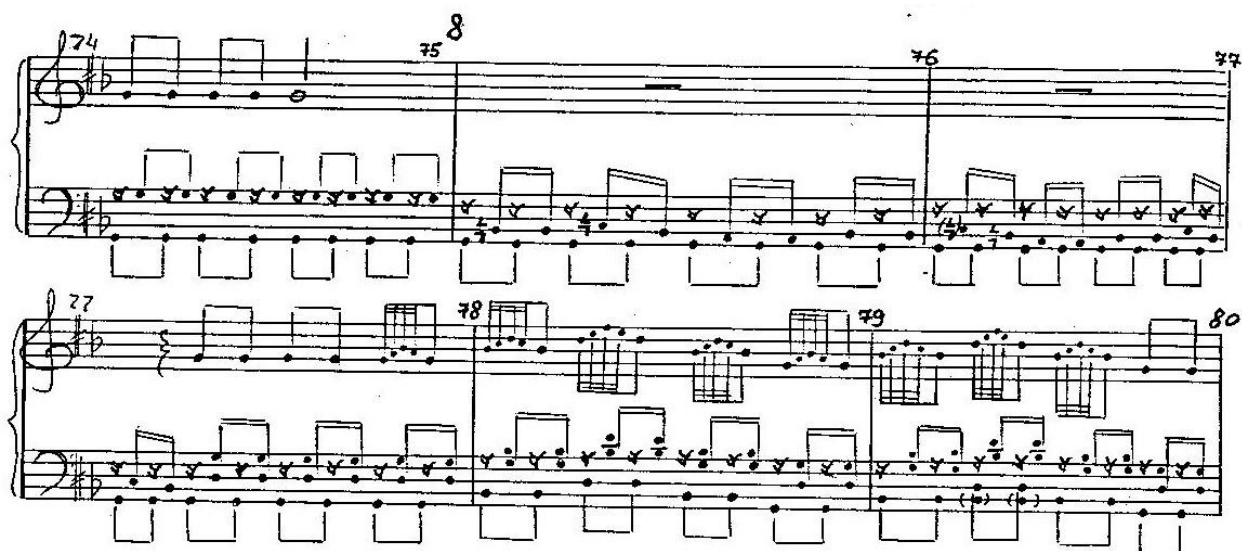


Г. Хоткевич детально описує специфіку виконання даного мотиву: *«...Все наростає, наростає, родяться якісь шуми – то базар усе шумить, віковичний базар, одинаковий, чим би на ньому не торгували...», – підкреслює митець, – «Далі йде дуже цікавий на бандурі штрих – коли 2-м пальцем лівої руки дається глісандо з сильним, особливо акцентованим ударом на кінці» [12, 178].*

Під час інтерпретації цього епізоду велике значення відіграє вільне володіння фактурою музичного матеріалу обома руками – точне, збалансоване виконання для створення виразного звукового образу (*такт 32*).



Г. Хоткевич наголошує на тому, що: *«... в Кафі торгувалися не самими українцями, а тягли невольників з усіляких місць – то нараз чується великоруський мотив. Виконується він оригінально. Насамперед на придавленій струні (старий інструмент автора допускав придавлення). А потім – се робиться особливим киданням руки, кого на нотній системі передати не можна» [12, 180].*



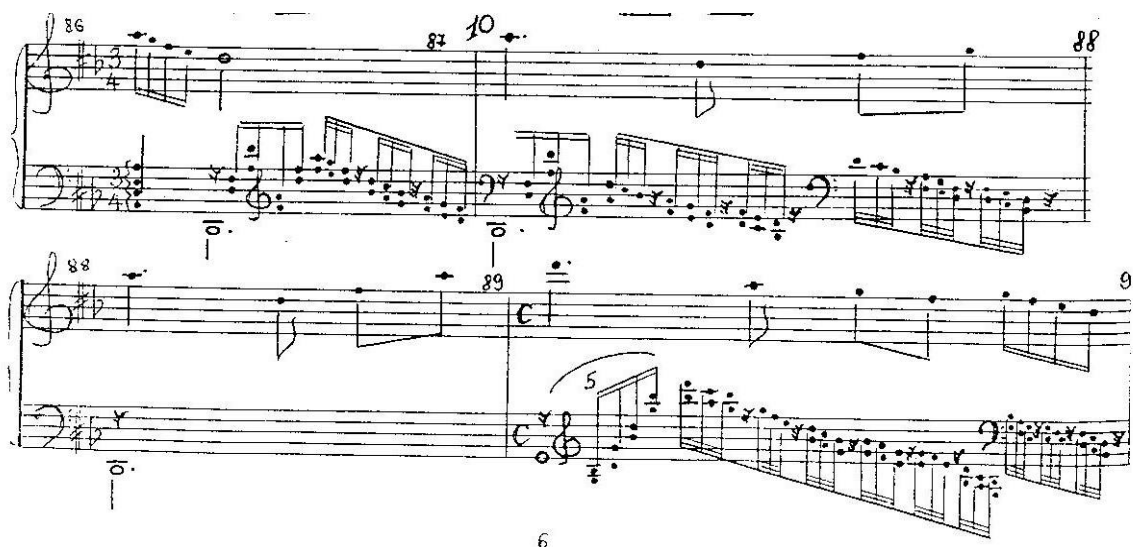
Зважаючи на те, що конструкція сучасної харківської бандури зазнала модифікацій протягом років, представлений мотив дещо видозмінений (виконується правою рукою). Водночас ліва рука приглушує струни біля поріжка, що надає мелодії демпферного звучання. Музичні мотиви чергуються між обома руками, створюючи багатошаровий звуковий пейзаж.

Варто відзначити, що Г. Хоткевич нагадує: *«Далі все наближається до кульмінаційного (не масою звуків, а змістом) місця. Коли шуми доходять до свого апогея— нараз чується українська пісня» (такт 87) [12, 180].*

Заключний розділ твору (кульмінаційний) автор присвячує українській ліричній пісні «Віють вітри». Нотний матеріал викладено у гомофонно-гармонічній фактурі, автор використовує насичені фігураційні звороти, драматургічний розвиток твору підходить до кульмінаційного моменту (такт 89). Друге проведення кульмінації чуємо у 97 такті, що створює подвійний ефект напруження та емоційної інтенсивності.

Важливе виконавське завдання цього епізоду полягає в чіткому дотриманні метроритму та звуковеденні мелодії, яку виконують лівою рукою. Значну увагу слід приділити складним гармонічним і метричним фігураціям у правій руці (вимагають особливої вправності та технічної свободи).

Донесення художньої драматургії епізоду до слухача увиразнює контраст життєвих ліній, а також проливає світло на страхітливую трагедію українських невольників на тлі середземноморського колориту.



6

Підсумовуючи митець пише: *«Як бачите, і патріотично, і, нівроку, красиво. Тут все діло в одних легких глісандо правої руки. Вони мусять щохвилини мінятися: то сильні, безоглядні, глушать мелодію, то затихають, ледве шелестять (пальці кладуться на струни)»*. [12, 181].

Аналізуючи нотний матеріал та нотатки автора, розуміємо, що структура композиції складається з різних фрагментів, а саме східних та слов'янських мотивів, які поєднані між собою певними способами. Дуже важливо зрозуміти музичну ідею, драматургію та емоційну виразність твору, щоб правильно передати його почуття і настрої через виконання. Твір вимагає від бандуриста високого рівня технічної майстерності, адже автор застосовує різноманітні техніки глісандо, які починаються та закінчуються на конкретних нотах, форшлаги, складні ритмічні фігурації та певні прийоми гри, що потребують кропіткої роботи й уваги з боку виконавця. Зважаючи на новаторства Г. Хоткевича, у творі прослуховується також виклад насиченої фортепіанної фактури, що вимагає від інтерпретатора вільної координації між обома руками для точного відтворення музичних пасажів.

Відомі бандуристи, які володіють грою на харківській бандурі та харківським способом гри, включають твір до свого репертуару, як приклад індивідуального підходу до музичної інтерпретації та виконавської майстерності. Одним з перших бандуристів який активно став популяризувати творчість Гната Хоткевича за межами України, зокрема в Австралії, Канаді та США, а пізніше і в Україні, є Віктор Мішалов – відомий бандурист, дослідник кобзарства, заслужений артист України. Він відіграв важливу роль у відновленні та виконанні

інструментальних композицій Г. Хоткевича, серед яких особливе місце займає саме твір «Невільничий ринок у Кафі».

Яскравим представником, який популяризує творчість Гната Хоткевича та відроджує гру на харківській бандурі є Дмитро Губ'як – випускник та послідовник В.Я. Герасименка, яскравий і самобутній виконавець, лауреат багатьох Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів, педагог, композитор, аранжувальник, майстер, нині заслужений артист. «Невільничий ринок у Кафі» Г. Хоткевича є родзинкою репертуару відомого бандуриста, де він демонструє надзвичайно високий рівень виконавської майстерності та чутливість до музичної експресії.

Інтерпретацію представленого твору можемо зустріти у виконанні випускника та послідовника В.Я. Герасименка, відомого бандуриста, педагога, заслуженого артиста України – Олега Созанського, у супроводі Академічного симфонічного оркестру Запорізької обласної філармонії. Також, яскраве ансамблеве виконання вищезгаданого твору можемо почути в інтерпретації української капели бандуристів імені Тараса Шевченка та фолк-метал-гурту «Тінь Сонця».

Висновки. Діяльність Гната Хоткевича відіграла ключову роль у розвитку бандурного мистецтва кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. Під час цього періоду відбулися такі трансформації та новаторства: модифікація конструкції інструмента; розвиток харківського способу гри; створення концертного та педагогічного бандурного репертуару (оригінальні композиції, інструментальні обробки, авторські думи, сольні вокальні твори для голосу та бандури, хорові твори в супроводі бандурного оркестру й інші).

Твір «Невільничий ринок у Кафі» відзначається яскравим різноманіттям музичних мотивів, що відображають культурні й етнічні впливи. Використання різних складників технічних прийомів і ритмічних елементів, додає композиції особливої динамічної виразності.

Новаторство Г. Хоткевича проявляється у вмілому поєднанні різних музичних фактур та прийомів гри, що робить твір одним з найскладніших оригінальних творів бандурного виконавства. Його інтерпретація вимагає від бандуриста не лише високих технічних можливостей, але й глибокого розуміння драматургії музичного матеріалу та потенціалу до його відтворення (виразного виконання).

Дослідження у галузі бандурного мистецтва, зокрема в контексті розвитку виконавства на бандурі харківського типу, відкриває широкі **перспективи** для подальшого розуміння, розвитку й осмислення музичної культури і традицій України.

Список використаних джерел і літератури:

1. Брояко Н. Мистецький вплив Г. Хоткевича на кобзарство та бандурництво (злам XIX – XX століть). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 6 (2), 2023. С. 166–176.
2. Грица С. Фольклор у просторі та часі: Вибрані статті. Тернопіль: Астон, 2000. 228 с.
3. Дружба І.С. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. 2021. 215 с.
4. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX – початку XXI ст. [Монографія]. Івано-Франківськ: Фоліант. 2013.
5. Зінків І. Бандура як історичний феномен [Монографія]. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. 2013. 448 с.
6. Кушпет В.Г. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.). Київ: Темпора. 2007. 592 с.
7. Матвій Г. Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. 2021. 21 с.
8. Мішалов В. Харківська бандура: культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті. Харків: Видавець Савчук О.О. 2013. 368 с.
9. Супрун Н.О. Гнат Хоткевич – музикант. Рівне: Ліста. 1997. 279 с.
10. Федорняк Н.Б. Трансформація музичної фольклорної традиції у середовищі української діаспори Північної Америки: історико-виконавський аспект: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка. 2020. 21 с.
11. Хоткевич Г.М. Підручник гри на бандурі: Ч. 1. Теоретична. Детройт: Товариство прихильників капели бандуристів ім. Т.Г. Шевченка. (Оригінальне видання опубліковане 1930). 1965. 19 с.
12. Хоткевич Г.М. Музична спадщина Гната Хоткевича: Вип. 2. Твори для харківської бандури (В. Мішалов, упоряд.). Торонто, Сідней, Харків: Ексклюзив. 2007. 300 с.

References:

1. Broiako, N. (2023). *Mystetskyi vplyv H. Khotkevycha na kobzarstvo ta bandurnytstvo (zlam XIX – XX stolit)* [Artistic influence of H. Hotkevych on

- kobzarism and bandura (turn of the nineteenth and twentieth centuries)]. Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art, 6(2). 166–176 [in Ukrainian].
2. Hrytsa, S. (2000). Folklor u prostori ta chasi [Folklore in space and time]. Aston, 228 [in Ukrainian].
3. Druzhha, I.S. (2021). Suchasna bandurystyka: kompozytorski poshuky ta vykonavski perspektyvy [Modern bandura art: Composer searches and performance perspectives] [Abstract of PhD Dissertation, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts], 215 [in Ukrainian].
4. Dutchak, V.H. (2013). Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia XX – pochatku XXI stolittia [Bandura art of Ukrainian abroad of the XX – beginning of the XXI century] [Monograph]. Foliant [in Ukrainian].
5. Zinkiv, I.Ya. (2013). Bandura yak istorychnyi fenomen [Bandura as a historical phenomenon] [Monograph]. M. Rylskyi Institute for Art Studies, Folklore and Ethnology of the NAS of Ukraine, 448 [in Ukrainian].
6. Kushpet, V. (2007). Startshivstvo: mandrivni spivtsi-muzykanty v Ukraini (XIX – poch. XX st.) [Startshivstvo: itinerant singers-musicians in Ukraine (19th – early 20th centuries)]. Tempora, 592 [in Ukrainian].
7. Matviiv, H. (2021). Zvukoobrazni chynnyky suchasnoi bandurnoi tvorchosti: instrumentalno-vykonavskyi avtorskyi pidkhid [Sound image factors of modern bandura creativity: Instrumental-executive author's approach] [Abstract of PhD Dissertation, Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music], 21 [in Ukrainian].
8. Mishalow, V. (2013). Kharkivska bandura: kuljturologhichno-mystecjki aspekty genezy i rozvytku vykonavstva na ukrajinsjkomu narodnomu instrumenti. [Kharkiv bandura: cultural-artistic aspects of the genesis and development of performance on the Ukrainian folk instrument]. Kharkiv. Publisher Savchuk O.O., 368 [in Ukrainian].
9. Suprun, N.O. (1997). Hnat Khotkevych – muzykant [Hnat Khotkevych is a musician]. Lista, 279 [in Ukrainian].
10. Fedorniak, N.B. (2020). Transformatsiia muzychnoi folklornoj tradytsii u seredovyshchi ukrainskoi diaspory Pivnichnoi Ameryky: istoryko-vykonavskyi aspekt [Transformation of musical folklore tradition in the environment of the Ukrainian diaspora of North America: Historical and performing aspect]. Abstract of PhD Dissertation, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, 21 [in Ukrainian].
11. Khotkevych, H.M. (1965). Pidruchnyk hry na banduri: Ch. 1. Teoretychna [Textbook of playing the bandura: Part 1. Theoretical]. Tovarystvo prykhylnykiv kapeli bandurystiv imeni Tarasa Shevchenka [Society of adherents of the Taras Shevchenko Bandurists Chapel]. (Original work published 1930), 19 [in Ukrainian].
12. Khotkevych, H.M. (2007). Muzychna spadshchyna Hnata Khotkevycha: Vyp. 2. Tvory dlia kharkivskoi bandury [Musical heritage of Hnat Hotkevych: Vol. 2. Works for the Kharkiv bandura] (V. Mishalov, Comp.). Ekskliuzyv, 300 [in Ukrainian].

Музичне мистецтво: етномузикознавчий та мистецтвознавчий аспекти

Musical Art:
Ethnomusicology and Artistic aspects

UDC 78.071.7

DOI 10.33287/222407

Ambrazevičius Rytis,
*Doctor of Humanities (Musicology),
Professor at Faculty of Social Sciences, Humanities and Arts,
Kaunas University of Technology (Lithuania)*
тел. 370 687 29384
e-mail: rytis.ambrazevicius@ktu.lt
<https://orcid.org/0000-0002-6144-2828>

ACOUSTICAL STUDY OF ORNAMENTS IN TRADITIONAL SINGING: SOME EXAMPLES

The purpose of the current research paper is to introduce the possibilities of acoustic analysis in the interpretation of ornaments in traditional singing. The central relevance of this investigative study is the insights into the traditional singing phenomenon under consideration, which have to help to more clearly and accurately identify its traditional characteristics and typology of individual cases. The main **method** of this investigative study is acoustic analysis; specifically, analysis of the change in pitch. Additional analyses include sound level changes, spectra and spectrograms of examples. Moreover, a mathematical modelling of pitch perception (vibrato + glissando) is carried out, considering the decay of sensory memory. **The scientific novelty** of the submitted particular research is based on the fact, that for the first-time examples of various ornaments in Lithuanian and East-Slavonian traditional singing have been discussed using acoustic methods; this allows for a more accurate disclosure of the phenomenon under consideration. **Conclusions.** Often melodic embellishments are not just small notes sung one after the other, but rather the results of various vocal maneuvers. Acoustic analysis makes it possible to visualize the phenomena and their subtle differences which are not discerned by hearing. The main acoustic graphs representing these

phenomena are intonograms (pitch tracks). However, the information in the intonogram can be significantly supplemented by knowledge of other sound parameters, most notably the sound level curve and the spectrogram. Acoustic analysis shows that there are both similarities and differences between ornaments used in different musical dialects and musical cultures. Ornaments act as style markers, so their study deserves more attention. The prospects of this analytical investigation is implementation of contemporary research works (especially those using acoustic and perceptual methods) on questions about vocal techniques, to better understand the phenomena and the practical aspects of traditional vocal performance in the modern musical art.

The key words: acoustic analysis, intonogram, folk songs, ornaments, appoggiatura, simple, double, and faint acciaccaturas, vibrato, glissando, multi-note transitions.

Амбразявічюс Рітіс, доктор гуманітарних наук (музикознавство), професор Факультету соціальних, гуманітарних наук і мистецтв Каунаського технологічного університету, м. Каунас (Литва).

Акустичне дослідження орнаментів у традиційному співі: деякі приклади

Метою наукової роботи є ознайомлення з можливостями акустичного аналізу в інтерпретації орнаментів у традиційному співі. Головна **актуальність** наукової розвідки полягає у заглибленні в аналізований феномен традиційного співу, яке має допомогти більш чітко та точно визначити його традиційні характеристики і типологію окремих випадків. Основним **методом** дослідження є акустичний аналіз, зокрема, аналіз зміни звуковисотності. Також аналізуються зміни рівня звуку, спектри та спектрограми пісенних прикладів. Крім того, проведено математичне моделювання сприйняття висоти (вібрато + глісандо) з урахуванням розпаду сенсорної пам'яті. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше акустичним методом пояснено приклади різноманітних орнаментів литовського та східнослов'янського традиційного співу; це дозволяє точніше розкрити явище, що розглядається. **Висновки.** Часто мелодичні прикраси – це не просто дрібні ноти, які співаються одна за одною, а скоріше – результат різноманітних вокальних прийомів. Акустичний аналіз дозволяє візуалізувати явища та їх тонкі відмінності, які не

розрізняються слухом. Основними акустичними графіками, що представляють ці явища, є інтонограми (звуковисотні стрічки). Однак інформація в інтонограмі може бути значно доповнена знаннями про інші звукові параметри, особливо кривої рівня звуку та спектрограми. Акустичний аналіз показує, що існують як подібності, так і відмінності між орнаментами, які використовуються в різних музичних діалектах і музичних культурах. Орнаменти виступають маркерами стилю, тому їх вивчення заслуговує більшої уваги. Перспективами цього аналітичного дослідження є впровадження сучасних вивчень (особливо тих, що використовують акустичні та перцептивні методи) з питань вокальної техніки, щоб краще зрозуміти явища та практичні аспекти традиційного вокального виконавства в сучасному музичному мистецтві.

Ключові слова: акустичний аналіз, інтонограма, народні пісні, орнаментика, апподжатура, проста, подвійна та слабка акчакатури, вібрато, глісандо, багатонотні переходи.

Statement of the scientific problem concerning this investigative article. What characteristics of the phenomenon as ornaments in traditional Ukrainian singing can be revealed based on acoustic analysis? This type the questions are indicated by professional musicians to address of many folk-vocalists and contemporary traditional singers.

The relevance of this study is the insights into the phenomenon under consideration, which help much more clearly identify its characteristics and typology of actual cases.

Literature review. The article begins with an overview of ornaments as an important part of singing stylistics research [1; 2; 7; 9–11]. It is emphasized that this phenomenon is found in various musical cultures, including both traditional singing and new types of vocal performance. Attention is drawn to a specific case of this phenomenon, as this ornament in Lithuanian songlore is typical of the Dzūkija dialect singing. This is typical of the songs of the calendar spring cycle in general [3–6; 12].

The purpose of the article is present the idea that different types of the phenomenon under study can be more clearly discriminated using acoustic analysis methods.

The object of study there are the ornaments in traditional Lithuanian and Ukrainian singing. **The subject** – particular examples of the traditional singing.

Presenting main material.

Introduction. Ornaments are an important part of singing stylistics. I would like to provide a very relevant extensive quote from Paolo Bravi [2, 14] here:

„As a matter of fact, ornaments of vocal melodies are anything but irrelevant aspects of musical styles: they “color the song in a special way” [8, P. 66]; if omitted, “the melody would lose much of its atmosphere and feeling”. Not only is ornamentation often the most evident acoustic feature of particular voices and singing styles, but in some cases it also has a prominent role in the overall characterization of a piece of music or a music style, whereas the main melody – i.e. the sequence of principal notes – is secondary, to the point that it can barely be recognized per se (for example, by trying to play it on a piano) if it is deprived of its embellishments. The aesthetic value of a vocal piece of music may not rely on the main melody, but mostly on the expressive means that it employs.”



Figure 1. Marė Navickienė surrounded by other prominent Dzūkai singers; by Lithuanian painter Vytautas Ciplijauskas.

There are many examples that could be given to explore this topic. The most numerous examples of Lithuanian traditional singing examined here are those of Marė Navickienė (née Kuodžiūtė) from Dzūkija (south-eastern

Lithuania); see Figure 1. She is perhaps the brightest "star" of Dzūkai traditional singing.

Transcriptions discussed in the paper:

a

$\text{♩} = 90$

Aš šių na - k - tį ne - mi - gau, ne - mi - gau,

vi - s du - re - las vy - ra - vau.

b

$\text{♩} = 114$

Aš su-sky-nia-u ro - žių k-viet-kų, pa - lai-dau Du - no - jun,

plauk, ro - že - la rau - do - no - ji, i - n ma - no mo - tu(į).

c

$\text{♩} \approx 115$

Kad aš tu - rė - tau pas tė - vu - lį va - la - ė,

pa - si - sta - cy - tau an dva - re - lio klė - te(į).

d

$\text{♩} = 112$

Uai už u - pės Du - no - jo, uai už u - pė - s

Du - no - jo tį gy - ve - no naš - la - ė.

e

$\text{♩} = 79$

(i) Tu paukš-tu - ke (m) mē-ly-no - ji, tu aukš-tai la - kio - ji,
nu-lėk-da - ma, par - lėk da - ma, nau - jie - nas ne - šio(ji).

f

$\text{♩} \approx 102$

(a) Voi, žy - dē - k žy - dēk, sau - sa o - be - lē - la,
voi, žy - dēk žy - dēk, sau - sa be la - pe(lių).

g

$\text{♩} = 135$

Voi, kaib aš se - dau ji - n ve - ži - mē - lį,
la - n - kiau ga - l - ve - lį ji - n jau - ni - mē(li).

h

$\text{♩} = 96$

(i) Li - ne - lius ro - viau, ran-kas maz - go - jau, nu-ska-n-di - nau
žie - de - lį ji - n ma - ru - žių dug- ne(li).

i

$\text{♩} \approx 70$

Plau - kia lai - ve - lys, plau - kia lai - ve - lys, plau-kia lai - ve - lys
per van - de - nē - (li), plau - kia lai - ve - lys per van - de - nē(li).

j

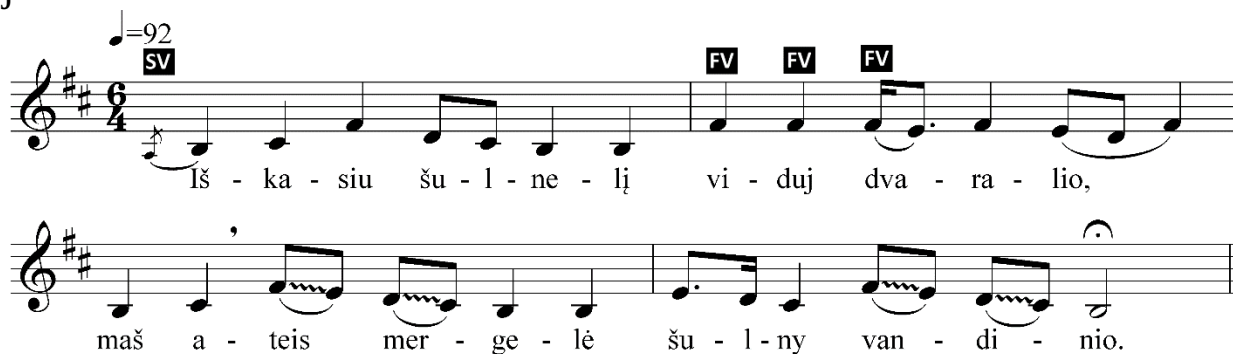


Figure 2. First melostrophes of the performances. a: [5, N7]; b: [5, N27]; c: [5, N3]; d: [5, N30]; e: [5, N9]; f: [3, N29]; g: [6, N62]; h: [6, N25]; i: [4, N48]; j: [12, N6]. DV: double acciaccaturas (double Vorschlags). FV: faint acciaccaturas (faint Vorschlags). LV: appoggiaturas (long Vorschlags). MN: multi-note transitions. N: terminations (Nachschlags). SV: acciaccaturas (short Vorschlags).

Appoggiaturas. Scores in the Figures 2e, f, h show some examples of appoggiaturas. They typically appear at the beginning of melodies, approaching a structural pitch from below. Figure 3 shows the acoustic analysis of such an example. We can see that the duration of the appoggiatura is quite long (over 0.5 s); it seems to "compete" with the structural sound.

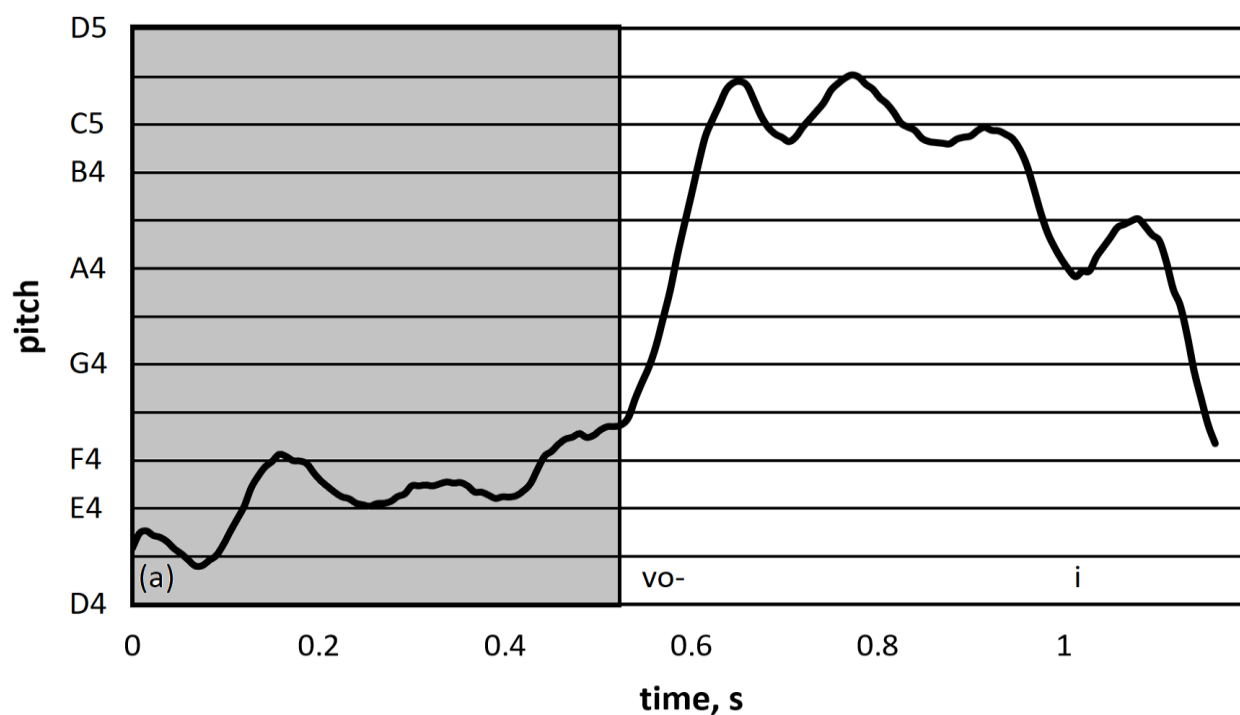


Figure 3. Intonogram of an excerpt from the song “Voi, žydėk žydėk” (Bronė Bogušienė; [3, N29]; 1st melostrophe; see Figure 2f, the beginning). The grey segment marks the appoggiatura.

This ornament in Lithuanian songlore is typical of the Dzūkija dialect (all the examples mentioned are from Dzūkija). Still, this element of singing style is not as common as acciaccaturas (see below).

Acciaccaturas. There are no strict boundaries between acciaccaturas and appoggiaturas. Those limits are caused by the psychological difference between "normal" short durations (400 ms or so; appoggiaturas), which are perceived similarly to structural sounds, and very short durations (up to about 200 ms; acciaccaturas). Acciaccaturas can approach structural sound from below (Figure 2a-f, h-j; see typical example in Figure 4) or from above (Figure 2g, h; see typical example in Figure 5). They often appear at the beginning of phrases or subdivisions of a melody, although they also occur at other structural sounds.

Here we can think of Paul Fraisse: his empirical research shows, durations up to about 400 ms (tc) are not perceived as "real", i.e. the passage of time in such durations - only their grouping, the passage of time within a group of sounds [7, P. 167, etc.].

Longer durations are already "real". In simple terms, these short "false" (i.e. unmeasurable) durations correspond to some sounds, while longer durations correspond to other sounds.

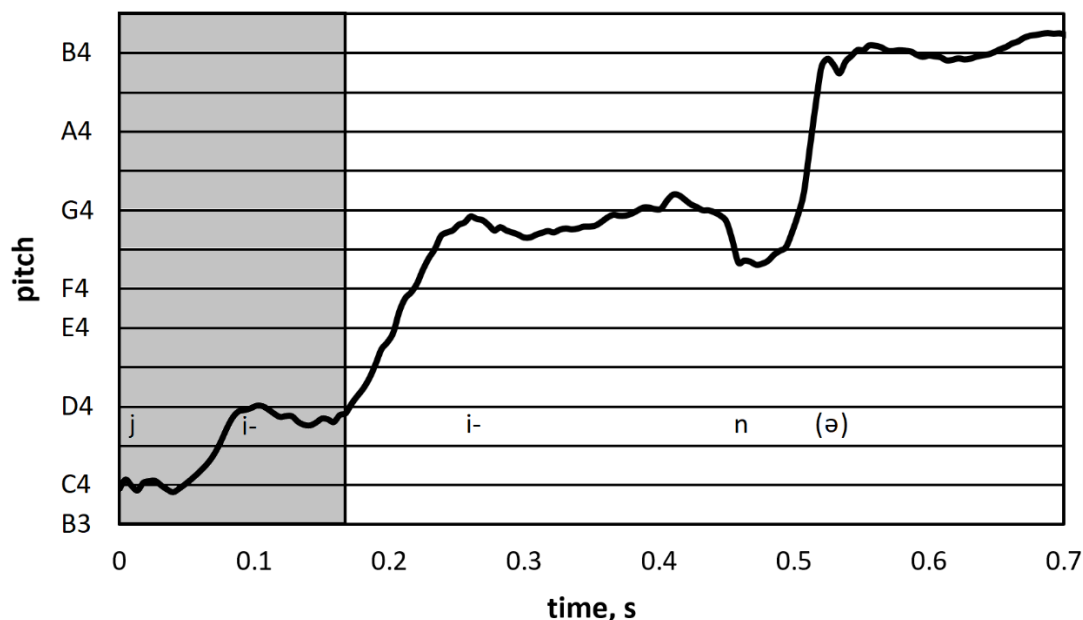


Figure 4. Intonogram of an excerpt from the song “Linelius roviau” (Bronė Ševerenkienė; [6, N25]; 1st melostrophe; see Figure 2h, syllable *jin*). The grey segment marks the acciaccatura.

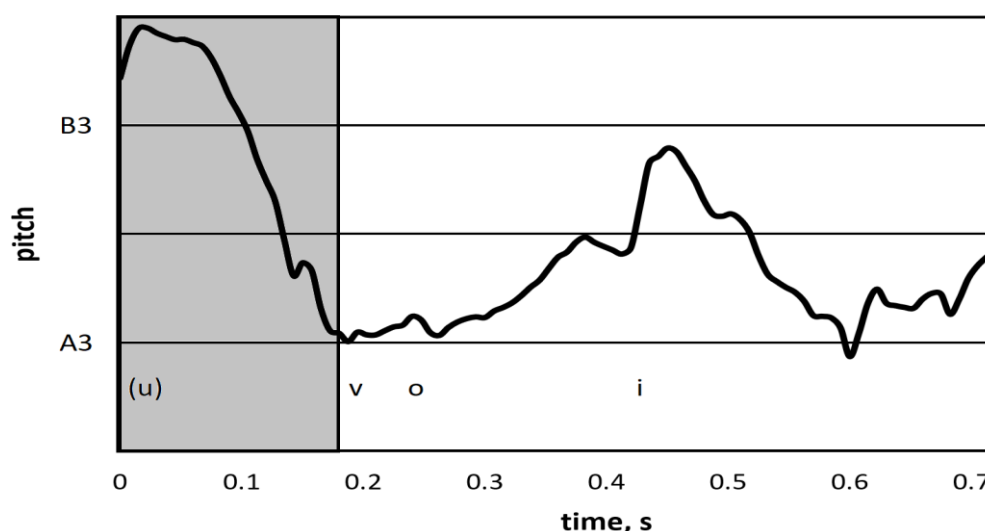


Figure 5. Intonogram of an excerpt from the song “Voi kaib aš sėdau in vežimėlį” (Bronė Kašalynienė; [6, N62]; 1st melostrophe; see Figure 2g, syllable *voi*). The grey segment marks the acciaccatura.

There are also more complex acciaccaturas consisting of more than one ornamental sound; we will come to them later.

Terminations (Nachslags). Sometimes that extra short sound following the structural sound fills the gap between the structural sounds, sometimes it coincides with the 'target' structural sound, sometimes it is added in the opposite direction to the 'target' structural sound; etc. See the examples in Figure 2a, e, g-i, and intonograms in Figures 6 (two structural pitches are combined in a downward sequence; the ornamental pitch corresponds more or less to the lower structural pitch) and 7 (two structural pitches are combined in a downward sequence; the ornamental pitch approaches the lower structural pitch from below).

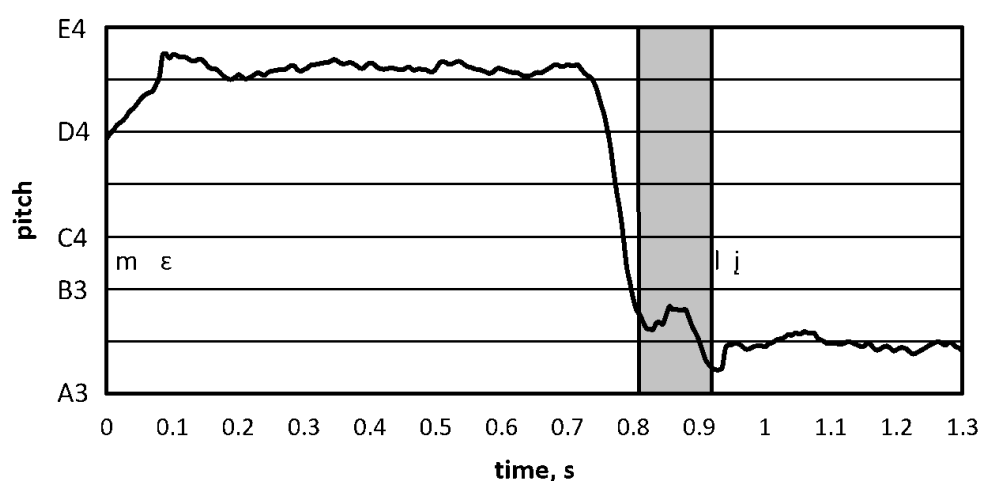


Figure 6. Intonogram of an excerpt from the song “Voi, kaib aš sėdau jin vežimėlį” (Bronė Kašalynienė; [6, N62]; 1st melostrophe; see Figure 2g, syllables *mε-lj*). The grey segment marks the termination.

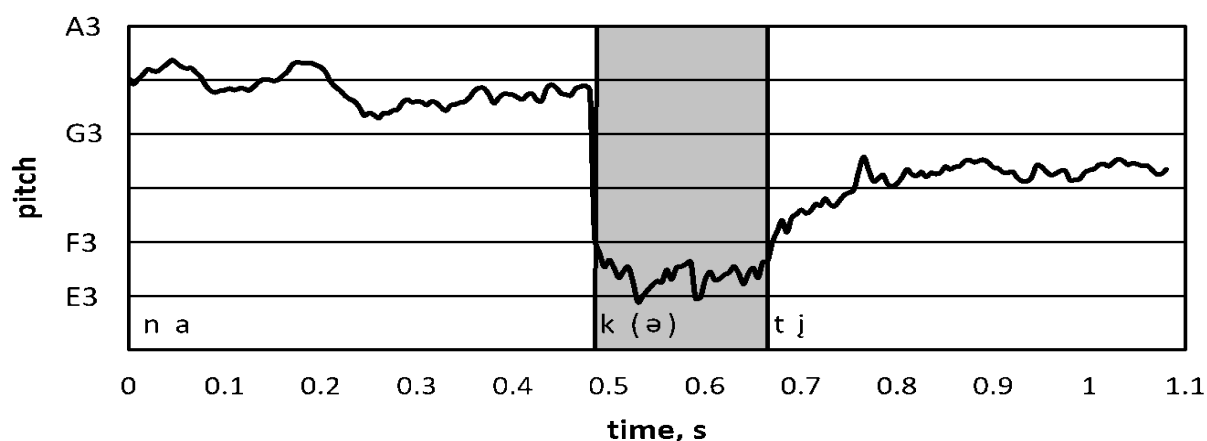


Figure 7. Intonogram of an excerpt from the song “Aš šių naktį nemigau” (Marė Navickienė; [5, N7]; 1st melostrophe; see Figure 2a, syllables *nak-tį*). The grey segment marks the termination.

Vibrato. Vibrato is not the subject of this study, but it is necessary to discuss it briefly. Why? It will soon become clear.

Vibrato is a rapid periodic change of the fundamental tone (more or less sinusoidal in shape), not perceived as a change in pitch, only as a certain property of the tone's "vibration". Such a change is not perceived because it is quite rapid, mostly 5-8 cycles per second i.e. typical frequency of vibrato is from 5 to 8 Hz [9; 10; 11; etc.].

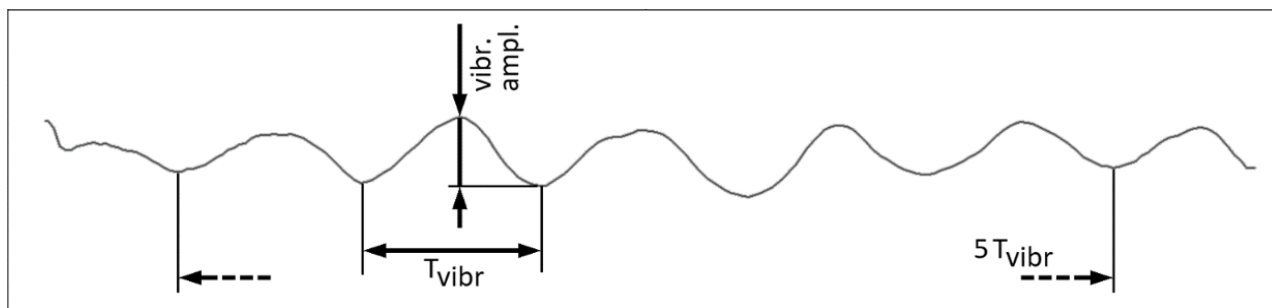


Figure 8. Example of vibrato. Visible part: 1.1 sec, pitch range: 8.76 semitones.

For example, Figure 8 shows vibrato with the cycle lasting 0.155 s. Thus, the vibrato frequency is $1/0.155 \text{ s} \approx 6.45 \text{ Hz}$. The second parameter of vibrato is its amplitude i.e. the interval between the highest and lowest pitch of a vibrato cycle. These pitches are heard only in slow speed. However, even when listening in normal speed, a certain vibrato "swinging" is perceived. The figure shows the vibrato amplitude (one marked cycle) of 1.99 semitones.

Faint acciaccatura. When discussing the acciaccaturas, it is necessary to mention their specific type, which is found in Marė Navickienė's and another singers' performance. We will call this a faint acciaccatura. These are short small pitch elevations at the beginning of sounds (see Figures 9 and 10). Pitch drop from maximum to relatively constant ranges from quarter-tone to whole tone and the corresponding time ranges from 40 to 70 ms. So why did we discuss vibrato? The faint acciaccatura, physiologically, is similar to the vibrato that occurs at the beginning of structural sounds. This is a partial case of such a vibrato, when only half (or a little less) of the vibrato cycle is intoned.

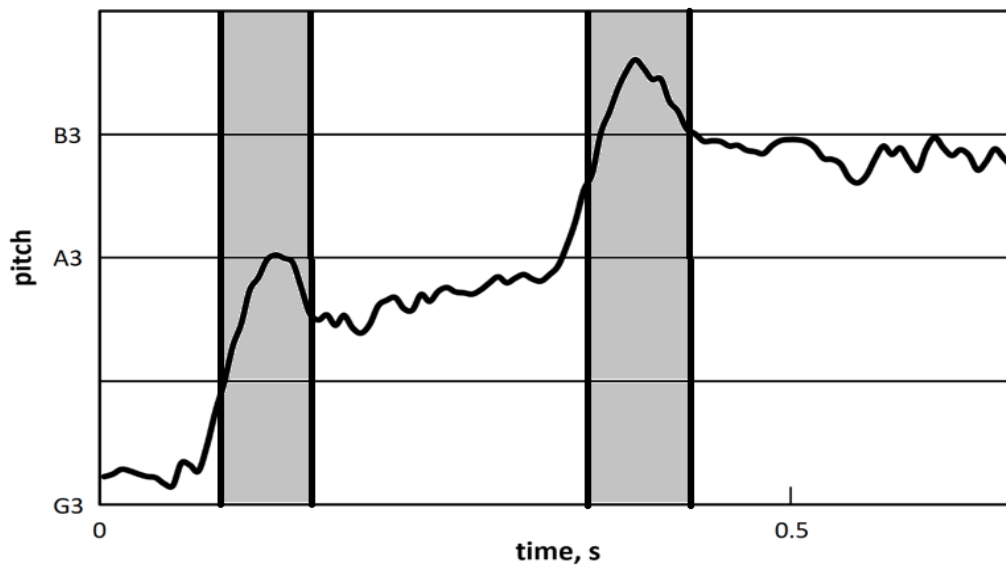


Figure 9. Intonogram of an excerpt from the song “Tu paukštuke mėlynoji” (Marė Navickienė; [5, N9]; 1st melostrophe; see Figure 2e, syllables (na)-a-a-a(s). The grey segments mark the faint acciaccaturas.

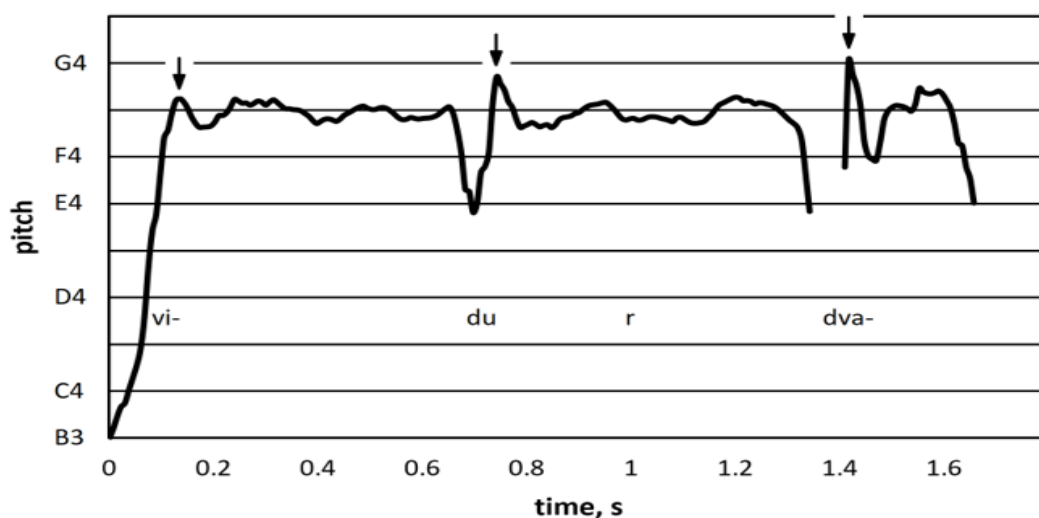


Figure 10. Intonogram of an excerpt from the song “Iškasiu šulnelį” (Ona Sorakienė; [12, N6]; 1st melostrophe; see Figure 2j, syllables *vi-dur dva*. Faint acciaccaturas denoted by arrows.

Interestingly, the pitch maximum corresponds approximately to the sound level minimum; later the sound level increases. Probably this is because in the course of such a vocal maneuver, the voice briefly moves to a higher and acoustically weaker register (or at least there is such a tendency).

The faint acciaccaturas are usually not perceived (they are not audible unless special efforts are made to concentrate) – and therefore not marked in the transcriptions. However, while clearly incomprehensible, they are quite frequent and quite significant in the context of the singing style discussed.

Double acciaccatura. Double acciaccaturas can be interpreted as more complex cases of faint acciaccaturas. In this case, the ornament corresponds to the entire vibrato cycle (up-down); see Figure 2a, c-e, h, i.

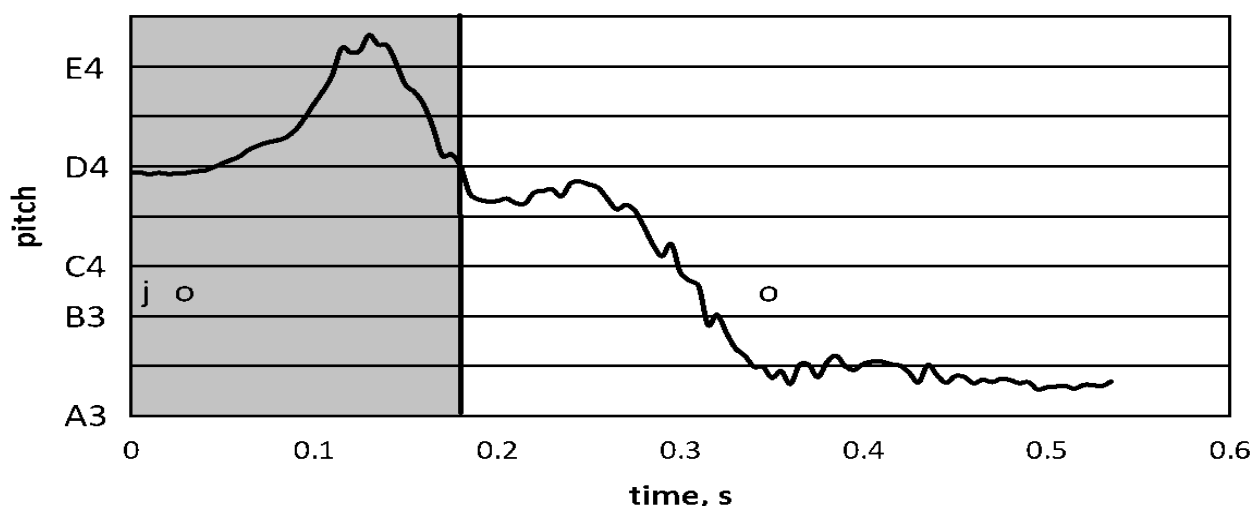


Figure 11. Intonogram of an excerpt from the song “Uai už upės Dunojo” (Marė Navickienė; [5, N30]; 1st melostrophe; see Figure 2d, syllables *jo-o(-o)* (first occurrence). The grey segment marks the double acciaccatura.

At first glance, these ornaments can be likened to mordents. It should be clarified that they are exclusively "upper mordents", i.e. when the additional short pitch is higher than the "target" pitch. Moreover, such mordent-like sounds are not specifically sung, performed (as, for example, they would be in the case of the piano), but are produced as a result of physiology and vocal technique. This also determines the intonation: it is often impossible to be more precise about the pitch of that extra short sound. That is, often the pitch of that extra short sound does not make sense (a semitone, whole tone or other interval above the structural sound).

Vibrato + glissando. Finally, we will discuss the most complex type of ornaments. Recall that a rapid periodic change in pitch is perceived as a vibrato – i.e. a steady pitch tone with a "vibrating" quality. But what happens when a glissando is added to vibrato?

Let us model the process. Say, the change of “objective pitch” ($\log f_0$) $p(t)$ is given by the following formula:

$$p(t) = a \cdot \sin 2\pi f t + bt + c,$$

where a is amplitude of the sinusoid (hence vibrato amplitude $a_{vibr} = 2a$), b is glissando speed, and c is a normalization constant.

Because of gradual sensory memory decay, the later the information, the more weight it gets. To describe this phenomenon theoretically, d’Alessandro and Castellengo [1] designed a simple model:

$$P(t) = \frac{\int_0^t (e^{-\alpha(t-\tau)} + \beta) p(\tau) d\tau}{\int_0^t (e^{-\alpha(t-\tau)} + \beta) d\tau}.$$

Here, $P(t)$ is the subjective pitch perceived at time t ; α and β are empirical constants of memory decay that account for the weighting of the past and averaging, respectively [1, P. 1627]. The constants are estimated by minimizing differences between the theoretical and experimental results; the following values are found: $\alpha = 22$ (hence a half-life of sensory memory equals $\ln 2 / 22 \approx 32$ ms) and $\beta = .2$.

Let's apply these mathematical procedures to traditional singing, where the vibrato is added to the glissando (Figure 12).

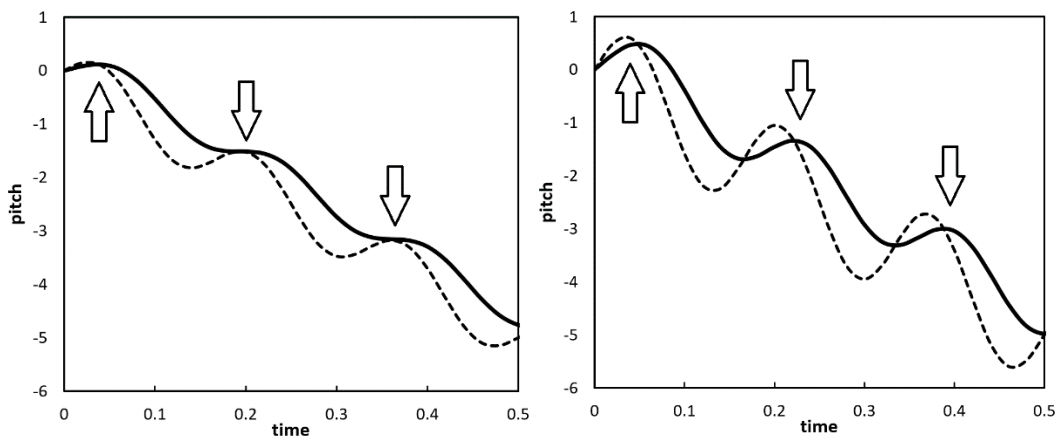


Figure 12. Modelling of vibrato + glissando (see explanation in the body text).

The dotted lines represent the real pitch change, the solid lines the perceived pitch change; simulation results for two typical cases are

presented. Vibrato amplitude (2a) is one semitone (left) and two semitones (right). Glissando speed (b) is -10 semitones/second. Vibrato frequency (f) is 6 Hz and normalization constant is 0. Vibrato is no longer perceived as vibrato but as a sequence of short sounds (shown by arrows).

See examples in Figure 2a-c, e, f. I would like to point out that the multi-note transitions resulting from vibrato + glissando can be expressed in different ways in transcriptions.

Let's look at one example in more detail (Figure 13). A vibrato is applied when gliding from top to bottom, and this is perceived as a small downward jump, embellished at the beginning with two short notes (*i-n; no-o*). The whole process takes about 200–260 ms.

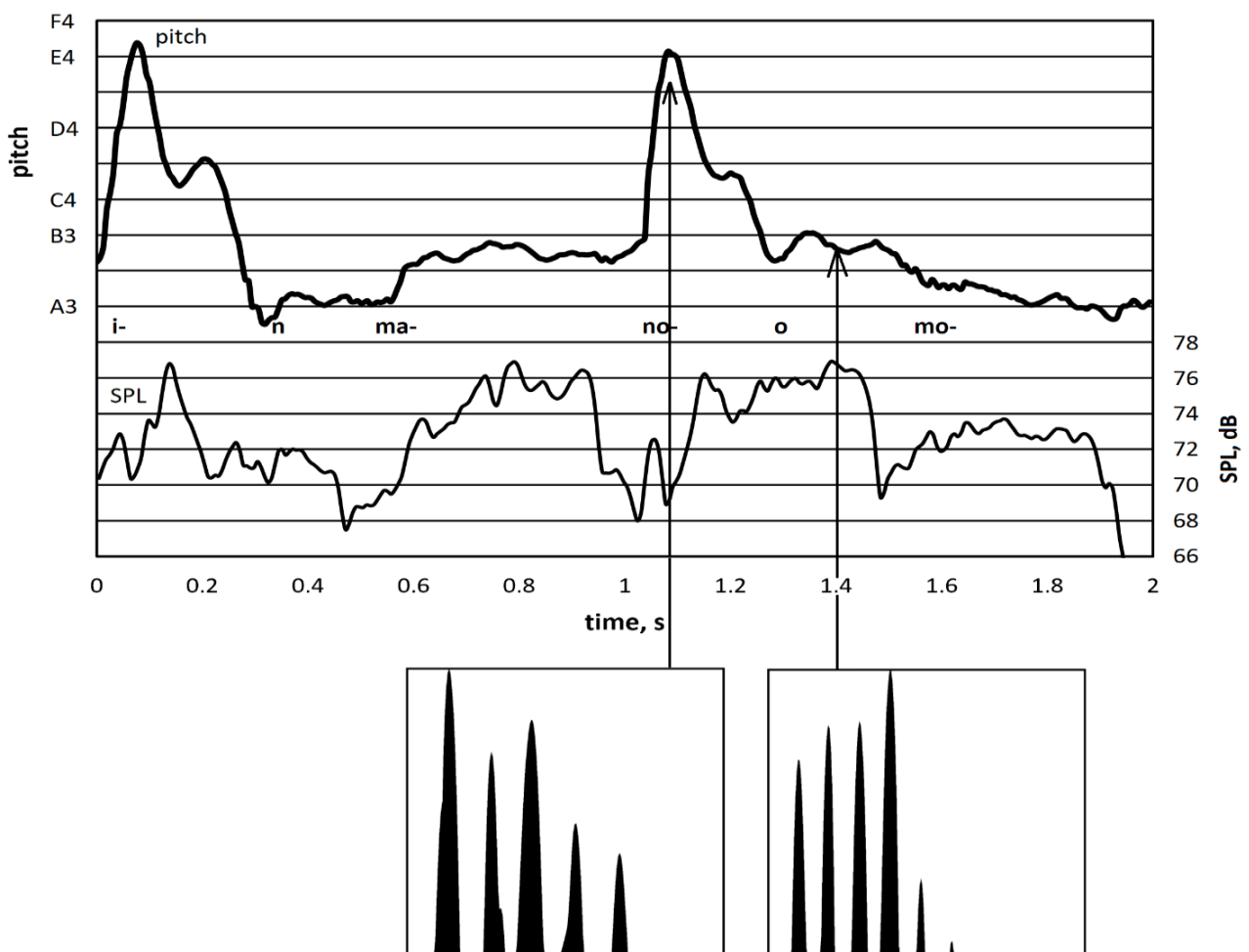


Figure 13. Segment of “Aš suskyniau rožių kvietkų” (Marė Navickienė; [5, N27]; 1st melostrophe; see Figure 2b). Top: intonogram and sound level curve. Bottom: spectra at two positions.

In terms of vocal technique, register jumps need to be mentioned again. During the first vibrato cycle, there is a jump to a higher register (or

at least that's the trend) for a short time. This is indicated by a temporary decrease in sound level and changes in spectrum. At the beginning of the ornament, the fundamental tone prevails (generally high register feature), later the overtones become stronger.

Similar ornaments can be found in Slavonic musical dialects. Figure 14 shows how one vocal part approaches the lower, drone vocal part through a sequence of ornamental sounds. This is Ukrainian ceremonial song *vesnianka*.

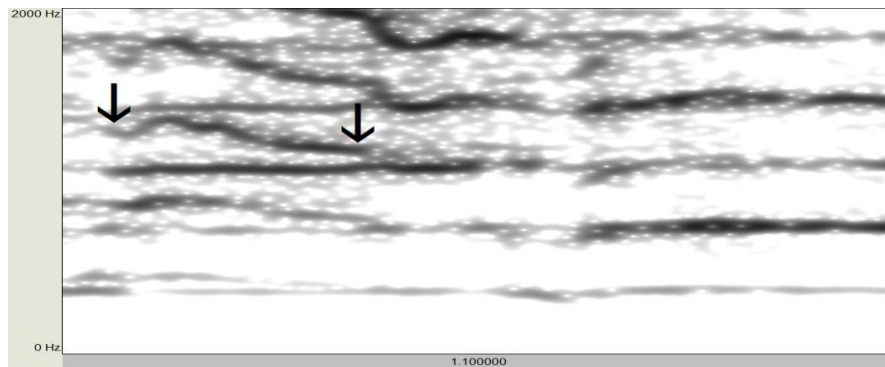


Figure 14. Spectrogram of an excerpt from the song “Ой весна-весна-весняночка” ([13, N3]; 1st melostrophe). The arrows indicate the ornamental line (third harmonic) of one voice.

Figure 15 shows a combination of gliding down and a slight vibrato (1.7–2.1 s). In addition, the resulting sequence of short ornamental sounds begins with what we have named "faint acciaccatura". Such a combination does not seem to be typical of Lithuanian musical dialects.

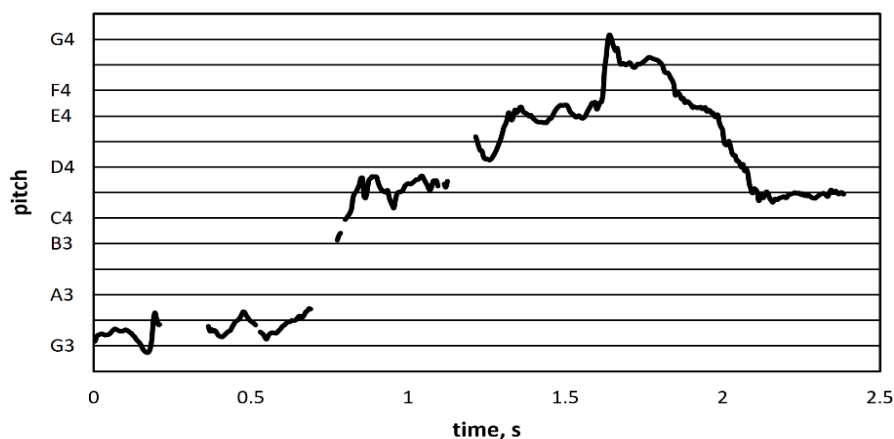


Figure 15. Intonogram of an excerpt from the song “Ой коли б знала, коли б ведала, що заручини будуть” ([13, N10]; 1st melostrophe).

An even richer combination of ornaments is in the singer's Ganna Yevsovych performance (Figure 16): two ornamental sounds approaching the structural sound from above (1.0–1.3 s); structural sound, three ornamental sounds, returning to a structural sound of the same pitch (2.0–3.6 s); structural sound and three ornamental sounds downwards (3.3–4.0 s); even five ornamental sounds formed by a strong vibrato and glissando down (4.8–5.3 s).

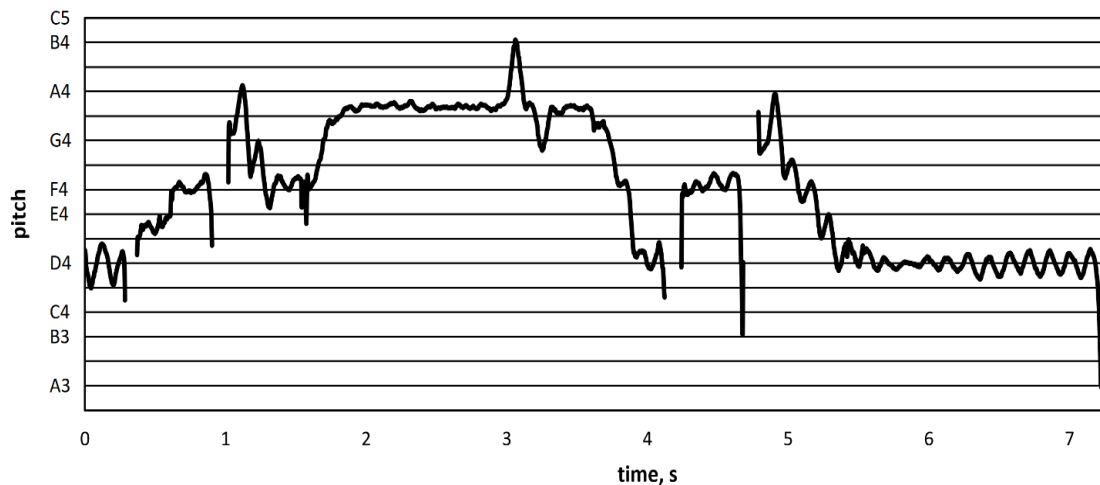


Figure 16. Intonogram of an excerpt from the song “Да жито жала, снопікі в’язала” (Ganna Yevsovych; [13, N29]; 3rd melostrophe).

Let us now consider the Belarusian example (Figure 17). On the one hand, similar "falls" of 2-3 sounds are identified here, which are not typical for Lithuanian singing (0.2–0.5, 0.6–1.0 s). On the other hand, the ornamental sequence at 2.3–2.8 s is typical for Lithuanians.

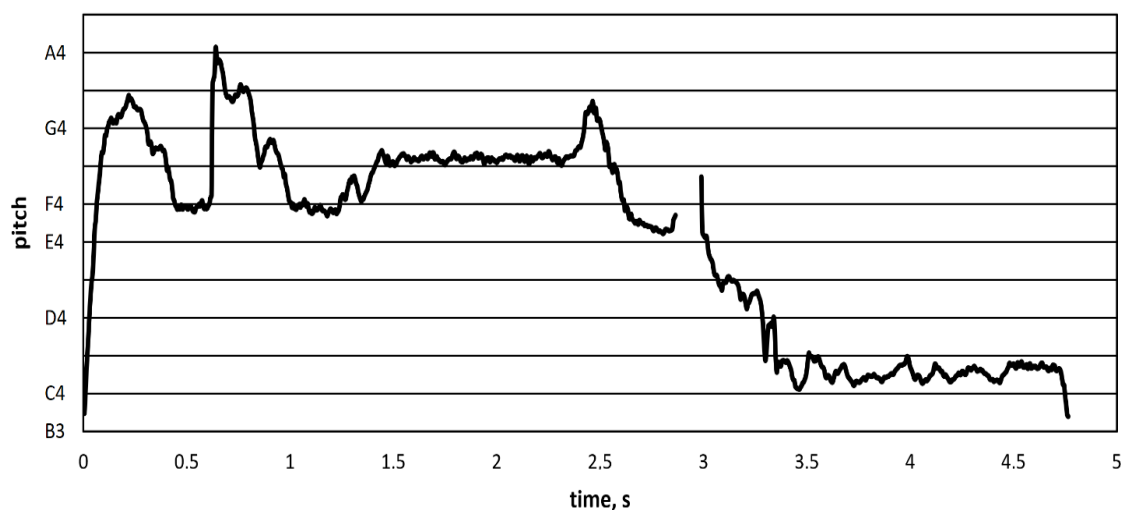


Figure 17. Intonogram of an excerpt from the song “Ўа і пойдў я, куда век не ходзіла” ([14, N1]; 1st melostrophe).

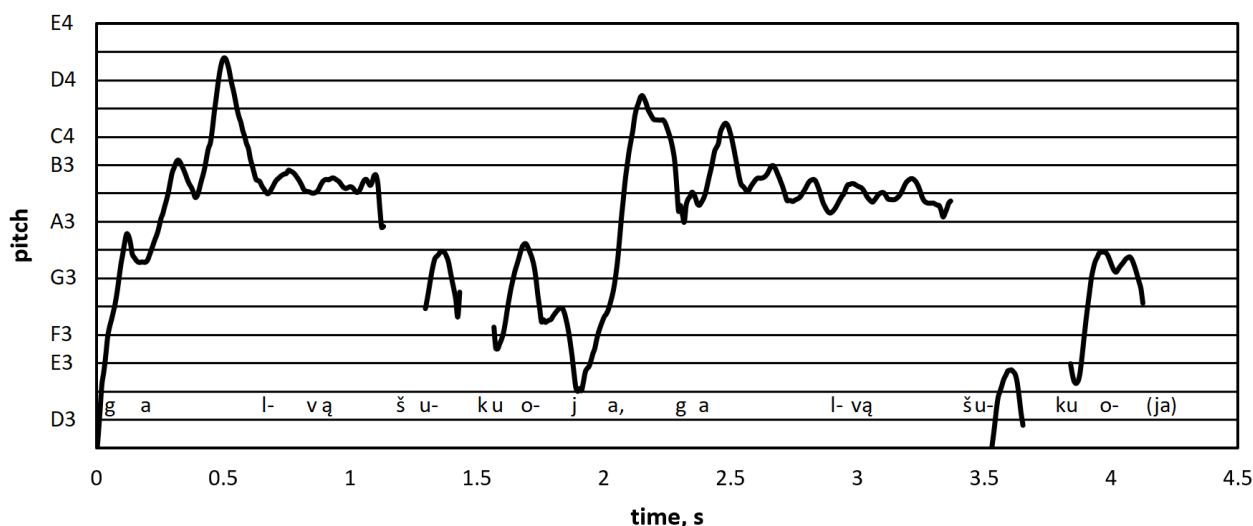


Figure 18. Intonogram of an excerpt from the song “Plaukia laivelis” (Jonas Širvys; [4, N48]; 3rd melostrophe).

These are just a few examples of ornaments in Slavonic traditional singing; they obviously deserve more attention. Of the Lithuanian musical dialects, I have discussed only the Dzūkai here. I will not discuss other musical dialects; there are similarities and differences with the Dzūkai, and specific ornaments that have not been mentioned yet. Finally, I would like to mention just one type of ornamentation that occurs in Aukštaitian singing (Figure 18). It sounds like a kind of short shout. Acoustically it is a large (even up to five semitones) leap-glide up and down (see the peaks at 0.5 and 2.2 s). Also, glissando up + vibrato may be mentioned.

Discussion. When studying and interpreting ornaments, it should first be noted that they are very diverse. These are short, long, double acciaccaturas, terminations, mordents, and so on. Due to this diversity, there is no reference test method suitable for all cases. Often melodic embellishments are not just small notes sung one after the other, but rather the results of various vocal maneuvers. Therefore, in explaining the nature of the vocal technique of such examples, the information in the intonogram can be significantly supplemented by knowledge of other sound parameters, most notably the sound level curve and the spectrogram.

Acoustic analysis shows that there are both similarities and differences between ornaments used in different musical dialects and musical cultures. Ornaments act as style markers, so their study deserves more attention.

References:

1. d’Alessandro, C., & M. Castellengo, (1994). The Pitch of Short-Duration Vibrato Tones. *Journal of the Acoustical Society of America*, 95(3), 1617–1630 [in English].

2. Bravi, P. (2016). Manual Transcription and Instrumental Analysis of Singing Through Praat. In: *El oído pensante. Dossier / Dossier / Dossiê "Analysis Beyond Notation in XXth and XXIst Century Music"*, eds. A. Bratus and M. Bratus, 4(1), 1–22 [in English].
3. Četkauskaitė, G. (ed.), (1995). *Lietuvių liaudies muzika* [Lithuanian Folk Music] (CD). Vilnius: 33 Records [in Lithuanian].
4. Četkauskaitė, G. (ed.), (1998). *Lietuvių liaudies muzika. II. Aukštaičių dainos. Šiaurės rytų Lietuva* [Lithuanian Folk Music. II. Aukštaičiai Songs. Northeast Lithuania] (book and CDs). Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademijos muzikologijos instituto etnomuzikologijos skyrius [in Lithuanian].
5. Četkauskaitė, G. (ed.), (2006). *Dzūkų dainininkė Marė Kuodžiūtė-Navickienė* [Dzūkai Singer Marė Kuodžiūtė-Navickienė] (2nd edition; book with CD). Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija [in Lithuanian].
6. Četkauskaitė, G. (ed.), (2007). *Lietuvių liaudies dainų antologija* [Anthology of Lithuanian Folk Songs] (3rd edition; book with CDs). Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija [in Lithuanian].
7. Fraisse, P. (1982). Rhythm and Tempo. In: *The Psychology of Music*, ed. D. Deutsch. New York: Academic Press, 149–180 [in English].
8. Lomax, A., & V. Grauer, (1968). The Cantometric Coding Book. In: *Folk Song Style and Culture*, ed. A. Lomax. New Brunswick-London: Transaction Publishers, 34–74 [in English].
9. Prame, E. (1992). Measurements of The Vibrato Rate of Ten Singers. *STL-QPSR*, 33, 73–86 [in English].
10. Prame, E. (2000). *Vibrato and Intonation in Classical Singing*. Stockholm: Royal Institute of Technology [in English].
11. Sundberg, J. (1994). Acoustic and Psychoacoustic Aspects of Vocal Vibrato. *STL-QPSR*, 2-3, 45–68 [in English].
12. Zakarienė, V. (ed.), (2007). *Ona Sorakienė. Dainų karaliai ir karalienės / Kings and Queens of Songs* (CD). Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija [in Lithuanian].
13. Грица, С., М. Хай, Є. Єфремов, & І. Клименко (eds.), (2002). *Зелений шум Полісся. Традиційна культура Поліського краю / The Green Murmur of Polissya. Traditional Culture of Polissya Region, Ukraine* (CD+Multimedia). Art Ekzistentsiya. Experimental Ukrainian Folklore Laboratory, Art Veles [in Ukrainian].
14. Якіменка, Т., Т. Бярковіч, & К. Крывашэйцава (eds.), (2012). *Этнапесенныя традыцыі Беларусі ў экспедыцыйна-палявых запісах Л. С. Мухарынскай. Дыск 1. Песні вёскі Азарычы Пінскага раёна* [Ethno-song Traditions of Belarus in L.S.Mukharinskaya's Expedition-Field Records. Disc 1. Songs of the Village of Azarychy, Pinsk District] (CD). Minsk: Belarusian State Academy of Music [in Belarusian].

Жук Катерина Вікторівна,
аспірантка кафедри теорії та історії музики
Харківської державної академії культури
тел.: (063) 061 - 89 - 24
e-mail: jhukate53@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-0482-8246>

ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ ДОНЕЧЧИНИ ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ XX – ПОЧАТКУ XXI ст.

Мапа регіональних етномузикологічних досліджень невпинно розвивається та поповнюється новим й актуальним знанням. За допомогою цього дослідження авторці хотілося б доповнити всеукраїнську мапу традиційної пісенності статистичними даними Донеччини. **Мета дослідження** – актуалізувати сучасні відомості про фольклорні експедиції та наукові дослідження території Донецької обл. від початку останньої чверті XX ст. до сьогодення (до відома взято підконтрольну Україні територію Донецької області станом на початок 2014 р.); викласти статистичний фактаж пісенного матеріалу досліджуваної території. **Методологія студії:** для дослідження використовувалися історико-фактологічний, компаративний методи; метод музично-текстологічного вивчення джерел, а також метод жанрової систематизації. **Наукова новизна.** Вперше в науковий обіг введено дані польових експедицій І. Крюченко, О. Проселкової та авторки дослідження на території Донеччини. Розроблено наочну таблицю з повним переліком населених пунктів Донеччини, досліджених починаючи з експедицій 1980-х рр. і до сьогодення. Розширено відомості про наукові пошуки відомого фольклориста П. Тимофєєва, доповнено статистичні дані про фольклорні експедиційні дослідження О. Тюрикової та І. Фетисова. **Висновки.** Від середини 90-х рр. XX ст. до 2007 р. на території Донеччини П.Т. Тимофєєвим, О. Тюриковою, Л. Єфремовою, І. Фетисовим [9,14,15,17] проводились глибокі та місткі розвідки традиційної культури регіону. У 2006-2007 рр. Л. Васіною та Г. Ладигіною було записано та оприлюднено 5 дисків із автентичним звучанням носіїв традиції краю «Скарби Донеччини». Після 2009 р. спостерігаємо занепад наукового вивчення краю, та лише поодинокі експедиції

І. Крюченко, О. Проселкової та авторки дослідження, що були призупинені у зв'язку з початком повномасштабного російського вторгнення в Україну (з 2022 р.). Серед узагальнених на цей час матеріалів традиційної пісенності з 88-ти сіл 18-ти р-нів Донецької обл., 3-х р-нів Дніпропетровської обл., 2-х р-нів Луганської та 6 р-нів Харківської обл. було зафіксовано: 212 пісенних зразків зимового обрядового фольклору; 48 пісенних зразків весняно-літнього обрядового фольклору; 335 весільних пісенних зразків; і 127 позаобрядових пісень.

Ключові слова: музичне мистецтво, український музичний фольклор, регіональні дослідження, мелогографія, міжрегіональна перехідна зона, музичний діалект, Донеччина, Слобожанщина.

Kateryna Zhuk, postgraduate student of the Department of Theory and History of Music, Kharkiv State Academy of Culture

The Musical Folklore of the Donetsk Region in the Last Quarter of the 20th – early 21st Century

The map of regional ethnomusicological research is constantly evolving and being updated with new and relevant knowledge. With the help of this study, the author would like to complement the all-Ukrainian map of traditional song writing with statistical data from the Donetsk region. **The purpose** of this study is to update current information about folklore expeditions and scientific research on the territory of the Donetsk region from the beginning of the last quarter of the twentieth century to the present (the territory of the Donetsk region controlled by Ukraine as of the beginning of 2014 was taken into account); to present statistical facts about the song material of the studied territory. **Methodology of the study:** historical and factual, comparative methods; the method of musical and textual study of sources, as well as the method of genre systematisation were used for the study. **Scientific novelty:** for the first time, the data of field expeditions of I. Kriuchenko, O. Proselkova and the research author in the territory of Donetsk region are introduced into scientific circulation. A visual table with a complete list of settlements of Donetsk region studied from the expeditions of the 1980-s to the present day has been developed. Data has been expanded on the scientific research of the famous folklorist P. Tymofeiev, and statistical data on folklore expeditionary research by O. Tiurykova and I. Fetisov have been complemented. **Conclusions:** from the mid-90-es of the 20th Century until 2007, P.T. Tymofeiev, O. Tiurykova, L. Yefremova, and I. Fetisov conducted deep and extensive research on the

traditional culture of the territory of Donetsk region. In 2006-2007, L. Vasina and H. Ladyhina recorded and released 5 discs with authentic sound of the local traditions called "Treasures of Donetsk Region". After 2009, there was a decline in the scientific study of the region, and only a few expeditions by I. Kriuchenko, O. Proselkova, and the author of the study that were suspended due to the beginning of the full-scale Russian invasion of Ukraine (since 2022). The materials of traditional songs from 88 villages in 18 districts of Donetsk region, 3 districts of Dnipro region, 2 districts of Luhansk region and 6 districts of Kharkiv region were recorded: 212 song samples of winter ceremonial folklore; 48 song samples of spring and summer ceremonial folklore; 335 wedding song samples; and 127 non-ceremonial songs.

The key words: musical art, Ukrainian musical folklore, regional studies, melogeography, interregional transition zone, musical dialect, Donetsk region, Slobozhanshchyna.

Постановка проблеми. Комплексне вивчення пісенної традиції певного локусу було б неповним без визначення загальної джерельної та теоретичної бази, вивчення наявної статистичної інформації. На осмисленні й стратифікації фольклорного матеріалу певного регіону будується методологія, яка виводиться саме з урахуванням його специфіки.

Актуальність дослідження полягає в тому, що територія Донеччини та прилеглих областей хоч і досліджувалася частково як ученими (філологами, музикознавцями), так і аматорами (виконавцями фольклору), однак праці дослідників та узагальнення відомостей про етнографічні розвідки в межах вказаної території, на жаль, наявні в невеликій кількості. Авторці хотілося б заповнити цю прогалину в науковому знанні етнографічних досліджень Донеччини (з останньої чверті XX ст. до сьогодення).

Аналіз сучасних публікацій на тему дослідження: Наукові праці. Проблематику дослідження традиційної культури Донеччини однією з перших підняла Олена Віталіївна Тюрікова у своїй статті «Фольклор Донбасу: проблемні вектори сучасного дослідження» (2012) [15]. Дослідниця назвала основні критерії, що ускладнювали тривалий час наукові студії пісенної традиції Донеччини. Одним із них став «стан етномузикології, як науки, що тільки набиралась сил, та зосереджувала увагу на експедиційних дослідженнях території, що

знаходилась біля її наукових центрів – Києва та Львова» [15]. Також «уявлення про відсутність фольклорної культури в промислово-шахтарському регіоні», на думку дослідниці, стримувало наукове дослідження регіону [15]. Проте, домінантним чинником відсутності фронтальних досліджень, на думку О. Тюрикової, став строкатий характер заселення цих територій із великими загальноукраїнськими та внутрішньорегіональними міграціями, які ускладнювали наукове осмислення традиційної культури регіону [15]. Саме сприйняття «фольклорної традиції Донеччини не як єдиної, в стильовому відношенні, а як складеної фольклорної культури з репрезентантами на рівні локальної традиції (окремого поселення) музичного твору, чи навіть елементу пісенної стилістики» [15] виокремлює традиційну культуру Донеччини з поміж інших, і, у перспективі, потребує ще більш детального та послідовного вивчення.

Об'єктом дослідження є музичний фольклор Донеччини, а **предметом** – жанрова структура музичного фольклору Донеччини останньої чверті ХХ – початку ХХІ століття.

Одним із провідних дослідників фольклору Донеччини другої половини ХХ ст. був **фольклорист і філолог Петро Тимофійович Тимофєєв (1952-2017)**. Науковець народився в Горлівці в 1952 р. та все життя прожив у Донецьку. За більш ніж 40 років досліджень фольклору Донеччини й Приазов'я (зокрема в грецьких поселеннях Донеччини та Криму), а також Верхнього Дону та Похопер'я (козачі хутори та станиці), Дослідник побував майже в усіх населених пунктах Донеччини та зафіксував понад 18 000 текстів фольклорної традиції. Серед них майже 2000 зразків казок, пісень, частівок, прислів'їв, приказок, а також величезний пласт шахтарських пісень [6]. У своїй дисертації 1997 р. [14], присвяченій шахтарським пісням Донеччини, **П. Т. Тимофєєв** увів у науковий обіг експедиційні записи О. В. Пясковського, М. П. Гайдая та М. О. Грінченка, зроблені в 20-х рр ХХ ст., які зараз зберігаються в рукописних фондах ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН (Національної академії наук) України. Науковим керівником кандидатської дисертації П. Тимофєєва був С. В. Мишанич, який почав працювати в Донецькому національному університеті з 1991 р., та разом зі своїм колегою брав участь у спільних експедиціях Донеччиною та Кубанщиною. У своїй дисертації П. Т. Тимофєєв аналізує тематику та виразні засоби шахтарського фольклору, вводить у науковий обіг термін «фольклор робочого

середовища». Учений доводить, що цей, раніше не узагальнений пласт пісень, був у великій кількості записаний на початку ХХ ст., а також фіксувався дослідниками й пізніше [14]. Зокрема, П. Тимофєєв вказує, що «в 1923-1925 рр., під час поїздки до Донбасу О. В. Пясковський записав дев'ять варіантів «Песни коногона» і десять варіантів «На донской земле привольной». М. П. Гайдай у 1930 р. записав у Донецьку п'ять варіантів «Песни коногона», а М. О. Грінченко записав у 1926 р. варіанти шахтарських пісень у м. Красний Луч» [6]. У своїй дисертації П. Тимофєєв проаналізував усі можливі варіанти певного сюжетного мотиву й дійшов висновків, що шахтарська пісня – явище стабільне, яке зберігає традиційну жанрову основу, а також має риси варіативності, які виражаються в скороченні вступу чи закінчення, появі нового вступу чи нового закінчення сюжету [14].

Першими дослідниками-музикознавцями пісенної традиції Донеччини та прилеглих територій Харківщини, Дніпропетровщини й Луганщини останньої чверті ХХ ст., були О. В. Тюрикова та Л. О. Єфремова. Доктор мистецтвознавства, музикознавець-фольклорист, співробітник ІМФЕ (Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології) ім. М. Рильського **Людмила Олександрівна Єфремова** відома як розробник **«Частотного каталогу українського фольклору»** [5], а також як упорядник багатотомної серії пісенного фольклору регіонів України [9]. Дослідниця **більше 40 років здійснювала експедиції** всією Україною. Зокрема, у 1980 р. вона відвідала і Харківщину та Донеччину, а у 2003 р. повторно дослідила Слов'янський район Донецької обл. Видання **«Народні пісні: Записи Людмили Єфремової»** 2006 р. [9] містить **138 пісенних зразків**, записаних на Донеччині. Більшість з них зафіксовано в Слов'янському р-ні. Донецької обл. – близько 104 зразків.

Фундаментальними працями про обрядові жанри пісенної традиції Донеччини стали збірки **багаторічної дослідниці фольклору Донеччини, керівника лабораторії фольклору (до 2014 р.) Донецької державної академії музики ім. Сергія Прокоф'єва (далі – ДДАМ), керівника відомого фольклористичного гурту «Дивина» (до 2014 р.) – Олени Віталіївни Тюрикової**. Багаторічний фольклорний спадок дослідниці узагальнений в наукових регіональних збірках **«Музичний фольклор Донбасу: весільні пісні»** (2005 р.) [8], та **«Музичний фольклор Донбасу: календарно-обрядові**

пісні Донецької та суміжних областей» (2009) [7]. Вони сформовані з матеріалів студентських експедицій Донецького державного університету, які були здійснені в середині 90-х р. XX ст., а, також з експедицій Всеукраїнської асоціації молодих дослідників фольклору (далі – ВАМДФ) в 2003-2007 рр. під керівництвом І. Фетисова, в яких приймали участь київські фольклористи; харківський етнолог і фольклорист – Михайло Красиков, а також, і О. Тюрикова. Значна кількість пісенного матеріалу, що була записана в цих експедиціях використовувалась для укладання збірок Олени Віталіївни. Також, для наукового дослідження вона використовувала і матеріали експедиції ДДМА ім. С. С. Прокоф'єва та Донецького обласного учбово-методичного центру культури. Публікація цих перших збірок обрядового фольклору Донеччини була здійснена в межах «Державної програми охорони і збереження нематеріальної культурної спадщини України», на основі якої була створена і втілена аналогічна регіональна Програма у 2006 та 2007 рр.

Важливо відмітити географічний вихід у дослідженнях за межі Донецької області в збірках Олени Віталіївни (були включені зразки з Харківської обл., межуючи райони Луганської та Дніпропетровської обл.). Дослідниця обумовлює включення цього матеріалу визначенням чинників «маргінальності» відносно ядра фольклорної традиції в межах Донецької області. Розвинена система досліджень пісенної традиції на теренах Слобідщини, зокрема, узагальнення її за осередковим принципом, за думкою дослідниці, позитивно працює і на донецькому матеріалі. Та, на останок, долучення цих матеріалів обумовлено наявністю значних міграційних процесів в межах сусідніх районів на короткий час, які також принесли асиміляційні процеси в пісенну традицію Донеччини [15].

У збірці **«Музичний фольклор Донбасу: весільні пісні»** нараховується 290 пісенних текстів. Серед них: 4 повноцінні весільні обряди, записані у 22 населених пунктах з 11 адміністративних районів Донецької обл. Для прикладу, в с. Єгорівка Волноваського р-ну 7 мелодіями озвучують 57 текстів, у с. Іскра Великоновоселівського р-ну. 4-ма мелодіями – 33 тексти, у с. Семенівка Краматорського р-ну. – 5-ма – 28, у с. Маринівці Шахтарського р-ну. – 6 і 50 [8].

У збірці **«Музичний фольклор Донбасу: календарно-обрядові пісні Донецької та суміжних областей»** з 218 зразків календарно-обрядового фольклору, 198 фольклорних текстів складає – зимовий

пласт, та тільки 20 пісень весно-літнього циклу. З них частина – жнивні тексти, які місцеві жителі називають «степовими» або «полінними», масляні пісні, одна веснянка, дві гаївки, одна великодня та одна купальська пісні. Окремо, хочеться звернути увагу на 5 текстів вертепу, що відтворились респондентами в с. Роздолівка Артемівського р-ну. В 50-х рр. ХХ ст. мешканці сучасної Роздолівки були переселені з Дрогобицького р-ну Закарпатської обл. [7].

Публікації джерел. Перші етнографічні дослідження Донеччини почалися ще в кінці ХІХ ст. У 1876 р. **Михайло Драгоманов** випустив збірку «Малоросійські народні перекази та оповідання», до якої увійшли україномовні зразки з сіл Ольгінське та Нескучне Донецької обл. [6]. Одним з послідовних дослідників традиційної культури Донеччини, став відомий репресований **фольклорист Михайло Гайдай (1878-1965)**. Сучасник К. Квітки зробив цінний внесок у вивчення фольклору Полтавщини, Чернігівщини, Київщини, Вінниччини, Житомирщини, Волині та пісенну культуру народів Приазов'я. Він записав близько 600 пісень греків, та 213 пісень кримських-татар, що там проживали [3]. Разом з М. Гайдаєм в 20 – 30 рр. проводив фольклорні експедиції на Донеччині – **О. В. Пясковський**.

Протягом ІІ-й половини ХХ століття експедиційними дослідженнями Донеччини займалися **Петро Тимофєєв, С. В. Мишанич, Л. Єфремова, О. Тюрикова**, про яких вже вище зазначалось.

В 2003-2007 рр. фольклорні експедиції територією Донеччини провела група дослідників **ВАМДФ під керівництвом Іллі Фетисова**. Це були байдаркові експедиції по 40 днів річками: Вовча, Самара, Оріль, Сіверський Донець. Зокрема, обстежені були: с. Шандрівка, с. Юріївка Лозівського р-ну Харківської обл.; с. Лозове, с. Нове Краснолиманського р-ну; с. Сидорово, с. Троїцьке, с. Маяки, смт. Райгородок Слов'янського р-ну Донецької обл.; с. Гупалівка, с. Кочережки Павлоградського р-ну Дніпропетровської обл.

Великим внеском в розвиток дослідження культури Донеччини став випуск **5 дисків «Фольклорні скарби Донеччини»** під керівництвом директора Донецького обласного учбово-методичного центру культури **Ладигіної Галини Миколаївни** в 2006–2007 рр. Автором цього проекту, була методист Донецького обласного учбово-методичного центру культури, член національної Спілки журналістів

України – **Людмила Васіна**. Зокрема, цей проект допоміг виявити коло збирачів-аматорів серед гуртів носіїв традиції. Репертуар аматорських гуртів склав зміст дисків, а також, стимулював деяких із них до подальшої роботи зі збирання й публікації в інтернет-просторі (відеохостингах) мережах результатів своїх фольклорних експедицій [4; 11; 18].

Зокрема, на диску із аудіозаписами **с. Андріївки Великоновосілківського р-ну** представлені 14 пісень, які виконав фольклорний ансамбль "Вечорниці", під керівництвом Г. Ф. Доценко, серед яких: 12 ліричних, одна наймицька пісня «Ой, вітер, вітерок не дише»; 1 щедрівка та 1 жнивна «Ой виполіть, ви політь поліяки» [4; 11; 18].

Проте, в переліку пісень **с. Іскра того ж р-ну** – із 12 тільки 5 – ліричних (одні з яких строкова, наймицька та чумацька). На противагу, в цьому селі записано 2 обжинкові, 2 щедрівки та 2 весільні, які виконав пошуково-дослідницький фольклористичний гурт "Колиска" під керівництвом Л. М. Букіної [11; 18].

Серед записів з с. Єгорівка Волноваського р-ну нараховується 22 пісні, серед яких: 21 позаобрядові: 18 ліричних, 2 танцювальних, одна балада; та 1 колядка – «Ой, дивное новороджене». Цікаво те, що в записах цього диску зустрічаються напливова російськомовна пісня, та одна двомовна – «Ой ти сад, ти ж мой сад, сад зелененький» (термін «двомовна пісня» В. Осадча).

Традиція **с. Богоявленка Мар'їнського р-ну** представлена на 2-х дисках, де записано 39 пісень. Із них: 2 весільні, 1 маланка та 36 позаобрядових пісень (серед них одна чумацька, 2 балади). Ліричні пісні цього села виділяються особливою тяглістю звучання та розспівністю. Запис диску цього села було здійснено 2006 р. у концертній студії Донецького обласного радіо на замовлення управління культури і туризму Донецької облдержадміністрації.

С. Семенівка Краматорського р-ну, також записане на 2-х дисках, що нараховують 46 пісенних зразків. Із них: 2 щедрівки, 1 маланка, 1 колядка 1 троїцька, 1 весільна «Кажі мені моя ненько» та 1 колискова. Інші 40 пісень – позаобрядові. Запис традиції цього села, було здійснено 2006 р. у концертній студії Донецького обласного радіо фольклорним гуртом «Надія», під керівництвом В. С. Кравченко. Про бажання опублікувати вперше унікальні зразки традиції села свідчить той факт, що паралельно із записом для диску «музичних перлин»

локальної традиції, керівник гурту «Надія», в 2006 році випустила збірку «**пісні Душі моєї**». Для збірки було відібрано 11 найгарніших пісень з репертуару колективу, а Людмилою Васиною та студенткою Донецької музичної академії К. С. Братерською-Ваніною було зроблено розшифровки тексту та нотні транскрипції.

Продовжує сучасні дослідження традиційної культури Донеччини філолог, вчителька української мови, депутатка Краматорської районної ради, громадська діячка **Оксана Проселкова**. В 2021-2022 рр. дослідниця влаштувала експедиційні виїзди до сіл та селищ: **Василівка, Семенівка, Красноторка, Ясногірка Краматорського р-ну**, а також у **с. Яковлівка Олександрівського р-ну**, в місця переселення бойків у середині ХХ ст. Результати власних експедицій пані Оксана публікує в мережі YouTube, які є вільні для доступу. На каналі відеохостингу Оксани Проселкової в відкритому доступі представлені 78 пісень з дисків «Скарби Донеччини» із зробленими нею особисто розшифровками текстів [11]. Під час експедиції в с. Семенівка Краматорського району, в 2020 році, дослідниця відвідала фольклорний гурт «Надія», який брав участь у записі дисків «Скарби Донеччини» у 2007 р., та провела інтерв'ю з керівником гурту, де йшла мова про історію його створення, а також сучасний склад ансамблю «Надія» [11].

Автором статті також були здійснені експедиції, які включили і територію Донецької обла. Від Тамари Козаченко 1937 р. н., жительки **с. Василівка Краматорського р-ну Донецької обл.**, були записані 2 весільні пісні, 1 колядка та 2 ліричні пісні. Порівняння наспівів цих пісень із аналогічними зразками із сусідніх сіл дозволяє проілюструвати специфіку фольклорної традиції регіону, а саме – осередковість і строкатість поселень, і в цілому – її перехідний характер. Т. Козаченко проспівала пісні, які перейняла від своєї матері Євдокії Лісняк, переселенки з с. Вербки Кременчуцького р-ну Полтавської обл. Записані від неї пісні суттєво відрізняються за мелотипологічними та стилістичними ознаками (в весільних зразках – ямбічна ритміка), від зразків із сусіднього с. Семенівка, записаних від гурту «Надія» (частина учасниць гурту проживали також і в селі Василівка).

Серед сучасних дослідників традиційної пісенності Донеччини, що зробили великий внесок в дослідження регіону також варто зазначити керівника гурту «Загряялочка» **Волноваського РЦКД**,

фольклористку Ірину Крюченко. Дослідниця активно вивчала місцеву фольклорну традицію, починаючи з 2004 р. та до початку повномасштабного російського вторгнення в Україну. Наразі її матеріали розміщено в мережі YouTube, на каналі її дочки, Людмили Савченко – «Голос степу». Людмила Савченко та Любов Кулик також приймали участь в експедиціях Ірини Крюченко. На каналі «Голос степу» оприлюднені 5 аудіо-збірок, матеріали яких, записані у 5 селах Волноваського р-ну: Калинове, Малинівка, Дмитрівка, Вільне та Карлівка [4; 13].

У **с. Вільному Волноваського р-ну**, в період з 2007 по 2021 роки І. Крюченко, О. Конюшок, та С. Фоменко було записано 11 фольклорних зразків. Серед них: 4 весільних, 1 колядка, 1 щедрівка, 1 посівальна та 4 позаобрядових пісні [4]. У **с. Карлівка Волноваського р-ну** І. Крюченко та Л. Кулік в 2018 р. записали від сестер Овсюк (Бабенко): Ніни Дмитрівни (1930 р. н.), та Бабенко Тетяни Дмитрівни (1927 р. н.) 12 зразків пісенної, танцювальної та обрядової традиції. Серед них: 2 обрядові примовки («гукання морозу» до святої вечері, та примовка до вербної неділі), 1 колядка, 1 щедрівка, 1 посівальна, 3 весільних та 2 позаобрядових, а також 2 наспіви до танцю («Карапет» та «А до мене Яків приходив»).

У 2018 р. під час проведення II районного фестивалю традиційної культури Донеччини «Світовид» І. Крюченко, від **фольклорного ансамблю «Чиста криниця» с. Дмитрівка Волноваського р-ну** було записано 14 фольклорних зразків, із яких: 13 – весільних, та одна – жартівлива. Записи весільних пісень з цього села частково відтворюють весільний обряд, що був характерний цій місцевості [4]. В 2004 р. в студії Златоустівського Центру народної творчості за ініціативи І. Крюченко були записані 9 зразків весільних обрядових **пісень с. Малинівка Волноваського р-ну**, а також 1 забавлянка, 1 жартівлива та 2 записи танців від сільських музик (Краков'як та Карапет). У записі брали участь: Ткаченко Любов Федорівна (1939 р. н.), Ткаченко Зінаїда Онуфріївна (1941 р. н.), Цикалова Людмила Яківна (1942 р. н.); та сільські музики (гармошка, бубон) у виконанні Принцевського Миколи Олександровича [4]. Від фольклорного ансамблю «Калинонька», під керівництвом Грушовенко Валентини з **с. Калинове Волноваського р-ну**, в 2016 р., було записано 13 весільних зразків, та описано обряд дарування молодих.

Учасники благодійного проекту «Баба Єлька», що проводять фольклорні експедиції на Кіровоградщині, записали в м. Кропивницький, 25 травня 2022 р. від Холоші Зінаїди (1936 р. н.) 5 фольклорних зразків. Жінка народилася і все життя прожила до початку повномасштабного вторгнення в с. **Новопавлівка Волноваського р-ну Донецької обл.** Від респондентки були записані: одна посівальна «А в полі-полі, сам Господь ходив», забавлянка, 2 жартівливих пісенних зразка, та ліричну «Посіяла огірочки». Ідентичну версію цього пісенного тексту можна знайти на диску «Скарби Донеччини» з с. **Богоявленка Мар'їнського р-ну** в повному звучанні ансамблевої фактури [1]. Тож експедиційні розвідки проекту «Баба Єлька», дозволили розширити статистичні дані досліджень музичної пісенності Донеччини.

Населені пункти Донеччини та прилеглих територій, пісенна традиція яких була досліджена науковцями та збирачами **були узагальнені автором статті в таблиці (див. Додаток 1)**. Аналітична таблиця включила в себе повний перелік досліджених територій Донеччини і частково Слобожанщини та Наддніпрянщини: О. Тюриковою, Л. Єфремовою, І. Фетисовим, І. Крюченко, О. Проселковою та авторкою статті. В окремій графі, за наявності, вказані роки фольклорних експедиції в окремі населені пункти. Для рубрикації використовувались також таблиці, які складають частину наукового апарату збірок О. Тюрикової. В таблиці авторки статті збережені назви районів та населених пунктів відповідно збіркам О. Тюрикової, та в дужках зазначені, при потребі, їх сучасні назви. Авторкою статті, також, було додано графу з позначенням адміністративних кодів населених пунктів за прийнятою в сучасних мелогографічних працях ЛЕК Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського систематизацією населених пунктів.

Висновки. Підводячи підсумки досліджень традиційної культури Донеччини, прослідковуємо досить **глибокі та місткі розвідки традиційної культури Донецького регіону, особливо від середини 90-х. рр. ХХ ст. до – 2007 р.** Останній, став апогеєм експедиційної та наукової роботи науковців Донеччини О. Тюриковою та Л. Єфремової у вигляді ґрунтовних збірок та випуском 5 дисків з автентичним звучанням носіїв традиції краю. Проте, після 2009 р., коли була опублікована друга збірка О. Тюрикової «Музичний фольклор Донбасу: календарно-обрядові пісні Донецької та суміжних

областей» [7], вбачається занепад наукового вивчення краю. Пізніше зустрічаються поодинокі публікації, проте послідовні фольклорні експедиції відсутні. Особливо, це стало майже неможливо, з приходом війни на Схід України в 2014 р., коли велика частина територій Донеччини стала тимчасово окупованою територією України. Проте, окремим позитивним явищем в дослідженнях пісенності Донеччини стали експедиції: І. Крюченко, О. Проселкової та авторки дослідження, які на жаль, були призупинені з початком повномасштабного російського вторгнення в Україну (з 2022 р.).

Прослідковується наступна ситуація щодо **жанрової структури традиційної пісенності регіону**. Авторкою статті було структуровано етнографічні дослідження 88 сіл 18-ти р-нів. Донецької обл., 3-х р-нів Дніпропетровської обл., 2-х – Луганської та 6 р-нів. Харківської обл. Серед узагальнених на цей час матеріалів традиційної пісенності було зафіксовано: 212 зразків зимового обрядового фольклору; 48 пісенних зразків весняно-літнього обрядового фольклору; 335 весільних пісенних зразків. Також в деяких селах Донеччини були зафіксовані повні весільні обряди (с. Єгорівка Волноваського р-ну, с. Іскра Великоновоселківського р-ну., с. Семенівка Краматорського р-ну та с. Маринівка Шахтарського р-ну.); і 127 позаобрядових пісенних зразків. Вищеподана статистика дивує невеликою, в співвідношенні до обрядової пісенності, кількістю позаобрядових пісень, втім це можна пояснити відсутністю цільових досліджень позаобрядової пісенності. Однак, збірки О. Тюрикової містять фронтальні дослідження календарно-обрядового та весільного фольклору.

Виходячи з висновків дослідження, автор статті вбачає подальші **перспективи** дослідження фольклорної спадщини Донеччини в розробці критеріїв які оптимально охарактеризують своєрідність домінуючого музичного діалекту пісенної традиції регіону. Такі критерії враховують осередковий характер заселення Донеччини та прикордонних до неї територій, що був описаний багатьма дослідниками, та чітко прослідковується і за результатами сучасних експедиційних розвідок. Реалії сьогодення додають і вимушені міграції «корінного» (за О. Тюриковою) населення Донеччини, спричинені повномасштабним вторгненням росії в Україну (2022), які також можуть зумовити певні складнощі в контексті подальших мелоареальних досліджень пісенності Донеччини.

Території, що були досліджені з 1980-х рр. – по сьогоднішня в Донецькій області:

№	Район	Назва населеного пункту	Адм . код	Примітки, рік експедиції	Збірка де були опубл. матеріали експед.; автор архіву
1	Амвросіївський	Новопетрівське	280		МФД: весільні пісні
2	Артемівський	Григорівка	427		МФД: весільні пісні
				Експедиція ВАМДФ-2007 р.	МФД: календ.-обр. пісні
		Дронівка	428		МФД: весільні пісні
				Експедиція ВАМДФ-2007 р.	МФД: календ.-обр. пісні
		Званівка	376		МФД: весільні пісні
				Експедиція ДонДУ 1993 р.	МФД: календ.-обр. пісні
		Роздолівка	419		МФД: весільні пісні
					МФД: календ.-обр. пісні
3	Великоновоселівський	Андріївка	435		МФД: весільні пісні
					МФД: календ.-обр. пісні
				2006 рік	Аудіо-диски «Скарби Донеччини»
		Іскра	450		МФД: весільні пісні
					МФД: календ.-обр. пісні
				2006 рік	Аудіо-диски «Скарби Донеччини»

4	Волноваський	Андріївка	523		МФД: календ.-обр. пісні
		Вільне	534	з 2007 по 2021 рр.	Yootube-канал „Голос степу“, І. Крюченко
		Дмитрівка	-	2018 рік	Yootube-канал „Голос степу“, І. Крюченко
		с-ще Доля	524		МФД: весільні пісні
				ДонДУ 1995 р. р.	МФД: календ.-обр. пісні
		Дмитрівка	586		МФД: весільні пісні
		Сгорівка	-		МФД: весільні пісні
					МФД: календ.-обр. пісні
				2006-2007 рр.	Аудіо-диски «Скарби Донеччини»
		Златоустівка	537		МФД: весільні пісні
					МФД: календ.-обр. пісні
		Калинове (Калініне)	565	2016 рік	Yootube-канал „Голос степу“, І. Крюченко
		Карлівка	-	2018 рік	Yootube-канал „Голос степу“, І. Крюченко
		Малинівка	541	2004 рік	Yootube-канал „Голос степу“, І. Крюченко
		Микольське	553		МФД: весільні пісні
					МФД: календ.-обр. пісні
		Миколаївка	554		МФД: весільні пісні
		Новотроїцьке	510		МФД: весільні пісні
					МФД: календ.-обр. пісні
		Петровське	567		МФД: весільні пісні
					МФД: календ.-обр. пісні
		Рибінське	557		МФД: весільні пісні
		Свободне	585		МФД: весільні пісні
					МФД: календ.-обр. пісні

5	Добропільський	Новоукраїнка	639		МФД: весільні пісні
6	Донецьк	Авдот'їно	1		МФД: весільні пісні
					МФД: календ.-обр. пісні
		Радгосп «Тепличний»	1		МФД: весільні пісні
					МФД: календ.-обр. пісні
7	Костянтинівський	с-ще Зоря	763		МФД: весільні пісні
		Олександро - Калинове	735		МФД: весільні пісні
8	Краматорський	Василівка	110	2018 рік	Автор статті
		(с-ще Василівська Пустош)		2020-2021 рр.	Yootube-канал Оксани Проселкової
		Красноторка	111	2020-2021 рр.	Yootube-канал Оксани Проселкової
		Семенівка	108		МФД: календ.-обр. пісні
					МФД: весільні пісні
				2006-2007 рр.	Аудіо-диски «Скарби Донеччини»
				2020-2021 рр.	Yootube-канал Оксани Проселкової
		смт.Ясногірка	120	2020-2021 рр.	Yootube-канал Оксани Проселкової
9	Красноармійський	смт.Новоекономічне	777		МФД: весільні пісні
		м. Новгородівка (Селидівська громада раніше)	171		МФД: календ.-обр. пісні
10	Краснолиманський	Коровій яр	899		МФД: весільні пісні
		Крива Лука	884		МФД: весільні пісні
				Експедиція ВАРДФ-2007 р.	МФД: календ.-обр. пісні
		Лозове	897	2003-2007 рр.	Особистий архів Іллі Фетисова
		с-ще.Нове	894	2003-2007 рр.	Особистий архів Іллі Фетисова
		Торське			МФД: весільні пісні

			877		МФД: календ.-обр. пісні
		Яцьке (Яцьківка)	912		МФД: весільні пісні
1 1	Олександрівський	Некременне(раніше - Лучезарне)	1067		МФД: весільні пісні
		Ново-Олександрівка	1082		МФД: весільні пісні
		Яковлівка	1108	Серпень 2021	Yootube-канал Оксани Проселкової
1 2	Маріуполь	Талаковка	101		МФД: весільні пісні
					МФД: календ.-обр. пісні
1 3	Мар'їнський	Богоявленка	-	2006-2007 рр.	Аудіо-диски «Скарби Донеччини»
		Луганське	954	ДонДУ 1995 р.	МФД: весільні пісні
		Новомихайлівка	961		МФД: весільні пісні
					МФД: календ.-обр. пісні
1 4	Новоазовський	м. Новоазовськ	982		МФД: весільні пісні
					МФД: календ.-обр. пісні
		Красноармійське	1011	Експедиція ДонДУ 1992 р., Експедиція ДонДУ 1993 р.	МФД: весільні пісні
		Октябрь	1015	Експедиція ДонДУ 1992 р	МФД: весільні пісні
		Єланчик.	-		МФД: весільні пісні
					МФД: календ.-обр. пісні
1 5	Селидове	Новгородівка.	-		МФД: весільні пісні
1 6	Слов'янський	Богородичне	1166	2003 рік	Народні пісні: Зап. Л. ЄФремової

		Красноармійське	-	2003 рік	Народні пісні: Зап. Л. ЄФремової
		Маяки	1178	2003- 2007 рр.	Особистий архів Іллі Фетисова
				2003 рік	Народні пісні: Зап. Л. ЄФремової
		смт.Райгородок	1148	2003 - 2007 рр.	Особистий архів Іллі Фетисова
					Народні пісні: Зап. Л. ЄФремової
		Сидорово	1180	2003- 2007 рр.	Особистий архів Іллі Фетисова
		Стародубівка	1188		МФД: весільні пісні
				Експеди ція ВАМДФ- 2007 р.	МФД: календ.- обр. пісні
		Троїцьке	1157	2003- 2007 рр.	Особистий архів Іллі Фетисова
		Новомиколаївка	1154	2003 рік	Народні пісні: Зап. Л. ЄФремової
1 7	Шахтарський	Маринівка	-		МФД: весільні пісні
					МФД: календ.- обр. пісні
		Ольховчик	-		МФД: весільні пісні
					МФД: календ.- обр. пісні
1 8	Ясинуватський	Землянки			МФД: весільні пісні
		Архангельське	1396		Народні пісні: Зап. Л. ЄФремової

Території що були досліджені з 1980-х рр. – по сьогодні в Дніпропетровській області:

№	Район	Назва населеного пункту	Адм код	Примітк и, рік експеди ції	Збірка де були опубл. матеріали експед.; автор архіву
1	Павлоградський	Кочережки (Кочеріжки)	818		Особистий архів Іллі Фетисова
		смт. Петропавлівка			МФД: весільні пісні

			879		МФД: календ.-обр. пісні
		Троїцьке			МФД: весільні пісні
			919		МФД: календ.-обр. пісні
2		Шандрівка	877	2003-2007 рр.	Особистий архів Іллі Фетисова
		Юріївка (Юрївське)	802	2003-2007 рр.	Особистий архів Іллі Фетисова
3	Покровський	Троїцьке (раніше належало до Петропавлівського р-ну)	919		МФД: весільні пісні
		Гаврилівка	983		МФД: календ.-обр. пісні

Території що були досліджені з 1980-х рр. – по сьогодні в Луганській області:

№	Район	Назва населеного пункту	Адм. код	Примітки, рік експедиції	Збірка де були опубл. матеріали експед.; автор архіву
1	Новоайдарський	Михайлівка	546		МФД: весільні пісні
					МФД: календ.-обр. пісні
2	Сватівський район	Гончарівка	679		МФД: весільні пісні
					МФД: календ.-обр. пісні

Території що були досліджені з 1980-х рр. – по сьогодні в Харківській області:

№	Район	Назва населеного пункту	Адм. код	Примітки, рік експедиції	Збірка де були опубл. матеріали експед.; автор архіву
1	Балаклеєвський	Шебелінка	88		МФД: весільні пісні
				Експедиція ВАМДФ-2006 р., Експедиція	МФД: календ.-обр. пісні

				ВАМДФ-2007 р.	
2	Близняківський	Берестове	218	2016-2017 рр.	Архів автора статті
		Добровілля	217	2016-2017 рр.	Архів автора статті
3	Зачепилівський	Залінійне	977		МФД: весільні пісні
				ВАМДФ-2003 р.	МФД: календ.-обр. пісні
		Сомовка	996		МФД: весільні пісні
				ВАМДФ-2003 р.	МФД: календ.-обр. пісні
4	Зміївський	Задонецьке	1044		МФД: весільні пісні
				Експедиція ВАМДФ-2006 р.	МФД: календ.-обр. пісні
		смт.Лиман	1012		МФД: весільні пісні
				Експедиція ВАМДФ-2006 р.	МФД: календ.-обр. пісні
5	Ізюмський	Діброва (раніше частина Капітолівки)	1215		МФД: весільні пісні
				Експедиція ВАМДФ-2007 р.	МФД: календ.-обр. пісні
		Кам'янка	1211		МФД: весільні пісні
				ДонДУ 1995 р. , Експедиція ВАМДФ-2007 р.	МФД: календ.-обр. пісні
					Народні пісні: Зап. Л. Єфремової
		Капітолівка	1215		МФД: весільні пісні
				Експедиція ВАМДФ-2007 р.	МФД: календ.-обр. пісні
		Синичине	1213		МФД: весільні пісні

				Експедиція ВАМДФ- 2007 р.	МФД: календ.- обр. пісні
		Студенок			МФД: весільні пісні
			1241	Експедиція ВАМДФ- 2007 р.	МФД: календ.- обр. пісні
					Народні пісні: Зап. Л. Єфремової
6	Лозівський	Петропілля	1553	2003- 2007 рр.	Особистий архів Іллі Фетисова

Список використаних джерел і літератури:

1. Баба Єлька: офіц. сторінка // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/@babayelka2018> (дата звернення: 09.04.2024).
2. Білецька В. Шахтарські пісні // Етнографічний вісник: зб. наук. пр. / Етнограф. комісія Укр. акад. наук. Київ, 1927. Кн. № 5. С. 55–59.
3. Гайдай М. Народознавча спадщина Михайла Гайдая // Народна творчість та етнологія. 2003. № 4. С. 3–12.
4. ГОЛОС СТЕПУ (Людмила Савченко): офіц. сторінка // YouTube. URL: https://www.youtube.com/@HOLOS_STEPU (дата звернення: 03.04.2024).
5. Єфремова Л. О. Частотний каталог українського пісенного фольклору: в 3 ч. Ч. 1: Опис. Київ : Наукова думка, 2009. 720 с.
6. Куш П. «Нова Атлантида» в донецьких степах: фольклор Донбасу – унікальна народна культурна спадщина // Уряд. кур'єр. 2013. 31 груд. URL: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/nova-atlantida-v-doneckih-stepah/> (дата звернення: 09.04.2024).
7. Музичний фольклор Донбасу: календарно-обрядові пісні Донецької та суміжних областей / упоряд. О. В. Тюрикова. Донецьк, 2009. 341 с.
8. Музичний фольклор Донбасу [Ноти]: Весільні пісні / упоряд. О. В. Тюрикова; Міністерство культури і мистецтв України, Упр. культури Донецьк. облдержадмін. Донецьк, 2005. 437 с.
9. Народні пісні: записи Людмили Єфремової. Київ: Наук. думка, 2006. 575 с.
10. Обряди та звичаї фольклорних осередків межиріччя Орелі та Сіверського Дінця / упоряд. В. М. Осадча. Харків: ХОЦНТ, 2007. 164 с.
11. Оксана Проселкова : офіц. сторінка // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/@user-rr6ly4oj9l> (дата звернення: 12.04.2024).
12. Пірко В. О. Заселення Донеччини у XVI–XVIII ст.: (короткий історичний нарис і уривки з джерел) / Донецьк. нац. ун-т, Донецьк. від-ня наук. т-ва ім. Шевченка, Укр. культуролог. центр. Донецьк: Сх. вид. дім, 2003. 180 с.
13. Сєврюков Р. «За 20 років не зустріла тут жодної автентичної російської пісні» – дослідниця фольклору Донеччини Ірина Крюченко // Радіо Свобода: сайт.

- 1 квіт. 2023. URL: <https://www.radiosvoboda.org/amp/donetsk-ukraina-folklor/32343448.html> (дата звернення: 01.04.2024).
14. Тимофєєв П. Т. Пісенний фольклор робітничого середовища Донбасу (на матеріалі записів 20-х рр. ХХ ст.). Донецьк, 1997. 182 с.
15. Тюрикова О. Фольклор Донбасу: проблемні вектори сучасного дослідження // Матеріали до української етнології : зб. наук. пр. / Нац. акад. наук. України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, Асоц. етнологів. Київ, 2012. Вип. 11. С. 263–271.
16. Якубова Л. Д. Етнонаціональна історія Донбасу: тенденції, суперечності, перспективи в світлі сучасного етапу українського націотворення. Київ: Ін-т історії України НАНУ, 2014. 109 с.
17. Фетисов Ілля Борисович // Вікіпедія: вільна енциклопедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Фетисов_Ілля_Борисович (дата звернення: 06.04.2024).
18. ДОНМЦК. Навчальна діяльність : офіц. сторінка // YouTube. URL: https://www.youtube.com/channel/UCa1G4Si_7Js1AGNvAZlfXdA (дата звернення: 05.04.2024).

References:

1. Baba Yelka [Baba Yelka], URL: www.youtube.com/@babayelka2018 (accessed 09.04.2024). [in Ukrainian].
2. Biletska V. (1927). Shakhtarski pisni [Songs of the miners]. Ethnographic Bulletin: a coll. of scientific articles. Vol. 5. Pp. 55–59. [in Ukrainian].
3. Haidai M. (2003) Narodoznavcha spadshchyna Mykhaila Haidaia [Ethnographic heritage of Mykhailo Haidai.], Folk Art and Ethnology. № 4. p. 3–12. URL: <https://web.archive.org/web/20171216000119/http://nte.etnolog.org.ua/zmist/2003/N4/Art1.html> (accessed 11.04.2024). [in Ukrainian].
4. HOLOS STEPUP (Liudmyla Savchenko) [The voice of the steppe (Lyudmyla Savchenko)], URL: www.youtube.com/@HOLOS_STEPUP (accessed 03.04.2024). [in Ukrainian].
5. Yefremova L. (2009) Chastotnyi katalog ukrainskoho pisennoho folkloru. U 3 ch. Ch. 2 : Opys. [Frequency catalog of Ukrainian song folklore. In 3 parts. Part 2: Description] Kyiv: Nauk. dumka. 720 p. [in Ukrainian].
6. Kushch P. (2013) «Nova Atlantyda» v donetskykh stepakh: folklor Donbasu – unikalna narodna kulturna spadshchyna [“New Atlantis” in the Donetsk steppes: Donbas folklore is a unique folk cultural heritage], Governmental courier, URL: <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/nova-atlantida-v-doneckih-stepah/> (accessed April 09, 2024). [in Ukrainian].
7. Muzychnyi folklor Donbasu: kalendarno – obriadovi pisni Donetskoi ta sumizhnykh oblastei (2009) [Musical folklore of Donbass: calendar and ritual songs of Donetsk and adjacent regions]. compiled by. O. V. Tyurikova, Donetsk. 341 p.[in Ukrainian].
8. Muzychnyi folklor Donbasu [Noty]: vesilni pisni (2005) [Musical folklore of Donbas [Notes]: wedding songs]. compiled by. O. V. Tyurikova ; Ministry of Culture

- and Arts of Ukraine, Department of Culture of Donetsk Regional State Administration. Donetsk, 2005. 437 p. [in Ukrainian].
9. Narodni pisni: Zapysy Liudmyly Yefremovoi (2006). [Folk songs: Records of Lyudmyla Yefremova]. Kyiv: Naukova Dumka. 575 p. [in Ukrainian].
 10. Obriady ta zvychai folklornykh oseredkiv mezhyrichchia Oreli ta Siverskoho Dintsia (2007) [Rituals and customs of folklore centers of the Orel-Siverskyi Donets interfluve]. Compiled by V.M. Osadcha - Kharkiv: HOCNT. 164 p. [in Ukrainian].
 11. Oksana Proselkova [Oksana Proselkova], URL: <https://www.youtube.com/@user-rf6ly4oj9l> (accessed April 12, 2024). [in Ukrainian].
 12. Pirko V. O. (2003). Zaselennia Donechchyny u XVI–XVIII st. (korotkyi istorychnyi narys i uryvky z dzherel) [Settlement of Donetsk region in the XVI-XVIII centuries (a brief historical sketch and excerpts from sources)]. Donetsk National University, Donetsk Department of Shevchenko National University, Ukrainian Cultural Center. Donetsk: East Publishing House. 180 p. [in Ukrainian].
 13. Sievriukov R. (2023) «Za 20 rokiv ne zustrila tut zhodnoi avtentychnoi rosiiskoi pisni» – doslidnytsia folkloru Donechchyny Iryna Kriuchenko. [“For 20 years I have not met a single authentic Russian song here” - Iryna Kryuchenko, a researcher of Donetsk folklore], Radio Liberty, URL: www.radiosvoboda.org/amp/donetsk-ukraina-folklor/32343448.html (accessed April 01, 2024). [in Ukrainian].
 14. Tymofieiev P. T. (1997). Pisennyi folklor robitnychoho seredovyscha Donbasu (na materialy zapysiv 20-kh rr. XX st.) [Song folklore of the working class of Donbas (based on records of the 20s of the twentieth century)]. PhD diss. Donetsk: Yugo-Vostok. 182 p. [in Ukrainian].
 15. Tiurykova O. V. (2012). Folklor Donbasu: problemni vektory suchasnoho doslidzhennia [Folklore of Donbas: problematic vectors of modern research]. Materials for Ukrainian Ethnology: a collection of scientific papers / National Academy of Sciences of Ukraine. Ukraine, M.T. Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology, Association of Ethnologists. Kyiv, Issue 11. p. 263–271. [in Ukrainian].
 16. Iakubova L. D. (2014) Etnonatsionalna istoriia Donbasu: tendentsii, superechnosti, perspektyvy v svitli suchasnoho etapu ukrainskoho natsiotvorennia [Ethno-national history of Donbas: trends, contradictions, prospects in the light of the modern stage of Ukrainian nation-building]. Kyiv: Institute of History of Ukraine of the National Academy of Sciences of Ukraine. 109 p. [in Ukrainian].
 17. Fetysov Illia Borysovych [Fetisov Ilya Borisovich], URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Фетисов_Ілля_Борисович (accessed April 06, 2024). [in Ukrainian].
 18. DONMCK.NAVCHALNA DIIALNIST. [DONMCK.LEARNING ACTIVITIES], URL: https://www.youtube.com/channel/UCa1G4Si_7Js1AGNvAZlfXdA (date of access: 05.04.2024). [in Ukrainian].

Ханіс Надія,
*старша наукова співробітниця НЦНК «Музей Івана Гончара»,
аспірантка Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського
тел.: (066) 003 - 25 - 63
e-mail: nadiia.khanis@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0000-1097-4923>*

**ЛАДО-ГАРМОНІЧНИЙ АРХЕТИП БАГАТОГОЛОСНИХ
ЛІРИЧНИХ ВЕСІЛЬНИХ ПІСЕНЬ ШЕСТИДОЛЬНОГО
РИТМУ В СЕРЕДНІЙ НАДДНІПРЯНЦІНІ
(результативність і проблеми моделювання фактури)**

Мета статті – описати процедуру та результати моделювання багатоголосної фактури обрядових мелодій Середньої Наддніпрянщини на прикладі ліричних весільних пісень (ЛВП) шестидольної ритмічної основи, скомпонованих у трирядкові строфи (код $\langle V*6^3 \rangle$). Цей спеціальний аналітичний інструментарій був необхідний тому, що ключовою стильовою ознакою регіональних ЛВП є широка внутрішньоскладова розспівність та інтонаційна варіантність партій. Твори такої фактури важко піддаються безпосередньому аналізу – у складних плетивах мелодичних ліній дослідникові нелегко зауважити подібності й розбіжності типового розгортання мелодій та встановити їх локальні різновиди. **Базою дослідження** став фонд з 350 весільних мелодій названого типу, зафіксованих різними збирачами у кількох районах центральних областей України (в околицях Черкас та Кропивницького) у 1980–2020 роках. Центральною **проблемою статті** є власне процедура моделювання інваріантів багатоголосної фактури, спільних для певних локальних груп зразків. Для вичленування їх архетипової ладо-гармонічної основи авторка застосовує чотирирівневе моделювання, поступово наближаючись від інваріанту, властивого певному селу чи групі сусідніх сіл, до локального ладо-гармонічного стандарту (ЛЛГС), який об'єднує певний терен. У такий спосіб на берегах Дніпра (нині – Кременчуцького водосховища) вдалося виявити чотири осередки, що мали власні мелоструктурні характеристики: Дніпровський правобережний, Дніпровський лівобережний

(Чорнобай), Лівобережний двореєстровий (Драбів) та Подільсько-дніпровський мікст (карти з ареалами їх поширення опубліковано у попередній статті авторки: Ханіс, Н. «Ліричні весільні пісні Середньої Наддніпрянщини: морфологія та географія строфічних мелодій шестидольної основи», 2023). **Висновки.** Всі установлені ЛЛГС належали до спільного архетипу – триопорної ладової версії масиву $\langle V*6^3 \rangle$ (з опорами – 2, 5 і 1 шаблі), що займає дуже великі території в центральній смузі України та поширюється за її межі. Отриманий аналітичний досвід був результативним, тому апробований підхід можна пропонувати, як один із продуктивних видів роботи із багатоголосними обрядовими зразками розвинено-гетерофонічної фактури.

Ключові слова: українські традиційні весільні пісні, ліричні весільні пісні (ЛВП), мелотипологія, ладовий аналіз, моделювання багатоголосної фактури, ладо-гармонічні стандарти, мелогеографія.

Прийняті скорочення:

ЛВП – ліричні весільні пісні;

ІСІР – індивідуалізовані схеми інтонаційного розгортання;

ІВс – індивідуальні варіанти сіл (характерні для зразків з певного села);

ЗЛМ – зведена локальна меломодель;

ЛЛГС – локальний ладо-гармонічний «стандарт»;

СКТ – синтаксис кінцевих тонів: позиції ладових опор на кінцевих силабохронах побудов (мелорядків, силабогруп) у строфі;

МТ – мелотип: характерний ладоінтонаційний різновид певного ритмотипу (РТ).

Nadiia Khanis, Senior Research Fellow at Ivan Honchar Museum National Center, PhD student at Department of History of Ukrainian Music and Musical Folkloristics, P. I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine

Mode-harmonic archetype of polyphonic lyrical wedding songs in 6-beat metrics from the Middle Dnieper region (modelling challenges and results)

The publication purpose is to describe the procedure and outcomes of modelling polyphonic texture of ritual melodies from the Middle Dnieper region, focusing on lyrical wedding songs (LWS) with a 6-beat metrics rhythmic structure composed in three-line stanzas (the $\langle V*6^3 \rangle$ code). This

analytical framework was essential due to the stylistic hallmark of regional LWS, characterized by extensive singing of word syllables and intonational variability in parts. Works of such texture are challenging to analyse directly, as within the intricate weave of melodic lines, it is difficult for researchers to discern similarities and differences in typical melody deployment and identify their local variants. **The study is based** on a corpus of 350 wedding melodies of this type, collected by various researchers in several districts of central Ukraine (near Cherkasy and Kropyvnytskyi) from 1980 to 2020. **The central issue of the article** concerns the modelling procedure of invariant features of polyphonic texture common to certain local groups of samples. To extract their archetypal Mode-Harmonic basis, the author employs a four-level modelling approach, progressively approaching from the invariant characteristic of a specific village or group of neighbouring villages to a local Mode-Harmonic Standard (LMHS) that unites a particular region. This approach revealed four centres along the Dnipro River (now within the Kremenchuk Reservoir), each with distinct melostructural characteristics: Dnipro Right-Bank, Dnipro Left-Bank (Chornobai), Left-Bank Two-Registry (Drabiv), and Podillia-Dnipro Mixed (maps of their distribution areas are published in the author's previous 2023 year article. **Conclusions.** all identified LMHS belonged to a common archetype – a tri-support mode version of the $\langle V*6^3 \rangle$ massif (with an emphasis on a second, fifth, and first scale degrees), covering extensive territories in the central part of Ukraine and beyond. The analytical experience gained was successful, making the tested approach a productive method for working with polyphonic ritual samples of evolved heterophonic texture.

The key words: Ukrainian traditional wedding songs, lyrical wedding songs (LWS), melodic typology, harmonic analysis, modeling polyphonic texture, local mode-harmonic standards, melogeography.

Постановка проблеми та актуальність. Центральною темою статті є висвітлення досвіду *моделювання багатоголосної фактури* на прикладі певної типологічної групи **ліричних весільних пісень** (ЛВП), поширених в регіоні Середньої Наддніпрянщини. Загальна характеристика цієї жанрової підгрупи, що виступила у весільному обряді центральноукраїнських земель, дається у статті [see: 16].

Відібрані за головними типологічними ознаками (шестидольна ритмосилабічна модель та спосіб її компонування у трирядкову строфу – $\langle V*6^3 \rangle$) зразки з означеної території (сучасних центральних областей

України, з центрами у містах Черкаси та Кропивницький) мають багатоголосну фактуру. Такі вияви багатоголосся прийнято зараховувати до розвиненої гетерофонії [17; 11], але палітра різновидів цієї мелоорганізації різноманітна. В одних місцевостях вона виступає у формі двоголосся, також може бути представлена акордовою двотриголосною та стабільно триголосною (з унісонами в кадансах) версіями, а також типово наддніпрянським дворегістровим (тобто двоголосно із октавним дублем-«тончиком») вирішенням. Додаткові різновиди фактурних рішень у вивченому терені утворювалися через різні способи сполучення сольних та гуртових частин строфи.

Вже при перших спробах класифікувати дібраний масив зразків, вони відносно легко об'єднувались у певні групи за ритмікою, типом багатоголосся, синтаксисом кінцевих тонів (СКТ) та ладовими характеристиками, однак «пройти» до глибших рівнів систематизації було майже неможливо без «допоміжних робіт»³. Підкреслимо, що вивчення весільної лірики на означеній території є набагато складнішим, ніж робота з їх типологічними відповідниками, що походять з інших українських етнічних територій. Це обумовлено тим, що наддніпрянські виконавці створили різноманітні способи фактурного ускладнення мелодій. Окрім того, вони схильні до активного інтонаційного варіювання мелодичних фраз, проявляють творчу ініціативу як у сольних заспівах, так і в гуртовій частині строф. У результаті транскриптор таких звукозаписів, нотуючи їх, відтворює на нотному стані складні «лінеарні плетива». Для регіонального стилю характерні «акордові затримання (*arroggiatura*)» (якщо використовувати термінологію академічної гармонії) та численні широкі внутрішньоскладові розспіви (подекуди одразу в декількох голосах). Такі риси наддніпрянської фактури не одразу дозволяють визначити, які звуковисотні шаблі ми маємо сприймати за опорні звукові вертикалі. Все це ускладнює розуміння дослідником базових мелодичних моделей, які слугують опорою музичної пам'яті для місцевих співачок, а також уявлення про кількість моделей, що розвинулися на окресленій території та ступінь їх диференціації. Якщо це достатньо відмінні моделі, то чи є вони локально обумовленими?

Іншими словами, **постають питання:** де закінчується локальна творчість співачок окремого села чи певного субрегіону і починається інша місцева традиція? Чи можна вибудувати спільний ладо-

³ Подібні проблеми на спорідненому матеріалі вирішував Олександр Терещенко [14].

гармонічний архетип для всіх локальних різновидів наспівів? Де є їх відносно щільні географічні масиви, а де лише зафіксовано лише одиничні осередки? Шукаючи відповідей на ці питання, ми водночас шукаємо умовну мірку, ідеал, який працював би для тих чи інших місцевостей.

Для вирішення названих проблем було обрано шлях багаторівневого, поступового моделювання оригінальних зразків до побудови регіональних мелодичних моделей-інваріантів. Перший досвід такої роботи був отриманий в ході мого магістерського дослідження [see: 16], де в Додатку розміщено 54 зразки весільних мелодій обраного типу. Саме у розпрацюванні *процедури моделювання регіональних інваріантів фактури наддніпрянського типу в обрядово-пісенному репертуарі* й полягає новизна роботи. Затребуваність цього та інших мелоаналітичних підходів тримається на високому рівні для досліджень структурно-типологічного напрямку, одного з ключових у вітчизняній науці. Сьогодні провідні етномузикологи представили цілі корпуси ритмоструктурних систематизацій обрядового фольклору [8; 9], де зазначають, що вивчення звуковисотної організації обрядових мелодій все ще далеке від стрункої системи. Ці міркування свідчать про актуальність обраного авторкою напрямку.

Структура аналітичної частини статті.

1. Спочатку дамо загальні типологічні характеристики масиву вивчених зразків.

2. Покажемо хід аналітичної роботи – чотири рівні аналітичного «очищення» – на прикладі групи зразків з Чорнобаївського р-ну Черкаської області (звукозаписи та нотації Олександра Вовка, [1]).

3. Локальні ладо-гармонічні інваріанти на теренах Наддніпрянщини, отримані моделюванням.

Виклад основного матеріалу.

1. Загальні параметри мелоформи $\langle V*6^3 \rangle$ у Середній Наддніпрянщині.

Окреслю основні композиційні засади досліджуваної мелоформи.

1.1. У традиціях Наддніпрянщини шестидольна модель виступає не у своєму вихідному виді, а у **вторинному**, зі сталим ритмічним дробленням початкових двох-трьох долей схеми та відповідними віршами форми $\langle V4+5 \rangle$ або $\langle V4+6 \rangle$ (Таблиця 1, вгорі).

1.2. **Композиція** строфи досліджуваної форми складається з трьох рядків, текст першого рядка повторюється, тож семантична форма строфи – ААБ. Мелотематична форма – М^г АВВ (*Таблиця 1, внизу*).

1.3. Основу **звуквисотної шкали** складає пентахорд мінорного нахилу: «g-a-b-c-d» (*Схема 1*). Особливості наддніпрянської шкали виразніше проступають на тлі порівняння її з подільською (перша представлена у *Схемі 7* в моделях 1-3, а друга – у моделі 4). Для наддніпрянських пісень цього типу характерні натуральний 4-й («с») і низький 6-й («es») щаблі, а також активне задіяння субсекунди («f») – щабля, який відстоїть на велику секунду вниз від основної опори ладу. Субсекунда кардинально змінює характер звучання творів і є ключовою ознакою більшості весільних пісень Наддніпрянщини та Лівобережжя, чітко відрізняючи їх від подільських зразків, для яких характерні: відсутність низької субсекунди, наявність високих четвертого («cis») та шостого («e») щаблів, а також часте використання низької сьомої (у діапазоні верхньої партії).

1.4. Групі наспівів, що знаходяться у фокусі цієї статті, властиве завершення строфи на 2-му щаблі ладу. Це особливість великої групи весільних наспівів різних ритмоформ, що належать до так званих «триопорних» ладів. Ірина Клименко описує потужність цього весільного ладу, виражену у статистичному й територіальному вимірах: “Потужний (4430 зразків) та ієрархічно багаторівневий масив складають мелодії, лади яких віднесені до триопорних [...]. Це багатобарвні, різноманітні у регіональних проявах ладові утворення, головною ознакою яких є система опорних тонів $2 \leftrightarrow 5 \leftrightarrow 1$ з акцентом на опозиції 2-го (а) і 1-го (g) щаблів, які змагаються за право стати фінальним тоном. Здебільшого півкаданс і каданс у наспівах триопорного ладу співвідносяться як $\langle 2;1 \rangle$ або, навпаки, $\langle 1;2 \rangle$ ” [8, с. 126, §8.2.5].

Кінцевий каданс на другому щаблі шкали («а») є сталим елементом регіональних записів пісень групи $\langle V^*6^3 \rangle$. Це гострохарактерне закінчення строфи виникає внаслідок прийому апокопи⁴ – у заключному проведенні 6-дольної ритмофігури її 5-та позиція пролонгована (переважно у два-три рази), а остання, шоста –

⁴ Поширена не тільки в українських, а й у білоруських, польських та литовських народних піснях.

не проспівується. Цій групі мелодій був присвоєний типологічний код – «ЛВП V*6³»-триопорний.

Серед наддніпрянських наспівів триопорного «ЛВП V*6³» було виявлено кілька стійких схем синтаксису кінцевих тонів мелорядків (СКТ, термін І. Клименко [8, с. 49]), що набули поширення у певних локусах регіону. Головною є схема СКТ «2;1;2» з варіантами «1;1;2», «3;1;2», рідше зустрічається «5;1;2». «Триопорність» наддніпрянських зразків з нашої колекції «ЛВП V*6³» є умовною: головними опонентами є 1 і 2 тони, натомість інтонаційна вага 5 щабля виражена меншою мірою – він виконує функцію вершини ладу (який не має додаткового оспівування, як це буває у подільських зразках).

Наспіви, побудовані у триопорній ладовій системі, домінують у дослідженому регіоні – на карті [16, с. 71, В5] ареал їх фіксації позначений зеленою заливкою.

2. Досвід моделювання звуковисотної фактури весільних зразків з Середньої Наддніпрянщини

У цій статті я спираюсь на свій досвід моделювання типових інтонаційних контурів кількох десятків зразків цього типу зібраних на територіях теперішньої Черкаської області та околицях Кропивницького. Способи їх мелодичного розгортання були такими вишуканими й різноманітними (навіть в сусідніх селах), що, аби не прогавити важливих деталей, довелося застосовувати моделювання кількох рівнів. Було проведено **чотири етапи поступового «вилущення» глибинної мелодичної моделі** зі складної фактурної тканини реальних зразків. При побудові моделей враховане варіювання мелодичних ліній як всередині однієї строфи (варіанти, що робили виконавці на одних і тих самих ритмічних позиціях другого і третього мелорядків, які є мелодично-тематичним повтором – М^г АВВ), так і протягом усього твору. Через такі процедури було отримано кілька мелодичних інваріантів, що виступили як **локально характерні** для певних сегментів обстеженого терену.

Будуючи схеми чотирьохетапного моделювання, ми спиралася на досвід попередників, які виконували процедури моделювання на різних локальних матеріалах і витворили певні алгоритми створення схем мелодичного розгортання: побудови колядкових мелограм В. Гошовського [2, нарис другис], інваріантів для поліської лірики Є. Єфремова [4; 5], різні експерименти з поліськими обрядовими мелодіями, проведені І. Клименко [6; 7] та М. Скаженик [12; 13], проте

ці практики стали в нагоді лише частково. Специфіка наддніпрянських розспівів була іншою, тому довелося йти шляхом обережних кроків – від початкового «очищення» зразків від мелізматика, складних розспівів до аналітичного моделювання, коли в отриманих мелосхемах нарешті залишились тільки тони двох опозиційних ладогармонічних комплексів. Покажу всі чотири рівні моделювання мелодичних ліній. З них перші два є підготовчими, а два останні – є власне модельними будовами. Ці рівні моделювання будуть продемонстровані на прикладі одного з найскладніших зразків з Лівобережної Наддніпрянщини – весільній ліричній пісні «Що я в батька та на одході...» із села Лящівка Чорнобаївського р-ну Черкаської обл. (ця та інші аналізовані Чорнобаївські пісні походять із фонду записів Олександра Вовка і учасників гурту Гуляйгород, транскрипція О. Вовка – нотний приклад 1).

1 рівень. Індивідуалізовані схеми інтонаційного розгортання (ICIP)

Як правило, у залучених для роботи фондах традиція весільного співу певних сіл була представлена одним гуртом чи солісткою. Тож початково записані від них твори проходили мінімальне «очищення», що полягало у знятті (видаленні) мелізматика (вирівнювання дрібних пунктирних ритмофігур, мелізмів та розспівів дрібної ритміки). «Очищені» на цьому рівні нотації подаються без текстів, але зі збереженням поділу інтонаційних фраз на силаби. Такі схеми показують контури мелодії, які властиві традиції **певного села**.

На *Схемі 2* (в її нижній частині) розміщено саме таку спрощену, схематизовану нотацію, у якій ще збережені місцеві розспіви.

Підкреслимо, що у наддніпрянській традиції ліричні весільні пісні виконуються в надзвичайно повільних темпах, завдяки чому модельна доля, яка в типологічних схемах виражається чверткою, у нотаціях виступає як половинна. В цьому випадку дроблення кожної початкової шестидольної позиції моделі передаються парою чверток, а наддроблення – парою восьмих.

2 рівень. Індивідуальні варіанти для певного села / групи сіл (IVc).

Цей рівень подібний до попереднього, але відрізняється тим, що в ньому всі розспіви з'єднано по вертикалі в інтервали чи тризвучні акорди (залежно від фактурного рішення оригінального запису). На цьому рівні моделювання ще зберігаємо вторинний ритмомалюнок

(див. Схему 3). Такі локальні інваріанти показують типові мелотематичні контури, характерні для певного невеликого локусу.

На цьому рівні можна завершити аналіз конкретного пісенного зразка. Але, якщо перед науковцем стоїть задача віднайти мелодичну схему, за котрою можна було б розпізнавати всі зразки певної композиції певного локусу – виникає потреба звести індивідуальні варіанти сіл (ІВс) в одну спільну мелосхему: саме після цієї процедури отримуємо модель «третього кроку».

3 рівень. Зведена локальна меломодель (ЗЛМ).

З цього рівня розпочинається власне аналітичне моделювання: на підставі подібності певних груп попередніх моделей ІВс (тобто спрощених схематичних версій вибудованих із серій «живих зразків») підбираються серії споріднених мелодій (див. Схему 4). У межах створеної вибірки будується **інваріант**, що набуває значення **типової локальної мелоформи**: на цьому рівні індивідуальні варіанти зводяться в одну схему, при цьому відбувається непростий для дослідника відбір типових/нетипових інтонацій, вирішується, які тони розспівів мають значення конструктивних для розгортання мелодії, а які є оздобою, тому можуть бути відкинуті (див. Схему 5). Під час цієї процедури теж вирішуються ще одне складне завдання: як у модельному контурі зберегти реальні обриси мелодій? Адже в ідеалі, інваріант має бути таким, щоб незалежний чи «зовнішній» дослідник за ним міг розпізнати/відтворити локальний зразок (але звичайно ж, це можливо лише за умови знання дослідником відповідної традиції).

За цього кроку ми відмовляємось від фіксації темпово-ритмічних особливостей: меломодель приводиться до ритмічно первинного вигляду з серії шести четвертних долей (тобто, важкі наддніпрянські половинні «долі» приводимо до вихідних чверток), але будується ще із **збереженням ритму дроблень**. Для запису фігур дроблень обрано умовно інструментальний тип нотації, де спільними ребрами пар вісімок показані дроблення первинних модельних четвертних ритмічних позицій.

4 рівень. Локальний ладо-гармонічний «стандарт» (ЛЛГС).

На останньому рівні зведена локальна меломодель згортається до ряду первинних ритмічних позицій-долей (базової монохронної шестидольної сітки). Розспіви на цьому рівні відсутні, вони повністю згорнуті до співзвуч/акордів (див. Схему 6). Ця максимально абстрагована від мелодичних подробиць модель, на нашу думку,

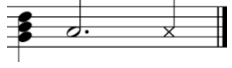
демонструє **архетиповий контур локальних груп мелодій**. Він увиразнює ладові протистояння, приховані в живих версіях пісень за численними розспівами й мелізматикою. Виконавці, ніби бажаючи підкреслити красу багатоголосся, в лінійному розвитку партій через активність розспівів акордових тонів творять розкішний «пролонгований», «розспівний», «пливучий» стиль наддніпрянських весільних ліричних пісень, але під час моделювання цю лінійність багатоголосних наддніпрянських ЛВП було штучно згорнуто до акордових комплексів. У результаті вибудовуванні моделей 3–4 рівнів утворився доволі прозорий гармонічний каркас, побудований як схема чергувань двох тризвуків (першого і другого щаблів). Виявилося, що співачки майже не відходили від тонів двох опозиційних комплексів – головної (ГО) та побічної (ПО). Такий алгоритм чергування ладових функцій, очевидно, керує розгортанням музичної тканини під час співу, отже, присутній у музичному мисленні виконавців.

До цього рівня моделі застосовуємо визначення **«локальний ладо-гармонічний стандарт»**. Воно виникло як результат певної аналогії між артистичною «роботою» виконавців із першоджерелом у джазовій музиці (авторство написаного твору чи його вже аранжованої версії, народне походження мелодії) та умовно-виведеним аналітичним архетипом в українській народній традиції. Між цими явищами проглядається багато спільного, але для нас важливий один принцип: подібно до того, як у творців імпровізаційної музики джазовий стандарт отримує незліченну кількість різних прочитань, так і у нашій традиції співаки різних сіл (чи навіть кутків одного села) витворювали свій власний, локальний варіант того архетипового ладо-гармонічного комплексу, які відслідковуються практично у всіх зразках досліджуваної форми на Наддніпрянщині.

3. Локальні ладо-гармонічні інваріанти на теренах Наддніпрянщини, отримані моделюванням.

Є й інші локальні гармонічні стандарти, які були отримані при вивченні масиву з близько 100 записів наддніпрянських весільних творів шестидольної основи. Вони показують відмінності й подібності між локальними групами пісень, зафіксованими на території Середньої Наддніпрянщини (у межах, окреслених вище). На *Схемі 7* показані чотири різних локальних версії ЛГС, які вдалось вивести описаним вище методом: Дніпровська правобережна, Дніпровська лівобережна (Чорнобай), Лівобережна дворегістрова (Драбів) та Подільсько-

дніпровська мікстова. У такому їх співставленні добре видно певні відмінності **архетипових контурів**, за якими можна розрізнити ці **локальні групи пісень**.

До найважливіших архетипових ознак наддніпрянських мелодій типу $\langle V*6^3 \rangle$ належать кадансові звороти другої і третьої побудов строфи: у всіх чотирьох ЛЛГС це такі співзвуччя – ...  у другому мелорядку та ...  у третьому. Різниці між локальними моделями виразно виступають у початкових мелорядках (А), максимально індивідуалізованих, часто сольних. Натомість у гуртовій частині строф (повторюваний мелорядок – ВВ) між різними локальними моделями спостерігається упорядкованість та подібність мелодичного руху. Та все ж і між ними є чіткі відмінності, наприклад, прошу порівняти між собою акордові комплекси початку другого і третього речень в першій та другій меломоделях (тобто, на початках гуртової частини строфи).

Отож мелодії, локалізовані у досліджених районах, що лежать на берегах Дніпра та сусідніх з ними, мають як сталі морфологічні характеристики, так і відмінні ознаки. Спільними ознаками всіх наддніпрянських різновидів є:

(а) квінтова шкала з розвиненою субзоною, що відрізняє її від подільського звукоряду, де переважно розвивався верхній сегмент шкали, натомість субзона представлена тільки ініціальною субквартою [16, карта В6, ст. 72];

(б) багатоголосний виклад;

(в) чітка протиставність сольного першого розділу форми (іноді «прихоплюється» й початковий сегмент на початку 2-го мелорядка) гуртовим другому та третьому;

(г) повільні й дуже повільні темпи;

(д) часте вільне поводження з ритмосилабічною формулою – пролонгації окремих тонів або ж темпові контрасти частин (рубатні трактовки).

Відмінності ж, які й формують локальні різновиди, полягають в особливостях звукорядів (ширші та вужчі шкали); варіативності кадансових опор у першому мелорядку; можливості редукції чи збільшення зачинів, а також за фактурою.

Усі призбирані зразки належать до розвиненої гетерофонії, але демонструють кілька варіантів її організації. На Правобережжі

вивченої території виявлено перевагу двоголосних, дво-триголосних та триголосних способів komponування (*Схема 7*, приклади 1, 4). Лівобережний масив розділювався – одні локуси тяжіли до дво-триголосної та триголосної фактури (Чорнобай; *Схема 7*, приклад 2), інші ж демонстрували стабільне різнорегістрове (двоярусне) багатоголосся з «тончиком» (Драбів; *Схема 7*, приклад 3). [16, карта В4, ст.70]. Диференціальні параметри, виявлені в тому числі й завдяки фактурному моделюванню, були детально зафіксовані у серії мелогографічних карт кольорового формату – вони опубліковані в 2023 році [16]. На кожній з карт можна простежити, як окремі ознаки поступово складались в узагальнюючу картину, де виступили кілька виразно окреслених локальних мелостильових ареали (остання карта серії).

Висновки. Описаний у статті спосіб моделювання ладо-гармонічних інваріантів базується на тому, що лінеарне розгортання, внутрішньоскладові розспіви аналітичними способами «згортаються» на користь вибудови узгоджених гармонічних вертикалей. Саме комплекс гармонічних послідовностей, на нашу думку, керував розгортанням наддніпрянських мелодій на глибинному рівні.

Моделювання мелодичних інваріантів виступає в ряду інших аналітичних прийомів, однак саме ці процедури дозволили об'єднати різнорідні структурні параметри, які довгий час виступали як автономні об'єкти аналітичного препарування (а також картографування), у певні локальні морфологічні моделі-різновиди. Далі є можливість розглядати вже локальні процеси мелотворення, установлювати ступені спорідненості локальних інваріантів, виявляти в них так звані «стратегічні» та місцеві «знаряддя» мелотворення, виходячи поступово на глибинні механізми музичного мислення та потенційні шляхи їх географічного поширення. Подібні методи моделювання можна застосовувати до усіх типів ліричних весільних пісень, адже завдяки цьому можна бачити, як з під шарів індивідуальних розцвічувань поступово проступає контур архетипового наспіву того чи іншого локусу, а через картографування – простежувати давні кордони розселень різних груп українців.

Перспективи дослідження. Вивчення голосоведення й варіювання у наддніпрянських багатоголосних весільних зразках не є завершеним, дослідженню підлягають такі позиції, як:

(а) залежність способів мелодичного варіювання від типу фактури;

(б) варіювання інтонаційно подібних елементів при їх повторі протягом строфи;

(в) варіювання аналогічних сегментів у цілому творі (змінність певного сегменту від строфи до строфи – вертикальна сума варіантів);

(г) опис характерних прийомів розспівування, окреслення локального стильового фонду.

Для пошуку відповідей на ці питання необхідне розширення корпусу наддніпрянських записів, виконання повних нотних транскрипцій творів, після чого можна буде порівнювати їх між собою.

Вивчення багатоголосних зразків весільної лірики Наддніпрянщини може стати поштовхом до постановки дуже складних питань про те, як виникла позаобрядова, лірична пісня. Вважаємо, що саме подібні аналітичні кроки, скеровані від ліричного обрядового репертуару до позаобрядового – власне ліричного, допоможуть сформулювати спеціальний інструментарій для їх вивчення та поступово прокреслити можливі обережні підходи до їх відносної хронологічної атрибуції.

Список використаних джерел і літератури:

1. Вовк О. Пісні затопленого краю: Традиційні обрядові пісні з межиріччя Дніпра та нижньої Сули: збірник музично-етнографічних матеріалів. Дипломна робота. Наук. кер. Є. Єфремов. Кафедра музичної фольклористики НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2006. 29 с.
2. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. Москва: Сов. композитор, 1971. 304 с.
3. Данилейко І. Особливості ладової організації весільних меломасивів лівобережжя нижньої Десни (Чернігівщина). Мелодії триопорного ладу у шестидольних композиціях. Проблеми етномузикології. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2013. Вип. 8. С. 155–163 + К8–К9.
4. Ефремов Е.В. Вариантность и импровизационность в фольклорном исполнительстве (на материале лирических песен Киевского Полесья): дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.02 Муз. Искусство. Киевская гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Киев, 1989.
5. Єфремов Є. Дослідження народнопісенного виконавства через моделювання інваріанта пісні. Українське музикознавство. Київ, 1985. Вип. 20. С. 79–98.
6. Клименко І. Мелогеографія жнивних наспівів басейну Прип'яті. : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Муз. мистецтво. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2001. 176 с. + Додаток: 11 карт, 137 нотацій; ін.
7. Клименко І. Наспів «весни-трійці» на Пінському Поліссі. Родовід, Ч. 11. Київ, 1995. С. 82–92.

8. Клименко І. Обрядові мелодії українців у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву: типологія і географія. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського. Т. 1: Монографія. Київ, 2020а. 360 с.
9. Клименко І. Обрядові мелодії українців у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву: типологія і географія. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського. Т. 2: Атлас. Київ, 2020б. 100 с. + DVD.
10. Мархель М., Клименко І. Весільна композиція трирядкового шестидольника на межі західного і східного Полісся: реконструкція реліктів скрипкової традиції за методикою мелогеографії. Проблеми етномузикології. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2013. Вип. 8. С. 143–154.
11. Мурзина О. Народне багатоголосся. Історія української музики: У 7 т., Т. 1. Кн. 1: Від найдавніших часів до XVIII століття. Народна музика. ІМФЕ НАН України. Київ, 2016. С. 340–368.
12. Скаженик М. Модифікація весільного мелотипу 63 на Житомирщині. Народна музика Волині: зб. статей і матеріалів наук.-практ. конф. Кременець, 1998. С. 52–61.
13. Скаженик М. Трирядкові весільні наспіви з шестидольною основою на полісько-волинському пограниччі (північна Житомирщина): ритмічні та звуковисотні різновиди. Проблеми етномузикології. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2013. Вип. 8. С. 131–142 + карта К19.
14. Терещенко О. Центральнотрадиційний весільний мелотип з віршовою структурою V4452 на теренах пізнішого заселення. Проблеми етномузикології. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. Вип. 10. С. 39–66.
15. Ханіс Н. Ліричні весільні пісні Середньої Наддніпрянщини: морфологія та географія строфічних мелодій шестидольної основи. Проблеми етномузикології. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2023. Вип. 18. С. 52–74.
16. Ханіс Н. Наддніпрянські весільні пісні ліричної функції: локальна морфологія строфічних творів шестидольної основи: дипломна робота. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Кафедра історії української музики та музичної фольклористики. Наук. кер. І. Клименко. Київ, 2023. 100 с.
17. Шевчук, О. Ще раз про українське народне багатоголосся (типи фактурного устрою). Проблеми етномузикології. Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2019, Вип. 14. С. 49–76.

References:

1. Vovk, O. (2006). Songs from flooded lands. Traditional ritual folk songs from the gap of Dnieper and low Sula rivers: Collection of musical and ethnographic materials: Diploma work. Scientific guide Y. Yefremov. Department of Musical Folkloristics, P.I. Tchaikovsky National Academy of Music. Kyiv, 2006. 29 s. [in Ukrainian].
2. Goshovskiy, V. (1971). At sources of Slavic folk music. Issues on Slavic musical investigations. Moscow: Sov. Kompozitor. 304 s. [in Russian].
3. Danyleiko, I. (2013). Peculiarities of musical mood organization of wedding folk songs from left-side low Desna river (Chernyghiv region). Melodies of triple stresses in 6-part compositions. In: Problems of Ethnomusicology. Kyiv: P. I. Tchaikovsky National Academy of Music, 8, P. 155–163 + K8–K9 [in Ukrainian].
4. Yefremov, Y. (1989). Variability and improvisation features in folklore performance (on the materials of lyric folk songs from Kyiv Polissia). Candidate dissertation. Kyiv: P.I. Tchaikovsky National Academy of Music [in Russian].

5. Yefremov, Y. (1985). Investigations of singing folklore performances on particular folk song invariant modelling. In: *Ukrainian Musicology*. Kyiv, 20, P. 79–98 [in Ukrainian].
6. Klymenko, I. (2001). *Melogeography of rye-cutting folk tunes from Prypiat basin*. Candidate dissertation. Kyiv: P. I. Tchaikovsky National Academy of Music. 176 s. + Supplements: 11 maps, 137 notations [in Ukrainian].
7. Klymenko, I. (1995). Folk song tune «vesny-triitsi» from Pinsk Polissia. In: Rodovid, 11. Kyiv, P. 82–92 [in Ukrainian].
8. Klymenko, I. (2020a). *Ukrainian ritual folk melodies in the context of Slavic-Baltic early tradition melo-massive: typology and geography*. Vol. 1: Monograph. Kyiv: P.I. Tchaikovsky National Academy of Music, 360 s. [in Ukrainian].
9. Klymenko, I. (2020b). *Ukrainian ritual folk melodies in the context of Slavic-Baltic early tradition melo-massive: typology and geography*. Vol. 2: Atlas. Kyiv: P.I. Tchaikovsky National Academy of Music, 100 s. + DVD. [in Ukrainian].
10. Markhel, M., Klymenko, I. *Wedding folk songs in 3 lines and 6 part composition from the cross-border of Western and Eastern Polissia: reconstruction of folk fiddling tradition relics, using the melo-geographic methodology*. In: *Problems of Ethnomusicology*. Kyiv: P. I. Tchaikovsky National Academy of Music, 8, P. 143–154 [in Ukrainian].
11. Murzyna, O. (2016). Folk multiple-voices polyphony. In: *History of Ukrainian music*, in 7 volumes. Vol. 1: From the earliest times up to the 18th century. Folk music. Kyiv: Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology at Ukrainian Academy of Sciences, P. 340–368 [in Ukrainian].
12. Skazhenyk, M. (1998). Modification of wedding folk songs type 63 from Zhytomyr region. In: *Folk Music from Volyn Region: Collection of scientific and practice conference*. Kremenets, P. 52–61 [in Ukrainian].
13. Skazhenyk, M. (2013). Wedding folk songs tunes in 3 lines and 6 parts origin from Polissia and Volyn cross-border region (South part of Zhytomyr region): rhythmic and musical pitch varieties. In: *Problems of Ethnomusicology*. Kyiv: P. I. Tchaikovsky National Academy of Music, 8, P. 131–142 + map K19 [in Ukrainian].
14. Tereshchenko, O. (2015). Melo-type of wedding folk songs in structure V4452 from Central Ukraine late-settled localities. In: *Problems of Ethnomusicology*. Kyiv: P. I. Tchaikovsky National Academy of Music, 10, P. 39–66 [in Ukrainian].
15. Khanis, N. (2023). Lyrical wedding folk songs from the Middle Naddniprianshchyna: morphology and geography of strophe melodies in 6-part origin. In: *Problems of Ethnomusicology*. Kyiv: P.I. Tchaikovsky National Academy of Music, 18. P. 52–74 [in Ukrainian].
16. Khanis, N. (2023). Lyrical function wedding folk songs from Naddniprianshchyna: local morphology of strophe melodies in 6-part origin. Diploma work. Kyiv: P.I. Tchaikovsky National Academy of Music, Department of History of Ukrainian Music and Musical Folkloristics. Scientific guide I. Klymenko. 100 p. [in Ukrainian].
17. Shevchuk, O. (2019). Once more about Ukrainian folk multiple voice polyphony (types of facture background). In: *Problems of Ethnomusicology*. Kyiv: P.I. Tchaikovsky National Academy of Music, 14, P. 49–76 [in Ukrainian].

Таблиця 1. Шестидольна ритмічна модель весільного мелотипу $\langle V^*6^3 \rangle$ та її ритмосилабічні дроблення

Вихідна модель		1 2 3 4 5 6
Схеми вторинного дроблення, поширені в Середній Наддніпрянщині		
V^*6^3		
$V\{45_6\}^3$		
За ха-то-ю, за сві-тли-це-ю...		За ха-то-ю, за сві-тли-це-ю, Сто-їть ве-рба із ро-си-це - [ю].

Схема 1.

Порівняння звукорядних комплексів зразків весільного типу $\langle V^*6^3 \rangle$ з Поділля та Середньої Наддніпрянщини

тона нижнього доданого сегменту
= субзона

базовий пентахорд мінорного нахилу

тона верхнього доданого сегменту

Подільська група

Наддніпрянська група

1

2

6 7

1 2 3 4 5

6 7

Нотний приклад 1.

Зразок із дипломної роботи Олександра Вовка (Вовк О. Пісні загнаного краю: традиційні обрядові пісні з межиріччя Дніпра та нижньої Сули: збірник музично-етнографічних матеріалів, 2006; наук. кер. — Є. Єфремов

Черкаси: Чорнобай. Липівка

1. Шо я в ба - (га) - тька...
Та що я жев ба - тька, тай на од - (ди) - хо - ді, Ой по са - ди - ла о - ріх на в(и) - го - (го) - ро - [ді]. У!

2. Ро - сти во - ру...
Тай ро сти же во - ру, тай роз - ко - ре - ни - ся, Оймйба - те - (че) - чко, за мной не - (те) жу - (гу) - ри - [сз]. Гі!

Варіанти:

Ко - хав до - - ю...
до - ц(и) - ку
Ой як ви - ко - ха - в(и), ме - не мо - (го) - ло - (го) - ду - [ко]. Гі!

Во - на...
па - ня - но -
Ой од - да - в(и) і - і ж, як за най - ми - [чк]. Гі!

Я - кби ж(и) та - я...
- ну ж(и) кле - но - виї
ве - че - по - жз

те - бе...
ну ж(и) - тні - м(и)

Сі - ла во - на...
рі -

Схема 2.

Перший рівень моделювання фактури – індивідуалізована схема інтонаційного розгортання (ICIP)

Вихідний твір

Черкаси: Чорнобай. Лещіна

1. Шо я в ба - (га) - тька... Та що я же в ба - тька, та й на од - (ди) - хо ді, Ой по са - ди - ла о - ріх на в(и) - го - (го) - ро - [ді]. У!

2. Ро - сти вго - ру... Тай ро сти же вго - ру, тай роз - ко - ре - ни - ся, Ой мій ба - те - (че) - чко, за мной не - (ге) жу - (гу) - ри - [са]. Гм!



1) ICIP

1. Шо я в ба - (га) - тька... Та що я же в ба - тька, та й на од - (ди) - хо ді, Ой по са - ди - ла о - ріх на в(и) - го - (го) - ро - [ді]. У!

2. Ро - сти вго - ру... Тай ро сти же вго - ру, тай роз - ко - ре - ни - ся, Ой мій ба - те - (че) - чко, за мной не - (ге) жу - (гу) - ри - [са]. Гм!

Схема 3.
Другий рівень моделювання фактури – індивідуальний варіант для певного села (ІВс)



1) ICIP

➔



2) IBc

Індивідуальні варіанти фактурного рогортання за певними селами (ІВс) на матеріалах О. Вовка – Чорнобаївський р-н Черкаської обл.

І. 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

ІІ. 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

ІІІ. 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6 1 2 3 4 5 6

с. Новоукраїнка (43, ЧРК: Чорнобай - с, Н, А)

с. Старий Коврай (46, ЧРК: Чорнобай - с, Н, А)

с. Ляшівка (45, ЧРК: Чорнобай - с, Н, А)

с. Першотравневе (42, ЧРК: Чорнобай - с, Н, А)

с. Веремійка (44, ЧРК: Чорнобай - с, Н, А)

с. Мискаленки (40, ЧРК: Чорнобай - с, Н, А)

с. Тимченки (39, ЧРК: Чорнобай - с, Н, А)

с. Васютинці (38, ЧРК: Чорнобай - с, Н, А)

с. Коврай (41, ЧРК: Чорнобай - с, Н, А)

Схема 5.
Третій рівень моделювання фактури – зведена локальна меломодель (ЗЛМ)

- А - зразки повної композиції з <СКТ 1;1;2>
 Б - зразки з редукованим зачином і <СКТ 2;1;2>
 В - зразок з редукованим зачином і <СКТ 1;1;2>

The image displays musical notation for three examples (A, B, V) of a reduced local melodic model (ЗЛМ) in 6/8 time. Example A shows a full composition with a reduced beginning. Examples B and V show reduced beginnings. The notation includes treble clefs, key signatures of one flat, and various musical symbols like notes, rests, and dynamic markings.

Example A: Full composition with a reduced beginning. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with rests and dynamic markings. The reduced beginning is indicated by a bracket and the number 1.

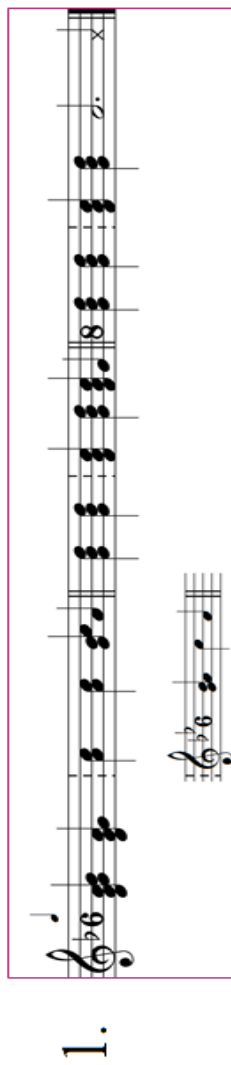
Example B: Reduced beginning. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with rests and dynamic markings. The reduced beginning is indicated by a bracket and the number 3.

Example V: Reduced beginning. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with rests and dynamic markings. The reduced beginning is indicated by a bracket and the number 5.

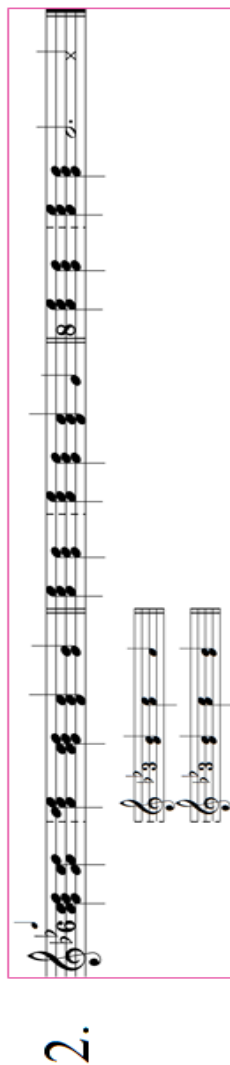
Схема 6.
Четвертий рівень моделювання фактури – локальний ладо-гармонічний стандарт (ЛЛГС)

Схема 7.

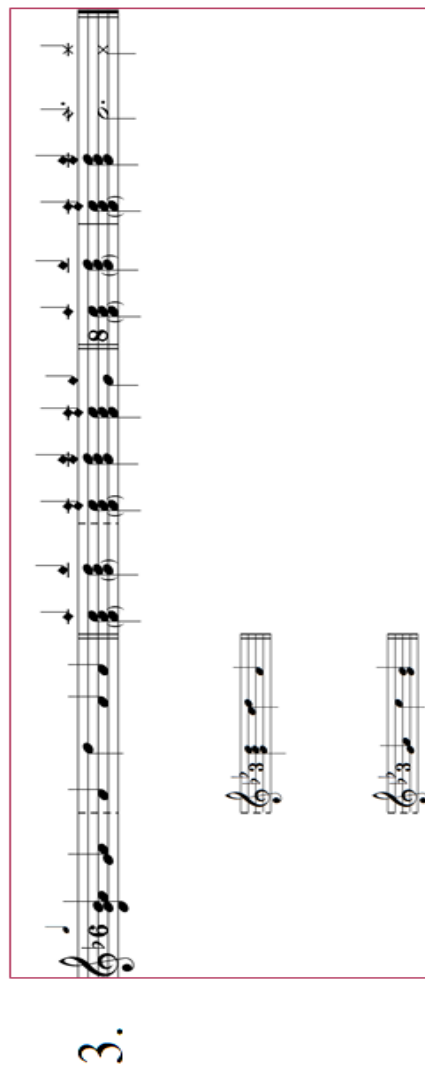
Порівняння отриманих наддніпрянських локальних ладо-гармонічних стандартів (ЛЛГС)

1. 

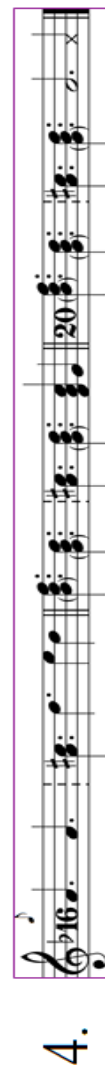
- Дніпровський правобережний

2. 

- Дніпровський лівобережний: Чорнобай

3. 

- Лівобережний дворегістровий: Дрaбiв

4. 

- Подільсько-дніпровський мікст

BRASS BANDS OF THE LITHUANIAN DIASPORA IN THE USA

The purpose of this scientific article is to introduce the results of the author's last investigations on the history and development of brass bands of the Lithuanian diaspora in the USA. The object of study there is the musical activities of Lithuanian brass ensembles in USA since the late 19th century up to the present times in early 21st century. The relevance of this study is the insights into the phenomenon under consideration, which help to more clearly and accurately identify its characteristics and typology of individual cases. The main **methods** of this study are based on the historical and modern musical regionalism, performance analysis, source studies, and observation of brass bands music making events in a wide USA socio-cultural context. **The scientific novelty** of the submitted particular research article lies in the fact that the history and development of brass bands of the Lithuanian diaspora in the USA are investigated in such a wide context for the first time. **Conclusions.** Brass bands were established in almost all Lithuanian colonies through parishes or larger organizations, they became a crucial expression of nationhood for Lithuanians who settled in America and rediscovered their identity. Thus, the bands were a real source of pride for Lithuanians because they participated in almost all events of their compatriots, and played different music from other American orchestras. After World War II, the tradition of Lithuanian brass bands disappeared, they were brought together only for special occasions. The second wave of immigrants to the United States, who had been educated in the national spirit of interwar Lithuania, expressed their identity through ethnic folk instruments rather than brass bands.

The key words: brass bands, Lithuanian diaspora in USA, music ensembles, traditional Lithuanian music abroad, national identity.

Жарскене Рута, доктор гуманітарних наук (етнологія), старший науковий співробітник відділу фольклорного архіву, Інститут литовської літератури та фольклору у Вільнюсі, Литва

Духові оркестри литовської діаспори в США

Мета наукової статті – представити результати помертно опублікованих останніх досліджень авторки з історії та розвитку духових оркестрів литовської діаспори в США. Об'єктом дослідження постає музична діяльність литовських духових оркестрів у США від кінця XIX століття до теперішнього часу. Актуальність презентованої наукової статті зумовлюється висвітленням культурного феномену, що допоможе більше усвідомити індивідуальні ознаки досліджуваного явища. Основні **методи** цього наукового дослідження базуються на історичному та сучасному музичному регіоналізмі, а також аналізі виконавства, джерелознавстві та безпосередньому спостереженні за музичними подіями духових оркестрів у широкому соціокультурному контексті США. **Наукова новизна** представленої наукової статті полягає в тому, що історія та розвиток духових оркестрів литовської діаспори в США вперше досліджується в такому широкому культурно-мистецькому контексті. **Висновки.** Духові оркестри стали вирішальним вираженням національної приналежності для литовців, які оселилися в Америці та заново відкрили свою культурну ідентичність. Утворення духових оркестрів і бажання мати власний ансамбль майже збіглося із заснуванням литовських парафій. Таким чином, духові оркестрові колективи були справжньою гордістю для литовців, оскільки брали участь майже у всіх заходах своїх співвітчизників, грали різну музику від інших американських оркестрів. Після Другої світової війни традиція литовських духових оркестрів зникла, і їх збирали лише для особливих випадків. Друга хвиля іммігрантів до Сполучених Штатів Америки, які були виховані в національному дусі міжвоєнної Литви, виражали свою ідентичність через етнічні народні інструменти, а не через духові оркестри.

Ключові слова: духові оркестри, литовська діаспора в США, музичні ансамблі, традиційна литовська музика закордоном, національна самосвідомість.

Statement of the problem. The aim of the article is to analyse the historical and socio-cultural case, that mixed dance music ensembles were popular in USA Lithuanian communities in the early 20th century, but

despite of that our national brass bands gradually lost their footing here, and finally the tradition of such brass bands activities in USA completely disappeared after World War II.

The relevance of this study is the insights into the phenomenon under consideration, which help to more clearly and accurately identify its characteristics and typology of individual cases.

Literature review. The author starts her investigations by presentation and analysis of historical studies on early Lithuanian brass ensembles in USA and their music making sources in the late 19th – early 20th centuries [1; 3; 9; 19; 20], overviews of Lithuanian musical culture and education in USA at the same time and later [2; 7; 10; 11; 14], comparative reflections with such music in real Lithuania [4; 5; 15; 16; 17], and, finally, the critical continuity of her own previous research works [25; 26; 27].

The purpose of the article is to present the last results of the research object in the light of contemporary culture life both in USA and in Lithuania.

The object of study there is the musical activities of Lithuanian brass ensembles in USA since the late 19th century up to the present times in early 21st century, **the subject** – the features from the brass bands of the lithuanian diaspora in the USA.

Presenting main material. History of the First Wave of Lithuanian Immigrants. The first mass Lithuanian immigration to America started at the end of the 1860s. The main reasons included land reforms, repressions following the 1863-1864 uprising, the famine of 1867-1868, and the desire to evade the mandatory draft into the Tsarist Russian army. An especially large number of people left Lithuania at the end of the 19th and beginning of the 20th centuries. This great wave of immigration lasted until World War I⁵. At that time, the rapid industrialization of America required a massive work force in coal mines, stockyards, railway construction, factories, and the sewing industry. Lithuanian Catholics, Lutherans, Jews, Poles, and representatives of other ethnicities from the North-west of the Russian Empire crossed the Atlantic Ocean in search of a better life, hoping to accumulate wealth and return to their homeland. Most of the first Lithuanian

⁵ It is estimated that up to 350,000 Lithuanians came to America. The exact numbers are not known because Lithuanians were registered as Russians if they came from the Russian Empire, Germans if they came from East Prussia, and as Poles if they claimed to be Catholic until the end of the 19th century. In this century there could have been between 50,000 to 100,000 Lithuanians [11, p. 22–25, 32]. Lithuanian nationality started to be registered in 1899. By 1914, over 252,000 immigrants from Lithuania had arrived in America, most of whom were Lithuanian [10, 22].

immigrants were peasants, some of whom were illiterate, and therefore they took jobs at the lowest rung in the coal mines of Pennsylvania, the meatpacking stockyards of Chicago or other sites of intense and difficult labour.

The first Lithuanians to arrive in America tried to blend in with the Irish Catholics, and later with Polish immigrants. Together with the Poles, they set up joint Catholic societies and parishes. According to scholars of diaspora culture, Lithuanians learned to defend their religious and economic interests quite early on, after learning from the experience of Greeks, Germans, Poles and other ethnic groups. “Alongside this, there is also a noticeable concern for national issues – the experience of migration stimulated self-awareness, an understanding of ethnic distinctiveness, and accelerated the formation of a national identity” [8, 18]. Conflicts with Polish immigrants⁶ and later with Anglo-Saxons due to their hostility toward new immigrants also contributed to the strengthening of a national consciousness (*ibid.*). With the arrival of more compatriots, including Lithuanian priests and other luminaries, Lithuanian colonies were established and expanded. As the Lithuanian national consciousness strengthened, more and more Lithuanian parishes were established.⁷

One of the first and probably largest of the Lithuanian colonies in Pennsylvania was in Shenandoah. The first immigrants from Lithuania

⁶ In Shenandoah, the first Church of St. Casimir, built in 1874 from only Lithuanian donations, was unknowingly registered as a Polish Catholic church. When Lithuanians rebelled against the Polish priest appointed by the bishop, they were punished and lost their church. They then set about establishing a separate Lithuanian church, St. George’s parish [6, 14-16].

⁷ In America, the Lithuanian Roman Catholic Church played a more important social role than in Lithuania. The parishes that were established not only took care of religious matters, but also mobilized the Lithuanian community and performed functions of secular organizations. The church also became a place of ethnic education, with Lithuanian schools established at the parish, where the Lithuanian language and history as well as religious education were taught in Lithuanian in addition to other classes taught in English. There were also halls where community meetings, various celebrations and other events were held [8, 19]. According to Antanas Kučas, in the history of almost every Lithuanian parish, there are stories of men, who, after a hard day’s work, would volunteer in the evenings to dig the foundations for the church and help out with construction work. “They did not complain that it was difficult, and it never occurred to them that they should build a shelter for themselves first and for God afterwards. They drew strength and inspiration from their great patriotism and faith. For them, the church was a strong national and spiritual support, a piece of their homeland in a foreign country” [11, 139]. This article does not address the Lithuanian National Catholic Church, which split from the Roman Catholic Church. This church had parishes in Scranton, Philadelphia, Chicago, Lawrence, etc. There are records of choirs in the parishes of Scranton (founded in 1913) and Lawrence (founded in 1916) [24, p. 60, 70], but no information could be found about the formation of a brass band in any of these parishes.

arrived there in 1868. According to historian and emigration scholar, A. Kučas, Shenandoah was the only American city whose founding and growth involved Lithuanians, who eventually made up a quarter of its population⁸ and took over local leadership positions.⁹ For this reason, Shenandoah acquired the title of “capital of the Lithuanian-Americans” [11, 38–40]. The Lithuanians built two churches, published newspapers and books in Lithuanian, established a Lithuanian school, formed orchestras, choirs, various societies and clubs, and even had four cemeteries. Many Lithuanians also settled in other Pennsylvania coal mining towns, as well as in Chicago and New York. Due to their limited knowledge of English, they socialized and married mostly among themselves, arranged flower gardens near their homes, and tried to create an environment that was familiar and dear to their hearts [15, 10–11].

Naturally, the Lithuanian peasants who found themselves overseas had not forgotten the songs that reminded them of their homeland’s fields and valleys, or the music of their native homestead. The young men had brought with them musical instruments – violin, diatonic button accordion, zither, clarinet or some other wind instrument. After a day of hard work, they would entertain themselves in the evenings at home, in saloons (taverns) or dormitories [28, P. 352; 18, P. 47]. Small Lithuanian ensembles consisting of one or two violins, a diatonic-button accordion, and a bass) would play at dances and weddings.¹⁰

The Lithuanian tendency to turn to music and song as a form of respite from work also appears in narratives, which at first glance seem completely unrelated to this topic. It is well known that the distributors of the Lithuanian press, the so-called peddlers, would go to towns with suitcases full of various printed materials in search of Lithuanian households. One book carrier said that he had the most success on Saturday nights, when workers received their wages, and on Sunday mornings. He recalls how he would walk down the street and listen “for singing or an accordion playing. In such a place you’d be guaranteed to find a Lithuanian family, and once you find one, you find more” [13, 205].

⁸ Vladas Būtėnas presents slightly different data. According to him, the first Lithuanian settlers arrived in Shenandoah in 1869, and eventually comprised a third rather than a quarter of the town’s population [6, P. 8].

⁹ In 1895, a Lithuanian lawyer, Adolfas Taboras, was elected as the city mayor [11, 40].

¹⁰ Lithuanian weddings and the role of musicians in them were vividly described by the famous American author Upton Sinclair in his novel “The Jungle” [20].

The formation of Lithuanian brass bands. Before we begin to look at the brass bands¹¹ that the Lithuanians in America founded, and which actively participated in the national movement, let us first return for a moment to Europe, and the homeland the immigrants left behind. In the second half of the 19th century in Russian-occupied Lithuania, brass bands did not represent romantic feelings of an awakening nation as they did in the US, but rather were associated with the occupying imperialist army. It can be assumed that there was more than one regimental band of the Tsarist army in Lithuania. The Rietavas Manor that belonged to Duke Bogdan Oginski also boasted a prestigious high-level brass band. The orchestra not only gave concerts for the palace guests, but also accompanied the Duke on his trips to the Riga seaside, various fairs, and hunting trips [21, 164–166]. It should be recalled that in the music schools of the brothers Bogdan and Mykolas Oginskis, located in Rietavas and Plungė, musicians were educated in the Polish spirit, and some of their Lithuanian pupils could not even speak in their mother tongue. Inspired by the orchestras of the manors, and perhaps also the military, small brass horn (*dūdorių*) ensembles were formed in parishes and in Samogitian villages, where they played at weddings and funerals of wealthy peasants, as well as at celebrations of the Samogitian Calvary and other festivals [see: 25; 26; 27 for more information]. However, at that time, this tradition had almost no clear points of contact with the awakening of Lithuanian identity and the search for a national culture. Unlike in America, where choirs and orchestras were, so to speak, equal participants in the national movement of the late 19th and early 20th centuries, in Lithuania, choirs played the key role in the musical life of the awakening nation. At the end of the 19th century, parish choirs, led by organists, sang in Lithuanian at church services, giving parishioners much joy and pride in their ethnic identity. The parish choirs and the later secular choirs were also one of the main participants in the initially secret, and after

¹¹ Of course, choirs were also very important in the Lithuanian-American national revival. The first choirs formed in Lithuanian parishes of Pennsylvania. Church choirs began to be established and massed at the end of the 19th and beginning of the 20th century, especially after the abolition of the ban on Lithuanian press. Their main goals were to sing services and to represent the parish at various religious and secular events, to foster national identity, and to cultivate patriotic feelings for the homeland among immigrants. At the end of the 19th century, secular choirs were also organized especially among left-wing or other libertarian organizations. The largest number of Lithuanian choirs in America was in the 1910s. They formed through various societies and organizations, organized concerts for their compatriots, and attracted a wide audience to various events [18, 156–187].

1904, public cultural evenings that took place in threshing barns [17, 13–18, 49–55].

Meanwhile, in America, brass bands were indispensable for all important Lithuanian occasions. For example, in the early days of the Lithuanian colonies, it was better for festival organizers to hire foreigners than to be without an orchestra. If the organizers were unable to find musicians from their own ethnic group, they invited Italian or even African American orchestras (even though the Lithuanian audience did not appreciate their jazz repertoire), and received criticism from their compatriots for this [18, P. 203, 204]. Simas Sužiedėlis writes in his book “St. Francis Lithuanian Parish,” that after eight years of hard work, on May 30, 1903 the Lithuanian parish of St. Francis was founded. The new Lithuanian Church of St. Francis was consecrated in Lawrence on March 30, 1903. People who attended the ceremony marched to the church accompanied by two bands.¹² A large crowd had already gathered there, and the military band played marches and hymns intermittently. At the end of the solemn service, the Lithuanians lined up and followed the bands in a procession to the Music Hall, where speeches were made over refreshments. Describing the event, the author stressed that “it was a public manifestation of Lithuanian joy, the first effort to show Lawrence City that Lithuanians were numerous and that they were neither Russians nor Poles, with whom they were often confused because of Slavic-sounding surnames or the fact that they had come from the Russian Empire” [22, 47–49].

Thus, in the late 19th and early 20th centuries, brass bands, known as *kapelijos* or *benai* (derived from the English word “band”), began to form in almost all the coal mining towns and were associated with Lithuanian parishes, Catholic, military¹³, socialist and other societies. The first Lithuanian band in America was founded in Shenandoah, the oldest Lithuanian colony. In October 1885, the St. Joseph’s parish Abstinence and Benevolence Society formed the first orchestra called “First Lithuanian

¹² Although the author does not emphasize that the orchestras were Lithuanian, based on the context and period (start of the 20th century), it is very likely that they were.

¹³ The first mixed Lithuanian and Polish military society, called the Guard of King Wladyslaw Jagiello, was founded in 1885 in Nanticoke. Following its example, The Lithuanians of Pittston formed the military society of St. George in 1888, which had over 500 uniformed and sword-wielding members. Fourteen such societies had formed in the USA. Although they were symbolic, they were taken quite seriously, according to Kučas. The introduction to a specially prepared manual states that “The Lithuanian Army, now stationed in America, must give hope for the resurrection of Lithuania...” [11, 134].

Band.”¹⁴ This is how the emigre composer and musicologist Juozas Žilevičius wrote about it many years later in the book “Lithuania in the Coal Mines of Pennsylvania”:

Through frequent performances on various occasions, such as church consecrations, solemn funerals, city-wide ethnic parades and at association gatherings, the First Lithuanian Band of Shenandoah made the Lithuanian name known. At picnics the band played various tunes for listening or for dancing. One can imagine how loud the band was in a small hall, often at weddings. Yet Lithuanians were very fond of bands, and wherever they performed, the younger generation attended in large numbers. Well, there was never a shortage of songs and the bands played along. How proud the Lithuanians were when their bands played on Easter night, alternating with the hymn singers. The first band even went to New York. In New York, they paraded in the streets and collected donations for unemployed coal miners [6, 50].

As this quote shows, the band was a welcome guest at larger community celebrations, and brass band music resounded at family gatherings and reunions, it entertained guests at weddings, and solemnly escorted the dead to their graves. It is important that Lithuanian-Americans also played brass instruments during Easter celebrations. From the description quoted above, it can be assumed that on Easter Sunday, hymn-singing alternated with songs the band played; perhaps this could have been the set of hymns known as *Kalnai* or the Samogitian Calvary? Or perhaps it refers to a procession around the church three times on Easter morning at sunrise, accompanied by hymn singers and a brass band, as still practiced in Samogitia today. Since the band existed in the late 19th and early 20th centuries, it is likely that this tradition was widespread in Lithuania at that time, and perhaps, immigrants brought it to Lithuanian-American communities much earlier, along with other devotional folk practices.

The “First Lithuanian Band of Shenandoah” was so popular that the town decided to establish a second one, and founded the “Lithuanian St. George’s Band”¹⁵ in 1887. According to J. Žilevičius, this band “outdid

¹⁴ According to Gražina Daukšaitė, Navickas founded the band. It consisted of thirty musicians, and sometimes toured with fewer – from 17 to 20 musicians [7, 146–147].

¹⁵ According to G. Daukšaitė, the second band of Shenandoah was called “Vienybės lietuvių benas” (Band of Lithuanian Unity) [7, 147]. A. Kučas, in his book “The History of Lithuanian-Americans,” writes about the two Shenandoah bands as one – “The First Lithuanian Band” [11, p. 40, 133]. However, it seems that on page 133 he also mentions the second band, “St. George’s Lithuanian Band.” According to the historian, the band consisted of forty musicians and was led by Arthur Grimes, a talented Greek musician married to a Lithuanian woman. He

those of the Irish and Germans” [28, 355] and won first place in a band competition [18, 202]. Another wind orchestra, “St. Joseph’s Silver Cornet Band”, was established in Mahanoy City that same year. In 1892 a band appeared in the Lithuanian community of Pittston, in 1897 in Scranton, and later in other coal mining cities. Drawing on Alex Ambrose’s book “History of Chicago Lithuanians”, it is possible that the first band formed in 1893 in the metropolis around the same time as the formation of the musicians’ association “Friendship of Musicians” formed. At the end of 1897 the Association of Lithuanian Military Musicians was established, and the “Chicago Lithuanian Band” was founded in 1901. In 1902 the organization “Lietuva Band” was founded, which by 1911 comprised forty members, well-trained musicians who performed at concerts, parties, parades, and processions called *apvaikščiojimai*.¹⁶ In Chicago in 1913 the “Lithuanian Band” was founded [2, 274–275]¹⁷. In 1908 a band formed in the Lithuanian community of Montreal, Canada [5, 277]. All of the collectives mentioned so far do not reflect the entire diaspora situation, however, they indicate a tendency and an established fact that at the end of the 19th and beginning of the 20th centuries, almost all Lithuanian communities in the USA had their own band, while larger communities had several.

As soon as they formed, the bands usually had around 10-15 musicians who played brass instruments, while one or two others played clarinet and flute; drums were essential. However, over time these collectives became so popular that the bands grew to 30-60 people. According to contemporaries, in the 1910s and 1920s, 56 people played in the First Band of Shenandoah, and the majority of them were Lithuanians. When the musicians no longer fit into one band, a second was established. Thus the Cleveland “Lithuanian National Band” formed in 1909; when the number of people who wanted to join surpassed sixty, a second band was established in the same city in 1916

was well-educated and graduated from the Athens Conservatory of Music [11, 133]. It seems that former brass musician Juozas Kačergis confused these two bands in an interview he gave to V. Būtėnas, because he mentions that a “Greek foreigner” conducted the band [6, 51].

¹⁶ *Apvaikščiojimai*, or ‘walkabouts’ are how Lithuanian-Americans referred to commemorations and various celebrations that involved marching through the city streets, processions around the church, etc. Although Lithuanians themselves criticized the word and suggested replacing it with the term “*švesti*”, meaning to celebrate, the words “*apvaikščiojimas*” (walkabout) and “*apvaikščioti*” (to walk around) were very popular in the vocabulary of the early immigrants. Lithuanian festivals were called this until the middle of the 20th century [18, 426].

¹⁷ According to other data, there were as many as seven bands in Chicago between 1900 and 1921, led by I. Grušas, J. Keturakis, J. Jakaitis, Račiūnas, V. Lukauskas, V. Daukša, P. Sarpalius [7, 147].

called the “Sons of Lithuania Band” (*Lietuvių sūnų benas*) [28, 355]. The “Lithuanian Duke Vytautas Band” of Chicago had over 75 members in 1925 [2, 436–437].



Photo 1. The band of Grand Duke Vytautas, Chicago [18, 209]

Unlike in Lithuania, the bands of the diaspora were established separately from parishes. Most often they formed through various Lithuanian charity organizations or other associations, clubs or else the musicians themselves gathered and established a musician’s association and bought instruments from the gathered funds. Just like in Lithuania, those who wanted to play learned from an organ player, a priest who had some musical training, a former musician who had served in the Tsarist Russian army, or musicians from the Rietavas or Plungė Manors. The latter refers to the case when the duke B. Oginskis fell ill at the start of the Russo-Japanese war, some of the musicians of the Rietavas Manor, in an effort to avoid the draft, took the instruments from the manor and emigrated to America in 1905. Together with musicians who had come from the Plungė orchestra, they formed the orchestra “Lithuania Band”¹⁸ in Chicago comprised of 29

¹⁸ A comparison of printed sources suggests that several orchestras were founded in Chicago under the name “Lithuania Band” at different times.

musicians. Vytautas Lukauskas, a former musician of Rietavas Manor who worked in the meatpacking industry and railway company in Chicago, led this “Samogitian Band” that played in Chicago’s parks and Lithuanian gatherings. When V. Lukauskas met composer Mikas Petrauskas, the orchestra became especially active: they performed the first Lithuanian opera “Birutė” and in the musical productions of the “Chimney Sweep and the Miller” [16]. Later on, the first wave immigrants’ children and grandchildren who were born in the US and acquired musical degrees led the orchestras. One such leader was Petras Vytautas Sarpalius, who directed the Lithuanian choirs, mixed wind and brass ensembles and orchestras, and composed music for them. When he started playing in a family ensemble in 1916 he founded the “Lithuanian Band,” and in the 1930s in Chicago he established the Lithuanian orchestra “Atžala”. He alone directed all of these musical collectives [18, P. 207]. Jonas Balys, who visited Sarpalius on an expedition in 1949, wrote in his diary:

Sarpalius was a great lover of folk songs, had a large library of Lithuanian music, song collections, etc. He was born in Pennsylvania, but his father came from Vilkaviškis and immigrated to America at the age of 19. His father played the violin and his mother also loved to sing. Her son used to follow the “band” when he was little, and at age 10 he was already playing the violin at weddings “by ear”. After receiving a scholarship, he studied music in New York for two years. His father used to tell him to speak Lithuanian at the table or else he would get the whip. He was one of eight children, and his brothers also liked music [12, P. XVI].

Ordinary coal miners, railway or factory workers played in the majority of the bands. Most of them had never played brass instruments before their first orchestra rehearsal, they did not know how to read music, and therefore, played the melodies of the orchestral part by ear. Izidorius Kisielius, who was originally from the parish of Eržvilkas and immigrated to America in 1882, worked as a miner in his youth and played clarinet in the Scranton Miners’ Orchestra. The folklorist Jonas Balys visited him in his later years and asked if he could read music, to which the former orchestra musician replied: “I can’t. The conductor would give me the melody and I would play along with the others ‘by ear’” [4, P. 22]. The fact that not all musicians knew how to play from sheet music also appears in publications in the Lithuanian press in the USA. In a witty article about Philadelphia’s orchestras, a journalist under the pseudonym of Ašerukas (Little Perch) wrote that of the three orchestras in Richmond, two of them

had musicians who played only by ear. One was even jokingly nicknamed the “Hatter’s Orchestra” because its musicians “do not need any books [sheet music – R. Ž.], they play directly from their hats so that even the walls rattle” [3, P. 4]. The second orchestra, the “National Orchestra,” also played without sheet music “the most splendid folk dances so that not only the young, but also the old” could not “keep from tapping their feet” (ibid.). The latter two orchestras never charged a fee, especially when playing at events that were important to Lithuanians. The musicians of the third orchestra played “by the book” and were called “professionals.” This orchestra played at picnics, parties, and concerts of both Lithuanians and non-Lithuanians, and only with remuneration (ibid.).



Photo 2. Lithuanian immigrants marching in Wilkes-Barre, 1927 [18, 443]

According to the researcher of Lithuanian musical culture in the USA, D. Petrauskaitė, the orchestras’ repertoire comprised compositions based on Lithuanian folk songs and dances, which were interspersed with fragments of Czech polkas, Polish mazurkas, and German waltzes and marches. Polkas that were once played in Vilnius, Kalvarija, Palanga, Lazdijai, Kaunas, the Anykščiai region, and Samogitia were also included in the repertoires. Some of the polkas, just as in Lithuania, were titled with women’s names: Petronėlė’s, Katriutė’s, Magdė’s and others. All of the bands knew how to play the “National Anthem”, and those who belonged to left-leaning

organizations also played the International and revolutionary marches [18, 205].

Some of the orchestras were well-organized with their own statute, uniform, monthly membership and entrance fees, also an elected or hired “general,” who was the bandmaster. Special lectures about folk themes were presented to the orchestra musicians, and discussions about events in Lithuania abounded [18, 204]. For instance, as the Cleveland orchestra statute claims, the orchestra is established “not only to uplift the Lithuanian nation through music and awaken each and every Lithuanian immigrant’s patriotic feelings and ideals, but also to prove to others that the Lithuanian nation is musical, that its sons love music and are able to stand upon that musical pedestal with other civilized nations” [28, 353].

Thus, the former Lithuanian peasants eagerly joined orchestras of the benefit societies set up at parishes, hired a bandmaster, and learned to play one or another brass instrument. When more and more people wanted to play this music, a second orchestra was established, and even more orchestras were founded in large cities. From the press of that time, we learn that the bands were of different skills and levels. Some played by ear and perhaps only met the musical needs of the parish, while others, although they hardly had any professional musicians, developed their own musicianship thanks to the skills of the bandmaster, and the careful work and musicality of the orchestra members, who strove to meet the musical requirements of the time. It can be assumed that the later orchestras also reached a rather high artistic level.

Bands in the Lithuanian movement for Independence: from flourishing to twilight. Clearly, the formation of orchestras is closely linked to the formation of Lithuanian national consciousness. For instance, the inhabitants of Pittston, seeking to create a Lithuanian parish separate from the Poles and Polonized Lithuanians, did so by means that appear quite drastic from today’s perspective. In order to separate themselves from the Society of St. Casimir, which adorned King Casimir’s crown with a Polish inscription, they established the St. Joseph’s Lithuanian Society, which also included a band of twenty-two men. These men, according to the author of the note, “are diligently learning to play the horns. The instruments cost \$597. Only Lithuanians joined the band, because Poles were not accepted” [1, 85]. Let us not forget that at that time the idea of the Republic of the Two Nations was still very much alive, and the Poles regarded Lithuanians as their younger brothers, so they had trouble understanding the patriotic

sentiments of Lithuanians and their desire for national independence. Even though, as already mentioned, in most of the colonies there was discord between Lithuanians and Poles, it can be assumed that the Lithuanians in Pittston probably behaved this way in order to emphasize their linguistic and cultural differences, rather than to humiliate Polish musicians, since as D. Petrauskaitė mentions, Poles were able to participate in other Lithuanian orchestras [18, 202]. The impression that the music of Lithuanian orchestras had on people can be gleaned from the emotional reviews printed in the press of that period. For example, when more Lithuanian families settled in Waterbury, Connecticut, they decided to establish a parish and build a Church in 1892. They invited the Shenandoah Orchestra to perform at a benefit concert for this cause. Several members of the organizing committee did not think that an orchestra was necessary, but changed their minds when they heard “a loud and fine blast that made the earth rumble. Everyone – even those who didn’t know how – clapped along, and looked to others, and tears rolled down their faces, while the Cossacks (Irish), Germans, Yankees and other foreigners shook their heads in disbelief and shrugged their shoulders in surprise at the unexpected fact that Lithuanians could play like this” [9, 23]. As the band marched through the streets, almost everyone in the town followed, so that not even the police could stop it, and in the evening everyone flocked to the concert. The dancing after the concert lasted until 5 a.m. (ibid.).

Brass bands in Lithuanian celebrations. From the above-mentioned data, it is clear that the orchestras’ main function was to play at Lithuanian community festivals. Interestingly, Lithuanian-Americans referred to various events such as festivals, anniversary celebrations, church ground-breakings, and other blessings as “walkabouts,” because they involved marching through the streets of the city, around the church, and to cemeteries and other locations. According to D. Petrauskaitė, “these walkabouts began to mobilize immigrants on a national basis, because it was an opportunity to highlight the features of their identity and possibilities of their artistic expression as it also shaped their concept of statehood. During such celebrations, music played only a supporting role, as the main focus was on speeches, demonstrations, theatrical processions, or church services” [18, 426]. She claims that the orchestras became an integral part of such events because they added solemnity and captured the audience’s attention. Lithuanian immigrants who had integrated into American society enjoyed the musician festivals and regretted that their relatives in Lithuania had no

idea about societies, Lithuanian soldiers, and marches through the city streets with flags and orchestras [18, 427]. Clearly, the sound of brass instruments suited such parades and processions, as it not only announced the ongoing event, but also brought joy and good cheer to the participants, spectators, and passers-by.

One of the first mass Lithuanian celebrations took place in 1886 in New York. Lithuanians of New York gathered to celebrate the 500th anniversary of Lithuania's acceptance of Christianity.¹⁹ In 1893, the 10th anniversary of the newspaper "Ausra" (Dawn) was celebrated in Pennsylvania, and that same year, the 200th anniversary of Simonas Daukantas was celebrated in Plymouth, Massachusetts with a 'walkabout'. As the number of events grew, Lithuanian-Americans decided to choose one national holiday that could be marked at the same time by all communities. March 4th, the day of St. Casimir, the patron saint of Lithuania, became such a day. Lithuanians in Pennsylvania celebrated it in a particularly solemn way by honouring the victims of the Kražiai massacre. According to the newspaper "Vienybė lietuvininkų" (Lithuanian Unity), a huge demonstration of women and men dressed in national costumes and mourning attire walked through the streets of Wilkes-Barre carrying an American flag tied with a black silk ribbon, as well as a black silk banner that explained the purpose of the demonstration and the facts of the horrible event in English. According to the correspondent, in addition to members of the societies, the procession included three bands which "played mournful, sorrowful laments and dirges." The author of the article pointed out the sincere joy of the Lithuanians for succeeding in publicly demonstrating "to the whole world who the Lithuanians are and what they are doing to resist the despotic Moscow government," and on the following day, almost all English and other language newspapers wrote about the Lithuanian demonstration [19, 113]. Demonstrations were also held for other important occasions for Lithuanians. For example, in 1910, a huge parade marking the 25th anniversary of the Lithuanian Alliance of America (*Susivienijimas Lietuvių Amerikoje*) was organized in Chicago, with 37 different societies

¹⁹ The Lithuanians of New York, who gathered to celebrate this anniversary during St John's Day 24 June 1886, gave speeches in both Lithuanian and Polish. They called on Lithuanian-Americans to unite and criticized the Polish press. Members of the Stanislaw Moniuszko Society who attended the ceremony sang in Polish. Nevertheless, Lithuanians tried to emphasize their nationality in various ways. For example, the program included a poem by Juozas Miliuskas-Miglovara, which 12-year old Marė Sasnauskaitė recited: "We are not Poles, nor Muscovites, / not Germans, nor Tatars / We Lithuanians to this day/ Always with honor will behave" [14, P. 21–22].

and as many as eight orchestras taking part.²⁰ After 1921, Lithuanians also began to mark October 9th, the date of the occupation of Vilnius by Polish troops. In 1930, the Year of Vytautas the Great and other important dates were celebrated.

From the end of the 19th century, Lithuanians began to celebrate American holidays as well. They were especially eager to take part in the largest annual celebration of the Fourth of July, or US National Independence Day, which included the Parade of All Nations intended to showcase the uniqueness of the peoples of various ethnicities living in America. These events introduced Americans to the various ethnic communities, their activities, the immigrants' countries of origin, their customs, and more. In these theatrical events, it was, of course, the bands that played the main musical role.²¹ The loud and solemn sound of the brass bands was very suitable for achieving the objectives of the Lithuanian walkabouts. Lithuanians sought to draw attention not only to themselves as a self-respecting free ethnic community in the USA, but also to the suffering of their compatriots in Lithuania, annexed by Tsarist Russia. In the interwar period, they aimed to express pride in their country and indignation at the loss of their historic capital city, Vilnius, and generally to draw attention to Lithuania's position in the world at that time.

To summarize, brass bands became a crucial expression of ethnicity and nationhood for Lithuanians who settled in America and rediscovered their identity. The formation of orchestras and the desire to have one's own ensemble almost coincided with the establishment of Lithuanian parishes. According to D. Petrauskaitė, Lithuanian brass bands were the first (before choirs or individual performers) to make an appearance in public life in the USA, especially since orchestras attracted the public's attention more than choirs [18, 202]. Thus, the bands were a real source of pride for Lithuanians because they played different music from other American orchestras, participated in almost all events of their compatriots, and – “as it is customary to say in America – made the name of Lithuania famous” [23, 273].

²⁰ Four decorated horse-drawn floats drove in the procession: the girl's carriage of the Birutė Society, the Enlightenment Women's Society, the Lithuanian Youth Circle, and the Lithuanian Vendor's Society. There were about 20 individual wagons and about 70 carriages. So many participants gathered that there was not enough room for all of them in the large hall of the Lithuanian military organization that could accommodate 6,000 people [2, 429–430].

²¹ The bands played marches and hymns. Choirs and soloists sang at the Societies' halls, speeches were made and resolutions were adopted [18, 426–454].

Brass bands or mixed dance music ensembles? Eventually, however, more savvy compatriots, driven by more than just idealistic nationalistic motives, began to join the bands for the popularity of the orchestras and the good pay for concerts. For instance, musicians of an orchestra that had hired a teacher, went on to play gigs separately in secret after they learned to play the instruments. They would form small ensembles of seven or eight men and earn money by playing for dances in saloons. The only aim of these relatively short-lived and poorly performing ensembles was to make easy money as quickly as possible [18, 208]. Thus, the more inventive Lithuanians, who felt that playing in an orchestra was not only a pleasant pastime and a matter of prestige, but could also be a source of livelihood, turned to the “entertainment business.” Orchestra managers had to take various precautions to avoid exploitation. For instance, in order to ensure that musicians would commit to the ensemble and not leave the band after gaining some skills at rehearsals, they turned to monetary means; the “Cleveland Lithuanian National Band” required a deposit of ten dollars, which was not returned if the musician voluntarily left the band [28, 353].

Although other American ethnic communities invited Lithuanian bands to perform, and they were even more popular than German orchestras [21, 147], the music they played was foreign to the majority of Americans, and Black Jazz bands eventually replaced the Lithuanian orchestras. According to Žilevičius, World War I and political rifts caused a lot of damage to the Lithuanian bands. Jealousy of more successful bands also dissolved the orchestras as the best musicians were lured away from them [28, 355–356]. Thus, from about the 1920s onwards, the popularity of Lithuanian brass bands slowly declined. More and more often at Lithuanian events and concerts, one could hear professional or amateur singers, piano and violin players, or the newly formed Symphonic Youth Orchestra [18, 207–215], while string ensembles or small mixed dance orchestras played at dances.

Recreational dance music orchestras became especially popular in the 1910s-1930s, and their music, either performed live or played on records, resounded in Lithuanian-American homes, clubs, and saloons. These small ensembles were sometimes mistaken for brass bands. For example, the above-mentioned “St. Joseph’ Silver Cornet Band” of Mahanoy City was confused with the “Mahanoy City Lithuanian Miners’ Band.” The former was a recreational dance orchestra founded by three Urba brothers in 1910 that expanded a couple of years later to include new members who were

already proficient on their instruments. In 1928, under the direction of Pranas Juodka, the ensemble consisted of two trumpets, a clarinet, two violins, a tuba, and had its own vocalist. Between 1928 and 1934, the orchestra recorded more than twenty LPs on the “Columbia” and “Victor” record labels.²² These LPs featured polkas, all sorts of songs (couplets), a six-part cycle “*Lietuviška veseilia*” (Lithuanian Wedding) with dances, songs, and dialogues, etc.²³ Based on interlocutors’ accounts, it could even be the case that some brass bands were transformed into the above-mentioned mixed ensembles – dance music orchestras – and that it could have been the same musicians who played in both types of ensembles. During the twilight of the brass band era, J. Žilevičius, the first researcher of Lithuanian diaspora musical culture in the USA, tried to count the number of Lithuanian orchestras that had once and still continued to exist. He guessed there may have been about two hundred such orchestras, but the exact number will probably never be known [28, 19].

In the second half of the 20th century, the culture of the Lithuanian diaspora saw even more fundamental changes. Between 1948 and 1949, the second wave of immigrants who were forced to leave Lithuania in 1944 to escape Soviet repression and had awaited their fate in German displaced persons camps, reached the shores of the United States. This generation, referred to as “*dipukai*” stemming from “displaced persons” had grown up in independent Lithuania, was educated in Lithuanian schools and raised in the national spirit. Among the intelligentsia that formed the majority of the *dipukai* generation, there was a large number of people with a musical education. They willingly joined existing ensembles in the US, although, more often, they created their own orchestras. Thus, symphony and chamber

²² See: <http://www.patefonas.lt/menesio-lietuviska-plokstele-mahanojaus-lietuviska-maineriu-orkestra-shenandorio-polka/> [accessed 2020-10-01].

²³ A former musician of the Miners’ Orchestra interviewed by V. Būtėnas said that, following the suggestion of “Columbia” records, the orchestra had changed its name to “Pennsylvania Coal Miners” and continued to release several LPs [6, 74]. However, the website *patefonas.lt* refers to this ensemble as a separate group (see: <http://www.patefonas.lt/menesio-plokstele-pensilvanijos-angliakasiai-storu-bobu-polka/> [accessed 2020-10-01]). After listening to the audio recordings published here, it is clear that the instrumental composition of this ensemble is different from that of the “The Mahanoy Lithuanian Miners’ Orchestra.” The fact that they could have been two separate ensembles is also indicated by the almost identical years of the recordings (“Pennsylvania Coal Miners” was released even a year earlier, in 1929, while the “Miners’ Orchestra” came out in 1930). In 1933, “Columbia” records released an LP with two polka recordings made by the “Lithuanian Miners’ Orchestra of Shenandoah” (Lithuanians referred to the town of Shenandoah as Šenadorius, Šenandorius, and Šenedorius) (see: <http://www.patefonas.lt/menesio-plokstele-shenandorio-lietuviska-maineriu-orkestra-storono-polka/> [accessed 2020-10-01]).

orchestras continued to exist in the US, while ensembles of zithers (*kanklės*), folk clarinets (*birbynės*), panpipes (*skudučiai*) or other mixed folk instrument groups also formed. Lithuanians of this generation sought to express their national identity by playing folk (albeit modified) musical instruments, dressing up in national costumes designed by Antanas Tamošaitis, and by continuing the traditions of folk performing arts that had developed in independent Lithuania. In this way, they tried to draw the attention of the US government and the public to the Soviet occupation of Lithuania and its illegal annexation into the Soviet Union. Initially, the immigrants hoped that America would be able to provide real military aid to the guerilla freedom fighters in Lithuanian forests and liberate Lithuania from the clutches of the USSR. Later, their activities sought to compensate for the disappearance of Lithuania from the world map by showing that Lithuania still continued to exist, albeit in the diaspora, far across the Atlantic.

In the 1940s and 1950s, there were still a few “first-wave” bands. In 1956, J. Žilevičius wrote that at the present time “there are only a couple of bands in the whole region, but they are no longer as active as they used to be,” and that the former fever of band-life can now be glimpsed in the rusty brass instruments hanging in saloons as decorations [28, 356]. According to D. Petrauskaitė, the brass bands became irrelevant in the second half of the 20th century, save for a few school ensembles, and so after a few unsuccessful attempts to revive their activities, they disappeared [18, 215]. At this time, each of the larger Lithuanian colonies had one, and in some places several recreational dance bands. Their instrumental composition varied widely, as it depended on what instruments the musicians playing in them had mastered. They were usually mixed ensembles consisting of strings, wind, percussion instruments, and piano or accordion. They played a wide repertoire of dance and entertainment music and tried to satisfy the various requests of partygoers [18, 747]. The music and style of the recreational bands of the second half of the 20th century differed considerably from that of the interwar period. Latin American dance, English waltz, foxtrot, and other rhythms replaced the polkas that had been so popular in the first half of the 20th century.

Conclusions. The first Lithuanian peasants who came to America at the end of the 1860s were not concerned with identity issues; their main goal was to make a living as quickly as possible and to support their family members who remained in Lithuania. However, once they wound up

surrounded by foreign and usually unfriendly ethnic groups, they soon realized that they had to organize themselves around their national identity, support each other, and form parishes and societies. Separation from their relatives back home and competition with other ethnic communities taught Lithuanians how to defend their economic, religious and national interests, and stimulated a rather rapid growth of national consciousness. In order to gain recognition, Lithuanian immigrants wanted to appear on par with the earlier, seemingly more economically and culturally advanced ethnic groups. The brass bands, which were very popular at the time, and which were already playing in other ethnic communities in the USA, helped to achieve this goal. The universal musical language that they promoted, which unlike national languages, was understood by all communities was widely applicable. Thus, unlike in Lithuania, where brass bands symbolized the upper and ruling classes, while choirs singing in the Lithuanian language conveyed the spirit of the national movement, brass bands played a particularly important role in the process of Lithuanian-American identity formation. Brass bands (like choirs, or even preceding choirs) were established in almost all Lithuanian colonies through parishes or larger organizations. Participation in them not only brought Lithuanians together, developed their musicality, but also promoted self-awareness. In the USA, a country that fosters democracy and freedom of expression, Lithuanian bands usually marched in street parades, played at Lithuanian gatherings, association conventions, church ceremonies, funerals and weddings, community picnics, and most importantly, at the ‘walkabouts’ or parades of national and state festivals celebrated by all Lithuanian communities. Their loud music would announce the event, attract the attention of passers-by, cheer up the participants, and make all Lithuanians proud. The Lithuanian press, especially the newspapers, contributed significantly to this by reporting on every important moment in the life of the different colonies, on the establishment and activities of the bands, and delighting in the unforgettable impression their resonant and harmonious sound made on compatriots and non-nationals alike. Thus, Lithuanians who settled in America and were seeking their own identity felt proud of their Lithuanian bands. By distinguishing themselves from the bands of other ethnic groups through their skillful musicality and the works they performed, they expressed their Lithuanian identity and promoted the name of Lithuania in the multicultural environment of the USA.

In the 1910s to the 1930s, mixed dance music ensembles became popular in Lithuanian communities, playing at saloons, weddings, and parties, while the brass bands gradually lost their footing, yet still played at street processions and funerals. After World War II, the tradition of Lithuanian brass bands completely disappeared, and they were brought together only for special occasions. The second wave of immigrants to the United States, who had been educated in the national spirit of interwar Lithuania, expressed their identity through ethnic folk instruments rather than brass bands.

Acknowledgments. We greatly appreciate Dr. Austė Nakienė for the final version of this text, Vaiva Aglinskas for its English translation, and Prof. Dr. Rimantas Sliužinskas for the last corrections of this article according the requirements to be edited in this Collection of scientific articles. Rest in Peace, our dear colleague Rūta Žarskienė (1964–2023).

References:

1. A. (1892). „Isz lietuviszku dirvu Amerikoje“ [Concerning Lithuanian activities in America]. In: Vienybė lietuvninkų [Unity of Lietuvininkai], 7, P. 85 [in Lithuanian].
2. Ambrose, Aleksas (1967). Chicagos lietuvių istorija (1869–1959) [History of Chicago Lithuanians (1869–1959)], Chicago: Amerikos lietuvių istorijos draugija [Society of American Lithuanians History] [in Lithuanian].
3. Ašerukas (1933). Trys orkestrai Filijos Delphia [Three Orchestras in Philadelphia]. In: Vienybė [Unity], 10, P. 4 [in Lithuanian].
4. Balys, Jonas (1997). Mūsų tautosaka už vandenyno [Our Folklore Overseas]. In: Aš išdainavau visas daineles: pasakojimai apie liaudies dainininkus, t. III, sudarė ir parengė Danutė Krištopaitė [I have sung all Songs: Stories about Folk Singers, vol. 3, Edited by Danutė Krištopaitė], Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, P. 18–23 [in Lithuanian].
5. Batavičius, Albinas (1995). Tauragės apskrities dūdų orkestrai [Brass Orchestras from Tauragė County]. Tauragė [in Lithuanian].
6. Būtėnas, Vladas (1977). Pensilvanijos angliakasių Lietuva: nuotraukų albumas [Lithuania view from Pennsylvania's Coal Miners: Photo Album]. Photos by Algimantas Kezys, portfolio: Elena Bradūnaitė, Jurgis Bradūnas. Chicago: Lithuanian Library Press [in Lithuanian].
7. Daukšaitė, Gražina 2002. Dvarų muzika [Court Music]. In: Lietuvos muzikos istorija, kn. I: Tautinio atgimimo metai, 1883–1918 [History of Lithuanian Music, Vol. 1: Years of National Rebirth, 1883–1918], Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, Lietuvos muzikos akademija, P. 70–76 [in Lithuanian].
8. Grickevičius, Artūras; Strumickienė, Ilona; Dapkutė, Daiva (2015). Lietuvių tautinės katalikų bažnyčios atsiradimo prielaidos [Lithuanian National Catholics Church Appearance Assumptions], OIKOS: lietuvių migracijos ir diasporos studijos, 1 (19), P. 9–25 [in Lithuanian].

9. J.J. An. (1893). Isz lietuviszku dirvu Amerikoje [Concerning Lithuanian activities in America]. In: Vienybė lietuvninkų [Unity of Lietuvininkai], 2, P. 22–23 [in Lithuanian].
10. Kondratas, Ramūnas (2009). Lietuviai Amerikoje: istorinė apžvalga [Lithuanians in America: Historical Overview]. In: Lietuvių kultūrinis paveldas Amerikoje [Lithuanian Cultural Legacy in America]. Eds. Algis Lukas, Silver Spring, Maryland: Lithuanian American Community, Inc., Cultural Affairs Council [in Lithuanian].
11. Kučas, Antanas (editor) (1971). Amerikos lietuvių istorija [History of American Lithuanians]. Chicago: Lietuvių enciklopedijos leidykla [in Lithuanian].
12. LDA II (1977). Lietuvių dainos Amerikoje: lyrinės meilės, papročių, darbo, švenčių ir pramogų dainos [Lithuanian Folksongs in America: Lyric Songs of Love, Customs, Work, Feasts and Entertainments], II rinkinys, surinko ir suredagavo Jonas Balys [collected and edited by Jonas Balys]. Silver Spring, Md.: Lietuvių tautosakos leidykla [Lithuanian Folklore Publishers] [in Lithuanian].
13. Michelsonas, Stasys (editor) (1961). Lietuvių išeivija Amerikoje (1868–1961) [Lithuanian Emigrants in America (1868–1961)], South Boston: Keleivis [The Passanger] [in Lithuanian].
14. Milukas, Antanas (1931). Amerikos lietuvių kronika 1868–1893 [The Chronicle of American Lithuanians 1868–1893]. Philadelphia: Pranaičių Julės leidinys [in Lithuanian].
15. Nakienė, Austė; Žarskienė, Rūta (2019). Ryšys su Tėvyne Jono Balio užrašytose JAV lietuvių emigrantų dainose [Ties with Homeland in the Folk Songs by USA Lithuanian Emigrants, recorded by Jonas Balys]. In: Būdas [The Way], 6, P. 7–20 [in Lithuanian].
16. Pakalniškytė, Deimantė (2000). Vytautas Lukauskas. In: Žemaičių žemė [The Land of Samogitia], 4 (29), P. 56 [in Lithuanian].
17. Palionytė-Banevičienė, Dana (editor) (2002). Lietuvos muzikos istorija, kn. 1: Tautinio atgimimo metai, 1883–1918 [The History of Lithuanian Music, Vol. 1: Years of National Rebirth, 1883–1918]. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, Lietuvos muzikos akademija [in Lithuanian].
18. Petrauskaitė, Danutė (2015). Lietuvių muzikinė kultūra Jungtinėse Amerikos Valstijose 1870–1990: tautinės tapatybės kontūrai [Lithuanian Musical Culture in USA 1870–1990: Outlines of National Identity]. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla [in Lithuanian].
19. Plm (1894) Plymouth Pa. 6 Kovo. In: Vienybė lietuvninkų [Unity of Lietuvininkai], 10, P. 113 [in Lithuanian].
20. Sinclair, Upton (1906). The Jungle. [The novel follows Lithuanian immigrant Jurgis Rudkus, who came to the United States in the hope of living the American dream] [in English].
21. Stankevičienė, Janina (2002). Muzikos mokymo įstaigos Lietuvoje [Music Education Institutions in Lithuania]. In: Lietuvos muzikos istorija, kn. 1: Tautinio atgimimo metai, 1883–1918 [The History of Lithuanian Music, Vol. 1: Years of National Rebirth, 1883–1918]. Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, Lietuvos muzikos akademija, P. 157–185 [in Lithuanian].

22. Sužiedėlis, Simas (1953). Šv. Pranciškaus lietuvių parapija [St. Francis Lithuanian Parish], Lawrence, Massachusetts [in Lithuanian].
23. Škiudaitė, Audronė Viktorija (2006). Lietuvių pėdsakai Amerikoje, [Lithuanian Footprints in America] Vilnius: JAV lietuvių bendruomenės kultūros taryba [in Lithuanian].
24. Vaitkevičienė, Kristina (2015). Lietuvių tautinės katalikų bažnyčios Amerikoje raidos bruožai [Lithuanian National Catholics Church Appearance Assumptions], OIKOS: lietuvių migracijos ir diasporos studijos, 1 (19), P. 53–81 [in Lithuanian].
25. Žarskienė, Rūta (2009). Pučiamųjų instrumentų orkestrai tradicinėje Lietuvos kultūroje: nuo didikų rūmų iki sodžiaus [Brass Orchestras in Lithuanian Traditional Culture: from Palaces of Nobles to Countryside]. In: Tautosakos darbai [Folklore Issues], XXXVIII, P. 149–168 [in Lithuanian].
26. Žarskienė, Rūta (2013). Pučiamųjų instrumentų orkestrai Žemaitijos etninėje kultūroje [Brass Orchestras in Samogitian Ethnic Culture]. In: Žemaičių kultūros savastys, t. II: Epochų jungtys [Origins of Samogitian Culture, Vol. 2: Connections of Eras]. Edited by Virginijus Jocys, Vilnius: Šilalės kraštiečių draugija, P. 79–90 [in Lithuanian].
27. Žarskienė, Rūta (2015). Muzikavimas atlaidoose, arba Barokas XX–XXI amžiuje [Music Making in Religious Indulgences, or Baroque in the 20th – 21st Centuries]. In: Tautosakos darbai [Folklore Issues], XLIX, P. 145–170 [in Lithuanian].
28. Žilevičius, Juozas (1956). Amerikos lietuvių įnašas į lietuvių muziką [America Lithuanians' Contribution to the Lithuanian Music]. In: Aidai [Echoes], 8, P. 352–362 [in Lithuanian].

UDC 784.09

DOI 10.33287/222411

Довгалюк Ірина Сергіївна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри української фольклористики ім. Ф. Колесси
Львівського національного університету ім. І. Франка
 тел.: (067) 772 - 75 - 05
 e-mail: iradovhalyuk@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4219-6342>

РАННІЙ ПЕРІОД ЖИТТЄПІСУ ФІЛАРЕТА КОЛЕСИ: СТАНОВЛЕННЯ НАРОДОЗНАВЧИХ ЗАЦІКАВЛЕНЬ

Академік Філарет Колесса – фольклорист, етнограф, музикознавець, педагог, один із засновників української етномузикології. Його дослідницький і мистецький доробок став надійним підґрунтям для подальшого становлення та розвитку

національної фольклористики, етнопедагогіки, опертого на народну музику композиторства. Відтак аналіз зародження і визрівання народознавчих зацікавлень Ф. Колесси, формування як вченого-фольклориста є важливим та **актуальним** для подальшого розуміння пріоритетів у його дослідницькій біографії. Тому **метою статті** і стало з'ясування історії формування народознавчих зацікавлень Ф. Колесси. Для вирішення поставленої мети у науковому дослідженні залучено **низку методів**, зокрема джерелознавчий, аналітичний, ретроспективний, біографічний, логічно-доказовий. **Джерельною базою** наукової статті стали головно архівні документи, які зберігаються в Приватному архіві академіка Філарета Колесси у Львові, а також опубліковані спомини вченого та його сина Миколи Колесси. Подібне дослідження здійснене вперше. **Висновки.** Загалом, ранній період у житті Ф. Колесси був важливим у формуванні його світогляду та становленні народознавчих інтересів. Ф. Колесса пробує свої сили в композиції, в основі який народні мелодії, бере участь у етнографіських проектах, пише перші наукові розвідки. Звісно, інтерес до різних способів використання фольклору з'явився в Ф. Колесси в міру здобуття знань і досвіду. Проте цей процес був настільки стрімким, що всі ці проби відбувалися майже одночасно. Врешті поява «Ритміки українських народних пісень» (1906–1907) знаменувала початок зрілого періоду у його діяльності. Універсальність видатного вченого, засвідчена багатогранною працею та об'ємною спадщиною, сформувалася саме у ранній період його життєтворчості.

Ключові слова: ранній період життєпису Філарета Колесси, композиторська творчість, обробки народних мелодій, музично-етнографічні дослідження, фольклористична спадщина, наукові дослідження.

Iryna Dovhaliuk, Dr., Professor, Professor at Department of Ukrainian Folklore Studies, Lviv Ivan Franko National University

The Early Period of Filaret Kolessa's Life: Formation of Ethnographic Interests

Academician Filaret Kolessa is a folklorist, ethnographer, musicologist, teacher, and one of the founders of Ukrainian ethnomusicology. His research and artistic achievements became a reliable basis for the further formation and development of national folklore studies, ethnopädagogy, and folk music-based composing. The analysis of the origin and maturation of F. Kolessa's folklore interests, his formation as a folklorist

is important and **relevant** for further understanding of the priorities in his research biography. Therefore, **the purpose** of the article is to find out the history of the formation of F. Kolessa's folklore interests. In order to achieve this goal, the study uses a **number of methods**, including source research, analytical, retrospective, biographical, and logical and evidential. **The source base** of the article is mainly archival documents stored in the Private Archive of Academician Filaret Kolessa in Lviv, as well as published memoirs of the scientist and his son Mykola Kolessa. This is the first time such a study has been carried out. **Conclusions.** In general, the early period in F. Kolessa's life was important in shaping his worldview and developing his ethnographic interests. F. Kolessa tries his hand at composing based on folk melodies, participates in ethnographic projects, and writes his first scientific studies. Of course, F. Kolessa became interested in different ways of using folklore as he gained knowledge and experience. However, this process was so rapid that all these tests took place almost simultaneously. Eventually, the appearance of „Rhythmic of Ukrainian Folk Songs” (1906 – 1907) marked the beginning of a mature period in his work. The versatility of the scientist, evidenced by his multifaceted work and voluminous heritage, was formed in the early period of his life's work.

The key words: early period of Filaret Kolessa's life, composer's creativity, arrangements of folk melodies, musical and ethnographic studies, folklore heritage, scientific research.

Постановка проблеми та її актуальність. Академік Філарет Колесса (1871–1947) – фольклорист, етнограф, музикознавець, мовознавець, педагог, громадський діяч, один із засновників української етномузикології, Дійсний член Наукового товариства імені Шевченка, Слов'янського інституту в Празі, відомий в Україні та зарубіжжі вчений. Його дослідницький і мистецький доробок, заслужено визнаний нашим національним надбанням, став надійним підґрунтям для подальшого становлення та розвитку національної фольклористики, етнопедагогіки, опертого на народну музику композиторства.

Доробок Ф. Колесси, який вражає розмаїттям його зацікавлень, звісно ж завше привертав увагу дослідників. Це були як невеликі монографії та енциклопедичні статті, так і окремі розвідки, присвячені різним аспектах його спадщини у яких вчених здебільшого цікавили здобутки зрілого періоду життєпису Ф. Колесси, зокрема його участь у наукових інституціях і багатогранні наукові напрацювання,

експедиційна та видавнича діяльність [2; 3; 4; 7 та ін.]. Тоді як не менш важливі та цікаві сторінки біографії академіка все ще залишалися поза увагою дослідників його життєтворчості. Мова йде про ранній період життєпису Ф. Колесси.

Відтак аналізу зародження і визрівання народознавчих зацікавлень Ф. Колесси, з'ясуванню основних складових його становлення як композитора, дослідника народної культури, формування як вченого-фольклориста, що є надзвичайно важливим для подальшого розуміння пріоритетів у його дослідницькій біографії і буде присвячена пропонована стаття. З'ясувавши ці ключові моменти, можна буде отримати відповіді на питання: як формувався світогляд та захоплення Ф. Колесси, що спонукало до вибору ним саме тих, а не інших пріоритетних зацікавлень, чому саме вони стали домінуючими у його подальшій мистецькій і науковій діяльності.

Звідси і **мета дослідження** – з'ясувати історію формування народознавчих зацікавлень Ф. Колесси.

Відтак, **об'єктом дослідження** є ранній період життєпису Філарета Колесси, а **предметом** – специфіка становлення заінтересованості майбутнього академіка народномузичною культурою.

Джерельною базою дослідження стали головно архівні документи, які зберігаються в Приватному архіві академіка Філарета Колесси у Львові, а також опубліковані спомини вченого та його сина Миколи Колесси [1; 8; 22].

Основний матеріал.

Формування світогляду та життєвих цінностей Ф. Колесси припало на останні десятиліття XIX століття. Це був час, коли народна пісня активно входила в коло зацікавлення українських композиторів і дослідників народної культури, дедалі більше ставала популярною серед учнівської і студентської молоді, галицької інтелігенції та духовенства. Особливо популярним у цей період було укладання збірників народних пісень, хорові колективи з охотою співали обробки фольклорних творів. Такий дух царив і у галицьких родин, особливо тих, які стояли на проукраїнських позиціях, сповідували ідею національного патріотичного виховання.

Одним із важливих чинників у формуванні будь-якого мистця, вченого, громадського і політичного діяча є його родинне коріння, а відтак та засаднича світоглядна база, яку кожен виносить з

батьківського дому. Саме серед таких родин, де любили, плекали і виявляли пошану до української культури та традицій, належала і сім'я Філарета Колесси. Наразі маємо не багато відомостей про його дитинство. Проте, навіть ті окремі спогади, які він залишив про свої дитячі й учнівсько-студентські роки, є доволі промовистими та дають можливість бодай у загальних рисах уявити собі ту атмосферу, яка панувала у його родині.

В автобіографії Ф. Колесса писав: «З молодих літ під впливом родинного середовища зацікавився українською етнографією» [11, 2]. Це вочевидь було не випадково. Батько Філарета – греко-католицький священник, отець Михайло Колесса (1832–1899) з тої фрагментарної інформації, яка про нього збереглася, постає вельми цікавою постаттю. В молодості він брав активну участь «в усіх народних справах, про те й наразився „сильним сего світа” і пересидів довгі літа на таких голодівках, як Сопот, Стрівків²⁴» [1, XXVII]. Отець інтересувався усім, що відбувалося у культурному та політичному житті краю, проводив посильну просвітницьку роботу, був дбайливим наставником для своїх парафіян. Він призбирав непогану книгозбірню, «в його бібліотеці були усі важніші появи сучасного українсько-руського письменства» [1, XXVIII]. Батько часто заводив розмови з дітьми та дискутував «про справи поважні, втягуючи їх в круг питань літературних і народно-політичних» [1, XXVIII]. За згадками Філарета, о. Михайло створив у домі особливу атмосферу для своїх дітей, яка мала значний вплив на формування їхнього світогляду та подальших життєвих пріоритетів.

Вочевидь мало значення для подальших зацікавлень Філарета виховання та настанови його матері – Марії (з дому Менцинської), яка була племінницею одного з засновників перемишльської композиторської школи о. Івана Лаврівського і тіткою всесвітньо відомого співака Модеста Менцинського. Очевидно від мами Філарет перейняв і здібності до музики. На жаль, мама померла при народженні його наймолодшої сестри – Емілії у 1878 році, залишивши напівсиротами не лише 7-річного Філарета та його новонароджену сестру, але й 14-річного Івана, 13-річну Павлину, 11-річного Олександра.

Допомагали овдовілому священнику у веденні господарства та вихованні дітей його мати і сестра. Вони «придержувалися народних звичаїв одягу і світогляду. Старенька бабуся любила довгими

²⁴ Нині села знаходяться у Стрийському районі Львівської області.

вечерами розповідати внукам народні казки, приказки, «практики» – а часами затягала своїм дροжачим уже голосом пісню про св. Варвару, Олексія, або муки Христові. Ті оповідання і пісні глибоко западали в хлопячі душі розбуджуючи в них любов до тих вицьвітів народної уяви» [1, XXVIII].

Тож «Окружений поетичною атмосферою сільського життя і співочого люду, зростаючи серед музикальної рідні Філярет змалку почав проявляти особливий потяг і замилювання до музики: будучи десятилітнім хлопцем, добирав на гітарі складно акомпанемент до народних пісень» [10, 1], – писав Ф. Колесса у автобіографії. Родинна атмосфера мала неабиякий вплив на вироблення у Ф. Колесси особливо трепетного, уважного ставлення до рідного фольклору, що в майбутньому вилилося у відстоювання українства, опертого на національне коріння, в різних проявах: у повсякденні, педагогіці, композиторстві, науці.

Перші самостійні кроки Філарета на житейському шляху розпочалися після його закінчення у 1882 році сільської школи та переїзду до м. Стрий на Львівщині. Там він, провчившись ще один рік у четвертому класі звичайної школи, 1883 року став учнем Стрийської гімназії. Власне у Стрию Ф. Колесса окрім отримання загальної освіти, опановував ази і музичної та робив свої перші свідомі кроки на народознавчій стежі.

Належить зазначити, що Ф. Колесса майже від початків зацікавлення народною культурою пробував свої сили у різних іпостасях: і як композитор, в основі творчості якого знаходився головню український фольклор, і як етнографіст, що студіював народну музику в контексті монографічного антропологічного вивчення терен, і як дослідник, для якого фольклорна мелодія була самодостатнім твором для наукових студій. Звісно, певна почерговість у зверненні до фольклору для різних потреб була, але в часі це відбувалося настільки стисло, що практично усі свої творчодослідницькі проби він робив майже в один і той же період.

Загалом усі спроби Ф. Колесси використання фольклору для реалізації різних задумів мали добрий вислід. Працюючи над розмаїтими проектами він здобув безцінний досвід, опанував різні підходи та принципи використання народної музики, залишив вартісну композиторську й етнографістську спадщину та врешті зумів визначитися й обрати ті засадничі пріоритети, які в майбутньому

зайняли домінуюче місце у його подальшій праці. Це вирізняє його з поміж інших мистців, у яких часто такі етапи-зацікавлення відбувалися по чергово.

Отож, насамперед про **композиторський фольклоризм**. До композиторства Ф. Колесса звернувся ще в гімназійні роки. Під час навчання у Стрийській гімназії, Філарет, окрім предметів, які обов'язково проходили всі учні, вчиться грати на скрипці, беручи уроки у капельмейстера Стрийського духового оркестру Ф. Доліста [8, 34], «розчитується в підручниках до науки гармонії і композиції, студіює у партитурах хорові твори особливо Бортнянського і Лисенка» [10, 2]. Тоді початкуючий мистець робить перші кроки і на композиторському поприщі: він гармонізує власно записані у с. Ходовичі народні мелодії задля поповнення репертуару гімназійного хору, яким керує у старших (6–8) класах. За згадками Ф. Колесси, «цей хор був знаменито вшкolenий композитором Нижанковичем і дійшов до правдивого розквіту під умілою управою звісного музики-композитора Остапа Нижанковського, уряджуючи доволі часто концертів продукції, особливо з Лисенкових хорових пісень. Вплив Остапа Нижанковського і Лисенкових творів розбудив у Філарета живе заінтересоване народною музикою і змагання до самообразовання» [10, 1]. Серед обробок народних пісень, виконаних Ф. Колессою у ті роки – «Ой поїхав Дребенюха», «Ой дуб та й на дуба», «Ой коню ж мій коню» [8, 34]. Опікуном тодішніх його композиторських проб був Остап Нижанківський, який не лише став порадиником стрийських гімназистів, але «зорганізував тут навіть елементарний курс музичної теорії», знайомив їх з хоровими композиціями Станіслава Монюшка, Матвія Рудковського, Івана Лаврівського, Ісидора Воробкевича, Віктора Матюка та інших, а особливо Миколи Лисенка [22, 510].

У середині 1880-х років учні старших класів Стрийської гімназії заснували самоосвітній гурток. Члени товариства влаштовували «таємні сходи з рефератами, утримували свою бібліотеку, пренумерували журнал „Зоря“, одержували навіть „Київську старину“ й плекали спів, влаштовували щороку Шевченкове свято з концертиком» [22, 510]. У це студентське товариство був прийнятий і Ф. Колесса, який на той час вчився у шостому класі і «вже тоді мав спорий зшиток етнографічних записів» [22, 510]. На одному з таких засідань, присвяченому вшануванню М. Лисенка, Ф. Колесса виступив

з рефератом про композитора в основу якого лягла публікація автобіографії М. Лисенка та огляд його творчості у часописі «Світ», а також його власні спостереження [22, 511].

Канікули гімназист Філарет проводив у Ходовичах. Сюди ж на вакації приїжджали його брати Іван та Олександр. За ініціативи Івана хлопці розпочали видавати рукописний журнал «Дивосвіт молодечий з вакацій», який виходив впродовж 1884–1886 років. Головним редактором був Іван, якому допомагали Філарет та Олександр. У «Дивосвіт» брати поміщали власно зібрані етнографічні матеріали, спеціально для часопису написані оповідання, вірші, статті на різні теми. Канікулярне видання читали спочатку домочадці, а потім воно розходилося поміж знайомими. Можливо через те сьогодні його немає в домашньому архіві академіка.

З часу навчання Ф. Колесси в гімназії збереглися хіба два невеликі рукописні зошити з вписаними текстами народних пісень (без мелодій), один з яких датований 1885 роком. Слова, згодом написані Філаретом про брата Івана, цілком можна віднести і до нього того періоду: «Той ряд вакацій, проведених під рідною стріхою серед літературної праці, ті вечори, що плили в “редакційній хаті” серед співів народних пісень і гри на скрипці при акомпанієменті гітари – се найщасливіші, найясніші хвили» [1, XXVIII]. Вочевидь «Дивосвіт» став першою доброю школою народознавчої праці Ф. Колесси, а набутий досвід пригодився для його подальших фольклористичних проєктів.

Вирушаючи 1891 року до Відня для здобуття теологічної освіти, Ф. Колесса мав чималі надії на поповнення своїх музичних знань. У столиці Австро-Угорської монархії він був прийнятий до Духовної семінарії, а також записався на теологічний факультет Віденського університету. Тут, серед інших дисциплін, він пройшов курс гармонії у видатного австрійського композитора, органіста та педагога Антона Брукнера (Anton Bruckner). Ф. Колесса відвідує концерти та оперні вистави, бере активну участь у діяльності «Слов'янського співацького товариства», диригує семінарським хором при греко-католицькій церкві святої Варвари. Збереглися записи 24 народних мелодій, які він зробив від товариша з Буковини, «студента філософії» Івасюка. І хоч Ф. Колесса провчився у столиці всього рік і, покинувши теологію 1892 року, продовжив навчання на філософському факультеті Львівського

університету, час, проведений у Відні він якнайкраще використав на поглиблення своєї музичної освіти.

Важливим етапом становлення Колесси-музиканта стала його участь у діяльності заснованого 1891 року у Львові співацького товариства «Боян». Вже на першому конкурсі, оголошеному «Бояном» 1892 року, Ф. Колесса отримав другу премію за в'язанку щедрівок для чоловічого хору «На щедрий вечір» та авторський твір – хор «Ой умер старий батько» на слова Тараса Шевченка. З тих пір його твори, зокрема й хорові «в'язанки» народних пісень – «Вулиця» (1895), «Обжинки» (1898), «Гагілки» (1901), «Наша дума» (1902) та інші, оригінальні твори на слова Т. Шевченка були в репертуарі хорового колективу, їх друкували у видавництві «Бояну».

Окрилений успіхом Ф. Колесса написав листа до М. Лисенка та переслав йому свої твори. Так зав'язалося листування, яке стало важливим джерелом до розуміння творчих підходів до komponування М. Лисенка, серед яких одним із засадничих було опертя на народну музику. Ідучи за М. Лисенком, беручи з нього приклад і пропагуючи його ідеї на Галичині, Ф. Колесса пропонує землякам настанови Маестро через призму свого бачення проблеми, підкріплюючи їх листами М. Лисенка. Особливо тут варто згадати розвідку галицького мистця «Кілька слів про збиранє і гармонізованє українських народних пісень з доданєм листів Миколи Лисенка», опубліковану 1905 року у Артистичному віснику [12].

На репетиціях «Бояна» Ф. Колесса познайомився і з С. Людкевичем. Молоді люди зустрічалися у помешканні Ф. Колесси у колі друзів, зокрема, Осипа Роздольського, Йосипа Кишакевича, Олександра Бережницького, вели дискусії щодо українського національного стилю в українській музиці [28, 103].

Популярність композицій Ф. Колесси спричинилася й до того, що його обробки українських народних пісень були серед перших записаних на фонографічні валики. Зокрема, 1907 року у Ризі звукозаписувальна фірма «Графофон» рекордувала три українські народні пісні у опрацюванні галицького композитора: «Козаки», «Ой на горі женці жнуть», «Ой гук Мати», які виконав хор українських теологів [30, 195–196].

Свідченням авторитету Ф. Колесси-мистця тих років є й те, що його 1894 року саме як композитора запросили до участі у роботі «Комітету 1894/1895», спеціально організованого галицькою

інтелігенцію за ініціативи О. Нижанківського та підтримки Івана Франка для запису і публікації народних мелодій. І хоч «Комітет» проіснував не довго, праця в ньому стала доброю школою для подальшої етномузикознавчої діяльності Ф. Колесси.

У ці роки у часописі «Діло» Ф. Колесса публікує і низку рецензій та повідомлень на музичні теми, зокрема «Новини на полі нашої церковної музики» (1898) [13], «Новости з поля нашої музики» [14] на збірник «Зів'ялі листки, композиції до поезії Івана Франка, видані в 25-літній ювілей літературної діяльності поета».

У грудня 1904 року Ф. Колесса став членом «Союзу співацьких і музичних товариств у Львові», бере активну участь у його засіданнях, видавничих і концертних проектах [9, 83]. З четвертого грудня 1907 року Ф. Колесса стає багатолітнім членом віділу Товариства [9, 105].

Фактично у діяльності Ф. Колесси на зламі XIX–XX століть бачимо всі прикметні риси періоду композиторського фольклоризму: утилітарна зацікавленість народними мелодіями, які трактуються мистцем як сировинний матеріал, публікація народних мелодій в обробках, не принципове відношення до паспортизації записаних мелодій (десь є, десь нема). Тобто основне завдання яке стояло перед Ф. Колессою-композитором – створення новітнього репертуару для хорів.

Дехто з талановитих сучасників Ф. Колесси, наприклад, О. Нижанківський, Денис Січинський, Порфирій Бажанський, так і «залишилися» у цьому періоді. Однак Ф. Колесса на цьому не спинився. Уже на початку XX століття цей напрямок його діяльності поступово відійшов на другий план, хоча до опрацювання народних пісень Ф. Колесса іноді звертався і згодом. Попри те, що Ф. Колесса активно не komponував, про його композиторські здобутки в Галичині пам'ятали завше, час від часу звертаючись до нього за консультаціями, чи допомогою як до авторитетного фахівця.

Наприкінці XIX століття бачимо Ф. Колессу і серед етнографістів²⁵ – дослідників, які своїм завданням вважали

²⁵ За визначенням професора Богдана Луканюка, етнографіський напрям в українській фольклористиці фактично завершував її столітній ужитковий період. Етнографістські дослідження характеризувалися часто некритичним ставленням до призбираного матеріалу, нехтуванням паспортизацією записаного матеріалу, відсутністю вироблених класифікаційних підходів при публікації народномузичного матеріалу. Все це, незважаючи на часто унікальність фольклорних матеріалів, які призбирували етнографісти, позбавляли їх дослідження наукової достовірності.

монографічне вивчення народного побуту та культури певного регіону чи населеного пункту. Музика, як важлива складова культури народу, була одним із важливих пунктів таких досліджень. Яскравим представником цього напрямку став польський фольклорист та етнолог Оскар Кольберг, який через своїх учнів Ісидора Коперницького і Романа Завілінського мав безпосередній вплив на галицьких дослідників.

Одним з перших український адептів методики вивчення народної культури, якою користувався О. Кольберг, був Іван Колесса. За словами Філарета «за приводом свого найстаршого брата Івана [...] почав ще як учень гімназії записувати народні повір'я, оповідання, казки, байки [...] й пісні з мелодіями» [11, 2]. У цьому фрагменті автобіографії Ф. Колесси йдеться про його участь у великому проекті з вивчення історії, народної культури та побуту батьківського села Ходовичів, який запланував Іван.

В основу цього грандіозного плану вочевидь ліг задум (на жаль не здійснений) О. Кольберга – ґрунтовно дослідити і представити культуру та побут покутського села Чортовець, де він неодноразово спинявся, проводячи експедиції Покуттям. Правдоподібно І. Колесса довідався про цей план від своїх наставників та приятелів І. Коперницького та Р. Завілінського під час навчання у Ягелонському університеті. Відтак до збирацької праці Іван залучив Філарета.

Через передчасну смерть І. Колесси так і не вдалося реалізував свій задум. Він прибирав хіба дещо з фольклорної прози та великий збірник пісень з мелодіями, який його брати Філарет та Олександр підготували до видання. Збірка пісенного фольклору «Галицько руські народні пісні мелодіями» з Ходович була опублікована 1902 року як 11 том Етнографічного збірника НТШ [1].

Отож, допомагаючи Івану, свої записи робив і Філарет. Це були головню пісні, а також фольклорна проза. Серед збережених матеріалів з тих часів – транскрипції 41 пісенної мелодії, з поміж яких – «26 обрядових, зокрема 4 весільні, гагілки, коломийки, звичайні пісні» [26, 10]. Нотував пісні Ф. Колесса 1897 року. Збереглося також кілька зафіксованих казок. Чернетки фольклорних записів, а також переписана Ф. Колессою частина матеріалів на чисто нині знаходиться у його Приватному архіві у Львові.

Дещо із прибираного Ф. Колессою в ті роки, було опубліковано. Так, влітку 1890 року в часописі «Народ» вийшла записана

Ф. Колессою від Олекси Бабія в Ходовичах казка «Старий вовчище» [27], а 1898 року за підтримки І. Франка у п'ятому томі Етнографічного збірника НТШ і «Людові вірування на Підгір'ю. В селі Ходовичах Стрийського повіту» [24].

Саме як музикант Ф. Колесса долучився до ще одного етнографістського проекту. Він взяв участь у підготовці масштабної етнографічної праці Володимира Шухевича, який всебічно вивчав етнографію, побут і культуру Гуцульщини. На прохання В. Шухевича, Філарет транскрибував інструментальні (трембіта, скрипка, флюяра, сопілка) та вокальні народні мелодії від гуцульських музикантів, яких В. Шухевич спеціально для цього привіз до Львова [29]. У монографії В. Шухевича «Гуцульщина» були також поміщені коментарі Ф. Колесси про почуту гуцульську музику. Спільна праця з авторитетним на той час етнографом очевидно також послужила Ф. Колесі доброю школою на майбутнє.

Одночасно з композиторським зацікавлення музичним фольклором та участю Ф. Колесси у етнографістських проектах, в останнє десятиліття ХІХ століття він робить свої піонерські кроки і на дослідницькій стезі, пише **наукові фольклористичні праці**. Такими першими роботами молодого дослідника стали реферати, які, він, будучи студентом-філологом Львівського університету, приготував для «Семінару для рускої фільольогії». Про ті розвідки Ф. Колесса в автобіографії писав так: у «1894 р[оці] читав на семінарийних вправах проф. Ом[еляна] Огоновського свої дуже старанно оброблені розправи про строфічну і ритмічну будову народних пісень» [10, 2].

Рукописи навчальних рефератів, зокрема «Про ритмічну і строфічну будову наших пісень весільних (музична і віршова форма українських весільних пісень). Струтин Нижній, 28. 05 1894» [16], «Про ритмічну і строфічну будову наших пісень народних: Часть перша. Загальні відомості, Часть друга. Кольадки» [17] та ін. зберігаються нині в архіві Ф. Колесси. Це рукописні чернетки, написані олівцем, покреслені та в окремих місцях затерті, вочевидь варті спеціальної уваги. Втім, навіть їх побіжний огляд свідчить, що думки, викладені у студентських розправах, згодом були розвинені у його наукових розвідках.

Реферат «Про ритмічну і строфічну будову наших пісень весільних» починається «Вступом», зокрема такими словами: «Пісні весільні займають найвидніше місце між всіма піснями обрядовими

нашого люду сільського і відрізняють ся своїм старинним характером від інших пісень народних творячи таким чином осібну групу, осібний тип пісенний» [16, 1]. Покликаючись на дослідження Федора Вовка, Володимира Охрімовича та пишучи про давність походження обрядового дійства, вже у вступі Ф. Колесса акцентує на тому, що на старожитність українського весільного обряду вказує і його музика, зокрема її «пісенні форми». Ф. Колесса звертає увагу, «що всі ті пісні, котрі лучаться з обрядами весільними і відзначають ся відрубним старинним характером співають або свахи виключно, або дівчата-подруги – взагалі лише жінки. Спів їх весільний зове люд простий відмінно від всіх других співів народних „ладканьем” (Кольберг). Іде то ладканье, сиріч [тобто – І. Д.] обрядові пісні весільні, співані виключно свахами або дівчатами будуть становити предмет нашого розбору» [16, 2–3].

Окремі музичні приклади, представлені у студентській роботі, згодом можна відшукати і у знаменитій Колессівській «Ритміці українських народних пісень» [19]. У семінарській праці Філарет подає мелодії, взяті, як ним зазначено, з рукописного збірника О. Нижанківського та на той час ще рукописного збірника І. Колесси. Ті ж приклади, а також суголосні думки можна спостерегти зокрема у четвертому розділі «Ритміки» Ф. Колесси – «Огляд пісенних форм української народної поезії».

Немаловажну роль у становленні Ф. Колесси як вченого відіграла його участь у роботі Наукового товариства імені Шевченка (далі – НТШ). Належить сказати, що одним з викладачів Ф. Колесси в університеті був Михайло Грушевський, який у першому півріччі 1894/1895 навчальних років читав курси «Історія Русі (період давній)» та «Історіографія руська (період давній)», а наступного півріччя вів «Вправи історичні» [5]. Як згадував згодом Ф., він був «притягнений М. Грушевським до праці в Наук[овому] Товар[истві] імені Шевченка» [11, 3], і вже у лютому 1895 року став його членом [2, 12].

За підтримки М. Грушевського, цього ж, 1895 року у шостому томі Записок НТШ Ф. Колесса опублікував два повідомлення про публікацію фольклорних збірників: Івана Манжури «Малорусские сказки, предания, пословицы и поверья» та Якова Новицького «Малорусские песни». У цьому ж томі Записок НТШ була поміщена і рецензія Ф. Колесси на серію нарисів «Народні музичні струменти на Вкраїні» авторства М. Лисенка [18], яка вийшла львівському часописі

«Зоря». Ф. Колесса не лише представив читачам працю відомого композитора, відзначаючи її новаторський характер як першої подібної праці в Україні, але й висловив свої міркування щодо викладеного матеріалу. Запрошення Ф. Колесси до публікації у такому авторитетному виданні звісно ж свідчило само за себе, як і доручення студенту написати рецензію на дослідження самого Миколи Лисенка!

Знаковою працею Ф. Колесси цього періоду став «Огляд українсько-руської народної поезії», який вийшов 1905 року у виданні товариства «Просвіта» [15]. За визначенням Ф. Колесси, робота була покликана зацікавити широкий загал власною народнопісенною культурою, звернути увагу на її значення для національного становлення. «Пора нам тепер звернути пильнішу увагу на наші народні пісні, – писав автор, – пора зрозуміти й оцінити їх вартість і значінє у народнім життї» [15, 3]. Водночас книга, розпочавши серію енциклопедичних оглядів українського фольклору Ф. Колесси, які не втратили своєї актуальності й сьогодні, стала попередницею знаменитої «Української усної словесності» (1938).

Мабуть окрема тема при аналізі життєтворчості Ф. Колесси – його експедиційна діяльність. Як згадано вище, ще учнем Філарет фіксував лише словесні тексти пісень, потім став транскрибувати і їхні мелодії. Не всі записи, які він зробив у цей період збереглися. Наразі вдалося віднайти народні мелодії з його експедицій 1894–1907 років, зокрема записи з сіл Нижній Струтинь (1894), Ходовичі (1897), Ваньовичі (1901), Ваньковичі (1904), Ляцьке (1907), Папортне (1907), Княжпіль (1907)²⁶. За підрахунками самого Ф. Колесси у ці роки він транскрибував мелодії 170 народних пісень, з яких 47 гагілок, 9 колядок, 31 весільну, одну обжинкову та інші. Тут також належить згадати і мелодії, які були записані дослідником у час його праці в «Комітеті 1894/1895» зі співу О. Роздольського (Берлин Львівщина), Б. Лепкого (Поручин Тернопільщина; Худиківці Львівщина), М. Павлика (Косів Івано-Франківщина), В. Павлюка (Розжалів Львівщина) та ін. [23].

На початках звернення Ф. Колесси до фольклору, фіксацію народних мелодій він здійснював головню для композиторської творчості, відтак збирав народні мелодії для етнографістських

²⁶ Нижній Струтинь – нині Калуський район Івано-Франківської області, Ваньовичі, Ваньковичі, Княжпіль – нині Самбірський район Львівської області, Ляцьке – нині Солянуватка, Самбірський район Львівської області, Папортне – нині не існує (біля с. Княжпіль Самбірського району Львівської області).

проектів, а з потребою підготовки наукових розвідок і з науковою метою. Водночас, тут важко провести чітке розмежування, оскільки мелодії, які фіксував Ф. Колесса у ці роки, він публікував не лише як згадані вище композиції та етнографічні проекти, але і як ілюстрації до своїх теоретичних думок у наукових працях (зокрема у «Ритміці» [21, 69, 126]), а також помістив і у збірнику «Мелодії гаївок» [25, ч. 39, 48, 49, 165, 166, 171, 173 та ін].

Досвід, здобутий за роки праці на народознавчому полі, музично-етнографічна діяльність, участь у наукових семінарах Львівського університету з підготовкою наукових рефератів, звісно і настанови викладачів, зокрема О. Огоновського та М. Грушевського не пройшли намарно. Не менш важила і підтримка та опіка старшого брата Олександра, який в університеті викладав Філарету курс «Історія руської літератури ХІХ віку». Тому логічним підсумком раннього періоду фольклористичної життєтворчості Ф. Колесси стала вище згадана фундаментальна праця «Ритміка українських народних пісень», яка з одного боку підсумувала напрацювання дослідника, а з іншого – накреслила пріоритетні напрямки його майбутніх наукових студій. На черговому засіданні філологічної секції НТШ, яке відбулося 14 грудня 1905 року І. Франко реферував Колессівську «Ритміку» [6, 14], відтак дослідження було рекомендовано до друку й опубліковано у низці номерів Записок НТШ (1906–1907) [19], а також окремою відбиткою [20].

Висновки. Отож, ранній період у житті Ф. Колесси безумовно був важливим у формуванні його світогляду, поваги до рідного слова і пісні, зародження та становлення народознавчих інтересів і загалом подальших мистецьких та наукових досягнень. Свідомий, виважений підхід Ф. Колесси до свого майбутнього проявився у нього як у виборі професії: Ф. Колесса не слідує усталеним в суспільстві приписам (син священника має піти стопами батька), а самостійно обирає прийнятний для нього шлях, так і виборі та кристалізації пріоритетів у його зацікавленнях народною музикою. Пізнання нових перспектив і розмаїтих підходів у трактуванні народних мелодій приходить до Ф. Колесси в міру здобуття освіти та набуття досвіду. Проте цей процес був настільки стрімким, що всі ці проби відбувалися майже одночасно: заняття композицією, виконання етнографіських проектів, проведення перших наукових досліджень. Поява «Ритміки українських народних пісень» знаменувала завершення раннього та

початок зрілого періоду у його фольклористичній діяльності. Універсальність вченого, засвідчена його багатогранною працею та об'ємною спадщиною, сформувалася саме у ранній період його життєтворчості.

Перспектива дослідження. Потреба сучасного життєпису Філарета Колесси у нікого сьогодні не викликає заперечень. Тож ця робота може стати тою канвою, яка в майбутньому буде доповнена новою інформацією про нашого видатного попередника.

Список використаних джерел і літератури:

1. Галицько-руські народні пісні з мелодіями, зібрав в селі Ходовичах д-р Іван Колесса. Львів, 1902. XXXVI + 303 с. (Етнографічний збірник НТШ; т. XI).
2. Глушко М. Філарет Колесса і Наукове товариство імені Шевченка у Львові. Львів, 2023. 224 с.
3. Грица С. Ф.М. Колесса. Київ, 1962. 112 с.
4. Грица С. Ф.М. Колесса про дослідження фольклору / Підгот. до друку, вступна замітка і примітки С.Й. Грици // Народна творчість та етнографія, 1966. № 4. С. 73–79.
5. Залікова книжка Ф.Колесси. Львівський університет // Приватний архів акад. Філарета Колесси у Львові. Папка 98 (Біографічні матеріали). Од. зб. 8.
6. Засідання філологічної секції // Хроніка НТШ. 1905. Ч. 24 (вересень – грудень). 35 с.
7. Квітка К. Філарет Колесса // Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX–XX століття: Збірник наукових праць та матеріалів. Львів 2005. С. 34–46 та ін.
8. Кияновська Л. Син століття: Микола Колесса в українській культурі XX–XXI віку. Львів, 2003. 294 с.
9. Книга протоколів Музичного товариства імені Миколи Лисенка / Підготовка текстів, вступна стаття, коментарі Я. Горака. Тернопіль, 2014. 424 с.
10. Колесса Ф. Автобіографія // Приватний архів акад. Філарета Колесси у Львові. Папка 97 (Біографічні матеріали). Од. зб. 6. 3 арк.
11. Колесса Ф. Біографічний нарис // Приватний архів акад. Філарета Колесси у Львові. Папка 97 (Біографічні матеріали). Од. зб. 12. 4 арк.
12. Колесса Ф. Кілька слів про збирання і гармонізоване українських народних пісень з доданням листів Миколи Лисенка // Артистичний вісник. 1905. № 2–3. С. 16–20; № 4. С. 35–39; № 5. С. 51–53.
13. Колесса Ф. Новини на полі нашої церковної музики // Діло. 1898. № 277. С. 1–2.
14. Колесса Ф. Новини з поля нашої музики // Діло. 1899. № 35. С. 2–3.
15. Колесса Ф. Огляд українсько-руської народної поезії. Львів, 1905. 188 с.
16. Колесса Ф. Про ритмічну і строфічну будову наших пісень весільних. Струтин Нижній, 28.05.1894 // Приватний архів акад. Філарета Колесси у Львові. Папка 1 (Науково-педагогічний доробок). Од. зб. 2. 48 арк.

17. Колесса Ф. Про ритмічну і строфічну будову наших пісень народних. «Часть перша. Загальні відомості». «Часть друга. Кольадки» // Приватний архів акад. Філарета Колесси у Львові. Папка 4 (Науково-педагогічний доробок). Од. зб. 4. 65 арк.
18. Колесса Ф. [Рецензія] // Записки НТШ. Львів, 1895. Т. 6, кн. 2, розділ Наукова хроніка. С. 3–6.
19. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень // Записки НТШ. Львів, 1906. Т. LXIX. С. 7–30; Т. LXXI. С. 45–95; Т. LXXII. С. 80–111; Т. LXXIII. С. 65–118; Т. LXXIV. С. 33–68. 1907. Т. LXXVI. С. 64–116.
20. Колесса Філарет. Ритміка українських народних пісень. Львів, 1907. 253 с. (Окрема відбитка).
21. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень // Колесса Філарет. Музикознавчі праці. Київ, 1970. Київ, 1969. С. 19–236.
22. Колесса Ф. Спогади про Миколу Лисенка // Колесса Філарет. Музикознавчі праці. Київ, 1970. С. 503–528.
23. Колесса Ф. Фольклорні записи // Приватний архів акад. Філарета Колесси у Львові. Папка 50 (Фольклорні записи). Од. зб. 2. 16 арк.; Од. зб. 5. 22 арк.
24. Людові вірування на Підгір'ю. В селі Ходовичах Стрийського повіту списав Філарет Колесса // Етнографічний збірник НТШ. Львів. Т.5. С. 76–98.
25. Мельодії гаївок, схоплені на фонограф Йосифом Роздольським, списав і зредагував Філарет Колесса // Гаївки / зібрав Володимир Гнатюк. Мельодії схопив на фонограф Осип Роздольський, списав Філарет Колесса. Львів, 1909. Частина 2. 100 с. (Матеріяли до української етнології ЕК НТШ; т. XII).
26. Найдук Г. Невідомі записи Філарета Колесси із села Ходовичі на Львівщині // Друга конференція молодих дослідників народної музики: Матеріали. Львів, 2019. С.9–11.
27. Старий вовчище: (Народна казка) / записав Філарет Колесса від Олекси Бабія в Ходовичах у Стрийським п. // Народ. 1890. № 12, 12 червня. С. 185–186.
28. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість: у 2 т.. Львів, 2005. Т.1. 636 с.
29. Шухевич В. Гуцульщина: у 5 ч. Львів, 1902. Ч. 3. 257 с.; 1904. – Ч. 4. 272 с. (Матеріяли до українсько-руської етнології ЕК НТШ; т. V, VII);
30. Janczewska-Sołomko K. Dyskopedia poloników do roku 1918: w 3 t. Warszawa, 2002. Т. I. S. 195–196.

References:

1. Galician-Ruthenian folk songs with tunes, collected in the village of Khodovychi by Dr Ivan Kolessa. Lviv, 1902. XXXVI + 303 (Ethnographic collection of the Shevchenko Scientific Society; vol. XI) [in Ukrainian].
2. Glushko, M. (2023). Filaret Kolessa and the Shevchenko Scientific Society in Lviv. Lviv, 224 [in Ukrainian].
3. Hrytsa, S. (1962). F. M. Kolessa. Kyiv, 112 [in Ukrainian].
4. Hrytsa, S. (1966) F. M. Kolessa про дослідження фольклору // Folk art and ethnography, № 4, 73–79 [in Ukrainian].

5. F. Kolessa's examination book. Lviv University // Private Archive of Acad. Filaret Kolessa in Lviv. Folder 98 (Biographical materials). Unit of storage 8 [in Ukrainian].
6. Meeting of the philological section // Chronicle of Shevchenko Scientific Society. 1905. №. 24. 35 [in Ukrainian].
7. Kvitka, K. (2005). Filaret Kolessa // The family of Kolessas in intellectual and Cultural Life of Ukraine at the end of the XIX-XX centuries: Collection of scientific papers and materials. Lviv, 34-46 [in Ukrainian].
8. Kyyanovska, L. (2003). Son of the Century: Mykola Kolessa in Ukrainian Culture of the XX–XXI Centuries. Lviv, 2003. 294 [in Ukrainian].
9. Book of Protocols of the Mykola Lysenko Musical Society / Preparation of texts, introductory article, comments by Y. Horak. Ternopil, 2014. 424 [in Ukrainian].
10. Kolessa, F. Autobiography // Private Archive of Acad. Filaret Kolessa in Lviv. Folder 97 (Biographical materials). Unit of storage 6 [in Ukrainian].
11. Kolessa, F. Biographical sketch // Private Archive of Acad. Filaret Kolessa in Lviv. Folder 97 (Biographical materials). Unit of storage 12, 4 [in Ukrainian].
12. Kolessa, F. (1905) A few words about the collection and harmonization of Ukrainian folk songs with the addition of letters from Mykola Lysenko // Artistic Bulletin, № 2–3 16–20; № 4, 35–39; № 5, 51–53 [in Ukrainian].
13. Kolessa, F. (1898). News on the field of our church music // Dilo, № 277, 1–2 [in Ukrainian].
14. Kolessa, F. (1899). News from the field of our music // Dilo, № 35, 2–3 [in Ukrainian].
15. Kolessa, F. (1905). Review of Ukrainian-Ruthenian folk poetry. Lviv, 188 [in Ukrainian].
16. Kolessa, F. On the rhythmic and strophic structure of our wedding songs. Strutyn Nizhniy, 28.05.1894 // Private Archive of Acad. Filaret Kolessa in Lviv. Folder 1 (Scientific and pedagogical works). Unit of storage 2, 48. [in Ukrainian].
17. Kolessa, F. On the rhythmic and strophic structure of our folk songs. "Part One. General information". "Part Two. Christmas carols" // Private Archive of Acad. Filaret Kolessa in Lviv. Folder 4 (Scientific and pedagogical works). Unit of storage 4, 65 [in Ukrainian].
18. Kolessa, F. (1895). [Review] // Notes of the Shevchenko Scientific Society. Lviv. Vol. 6, book 2, Scientific chronicle 3–6 [in Ukrainian].
19. Kolessa, F. Rhythmics of Ukrainian folk songs // Notes of the Shevchenko Scientific Society. Lviv, 1906. Vol. LXIX, 7–30; Vol. LXXI, 45–95; Vol. LXXII, 80–111; Vol. LXXIII, 65–118; Vol. LXXIV, 33–68. 1907. Vol. LXXVI, 64–116 [in Ukrainian].
20. Kolessa, F. (1969). Rhythm of Ukrainian folk songs. Lviv, 253 (Separate print).
21. Kolessa, F. (1969). Rhythm of Ukrainian folk songs // Musicological works. Kyiv, 19–236 [in Ukrainian].
22. Kolesa, F. (1970). Memories of Mykola Lysenko // Kolessa F. Musicological works. Kyiv, 503–528 [in Ukrainian].
23. Kolessa, F. Folklore records // Private Archive of Acad. Filaret Kolessa in Lviv. Folder 50 (Folklore records). Unit of storage 2, 16; Unit of storage 5, 22 [in Ukrainian].

24. People's beliefs in Pidhiria. In the village of Khodovychi, Stryi district, written down by Filaret Kolessa // Ethnographic collection of the Shevchenko Scientific Society. Lviv. Vol. 5, 76–98 [in Ukrainian].
25. Melodies of the gaivok recorded on a phonograph by Yosyp Rozdolsky, written down and edited by Filaret Kolessa // Hayivky / collected by Volodymyr Hnatiuk. The melodies were captured on a phonograph by Osyp Rozdolsky, written down by Filaret Kolessa. Lviv, 1909. Part 2, 100 c. (Materials for Ukrainian ethnology Ethnographic Commission of the Shevchenko Scientific Society; vol. XII) [in Ukrainian].
26. Naidukh H. Unknown recordings by Filaret Kolessa from the village of Khodovychi in Lviv region // Second Conference of Young Folk Music Researchers: materials. Lviv, 2019, 9–11 [in Ukrainian].
27. Old wolf: (Folk tale) / recorded by Filaret Kolessa from Oleksa Babiy in Khodovychi in Stryi district // Narod. 1890. № 12, 12 червня. С. 185–186 [in Ukrainian].
28. Shtunder, Z. (2005). Stanislav Liudkevych. Life and work: in 2 volumes. Lviv, vol., 636 [in Ukrainian].
29. Shukhevych, V. Hutsul region: in 5 parts. Lviv, 1902. Parts 3, 257; 1904. Parts 4, 272. (Materials for Ukrainian-Ruthenian ethnology Commission Shevchenko Scientific Society; vol. V, VII) [in Ukrainian].
30. Janczewska-Sołomko K. (2002). Discopedia of polonica up to 1918: in 3 vols. Warsaw, Vol. I. 195–196 [in Polish].

UDC 393/398,88/78

DOI 10.33287/222412

Іваннікова Людмила Володимирівна,

кандидатка філологічних наук,

старша наукова співробітниця Інституту мистецтвознавства,

фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України

тел.: (096) 318 - 86 - 92

e-mail: ivannikovafoik@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0003-0617-5082>

ВЕРБАЛЬНО-МУЗИЧНА СКЛАДОВА СУЧАСНОГО ПОХОРОНУ: ФОЛЬКЛОРНА ТРАДИЦІЯ І ФОЛЬКЛОРИЗМ

Починаючи з кінця 80-х рр. ХХ ст., а особливо в час російсько-української війни 2014–2024 рр., в Україні виникли і закріпилися нові модифікації похоронного ритуалу, які взаємодіють із його традиційними формами. **Мета статті** – показати, як усі ці форми корелюють між собою в сільському та міському побуті, а також

простежити динаміку змін вербально-музичної складової сучасного похорону й тяглість фольклорної музичної традиції від доби козацтва до наших днів. **Методи дослідження.** Під час підготовки та написання статті використані такі наукові методи: метод включеного спостереження та інтерв'ювання, джерелознавчий, описовий, аналітичний, історичний, історико-порівняльний та порівняльно-типологічний методи. **Наукова новизна** дослідження впливає з актуальності теми та задовольняє широкий суспільний запит на відомості, викладені у статті. Вперше в історії української фольклористики автор статті записала та ввела до наукового обігу голосіння матері за загиблим на війні сином у живому побутуванні, а також систематизувала та проаналізувала матеріали, викладені носіями традиції у соцмережах. Так само вперше предметом дослідження стала традиція виконання народних та авторських пісень різних жанрів під час традиційного (сільського) похорону, похоронів представників патріотично налаштованої української інтелігенції, політв'язнів та дисидентів, похорону військовослужбовців. З'ясовано її витоки і динаміку від козацьких часів до сьогодення, показано, як вона корелює із власне фольклорною традицією. **Висновки.** На основі зібраного та проаналізованого матеріалу автор підсумовує, що для сільських місцевостей характерне збереження традиційних фольклорних форм, тоді як у містах тяжіння до фольклорної традиції проявляється в різних формах фольклоризму, зокрема, у виконанні історичних, козацьких, стрілецьких, повстанських, авторських пісень та гімнів, у використанні традиційних музичних інструментів та фонозаписів пісень. Простеживши динаміку розвитку музичної складової українського похорону, автор з'ясувала, що насправді усі ці явища витікають із фольклорної традиції, в якій під час похорону виконувались і мирські пісні (сирітські, балади, навіть жартівливі та пародійні), і що це не прояви фольклоризму, а збережені до наших днів елементи козацького похорону, які актуалізувалися у сучасному міському побуті, зокрема, на похоронах військовослужбовців. Усі ці музично-вербальні елементи похорону виконують психотерапевтичну, естетичну та консолідуючу функцію.

Ключові слова: сучасний міський похорон, похорон військовослужбовців, вербально-музична складова сучасного похорону, голосильна традиція, народні псалми, похоронні пісні, козацький похорон.

Ivannikova Liudmyla Volodymyrivna, Ph.D. in Philology, Senior Research Fellow at Ukrainian and Foreign Folkloristics Department, M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine

The Verbal and Musical Component of a Modern Funeral: Folklore Tradition and Folklorism

Starting from the end of the 80s of the 20th century, and especially during the Russian-Ukrainian war of 2014–2024, new modifications of the funeral ritual, which interact with its traditional forms, emerged and took hold in Ukraine. **The purpose** of this research is to show how all these forms correlate with each other in rural and urban life, as well as to trace the dynamics of changes in the verbal-musical component of a modern funeral and the durability of the folklore musical tradition from the time of the Cossacks to the present day. **Research methods.** During the preparation and writing of the article, the following scientific methods were used: the method of included observation and interviewing, source studies, descriptive, analytical, historical, historical-comparative and comparative-typological methods. **The scientific novelty** of the research results from the actuality of the topic and satisfies a wide public demand for the information presented in the article. For the first time in the history of Ukrainian folkloristics, the author of the article recorded and introduced into scientific circulation the lamentation of a mother for her son who died in the war in a living environment, and also systematized and analyzed the materials presented by the bearers of the tradition in social networks. Also, for the first time, the subject of research was the tradition of performing folk and original songs of various genres during traditional (rural) funerals, funerals of patriotic Ukrainian intellectuals, political prisoners and dissidents, and military servicemen. Its origins and dynamics from Cossack times to the present are clarified, and it is shown how it correlates with the actual folklore tradition. **Conclusions.** On the basis of the collected and analyzed material, the author concludes that rural areas are characterized by the preservation of traditional folklore forms, while in cities the attraction to folklore tradition is manifested in various forms of folklorism, in particular, in the performance of historical, Cossack, striletc, rebel, author's songs and hymns, in the use of traditional musical instruments and phonorecords of songs. Having traced the dynamics of the development of the musical component of the Ukrainian funeral, the author found out that in fact all these phenomena stem from the folklore tradition, in which usual songs (orphan

songs, ballads, even humorous and parodic ones) were also performed during the funeral, and that these are not manifestations of folklorism, but the elements of the Cossack funeral preserved to this day, which were actualized in modern urban life, in particular, at the funerals of military personnel. All these musical and verbal elements of the funeral perform a psychotherapeutic, aesthetic and consolidating function.

The key words: modern city funeral, funeral of warriors, verbal and musical component of modern funeral, mournful tradition, folk psalms, funeral songs, Cossack funeral.

Постановка проблеми. Починаючи з кінця ХХ ст., а особливо в час російсько-української війни 2014–2024 рр., в Україні виникли і закріпилися нові модифікації похоронного ритуалу. Це стосується насамперед його вербально-музичної складової. Фольклорна традиція регламентує акціональні, вербальні та предметні коди обряду, регулюючи використання строго визначених пісенних жанрів та музичних інструментів. Загальноприйнятими вважаються голосіння, церковні та побожні пісні жалобного змісту, зокрема, похоронні (поховальні) та поминальні, псалми на біблійну тематику.

Певний відхід від традиції спостерігається в містах, особливо під час похоронів представників української інтелігенції: політв'язнів та дисидентів, культурних і громадських діячів, політиків, митців та письменників. Протягом кількох десятиліть я була учасницею цілої низки таких похоронів, які відбувались у Києві. Це насамперед перепоховання Василя Стуса, Олекси Тихого та Юрія Литвина, яке відбулося 19 листопада 1989 р. на Байковому цвинтарі, похорони Оксани Мешко, Івана Гончара, Євгена Сверстюка, Леопольда Ященка, Олекси Долі, Євгена Пронюка, Марії Миколайчук, Ніни Матвієнко та ін. Тут, крім традиційного в селі і в місті церковного відспівування, додалось виконання пісень різних жанрів світськими хорами, зокрема, хором «Гомін» під керівництвом Леопольда Ященка, фольклорними колективами, кобзарями та лірниками, у т. ч. й ансамблем старовинної музики «Хорея Козацька» під керівництвом Тараса Компаніченка. На цих похоронах під час процесії та на цвинтарі звучать козацькі, стрілецькі, повстанські та патріотичні пісні, гімни, пісні-реквієми авторського походження, шевченківські пісні.

Все це цілком органічно вплітається в канву ритуалу [19]. В останнє десятиліття з'явився й музичний супровід похорону у вигляді гри на народних інструментах (кобза, бандура, ліра, скрипка,

трембіта, гітара, інші музичні інструменти). Ще більше актуалізувалася ця традиція на похоронах військовослужбовців, починаючи з 2014 р. [22]. Крім живого виконання пісень або награвання відомих мелодій військовим оркестром, додалися фонограми пісень «Плине кача», «Білі тополі», «Українське сонце зійшло» та ін., якими, крім самого ритуалу, озвучують також відео, викладені в соцмережах, або пісень, які любив чи створив покійник. Тож мене зацікавила генеза цього явища сучасної культури: чи це модернізована традиція, чи прояв фольклоризму, і як воно взаємодіє з власне фольклорною традицією.

Актуальність статті зумовила повна відсутність досліджень з цієї теми. Водночас, тема викликає широку зацікавленість у наукових та медійних колах, адже є великий суспільний запит, зокрема, на інформацію, яка стосується похорону загиблих військовослужбовців.

Огляд літератури. Безперечно, що найкраще досліджена голосильна традиція українців. Відомі записи голосінь С. Брайловського, І. Волошинського М. Гайдая, П. Гнідича, І. Гуріна, Г. Дем'яна В. Дубравіна, В. Камінського, І. Коваль-Фучило, Ф. Колесси, В. Конобродської, О. Малинки, П. Мартиновича, В. Милорадовича, В. Мицика, Н. Присяжнюк, І. Свенціцького, В. Харитонової, К. Широцького та багатьох інших збирачів [8; 9]. У 2012 та 2014 рр. вийшли друком фундаментальні праці Ірини Коваль-Фучило: академічне видання «Голосіння» [8] та монографія «Українські голосіння: антропологія традиції, поетика тексту» [9].

Менше досліджені похоронні пісні та псалми. Досі не окреслені чіткі межі цих жанрів, немає академічного видання цих творів, ані ґрунтовного їх дослідження, окремі спорадичні записи та публікації трапляються в різних збірниках. Так 57 похоронних пісень Закарпаття (записи 1980-х – 2000-х рр.) опублікував фольклорист Іван Хланта у збірнику «Покаянні та похоронні пісні» (2007) [20]. Низку таких пісень опублікував він і в збірці «Співайте Богу нашому, співайте» (2008 [21]. Чотири поховальні пісні записали та опублікували Надія Пастух та Ольга Харчишин у збірнику «Фольклор українців Молдови» (2020) [17, 265–272]. Декілька похоронних та поминальних пісень републікував з різних збірників Анатолій Іваницький у виданні «Український обрядовий фольклор Західних земель» (2012) [6, 587–593]. Це записи І. Колесси, Я. Мироненка, М. Гайдая, І Свенціцького та ін. А. Іваницький виникнення цих пісень вважає «одним з

початкових етапів заміни традиційних голосінь строфічними піснями» [6, 588]. Проте вони не замінили голосіння (у них різні виконавці, час виконання та функції), а навпаки, заповнюють ті часові сегменти обряду, в які голосити заборонено традицією.

Однак усе сказане стосується переважно традиційного (сільського) похорону. Практично немає статей, присвячених міському похорону, похорону української інтелігенції, тим паче, похорону загиблих на полі бою українських героїв. Ця модифікація досі не була предметом дослідження науковців. Тож усе це зумовлює й актуальність теми дослідження, і наукову новизну, і поставлену перед автором мету.

Мета статті – проаналізувати різні форми та способи оплакування та відспівування померлих в українській фольклорній традиції села і міста, показати, як вони корелюють між собою в сучасному побуті, а також простежити динаміку зміни вербально-музичної складової сучасного похорону від доби козацтва до наших днів, показати єдність і тяглість фольклорної традиції протягом століть.

Об’єкт дослідження – традиційний похорон та сучасні його модифікації: похорон патріотично налаштованої української інтелігенції, похорон загиблих на полі бою військовослужбовців. **Предмет дослідження** – вербально-музична складова сучасного похорону, до якої належать як традиційні музичні форми (голосіння, похоронні та поминальні пісні, псалми), так і прояви фольклоризму: живе виконання народних та авторських пісень різних жанрів, інструментальний музичний супровід (народні та духові інструменти), фонозаписи пісень.

Джерельною базою дослідження стали як друковані джерела, так і мої власні записи, зроблені протягом 1988–2023 рр. під час похоронів, учасницею яких я була, а також і матеріали, викладені в соцмережах носіями традиції, зокрема, фото та відео похоронів. Повний запис похорону та поминання загиблого воїна Юрія Коваленка, вихідця із с. Губча Старокостянтинівського р-ну Хмельницької обл., здійснено мною в серпні – вересні 2022 р. в Києві.

Виклад основного матеріалу. До вербально-музичної складової сучасного сільського та міського похорону, як впливає з вище сказаного, належать: традиційні народні голосіння, які нині особливо актуалізувались на похоронах військовослужбовців та побутують і в

селі, і в місті; традиційні народні псалми та похоронні пісні, які також побутують і в селах, і в містах, козацькі, стрілецькі, повстанські та патріотичні пісні, музичний супровід похорону у вигляді гри на народних та духових інструментах.

Традиційний похорон. Важливим сегментом вербально-музичної складової традиційного похорону є церковне відспівування, яке нині практикується і в сільському, і в міському середовищі. Однак у селі воно має значно ширший характер і є частиною фольклорної традиції. Відспівування здійснює церковна півча в місті в день похорону, в селі – протягом трьох днів. Воно відбувається поетапно. Перший етап відбувається першого дня увечері: до нього входить читання канону «Після виходу душі з тіла» та «Псалтиря», поминальна вечеря. У с. Губча Хмельницької обл. за вечерею півчі виконують похоронні пісні та псалми. Ці твори належать до обов'язкового виконання і вважаються важливою складовою відспівування, вони наближаються за статусом до церковної молитви. Тематика цих пісень – смуток душі, що розлучається з тілом, розмова померлого з родичами, роздуми про перебування на тому світі, про майбутній Суд тощо. Одна з найпопулярніших похоронних пісень – «Ой Боже, ой Боже, з високого неба послухай молитву мою» («Калина») поширена в численних варіантах по всій етнічній території України [14]. Читання «Псалтиря», яке триває всю ніч, перемежовується виконанням похоронних пісень та псалм. Їх також виконують у хаті зранку в день похорону, під час прощання перед винесенням тіла, дорогою до цвинтаря та на цвинтарі, за поминальною трапезою. На обіді за столом репертуар півчі розширюється, вони можуть співати і псалми, і власне релігійні пісні дидактичного або філософського характеру. Церковне відспівування є обов'язковою складовою похорону військовослужбовців. Тут також практикується виконання псалм та похоронних пісень [11].

Голосіння. Важливою і невід'ємною складовою традиційного похорону є голосіння. Час і місце голосіння строго регламентовані, так само свою формульну систему мають і тексти голосінь. Однак у науковій літературі практично відсутні записи голосінь за загиблими на війні. Єдиний запис голосіння матері за сином зробив 1944 р. Михайло Гайдай у селі Яблунька Київського р-ну [8, 388]. Нині ця традиція актуалізувалась під час похоронів загиблих героїв у всіх регіонах, як у селах, так і в містах. Перші наукові записи голосінь

матері за загиблим сином я здійснила у серпні-вересні 2022 р. в Києві від Коваленко Надії Іванівни, 1952 р. н. Багато їх можна почути на відео похоронів загиблих, які викладають територіальні та церковні громади у соцмережах. Традиційно голосять жінки: матері, дочки, сестри, племінниці. Вони плачуть усі разом, одночасно, виголошуючи кожна свій текст. На відміну від традиційного похорону, часто плачуть і побратими загиблого воїна, але без слів. Традиційними є й місця оплакування: в хаті, на подвір'ї, під час похоронної процесії, у храмі, на цвинтарі під час захоронення тіла, на могилі у поминальні дні, в хаті перед портретом. Сильно плачуть під час зустрічі загиблого воїна та винесення тіла з військового автомобіля [13]. У містах оплакують перед парадним входом будинку, де жив військовослужбовець, на площі під час траурного мітингу [3; 11; 13]. В деяких локальних традиціях (Буковина) за загиблим сильно плаче все село, жінки й чоловіки, однак перекриває всіх волення матері: «Сину!!! Встань!!!» Цей масовий плач має дуже архаїчний характер [13].

Плакальниці за загиблими воїнами виголошують переважно традиційні формули: «на кого ти мене покинув»; «як мені тепер без тебе жити»; «до кого мені прихилитися»; «поховайте мене разом з ним»; «як же ж ти пішов так рано» тощо. Зазвичай голосильниця-мати просить у сина прощення за те, що його не вберегла, та називає його пестливими словами: «соколику мій рідненький»; «сину мій єдиний»; «рибко моя»; «котик мій»; «моє золотко»; «моя дитиночко». Так приказувала за загиблим сином моя односельчанка Надія Коваленко у вересні 2022 р. Однак крім традиційних формул, в її голосіння були вплетені й злободенні та політичні гасла на кшталт «За тобою плаче вся Україна!» «Ти мій герой!» «Ти не вмер, ти пішов з Богом договориться, щоб закінчилась війна!» тощо²⁷. Для голосінь Надії Коваленко характерна сильна ідеалізація сина.

Виконання мирських пісень. 2–3 листопада 1988 р. в с. Гнідин мною зроблений повний запис похорону Середи Параски Володимирівни, 1910 р.н. Унікальним у фольклорній традиції цього села є те, що під час похорону матері, а саме в час нічного сидіння над тілом, крім власне похоронних пісень виконують балади про сирітку, які зазвичай співали лірники. Це свідчить про те, що в цьому регіоні була добре розвинена лірницька традиція, яка стала частиною

²⁷ Записано 10 вересня 2022 р. в Києві, на Лісовому цвинтарі від Коваленко Надії Іванівни, 1952 р. н., уродженки с. Губча Старокостянтинівського р-ну Хмельницької обл.

обрядової культури. Так нами переписано із зошита півчої Лазаренко Надії Андріївни, 1928 р. н. дві таких балади: «Ой дивна новина на світі настала» (9 куплетів) та «Мати вмирає, дитя покидає» (33 куплети). Перша поширена по всій Україні в численних варіантах [4, 414–421]. Друга, очевидно, частина локальної традиції цього регіону. У ній йдеться про те, як сирітка пожалілась на знущання мачухи Богородиці, Яку зустріла на гробі матері, і як Матір Божа врозумила мачуху й батька у сні.

Власне традиція виконання сирітських пісень під час похорону вірогідно досі поширена в регіонах, де була розвинена лірницька традиція. Можливо, їх виконували саме лірники, безпосередньо під час похорону, адже поява жебраків та подорожніх на поминальній трапезі вважалася добрим віщуванням про долю душі померлого на тому світі. Тому їх обов'язково запрошували і щедро обдаровували. Тож не випадково у червні 1991 р. в Луцьку, під час фольклорного фестивалю «Берегиня» мною зафіксовано кілька варіантів балади «Ой була в мене мати-мачуха», про те, як мачуха послала пасербицю «з ситом по воду», і як її розірвали вовки (цей сюжет також представлений у збірнику «Балади», [4, 409–411]. Виконавці прокоментували, що «цю пісню співають на похороні, коли вмирає мати»²⁸. А в лютому 1999 р. у с. Губча мною зафіксовано виконання під час похорону псалми про дітозгубницю «В чистий четвер по вечері», яку любила співати покійниця [7].

Відомі також факти виконання під час похорону жартівливих і пародійних пісень [5, с. 564] та голосінь. Виконувались у народному побуті й пародії на похоронний спів [1]. Варіант такої пісні записаний мною під час купальського свята в Києві 6 липня 1990 р. від виконавців с. Кулішівка Недригайлівського р-ну Сумської обл. («Що в неділю ранесенько на базар ходила»).

Традиція виконання під час похорону мирських пісень також актуалізувалася в час війни, на похоронах військовослужбовців. Так на похороні 20-річного воїна з Косівщини Валентина Слюсарчука (позивний «Шелбі») після захоронення тіла побратими, сидячи кругом могили, під гітару виконали його улюблену пісню «Гаєм, гаєм зелененьким» (балада про Олексу Довбуша) [12]. Очевидно, мотивацією цього був не лише заповіт загиблого, а й сам зміст пісні,

²⁸ Записано 13 червня 1991 р. в Луцьку від дитини, Наталки Афанасієвої, 9 років, виконавиці із с. Воєгоща Камінь-Каширського р-ну Волинської обл.

де йдеться про зрадливе вбивство і похорон народного героя. Та ж сама історія улюбленої пісні героя Небесної сотні Михайла Жизневського «Плине кача», яка стала всеукраїнським реквіємом за загиблими воїнами.

Власне, як показала ця війна, немає єдиного канону стосовно жанрів пісень, які виконуються на похороні. Так увесь світ облетіло відео, викладене в «Ютуб» Українським Католицьким Університетом 21 червня 2022 р., на якому панімавка Іванка Крип'якевич-Димид, мати загиблого воїна Артема Димида, виконує колискову над труною сина у храмі, перед початком відспівування [16].

Похорони української інтелігенції, політв'язнів та дисидентів. Козацький похорон.

Отже, як бачимо, виконання мирських пісень в контексті похорону не суперечить фольклорній традиції, а є її органічною частиною. Це ж стосується й похорону української інтелігенції та військовослужбовців. Така практика відома з середини ХІХ ст. Вона сформувався на основі козацької традиції, елементи якої вперше були запроваджені на похороні Тараса Шевченка, а згодом закріпилися на похоронах інших українських митців, письменників та громадських діячів. Про те, що Тараса Шевченка ховали за козацьким звичаєм, свідчать численні спогади очевидців та учасників похорону поета. І найперше – промова Пантелеймона Куліша. Так 6 квітня 1861 р., в сороковий день смерті Тараса Григоровича, земляки зібралися попрощатися з останками поета перед тим, як виряджати його на Україну. «Коли таким чином усіх гнітила печаль, виступив Куліш і мовив: „Що ж оце, батьку Тарасе! Ти від'їжджаєш на Україну без червоної китайки, заслуги козацької? Чим же ти нижчий од тих козацьких лицарів, що червоною китайкою вкривалися, заслугою козацькою пишалися? Ні один предок твій не сходив з сього світа без сієї останньої честі. <...> Ні, батьку! Ще не попереводились діти козацькі! Розкиньте ж, небожата, червоний цвіт славетний на чорній сумній домовині Тарасовій! О тепер їдь, батьку! Нехай земляки знають, що ми тут в столиці своєї святої старосвітщини не занедбали”» [10, 600].

У спогадах сучасників є відомості про те, що поки поет лежав на Смоленському кладовищі в Санкт-Петербурзі, члени української «Громади» щонеділі відвідували його могилу, правили панахиду та співали українські пісні. За спогадами сучасників, студентська молодь

співала пісні під час зустрічі труни поета в м. Орлі. Під звуки військового оркестру, який грав «Малоросійський марш», процесія пройшла через усе місто [15]. Письменник Володимир Бернатович згадував про зустріч поета 6 травня у Броварах: «Труна на возі, вінками обвита. <...> Народ поскидав шапки, – ми заспівали йому хором сумну привітну пісню» [2, 531].

Про те, яким був власне козацький похорон, дізнаємося із замітки історика Аполлона Скальковського в журналі «Киевская старина». Вчений опублікував рапорт 1772 р. козацького полковника з яскравим описом похорону курінного отамана Григорія Покотила: «Покійника поклали в домовину, покрили сірою „наміткою” замість парчі, і поселяни чинно понесли його до церкви; добрий кінь, споряджений мов би до бою, з сідлом, з пістолями „в кобурах” і з клунками, понуривши голову, йшов позаду за гробом; його вів вірний джура Карпо, весь обідраний, і гірко плакав; у проміжках між церковним співанням він, втираючи сльози рукавом, схлипував і наспівував:

„І взяв мій пан собі дружиночку –
Високою могилочку”» [18, 43].

Отже, як бачимо, ця історична пісня на Січі виконувала функцію голосіння. Згідно з цим ми можемо підсумувати, що виконання історичних та патріотичних пісень, балад є не стільки проявом фольклоризму, скільки модифікацією фольклорної традиції, а сучасний міський похорон, у т. ч. й похорон загиблих героїв, – це трансформований козацький похорон, елементи якого збереглися і актуалізувалися в наші дні.

Висновки. Отже, як бачимо, для сільських місцевостей характерне збереження традиційних фольклорних форм, тоді як у містах тяжіння до фольклорної традиції проявляється, зокрема, у виконанні історичних, козацьких, стрілецьких, повстанських, авторських пісень та гімнів, у використанні традиційних музичних інструментів та фонозаписів пісень. Простеживши динаміку розвитку музичної складової українського похорону, переконуємось, що насправді усі ці явища витікають із фольклорної традиції, в якій під час похорону виконувались і мирські пісні (сирітські, балади, навіть жартівливі та пародійні), і що це не стільки прояви фольклоризму, скільки збережені до наших днів елементи козацького похорону, які актуалізувалися у сучасному міському побуті, зокрема, на похоронах

військовослужбовців. Усі ці музично-вербальні елементи похорону виконують психотерапевтичну, естетичну та консолідуючу функцію.

Перспективи дослідження. У статті використана лише незначна частка зібраного першоджерельного матеріалу. Тож є перспектива глибокого дослідження музичної складової традиційного похорону, зокрема, похоронних та поминальних пісень, а також і міського та військового похорону, оскільки останні модифікації розвиваються досить динамічно. Зокрема, важливим напрямком досліджень може стати запис і вивчення локально-регіональних форм похорону військовослужбовців, а також і похорону цивільних жертв російсько-української війни. Час вимагає також запису та ретельного дослідження голосінь за загиблими воїнами: їх текстологічного аналізу та регіональної специфіки.

Список використаних джерел і літератури:

1. Баба Марина (шараханчик-розчуханчик) с. Козацьке. URL <https://www.youtube.com/watch?v=Y2i0YjdwZ0I> (дата звернення: 26.04.2024).
2. Бородін, В.С., Кирилюк, Є.П., Смілянська, В.Л., Шабліовський, Є.С., Шубравський, В.Є. (1984). Т. Г. Шевченко. Біографія. Київ: Наукова думка. 556 с.
3. Вічна пам'ять та слава Герою... URL <https://www.facebook.com/bucharada.gov.ua/videos/3134274640236742> (дата звернення: 26.04.2024).
4. Дей, О.І., Ясенчук, А.Ю., Іваницький, А.І. (1988). (Упорядкув.). Балади. Родинно-побутові стосунки. АН УРСР Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ: Наукова думка. 528 с. (Українська народна творчість).
5. Зубрицький, М. (2013). Похоронні звичаї й обряди в Мшанци і сусідніх селах Старосамбірського і Турчанського повіта. Михайло Зубрицький. Зібрані твори і матеріали: У 3 т. Львів. Т. 1. Наукові праці. С. 551–564.
6. Іваницький, А.І. (2012). (Упорядкув.). Український обрядовий фольклор західних земель: Музична антологія. Вінниця: Нова книга. 624 с.
7. Іваннікова, Л.В. (2011). Народна псалма про дітозгубницю в контексті вірувань та обрядовості Південно-Східної Волині. Міфологія і фольклор. № 3–4. С. 49–69.
8. Коваль-Фучило, І.М. (2012) (Упорядкув.). Голосіння. НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Київ. 792 с.
9. Коваль-Фучило, І.М. (2014). Українські голосіння: антропологія традиції, поетика тексту / наук. ред. В. Івашків; НАНУ ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Київ. 360 с.
10. Кониський, О. (1991). Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя. Київ: Дніпро. 701 с.

11. Молилася за сина всім святим... URL https://www.facebook.com/100055515996955/videos/450100427448864?paipv=0&eav=Afa1XlIMD3gM42m07p8IK7BWxo9qh20OSLj0FCOTFwCQEey60rRFHgr-ZjGggjOES34&_rdr (дата звернення: 28.04.2024).
12. На похороні молодого українського захисника Валентина Слюсарчука «Шелбі» з Прикарпаття побратими зворушливо виконали улюблену пісню загиблого героя "Гаєм, гаєм зелененьким" про Олексу Довбуша. URL <https://tsn.ua/video/video-novini/na-mogili-zagiblogo-zahisnika-shelbi-pobratimi-vikonali-yogo-ulyublenu-pisnyu-video.html> (дата звернення: 28.04.2024).
13. На щиті [Героя оплакує все село] URL <https://www.facebook.com/100029831424180/videos/1879855222479149>
14. «Ой Боже мій милий». Автентичний спів Донеччини. Сергіївка – Краматорськ. URL <https://www.youtube.com/watch?v=9l1oXGqFByg> (дата звернення: 28.04.2024).
15. Орлова, Н. (2015). Смерть, похорон і перепоховання в Україні. Шевченківська енциклопедія. У 6 т. т. 5. Пе – С / Гол. Ред. М. Г. Жулинський. Київ: Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. С. 852–862.
16. Остання колискова для Артема Димида /Mother singing lullaby to her son for the very last time URL <https://www.youtube.com/watch?v=dT1tugl0bFU> (дата звернення: 28.04.2024).
17. Пастух, Н., Харчишин, О. Черноус, А., Попович, Х. (2020). (Запис, упорядкув.). Фольклор українців півночі Молдови: пісні та речитативи. Львів: Інститут народознавства НАН України. 800 с.
18. Скальковский, А. А. (1898). Похороны запорожца в 1772 году. Киевская старина. № 2. С. 43–47.
19. Тарас Компаніченко на похованні Степана Хмари. URL https://www.facebook.com/vadym.toropov.7/videos/443345414805932?paipv=0&eav=AfZS5j1rZPI9U3QgDHdC4Ki4J1xa8C1U7ZgXsSfU9sdH37tcC_GYTTu-YgPzXrSliIo&_rdr (дата звернення: 28.04.2024).
20. Хланта, І.В. (2007). Покаянні та похоронні пісні / Запис текстів і мелодій, упоряд., підгот. текстів, вступ. ст., примітки І. В. Хланти. Ужгород: Патент. 272 с.
21. Хланта, І.В. (2008). Співайте Богу нашому, співайте: Духовні пісні Закарпаття / Запис текстів і мелодій, упоряд., підгот. текстів та вступ. ст., приміт. та слов. І. В. Хланти; розшифрування мелодій Ф. І. Копинця. Ужгород. 848 с.
22. «Я граю на похороні, коли настає страшна тиша» – Тарас Компаніченко про похорони українських героїв. URL <https://www.youtube.com/watch?v=EGH9peJ1e28> (дата звернення: 28.04.2024).

References:

1. Grandma Maryna (sharahvanchyk-rozchahvanchyk) villige Kozacke. URL <https://www.youtube.com/watch?v=Y2i0YjdwZ0I> (date: 26.04.2024) [in Ukrainian].
2. Borodin V.S., Kirilyuk E.P., Smilyanska V.L., Shabliovskiy Y.S., Shubravskiy, V.E. T. G. Shevchenko. Biography. Kyiv: Naukova dumka, 1984. 556 p. [in Ukrainian].

3. Eternal memory and glory of the Hero... URL <https://www.facebook.com/bucharada.gov.ua/videos/3134274640236742> (date: 26.04.2024) [in Ukrainian].
4. Day O.I., Yasenchuk A.Yu., Ivanytskyi A.I. (Ed.). Ballads Family relations. Academy of Sciences of the Ukrainian SSR Institute of Art History, Folklore and Ethnography named after M. T. Rylskyi. Kyiv: Naukova dumka, 1988. 528 c. [in Ukrainian].
5. Zubrytskyi M. Funeral customs and rites in Mshanets and neighboring villages of Starosambir and Turchan districts. Mykhailo Zubrytskyi. Collected works and materials: In 3 vols. Vol. 1. Scientific works. Lviv 2013. C. 551–564 [in Ukrainian].
6. Ivanytskyi A. I. (Ed.). Ukrainian ceremonial folklore of the western lands: Musical anthology. Vinnitsa: Nova knyha, 2012. 624 p. [in Ukrainian].
7. Ivannikova L. V. A folk psalm about a child killer in the context of beliefs and rituals of Southeast Volyn. Mythology and folklore. 2011. № 3–4. P. 49–69 [in Ukrainian].
8. Koval-Fuchylo I. M. (Ed.). Lamentations. National Academy of Sciences of Ukraine, IMFE named after M. T. Rylskyi. Kyiv, 2012 [in Ukrainian]
9. Koval-Fuchylo I. M. Ukrainian lamentations: anthropology of tradition, poetics of the text / Science. ed. V. Ivashkiv; NANU IMFE named after M. T. Rylskyi. Kyiv. 2014. 360 p. [in Ukrainian].
10. Konyskyi O. Taras Shevchenko-Hrushivskyi. Chronicle of his life. Kyiv: Dnipro, 1991. 701 p. [in Ukrainian].
11. I prayed for my son to all the saints... URL https://www.facebook.com/100055515996955/videos/450100427448864?paipv=0&eav=Afa1XlIMD3gM42m07p8IK7BWxo9qh20OSLj0FCOTFwCQEey60rRFHgr-ZjGggjOES34&_rdr (date: 28.04.2024) [in Ukrainian].
12. At the funeral of the young Ukrainian defender Valentyn Slyusarchuk "Shelba" from Prykarpattia, brothers and sisters touchingly performed the fallen hero's favorite song "A forest, a green forest" about Oleksa Dovbush. URL <https://tsn.ua/video/video-novini/na-mogili-zagiblogo-zahisnika-shelbi-pobratimi-vikonali-yogo-ulyublenu-pisnyu-video.html> (date: 28.04.2024) [in Ukrainian].
13. On the shield [The whole village mourns the hero] URL <https://www.facebook.com/100029831424180/videos/1879855222479149> [in Ukrainian].
14. "Oh my dear God." Authentic singing of Donetsk region. Serhiivka Kramatorsk. URL <https://www.youtube.com/watch?v=9l1oXGqFByg> (date: 28.04.2024) [in Ukrainian].
15. Orlova, N. (2015). Death, Funeral and Reburial in Ukraine. Shevchenko Encyclopaedia: in 6 volumes / Zhulynskyi, M. G., chief-ed. Vol. 5. Kyiv: T.G. Shevchenko Institute of Literature. 852–862. [in Ukrainian].
16. The last lullaby for Artem Dymyd /Mother singing lullaby to her son for the very last time URL <https://www.youtube.com/watch?v=dT1tugl0bFU> (date: 28.04.2024) [in Ukrainian].

17. Pastukh N., Kharchyshyn O. Chernous A., Popovych H. (Ed., record.). Folklore of Ukrainians of northern Moldova: songs and recitatives. Lviv: Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine, 2020. 800 p. [in Ukrainian].
18. Skalkovskiy, A. A. (1898). Funeral of a Zaporozhie Cossack in 1772. In: *Kievan Antiquity*, 2, 43–47 [in Russian].
19. Taras Kompanichenko at the funeral of Stepan Khmara. URL https://www.facebook.com/vadym.toropov.7/videos/443345414805932?paipv=0&ea v=AfZS5j1rZPl9U3QgDHdC4Ki4J1xa8C1U7ZgXsSfU9sdH37tcC_GYTTu-YgPzXrSliIo&_rdr (date: 28.04.2024) [in Ukrainian].
20. Khlanta I. V. Penitential and funeral songs. Uzhhorod: Patent, 2007. 272 p. [in Ukrainian].
21. Khlanta I. V. (Ed.). Sing to our God, sing: Spiritual songs of Transcarpathia; decoding of melodies by F. I. Kopynets. Uzhgorod, 2008. 848 p. [in Ukrainian].
22. „I play at a funeral when there is a terrible silence” Taras Kompanichenko about the funerals of Ukrainian heroes. URL <https://www.youtube.com/watch?v=EGH9peJ1e28> (date: 28.04.2024) [in Ukrainian].

UDC 091/398.8+781

DOI 10.33287/222413

Коваль-Фучило Ірина Мирославівна,
кандидатка філологічних наук, старша наукова співробітниця
відділу української та зарубіжної фольклористики
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М.Т. Рильського НАН України
тел.: (067) 585 - 07 - 08
e-mail: koval-fuchylo@ukr.net
<https://orcid.org/0000-0003-4048-9114>

РУКОПИСНА КОПІЯ ЗАПИСІВ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ ЗОРІАНА ДОЛЕНГИ-ХОДАКОВСЬКОГО У ФОНДАХ НАЦІОНАЛЬНОЇ БІБЛІОТЕКИ ФІНЛЯНДІЇ

Мета статті – засвідчити факт існування невідомої раніше копії записів українських народних пісень Зоріана Доленги-Ходаковського, виявити раніше невідомі варіанти записаних текстів пісень. Манускрипт датований серединою XIX ст. У низці **методів** дослідження, насамперед, означимо описовий, структурно-функціональний, методи аналізу та синтезу, а також історично-порівняльний та узагальнюючий підходи. **Наукова новизна** презентованої статті підсумовується наступними науково-дослідницькими фактами. Описано важливий документ, виявлений у

рукописному відділі Слов'янської бібліотеки НБФ. Це рукописна книга, яка в каталозі «Славянские рукописи и частные архивы Национальной библиотеки Финляндии» записана під назвою «Украинский фольклор». Ця книга містить 517 сторінок, списаних із обох сторін кожного аркуша. На сторінках рукопису я не виявила жодної інформації ні про власника книги, ні про записувача, ні про історію виникнення документа. Мої пошуки цих відомостей дали мало результатів. Детальний текстовий аналіз записаних творів і пошук варіантів дав підстави зробити висновок, що виявлений манускрипт – це рукописна копія записів Зоріана Доленги-Ходаковського. **Висновки.** Аналіз перших 50-ти сторінок рукопису засвідчив, що із 102 текстів 93 опубліковані у збірнику «Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся)», упорядкування, текстологічна інтерпретація і коментарі О. І. Дея; атрибуція автографів і копій та передмова Л. А. Малаш, О. І. Дея (Київ, 1974). Здійснена дослідницька робота дає підстави звернутися до наукових співробітників Національної бібліотеки Фінляндії із проханням атрибутувати знайдений рукопис як копію записів Зоріана Доленги-Ходаковського.

Ключові слова: Національна бібліотека Фінляндії, Зоріан Доленга-Ходаковський, рукописна копія, українські народні пісні, варіанти пісень.

Iryna Koval-Fuchylo, Ph. D. in Philology, Senior Research Fellow at Ukrainian and Foreign Folkloristics Department, M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine

Handwritten Copy of Zorian Dolenga-Khodakovsky's Ukrainian Folklore Records in the National Library of Finland

The purpose of the article is to testify to the fact of the existence of unknown copy of recordings of Ukrainian folk songs by Zorian Dolenga-Khodakovsky, to reveal unknown versions of recorded song texts. The manuscript is dated to the middle of the 19th century. In a number of **research methods**, first of all, we define descriptive, structural-functional, methods of analysis and synthesis, as well as historical-comparative and generalizing approaches. **The scientific novelty** of the presented article is summarized by the following scientific and research facts. The article describes an important document discovered in the manuscript department of the Slavic Library of the NLF. This is a handwritten book, which is

recorded under the title „Ukrainian Folklore” (Украинский фольклор) in the catalog „Slavic Manuscripts and Private Archives of the National Library of Finland”. This book contains 517 pages, written on both sides of each sheet. On the pages of the manuscript, I did not find any information about the owner of the book, the recorder, or the history of the document. My search for this information yielded few results. A detailed textual analysis of recorded texts and a search for variants led to the conclusion that the discovered manuscript is a handwritten copy of the records of Zorian Dolenga-Khodakovsky. **Conclusions.** The analysis of the first 50 pages of the manuscript proved that 93 of the 102 texts were published in the collection "Ukrainian folk songs in the records of Zorian Dolenga-Khodakovsky (from Halychyna, Volyn', Podillia, Dnipro region and Polissia)", arrangement, textological interpretation and comments by O. Dey, attribution of autographs and copies and foreword by L. Malash, O. Dey (Kyiv, 1974). The research work carried out gives reasons to turn to the research staff of the National Library of Finland with a request to attribute the found manuscript as a copy of the records of Zorian Dolenga-Khodakovsky.

The key words: National Library of Finland, Zorian Dolenga-Khodakovsky, handwritten copy, Ukrainian folk songs, song variants.

Постановка проблеми дослідження. У рукописних фондах Слов'янського відділу Національної бібліотеки Фінляндії (НБФ) у Гельсінкі я виявила важливий для української фольклористики документ. Це рукописна книга, яка в каталозі «Славянские рукописи и частные архивы Национальной библиотеки Финляндии» [9] записана під назвою «Украинский фольклор». Матеріали цього каталогу написані різними слов'янськими мовами (більшість російською). Ці матеріали були подаровані бібліотеці приватними особами. Деякі церковні книги були викуплені. Сьогодні колекція містить 188 одиниць. Це церковні книги XVII-XIX ст., рукописи статей на історичні й суспільно-політичні теми, хроніки, дослідження, лекції з літератури й медицини, щоденники, документи Російської імперії, матеріали різних російських емігрантських організацій. Тут також зберігається невеликий архів листів українського художника Іллі Рєпіна [9, 1].

Рукописна книга «Украинский фольклор» містить 517 сторінок, списаних із обох сторін кожного аркуша. Вона має тверду палітурку. На корінці книги посередині друкованими буквами золотого кольору є

напис італійською мовою: «CANZONI POPOLARI DELLA PICCOLA RUSSIA» («Малоросійські народні пісні»). Ця одиниця зберігання починається відразу із запису української народної пісні. Постановка проблеми дослідження полягала в тому, щоб з'ясувати походження, тобто ім'я переписувача, виявити особу власника, а основне - зрозуміти природу записаних текстів: чи це оригінальні записи і чи вони були раніше публіковані.

Актуальність роботи в тому, що в український фольклористичний дискурс внесено важливий документ, а саме віднайдено копію записів Зоріана Доленги-Ходаковського. Цей факт важливий у взаємодії з науковими та практичними завданнями виявлення української культурної спадщини в архівах європейських бібліотек.

Огляд літератури. Для з'ясування походження, а також багатьох варіантів записів пісень опрацьовано чисельні публікації за темою роботи, а саме – велику кількість збірників українських народних пісень.

Об'єкт дослідження – записи українських народних пісень у нововиявленому манускрипті та українська пісенна спадщина як явище народної культури, а **предмет** – особливості української народної пісенної культури.

Мета статті – засвідчити факт існування невідомої раніше копії записів українських народних пісень Зоріана Доленги-Ходаковського, виявити раніше невідомі варіанти записаних текстів пісень. Манускрипт датований серединою XIX ст.

Основний матеріал публікації. На сторінках рукопису я не виявила жодної інформації ні про власника книги, ні про записувача, ні про історію виникнення документа. Мої пошуки цих відомостей дали мало результатів. На початку книги на форзаці знизу олівцем фінською мовою написано: «Отримано приблизно 1962 року з Риму (Вілла Ланте)» [10]. Villa Lante - це Фінський культурний інститут в Римі²⁹. У службових підшивках, які містять переписку щодо надходження рукописів до НБФ за 1961-1962 рр. інформації про цю рукописну книгу не виявлено. Немає також жодної інформації про неї у спеціальних підшивках «Подарунки бібліотеці»³⁰. Ірина Лукка,

²⁹ Дякую колезі Ейї Старк (Eija Stark) за цю інформацію.

³⁰ Цю пошукову роботу на моє прохання здійснила співробітниця НБФ Ірина Лукка, за що висловлюю їй щиро подяку.

багаторічна співробітниця Слов'янської бібліотеки НБФ робить припущення, що рукопис могли привезти приватно і передати в бібліотеку без жодної супровідної інформації.

Весь рукопис написаний одним почерком, ярижкою - російським дореволюційним правописом, тобто українські слова написані російськими буквами. За жанровим критерієм записані тексти - це українські народні ліричні пісні, балади, весільні, жартівливі, сороміцькі пісні, історичні пісні, думи. Усі фольклорні музичні тексти записані у віршовій формі. Перший аналіз текстів дав підстави зробити висновок, що це оригінальні записи, здійснені на Галичині і/або Поділлі у першій половині XIX ст. Так, на сторінці 36 є такий запис весільної пісні:

«Якъ мати Ганьцюню родила
Мѣсяцемъ обгородила
Зорою підперчала (иногда сонцемъ)
Якъ до шлюбу вырѣждала» [10, 36].

До нього внизу сторінки зроблено коментар: «Въ окрестностяхъ Бродовъ эту же пѣсню поють и молодому, когда мать въ Воскресенье высылаетъ его за нѣвѣстою» [10, 36].

На стор. 151 зверху записано таку супровідну інформацію: «При посѣвѣ льна въ Подолии говорятъ» [10, 151].

Про оригінальність записів, крім самих текстів, свідчать також нечисленні ремарки записувача. Так, на стор. 123 до одного тексту маємо таку супровідну інформацію: «нѣкоторые [исполнители] поють», і наведено варіант до поданого тексту [10, 123].

До деяких текстів тим самим почерком, що й увесь рукопис, олівцем зверху над текстом подано інформацію щодо жанрового визначення тексту: стор. 237 «Заживная»; стор. 242, 258 «Похаб[ная]», тобто сороміцька; стор. 245 «Корчемная», «Шуточная»; стор. 246 «Глупая», а також щодо варіативності (стор. 239, 242, 243, 251 «Варіантъ»). Такі були мої перші спостереження над виявленим манускриптом. Оскільки документ у каталозі НБФ був датований XIX століттям, то для верифікації текстів я звернулася до найбільш ранніх записів українських пісень. Порівняльний аналіз я розпочала із опублікованих текстів Зоріана Доленги-Ходаковського [11]. Детальний текстовий аналіз записаних творів і пошук варіантів дав підстави зробити висновок, що виявлений манускрипт - це рукописна копія записів Зоріана Доленги-Ходаковського. Аналіз перших 50-ти

сторінок рукопису засвідчив, що із 102 текстів 93 опубліковані у збірнику записів Ходаковського. Водночас віднайдений рукопис містить чимало текстів, які не увійшли у видання 1974 року. Крім цього, я виявила чимало відмінностей із виданням 1974 року, яке підготували Олексій Іванович Дей (1921-1986) і Леоніла Апанасівна Малаш (1927-2012) [10].

Видання записів Ходаковського 1974 року було підготовлене до VII Міжнародного з'їзду славістів. Книга добре відома і українським, і слов'янським ученим. Видання містить дві передмови, основну частину - тексти пісень, поділені за жанровим принципом (календарно-обрядові, родинно-обрядові, родинно-побутові, баладні, жартівливі та сатиричні, танцювальні, соціально-побутові, історичні), алфавітний перелік пісень із коментарями і примітками про те, з якого рукопису взятий текст до друку, у яких ще рукописах він зафіксований (якщо така інформація є), де був опублікований (якщо була така публікація), перелік умовних скорочень, зміст книги.

У передмові «Від упорядника» [1] подано інформацію про відомі автографи й копії записів фольклору відомого польського фольклориста, етнографа, діалектолога, археолога Зоріана Доленги-Ходаковського (справжнє ім'я - Адам Чарноцький) (1784-1825) [6]. Так, дотепер було відомо про такі рукописи:

- Власноручні записи Ходаковського - три збірники. Два написані латинським шрифтом, один - російським правописом початку XIX ст. Найбільший серед них, 1019 пісень записаних латинкою, зберігається у Тернопільському краєзнавчому музеї. Два інші збірники зберігаються у рукописному архіві Інституту літератури НАН України у фонді Осипа Бодянського (фонд 99 одиниці збереження 188, 189) [1, 7].
- Найбільша копія із записів Ходаковського - рукописна копія Осипа Бодянського. Частина її зберігається в архіві Інституту літератури (фонд 99 одиниця збереження 187), а продовження - у фондах Історичного музею (фонд 450, одиниця збереження 770). Переписувач дотримувався і тексту, і розміщення пісенних зразків на сторінках [1, 8]. Ці рукописи становлять основу видання 1974 року.
- Копія у двох томах, яку придбав М. Максимович. Нині – в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського у фондах Інституту рукопису (одиниці збереження I-772, I-773).

- Копії різних записів пісень, які зробив П. Куліш (архів Інституту літератури, фонд 18 одиниця збереження 181, фонд 99 одиниця збереження 203; ІМФЕ АНФРФ, фонд 14-3 одиниця збереження 338; Національній бібліотека України імені В. І. Вернадського, фонди Інституту рукопису, одиниці збереження І-3823, І-3824).
- Копії, які зробили співробітники редакції «Киевской старини» за ініціативою В. Науменка (ІМФЕ АНФРФ, фонд 28-3 одиниці збереження 369, 370, 385, 386, 387, фонд 29-5 одиниці збереження 285).
- Копії В. Гнатюка (ІМФЕ АНФРФ, фонд 29-3 одиниці збереження 285, 435).
- Копії 106 пісень, які переписав О. Бодянський для П. Шафарика в 1837 р. (зберігається в Празі).

Сьогодні до цього переліку додаю ще одну позицію:

- Рукописна книга «Український фольклор», що зберігається у рукописному відділі у Слов'янської бібліотеки Національної бібліотеки Фінляндії (одиниця збереження Sl.Ms. - 100.1, 515 аркушів, списаних з обох сторін).

Порівняльний текстовий аналіз рукописної книги і видання 1974 року дає підстави виділити такі відмінності: різне написання окремих слів, фраз; деякі тексти повніші в опублікованому виданні, деякі повніші в рукописній книзі; рукописна книга містить тексти, яких немає у публікації. Зазначу, що переписувач зберіг коментарі Ходаковського про побутування пісень [1, 10].

Продемонструю відмінності між двома документами:

Вандровало пахоле съ Кієва до вильна [10, арк. 1]	Вандровало пахоля З Києва до Вільва [11, 541]
Взишла зоря ізъ вечора Мисяць не подбився Дивчинынька давно вышла Казакъ опознався [10, арк. 15]	Взийшла зоря звечора, місяць не підбився, Дівчина давно вийшла, козак опознився [11, 541]
Вербовая кладка гнися не вломися [10, арк. 2]	Вербовая кладка, гнийся, не вломися [11, 541]
Въ нидилонку рано пораненько [10, арк. 22]	В недівку рано-пораненько [11, 661]

Вихвалялася чорая голубонька вь темномъ лиси Нихто жъ мене не пійме вь томъ темномъ лиси [10, арк. 38]	Вихвалялася чорная галонька в темнім лісі: Ніхто ж мене не пійме в тим темнім лісі [11, арк. 193]

Відмінності можуть бути і в написанні слів (*дівчинонька* - *дівчина*), і в поділі тексту на рядки (у публікації рядки довші, часто два рукописні рядки становлять один опублікований).

Низка текстів у рукописі коротші, ніж у публікації. В усіх проаналізованих текстах відсутні кілька останніх рядки. Так, в баладі про інцест брата із сестрою «Вандровало пахоля» [10, 1] в манускрипті немає такого кінцевого фрагмента:

Ти сиди, сестро, тут,
А я піду в божий путь
Та буду чернців питати,
Як то гріхи збивати.
- Дай ти мені грошей міх,
Та не будеш мати гріх.
- Хоть я тобі дам грошей міх,
Таки буду мати гріх [11, 541].

Те ж стосується пісні «Ой у полі два муляри»: у рукописі подано чотири рядки, у публікації - вісім [11, 467], а також веснянки «Вийди, козле, рано»: в рукописі опущено останній куплет [10, 34; 11, 69].

Текст історичної пісні «У Гайсині вітер віє, в Умані тихо» у рукописі складається лише із рядків:

В Гайсині вітер віє,
А в Умані тихо,
В Брачилові [Брусилові ? Брагілові [11, 629]] добра нема,
А в Тульчині лихо.
В неділю пораненьку
Всі дзвони дзвонять [10, 12]³¹.

У публікації цей текст має довге продовження, яке й описує подію – покарання кріпака [11, 692]. У весняній обрядовій пісні «Вербовая дощечка дощечка» в рукописі опущено другий рядок («Та ходила по ній Насточка, Насточка» [11, 80]) [10, 3].

³¹ Тут і надалі подаю тексти за принципами, виробленими у виданні 1974 року: український правопис зі збереженням діалектних мовних рис, уникаючи штучних нашарувань, які наявні в рукописі [1, 11].

Водночас маємо тексти, які довші в рукописі. Так, наприклад, в опублікованому тексті ліричної пісні про кохання «Взийшла зоря ізвечора» ([11, 414]) у рукописі маємо такі чотири останні рядки, відсутні в публікації:

Держиш мене за рученьку,
Держиш і співаєш,
Ой ти ж мене, козаченьку,
Словами чортаєш [картаєш ?] [10, 16].

У жартівливій танцювальній (за означенням О. Дея) пісні «Вищяя лобода, як той кріп» [11, 630] відсутні два останні рядки:

Ходи ж ти, дяче, як мій піп,
Бо пристав же до тебе мій живіт [10, 35].

У весільній пісні «Взийди, місяцю, не вечерися» зміни вагоміші – переставлені частини тексту. Так, у публікації перші шість рядків подано наприкінці пісні [11, 220–221]. Ось текст із манускрипту:

Взийди, місяцю, не вечерися,
Їдь же, Івасю, не становися,
Не паси коня у чистаго поля,
Попасеш коня у тестя на дворі.
У тата на дворі на шелковій траві.
Ой їдь, синочку, в щасливую годиночку,
Час привіз любую дружиночку.
З князева двора сив кінь виступає,
Не сам же він виступає,
Староста виїжджає.
А у нашого Івася чорненькії очі,
Не боїться ж він темної ночі,
Їде до милої хоть опивночі.
Чого ж я маю ночкі боятися,
Чи кінь піді мною, ми Бог надо мною,
Моя свашечка поруч зо мною.
Засвіти, мисяцю, з ясною зорою
Над моєю головою.
Повій же, витрінку, стиха на мене,
Та повій же ти межи горенькми,
Занеси вістечки до моєї тещеньки.
Нихай застилає тисовії столи,
Нихай застилає кружевнії обруси,

Нихай наповняє повні повниці,
Нехай засвітить восковії свічки,
Нехай ся сподіває жаданого гостя.
Жаданого гостя, молодого Івася [10, 13–14].

Отже, опублікована версія записів Ходаковського містить цей текст весільної пісні про вечірній виїзд Івася до милої [11, 220–221]. Він починається рядком «З князьова двора сив кінь виступає» і закінчується рядком «У тестя на дворі, на шовковій траві», де фрагмент із закликом до місяця розташований наприкінці тексту. Цей опублікований варіант не містить двох рядків «Ой їдь, синочку, в щасливу годиночку, / Час привіз любую дружиночку». Отже, текст із нововиявленого рукопису повніший порівняно із опублікованим.

Найважливіше - виявити тексти, яких немає у виданні. Подаємо ці записи із аналізом і наведенням паралелей для підтвердження їхньої фольклорності, автентичності:

1

Вернися, вернись, уже буду любить,
Вернись, вернись, серце моє.
Уже буду любить.
Лети, лети, чорна галка,
Де дрібнії листи,
Ой принеси, чорна галка,
От милого вісті.
Полинула чорная галка
Тай не барилася,
Дай принесла мені вісти,
Щоб не журилася [10, 4].

Цей текст, можливо, є контамінацією фрагментів двох пісень. Перша пісня відома у повному записі під назвою «Ой вернися, козаченьку, вернися» (<https://www.pisni.org.ua/songs/6113555.html>) [5]. Вона про те, що дівчина просить козака повернутися, перераховуючи вигоду для хлопця від повернення (кожух, чоботи, мід-горівочку, білу постільку). Козак відмовляється. Друга пісня відома у довгому варіанті під назвою «Погоріло в степу сіно» (<https://www.pisni.org.ua/songs/7309446.html>) [8] із «Пісень Явдохи Зуїхи». Ця пісня також про втрату коханого. У записі Гната Танцюри це баладний сюжет про те, що козак відцурався дівчини «через молодиці». Дівчина у розпачі, готова покинути цей світ. Можна

припустити, що виконавець чи виконавиця пісні не згадала жодного із цих двох текстів повністю, вони виринули в її пам'яті асоціативно через спільну тему - зрада коханого. Ходаковський записав ті фрагменти, які почув, бо дослідники з'ясували, що він фіксував і неповні тексти [14, 378], а переписувач помилково звів їх в один текст. Це не поодинокий випадок у досліджуваному рукописі. Так, дві пісні «Дойно» («Горе мені на чужині») [11, 678–679] і «Закладався орел з конем» [11, 679] подані як один текст [10, 47–48].

2

Вдовонька милая,
Не миле дитя.
Будуть мені молоденькому
Оченька вертіти.
Не журися, мій миленький,
Моїми дитеньками,
Ти підеш з косою,
Вони з грабельками.
Щоб те сіно
Огнем з'їло (?),
Коса зломилася,
Щоб моє личко
Да не спалилося [10, 12–13].

Цей текст є фрагментом пісні про долю вдови, діти якої стають козакові перешкодою для подружнього життя. На Поділлі пісня відома у формі діалогу між удовою і козаком [11, 602-603]. Водночас, у 1930 р. на Поліссі була записана пісня «Як рубаєш каліноньку, рубай її віти», яка містить фрагмент про косу і грабельки: «Не журіса, козаченьку, моїмі дітками, / Одне піде із косою, друге з грабельками» [2, 428]. Серед двадцяти сюжетів, які увійшли у видання фольклорних записів Ходаковського цього сюжету немає, а отже, нововиявлений рукопис доповнює добре відому опубліковану колекцію.

3

Взийшла зоря звечора і на перемени (?),
Не стий, молодая дівчинонька, не стий із жовниром,
Бо в жовнера єсть невіра,
Як на морі піна,
А в дівчини тільки ласки,
Що на мори ряски.

Десь взялася шука-риба
Ряску тай розбила,
Ой хіба б я не батьків син,
Щоб дівчину не полюбив [10, 16–17].

Оригінальний текст пісні про кохання із таким любим для української пісенної традиції порівнянням *ряска - ласка*, який ми фіксуємо і в наші дні [4, 183].

4

В понеділок рано
Море се розиграло,
Чи гусоньки спили,
Чи лебедоньки збили.
Ні гуси спили,
Ні лебедоньки збили,
Молода Марисенька там она потопала,
До батенька жедала.
Батеньку голубоньку,
На ж мою рученьку,
На ж мої обі,
Возьми ж мене к собі.
Доненьку Марисеньку,
Рученька твоя
Вже ж ти не моя,
Но ти вже того пана,
С ким ти шлюб брала [10, 13–14].

Фольклорний сюжет про одруження як потопання давно помічений дослідниками української усної словесності. Картину символічного потопання зображає весільна обрядова пісня «В неділеньку рано сине море грало», що зафіксована в усіх регіонах України [7]. У наведеному варіанті оригінальний початок - не в неділю, а в понеділок. Це пов'язано із особливостями весільного обряду в місці запису пісні, коли завершальні обряди були не в неділю, а в понеділок.

5

Встань, діду, каченята пасти,
Аж мій дід розхворівся,
Аж мій дід розболівся.
А встань, діду, куратину їсти,
Аж мій дід раскачався,

Аж мій дід розгулявся [10, 30]

Оригінальний текст жартівливої пісні на популярну пісенну тему про те, що певна особа, скаржачись на нездужання, відмовляється працювати, але готова їсти чи гуляти [11, 564 – 565]. В опублікованому збірнику Ходаковського схожий текст «А встань, діду, просо товчи» вміщений у розділі «Ігрові веснянки» [11, 74].

6

Ви, крутії береги,
Розливайтесь в круги,
А посердині ні.
Там мой милий гуляє,
На галочкі стріляє,
На молодицив гукає:
Ой молодици, молодици, покажіте дорогу.
Скрись улиці пройшов,
Красной дівици не найшов [10, 35].

Оригінальний текст із фольклорною пісенною поетикою. Варіантів мені не вдалося знайти. Можна зробити припущення, що це ігрова веснянка, оскільки зображено розливання води із берегів, – асоціація із веснянкою «Розлилися води на чотири броди»)» [12, 199].

7

Ганулька плила до нового роду
Гануленько, Гануленько, моя ти перепілонько,
Вставай раненько, умийся білесенько,
Учеши голову, як маковоньку,
Возмися під боки,
Покажи свої скоки [10, 42].

Весільна пісня, яка може супроводжувати заключний етап весілля, коли молода вже перебуває в домі молодого і готова братися до роботи. Перший рядок тексту може бути назвою в оригіналі. Чотири останні рядки пісні майже дослівно повторюють весняну обрядову ігрову пісню «Десь тут була подоляночка», яка побутує на Волині, Поділлі та Прикарпатті [12, 59-60].

8

Нема ладу й поладочку
На єго веселічку [10, 45].

Оригінальний текст, можливо, просто примовка. Варіантів не виявлено.

Їхав Василько з Кракова до Любліна,
 Заступила єму дорогу калина.
 Виняв шабельку калину рубати,
 Стала калина до него промовляти:
 Не для тебе ж молодий Васильку калина саджена,
 Єсть для тебе Марися спороджена [споряджена?] [10, 45].

Варіант весільної пісні, яка може супроводжувати етап виїзду молодого до молодої. Відомий варіант «Ой попід лісок битая доріженька» (Пісню додано: 26.02.2013) [13]. Наведені пісенні тексти – це раніше не опубліковані тексти із перших 50-ти сторінок гельсінського рукопису. Є підстави припустити, що переписувачем була російськомовна людина, оскільки трапляються помилки у словах, які утворені від коренів, не характерних для російської мови. Так, в останньому рядку пісні «В чистім полі в тихім бору» [10, 30] в рядку *На білім папері написана слово папері* записано *напиры*. Мабуть, переписувач не знав слова *папір*, яке властиве українським народним пісням і досить вживане в мовленні. У весільній пісні «Виглянь, оленю, з-під білого каменю» слово *грізна* [11, 357] (про свекруху) записане як *рызна* [10, 33].

Висновки. У жовтні 2023 року під час роботи в НБФ у рукописному відділі Слов'янської бібліотеки Національної бібліотеки Фінляндії я виявила рукописну книгу із текстами українських народних пісень. Аналіз текстів дає підстави зробити висновок, що це копія записів Зоріана Доленги-Ходаковського. Віднайдений рукопис містить чимало текстів, які не увійшли у видання 1974 року [11]. Такі тексти становлять основну цінність виявленого манускрипта. Крім цього, деякі записи пісень є повнішими в опублікованому збірнику, а деякі довші саме в рукописі. Порівняння почерку, яким написаний гельсінський рукопис і автографи Ходаковського свідчить, що це саме копія його записів, бо це не почерк Ходаковського. Хто зробив цю копію і як вона потрапила в НБФ – на разі невідомо. Аналізований документ важливий для української фольклористики і через невідомі раніше тексти, і як факт, що свідчить про увагу до української народної творчості, і як українська культурна пам'ятка XIX ст., яка після довгих мандрів стала відома для українського читача.

Перспективи дослідження. Здійснена дослідницька робота дає підстави звернутися до наукових співробітників Національної

бібліотеки Фінляндії із проханням атрибутувати знайдений рукопис як копію записів Зоріана Доленги-Ходаковського. Далі необхідно до кінця переглянути рукопис на предмет виявлення невідомих раніше записів українських народних пісень.

Список використаних джерел і літератури:

1. Дей О.І. Від упорядника. Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся). Упорядк., текстологічна інтерпретація і комент. О.І. Дея; атрибуція автографів і копій та передм. Л.А. Малаш, О.І. Дея. Київ: Наукова думка, 1974, С. 7–18.
2. Єфремова Л.О. Частотний каталог українського пісенного фольклору: у 3-х част. Ч. 1. Опис. Київ: Наук. думка, 2009. 720 с.
3. Єфремова Л.О. Частотний каталог українського пісенного фольклору: у 3-х част. Ч. 2. Антологія-хрестоматія. Київ: Наук. думка, 2010. 480 с.
4. Лохвиччина: фольклорно-етнографічні студії та матеріали. Київ: ІМФЕ НАНУ, 2023. 556 с.
5. Малова-Малкович П.М. «З карпатських джерел»: фольклорно-етнографічний нарис. Чернівці: Місто, 2004.
6. Пастух Н.А. Доленга-Ходаковський Зоріан. Українська фольклористична енциклопедія. Львів, 2018, С. 229–230.
7. Пастух Надія. Символіка української обрядової пісенності ХХ століття: загальнонаціональна цілість і регіональна специфіка” (11, 5 а.а.) 279 ст. Рукописний архів Інст. народознавства НАН України (Ф. 1. – Оп. 2. – Од. зб. 582).
8. Пісні Явдохи Зуїхи. Записи Гната Танцюри. Київ: Наукова Думка, 1965.
9. Славянские рукописи и частные архивы Национальной библиотеки Финляндии. Сводный каталог. [Helsinki]: Kansalliskirjasto, без р. вид. 213 с. https://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/99189/slaavilaiset_kasikirjoitukset.pdf?sequence=2&isAllowed=y
10. Украинский фольклор. НБФ. Колекція рукописів. Sl.Ms 1001.
11. Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся). Упорядкув., текстологічна інтерпретація і комент. О.І. Дея; атрибуція автографів і копій та передм. Л.А. Малаш, О.І. Дея. Київ: Наукова думка, 1974.
12. Українські пісні, видані М. Максимовичем. Київ: В-во АН УРСР, 1962.
13. Українські пісні. <https://www.pisni.org.ua/songs/6260144.html>
14. Шалак Оксана. Доленга-Ходаковський Зоріан. Українська фольклористична енциклопедія. Київ, 2019, С. 264–265.

References:

1. Day, O.I. (1974). From the compiler. Ukrainian folk songs recorded by Zorian Dolenga-Khodakovsky (from Halychyna, Volhynia, Podillia, Dnipro region and Polissia). Compilation, textual interpretation and commentary. O.I. Dey; attribution of autographs and copies and prev. L.A. Malash, O.I. Dey. Kyiv: Nauk. dumka. P. 7–18 [in Ukrainian].

2. Efremova, L.O. (2009). Frequent catalog of Ukrainian song folklore: in 3 parts. P. 1. Description. Kyiv: Nauk. dumka. 720 p. [in Ukrainian].
3. Efremova, L.O. (2010). Frequent catalog of Ukrainian song folklore: in 3 parts. P. 2. Anthology-textbook. Kyiv: Nauk. dumka. 480 p. [in Ukrainian].
4. Lokhvychchyna: folklore and ethnographic studies and materials. Kyiv: IMFE of the National Academy of Sciences, 2023. 556 p. [in Ukrainian].
5. Malova-Malkovych, P.M. (2004). „From Carpathian sources”: folklore and ethnographic essay. Chernivtsi: Misto [in Ukrainian].
6. Pastukh, N.A. (2018). Dolenga-Khodakovskiy Zorian. Ukrainian folklore encyclopedia. Lviv. P. 229–230 [in Ukrainian].
7. Pastukh, N. Symbolism of Ukrainian ritual songs of the 20th century: national unity and regional specificity 279 p. Manuscript archive of the Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (F. 1. – 2. – 582) [in Ukrainian].
8. Songs of Yavdokha Zuikha. Recordings of Gnat Tansyura. Kyiv: Nauk. dumka, 1965 [in Ukrainian].
9. Slavic manuscripts and private archives of the National Library of Finland. Union catalogue. [Helsinki]: Kansalliskirjasto, no publ. year. 213 p. [in Russian].
10. Ukrainian folklore. NBF. Collection of manuscripts. Sl.Ms 1001 [in Ukrainian].
11. Ukrainian folk songs recorded by Zorian Dolenga-Khodakovsky (from Halychyna, Volhynia, Podillia, Dnipro region and Polissia). Compilation, textual interpretation and commentary. O.I. Dey; attribution of autographs and copies and prev. L.A. Malash, O.I. Dey. Kyiv: Nauk. dumka, 1974 [in Ukrainian].
12. Ukrainian songs, published by M. Maksymovych. Kyiv: AN URSR, 1962 [in Ukrainian].
13. Ukrainian songs. <https://www.pisni.org.ua/songs/6260144.html> [in Ukrainian].
14. Shalak Oksana, (2019). Zorian Dolenga-Khodakovsky. Ukrainian folklore encyclopedia. Kyiv. P. 264–265 [in Ukrainian].

UDC 78.083.4

DOI 10.33287/222414

Liutkutė-Zakarienė Varsa,

Junior Research Fellow, Head of Musical Folklore Archive,

Lithuanian Academy of Music and Theatre

тел.: 370 (686) 21 - 43 - 92

e-mail: varsazakariene@lmta.lt

<https://orcid.org/0009-0009-1803-7833>

„MY SONG”. HOW A SONG BECOMES PERSONAL TO AN INDIVIDUAL, A GROUP

The purpose of the current research paper is to introduce the problem of folklore songs becoming as personal ones, or belonging to some singing individuals, as well to a group of ones. The central relevance of this

investigation is the social context of the traditional singing, which is investigated in ethnomusicological literature just fragmentary. The fundamental research **method** of this represented investigative study, submitted research article in this scientific compilation is based on interdisciplinary studies of ethnomusicology and socio-cultural anthropology, such as folklore social dissemination analysis, participant observation, interviews and conversations, interpretive anthropology. **The scientific novelty** of this submitted particular research article is based on the interested fact, that for the first-time examples of the dissimilar folk songs revitalization and dissemination process are examined in so wide social context concerning others different social groups, people as well as young, beginning contemporary generation. **Conclusions.** Singing is a process where the relationship between the singer and the song, the singer and the listener, and the singers among themselves is revealed. The sophisticated and complex process of a song becoming „one's own” for individual ensembles or „common” for urban folklore movements, the circumstances of song transmission and adoption, the relationship between singers and listeners, I believe, are worthy of attention and await further research.

The key words: folk songs, singing individuals, singing groups, folklore dissemination, folklore revitalization, personal folk songs.

Люткуте-Закарєнє Варса, молодша наукова співробітниця, завідувачка архіву музичного фольклору, Литовська академія музики і театру

«Моя пісня». Як пісня стає особистою для індивіда та для групи

Метою презентованої наукової роботи є багатовекторне ознайомлення із сучасною проблемою становлення та розвитку фольклорних пісень як особистих, або їхньої приналежності як певним співочим індивідам, так і групі, представлених у різних соціальних верствах населення. Центральна актуальність роботи, її практична необхідність та соціокультурна значущість – це дослідження соціального контексту традиційного співу, що наразі отримує недостатнє висвітлення в новітній етномузикознавчій літературі. В основі дослідницьких **методів** пропонованої наукової розвідки динамізація на міждисциплінарних студіях з етномузикології та соціокультурної антропології, таких як аналіз соціального поширення фольклору, спостереження учасників, інтерв'ю та бесіди,

інтерпретаційна антропологія; застосовується низка емпіричних методів наукового дослідження. **Наукова новизна** презентованої дослідницької праці полягає в тому, що вперше приклади поширення народної пісні та процесу її ревіталізації розглядаються у соціальному контексті, у співставленні особистісного та колективного сприйняття народно-пісенної спадщини. **Висновки.** Спів – це, насамперед, психоемоційний музично-виконавський процес, у якому виявляються стосунки між співаком і піснею, співаком і слухачем, співаками між собою. Становлення пісні як «своєї» для окремих ансамблів чи «спільної» для міських фольклорних течій, обставини передачі й засвоєння пісні, стосунки співаків і слухачів, варті винятково глибинної професійної науково-дослідницької уваги й чекають подальших новітніх досліджень.

Ключові слова: народні пісні, індивідуальний спів, співочі колективи, поширення фольклору, фольклорне відродження, особисті народні пісні.

Statement of the scientific problem concerning this investigative article. What characteristics of folklore songs become as personal ones, or belonging to some singing individuals, as well to a group of singers? This type the questions are indicated by the process of musical folklore revitalization and dissemination at present times in vide socio-cultural context.

The relevance of this study is the insights into the phenomenon under consideration, which help much more clearly identify its characteristics and typology of actual cases.

Literature review. The article begins with the statement that the titles of Lithuanian traditional instrumental music pieces are often filled with verifying names – these names often indicate to whom the piece belongs. This is a direct reference to the work's belonging to a specific person. The overviews of such cases are presenting in research publications [1; 2; 6; 7; 9]. It is emphasized that this phenomenon is found in various musical cultures. Attention is drawn to a specific case of this phenomenon in the repertoire of contemporary Lithuanian folklore ensembles and individual singers [4; 5; 8].

The purpose of the article is present the idea that different types of the phenomenon under study can be more clearly investigated using actual socio-cultural anthropology methods.

The object of study there are the social attitudes to the singing folklore sources and their revitalization in contemporary Lithuanian folk life development. **The subject** – particular examples of the traditional singing.

Presenting main material. The titles of Lithuanian traditional instrumental music pieces are often filled with verifying names – these names often indicate to whom the piece belongs: „Antanas' Polka”, „Petras' Waltz”, etc... This is a direct reference to the work's belonging to a specific person. Usually, the special performer of such a work (who changed the traditional scheme with vivid improvisation or infused new musical experiences into the local tradition) was a particular personality. A memorably performed piece was attributed exclusively to the musician who played it, and even a few generations in the surrounding villages knew that the piece was by a particular musician. Sometimes the village is mentioned – „Mielagėnų polka”, „Kriaučiūnų polka” or „Senelio polka” (Petras' grandfather was playing, everybody called him grandfather, so it is also a „Grandfather's Polka”, See: [8].

The question is what about the songs. Here it is more difficult to change the title because the singer's name is competing with the lyrics, which also reflect the theme of the song, the title. However, when talking to both village singers and representatives of the folklore movement, the identification and association of the song with specific personalities or folklore groups, or even places, is obvious.

The report is based on qualitative, semi-structured interviews with representatives of the rural tradition and leaders of the urban folklore movement, recorded between 2018 and 2023.

The American anthropologist Bronner formulates the very principle of the transmission of folklore as a process that in a way reconstructs the song itself in the mind of the receiver and makes the song its own: „The transmission of folklore does not fabricate the content, but the very way of dissemination changes the content, and at the same time refines and aestheticizes it. The very way it spreads ensures variation and change of content. In many cases, it guarantees refinement of form and aesthetic value. The adopted song corresponds to human consciousness and human expectations. People want to hear it” [3]. That satisfy human curiosity, the things that one wants to hear, to understand and unconsciously recreate. In that phenomenon there is a coincidence, a harmony between the source of the propagation and the receiver, between the receptivity of man himself and the possibilities of his consciousness.

This moment of „sticking” of the song constructs not only the relationship of the singer to whom the song has „stuck” to the song, but also the attitude of those observing the „sticking process” towards the singer who has „stuck to the song”, the relationship between the people involved in the shared encounter with the song and the shared relationship with the newly experienced song.

Based on the interviews with the singers of the folklore ensemble „Rėmolee” in Seda (Western Lithuania-Samogitia), it is important to note that the singers of the ensemble come from different villages in the surrounding area of the town, which have had slightly different singing traditions from each other. They brought their own personal experiences, songs from their villages. Naturally, those „imported” songs became the songs of the singers who brought them: Pocalės' (Stasė Pocienė) song, Valerija's (Valerija Mizinienė) song, Gricienėlės' (Liudvika Gricienė) song, etc. It seems obvious and simple, but there are two moments where two things collide: all three singers were not the only ones who knew the songs they brought. The ensemble also included more people who knew variations of these songs (invariants of the same melodic type and similar lyrics usually existed in villages not far from each other [see: 2; 6]). The allocation of a song to one singer or the other was assured by the singer's talent and the singer's own relationship to the song. Each of the talented leaders of the folklore ensemble had a broader repertoire, but some of their songs have become common, and a few songs are associated only with these particular singers. The question is why. The answers should be found in the history of each song's entry into the ensemble's repertoire.

Stasė Pocienė experienced the song „Žalioj girelėj” („In the Green Grove”) in a most particular way. It was a song so central to her experience that she believed in her authorship. „It's about my life – that's the way it was, the way I left my mother's house, that's the way I suffered hardships, I raised my children” – she identified her life with the song's storyline. The identification with the song, although not very direct (most people did not seem to believe in the authorship), was accepted by the member of the ensemble: „This is the song of Pocalė” – V. Mizinienė says (interview in 2018). I have even heard a question from the leader Gintautas Griškėnas „Is it possible to be real that it is her song?”

Valerija Mizinienė named her favourite song as „I have two bareback horses”. It is a ballad with which the singer has a personal experience: „When we were collecting peat... Helpers were invited – I used to ask my

father – you call those who could sing ...when they sing, all the birch trees will spread... – Dovydavičiai song about a glass coffin („I have two bareback horses”)... it is so good for me, in my hut with white windows, deviated roof, cranes, I watch and think... I have experienced something like that... I take it very kindly...”.

For the singer, it is the song of the people whom she learned the song from. For her, it's not so much about the song itself as it is about singing, singing loudly, so that „the birch trees spread” – the most important thing is to sing. It is as if nothing more was needed at the moment of hearing the song, but today the song is brought even closer by the details of everyday life – the hut, the windows, the emotion preserved in the memory – the feeling of cosiness.

Naturally, other members of the ensemble do not have the same associations. For them, the story of a song begins only in the ensemble and, of course, the song brought by a great singer becomes only her song. Here it is easy to notice that the song is important for the singer not by its usual title, but by the strongest image - that of a glass coffin. The ensemble has adopted it – „Valerijos apie stiklinį grabieli”. („Valerija's about the glass coffin”). It is also easy to notice the clearly identified path of transmission of the song – the Dovydavičiai song to Valeria Mizinienė and Valeria's song to the participants of the ensemble „Rėmolee”.

Valerija Mizinienė notes: „you sing „Ir pajauga žali leipa” or „Oj siauda siauda”, you remember Pocalė (Stasė Pocienė), Gricienelė (Liudvika Gricienė), we all remember...”.

When a song loses its „owner”, when a member leaves the ensemble due to illness or death, it is inherited by the one whom the song „sticks” best to. According to the leader Gintautas Griškėnas: „The classics is a gold fund. The ones that stick. The most basic. Of course, it was not imposed. The policy was to sing whoever brought that song first. When there are no more, there are others. I just want it to be non-literary”.

A song in an ensemble acquires shared memories of communication with the particular person who brought the song to the ensemble, the experience of singing in rehearsals on stage, and becomes the „property” of the ensemble. For the participants of the folklore movement, who are familiar with the repertoire of the „Rėmolee” ensemble, all those songs become simply „Rėmolee” songs. According to the Kuršėnai folklore ensemble: „And we have some, but „Rėmolee” sing longer. Maybe it is their song then”.

The singers of Lynežeris village (Southern Lithuania, Dzūkija) used to sing together as an ensemble in their youth. They are all of the same generation – born between 1931 and 1940. Only Jadvyga Avižienė from the younger generation was invited to join the ensemble, despite the fact that she lives in Vilnius and only returns to her native village in summer. The shared emotional experience of their youth is the most important thing for the singers when singing together. They also had „their own songs” – „Saulė nusileido” („The Sun has set”) and „Dėkui motulai” („Thanks to the mother”). Onutė Mortūnienė (organiser of the ensemble's activities, elder of the village) tells us: „Jadzė and I used to go out on the little hill by the farmhouse and sing. When we talk, communicate... the sun is setting and we two are on the hill singing „Saulė nusileido”, „Dėkui motulai”, Jadzė used to be the first, her voice was very beautiful even then... I used to bring her to my place, on the hill, to make her sound so that everybody could hear us here. There were our songs, our singing. I sang more loudly with Jadzė than with my older sisters and aunts”. The childhood bond between Jadzė and Onutė has become the link between the younger generation and the older women's group, but Jadzė and Onutė are not the main singers in the group, as leading singers, and song selectors. The authority and singing leadership belonged to other women. The repertoire of the ensemble includes Onutė's and Jadzė's most precious „their” songs, but in the women's group, those songs are not recognised as their songs, they are the songs of the all-women group. Only when the friends stay together, then their songs become „their songs”. The women were not remembered as exceptional singers in the duo, nor was their singing mentioned by any other woman in the group. In this case, the ownership of the song remains a mystery for the whole of society and only exists within the circle of the holders of „their song” themselves.

There is another interesting case in the same group. The song „Išjoj bernelis” – a ballad about a cut down linden tree (daughter-in-law) is associated with the singer Verutė. Verutė is also not a song leader or a very talented singer (she doesn't always „get in tune”). She was accepted into the singing group more as a nice, warm person, as a friend. Her personal story is touched by the linden tree cut on her father's grave. For the singers of the group, the song about the linden tree is associated with Verutė. When asked about this song, many of them remembered Verutė's family story. Verutė herself teaches: „...here grows a linden tree by the road... it's a tree of daughters-in-law, in the song the evil mother-in-law turned her daughter-in-law into a linden tree, and a young man had to cut it down when he came

back from the war (telling the plot of the ballad). You can't burn a linden tree, only make cradles, spoons and sculptures". For Lynežeris women, this song is about their village, their history, even though Verutė's real story does not coincide with the song's plot, but the tree – the identification of its fate with the fate of a human being – plays a crucial role here. The song becomes the song of Verutė and „our Lynežeris village song" [1].

Slightly different processes organize the relationship with song in the communities of the urban folklore movement. The culture of romance was brought by the older generation, with experience from home and school. The aesthetics of the urban folklore movement aspire to be as old as possible, ritualistic, preferably with a song that preserves the reflections of the myth in the text, along with an interesting melody. At this intersection of experiences, individuals often find themselves needing to reconcile their own singing experience with new values, adapting to the criteria of others [7].

Antanas Bernatoniš (the founder and leader of the folklore ensembles „Verpeta" and „Kupolė"): „Nobody made me a folklorist... I don't know if I chose folklore or if folklore chose me. They just happened to invite such a „fool"... firstly, because we used to sing at home: my mother sang, but her songs were different, she didn't sing folk songs, she was quite distant... she sang childish tunes to us... she also sang lyrical ones at that time... there was no such thing as folklore...".

Zita Baniulaitė: „Dad was an organist. He sat me down at the piano, and we sang Brahms' „Lullaby" and Dvarionas' „Žvaigždutė" („Little Star"). Mom used to say, „You're such a musician, you're completely uninterested in folk songs". Dad would say, „That's how the girls sang in the manor labourers' house".

What needs to happen for a song that embodies the values of the folklore movement to become one's own? Firstly, a person who is already interested and engaged in the urban folklore movement typically attends concerts and reads various theoretical works, thus preparing themselves to engage in singing practices. Additionally, participating in a folklore recording expedition can become one of the most immersive adventures in the folklore movement. The songs themselves have a personal history before being sung in a folklore ensemble.

Algirdas Svidinskas (founder and leader of the folklore ensembles „Gastautė" and „Piliarožė", teacher of ethnoculture subjects): „I really enjoyed choosing what we collected ourselves. The most important thing is

whether that spark occurred. Something inside should resonate: during rehearsals, we used to say: Find the song somewhere and find the song within yourself”.

Bagužis was as communicative as they come. He radiated charisma, both among the youth and the young-at-heart in his yard. He'd just offer... well, let's sing a song, alright – „Raškažėlis” (we had sung it with him before)... the only time in my life I'm afraid of experiencing shame. It turns out, (with lots of twists, well-known melody line of Svidinskas in the recording – V.Z.) it's just a formula! What he did then, I don't know until now, when it was his environment, his home... what went on... I endured it like a stoat, but I held up. That's where the spark comes in...

Then you sing a song like that and it's like you're living his life and your life – you've received something and you're giving something back. The song becomes not only one's own, understood, and experienced, but also an opportunity to participate in the collective creative process. When discussing the introduction of a song into the ensemble's repertoire, Svidinskas highlights the empowerment of a selected singer as the most important factor: „When I led VDU, there was an ensemble and a group of the strongest... so, with that group one person leading, everyone followed, I always like to leave a 'vitamin' with the leader, so that there isn't just one leader (adding another person). Then I choose a supportive voice, Teresėlė from Panevėžys, I tell her, try giving some pre-lead-in notes before the leader starts, and she looked at me with such big eyes... Possible?! (laughs) Then she blossomed. There are people who feel the tradition, the true tradition, they feel it, hear it... the old folks always feel it... I always look for the first supportive voice – you have to feel it. Leading singers – no problems”. That song stuck with both of them.

When a song cannot become one's own: „If I, who have a distinctive sense of melismas, am compelled to learn melismas, something inside me boils up, as if someone wanted to break me out of tradition. If there's no tradition at all, then it's still possible to learn technically: we remember „Žūselės girga” very well. I still can't sing that song, but there was perfect harmony, perfect replication of the recording... everything was ideal. (...) The ensemble was my life's place, singing was a way of life. It was a circle of beloved people, where my family was. I tried to reproduce songs as my family values. I tried to reproduce songs not as they sounded authentically, but as I personally felt them... sometimes I would be misunderstood...”.

In the Lithuanian folklore movement, one can observe the existence of several songs spreading from Algirdas Svidinskas and the ensembles he led. It's likely that one of the most popular songs common to the folklore movement today, „Kur eisiu eisiu” is now rarely associated with its performers or transcribers, but it, along with a few other songs, spreads in the folklore movement as they were experienced and presented by friends, comrades of Algirdas Svidinskas.

Conclusions. Singing is a process where the relationship between the singer and the song, the singer and the listener, and the singers among themselves is revealed. The process of a song becoming „one's own” for individual ensembles or „common” for urban folklore movements, the circumstances of song transmission and adoption, the relationship between singers and listeners, I believe, are worthy of attention and await **further research**.

The circumstances of a song becoming „one's own” in the folklore movement have been noted:

- Dependency of the song within the group: the singer „brings” a significant song to the group and shares it.
- The adoption of the song is so strong that the singer identifies with the song, feeling like its creator, and the community recognizes it.
- The community associates the song with the personal history of a community member (the community member is not the lead singer or main performer of the song).
- A singer who stands out in the community with their talent „brings” (records in memorable circumstances) or selects (chosen accurately by leaders) songs to sing.
- The song is assigned to the singer by the community or leader based on their character or vocal qualities.

References:

1. An tėvo dvarelio. Lynežerio krašto dainos (2006). Sudarė Varsa Zakarienė. Vilnius: Asociacija Folkloro ansamblis "Vilniaus džūkuliai", 1 CD [in Lithuanian].
2. Balsys, R. (2000). Apie vieną Mažosios Lietuvos žvejų dainą. In: Tautosakos darbai XII (XIX), Vilnius: LLTI, 227–237 [in Lithuanian].
3. Bronner, Simon J., (2016). Towards a Definition of Folklore in Practice. In: Cultural Analysis 15.1, 6–27 [in English].
4. Ei kilo kilo. Laisvės dainos. Taika ir karas. See: <https://briedziutakais.lt/laisves-dainos/> [last visited 2024 04 18] [in Lithuanian].
5. Folkloro ansamblis "Rėmolee". See: <http://sedoskc.lt/veiklos-sritys/kolektyvai/folkloro-ansamblis-remolee/> [last visited 2024 04 22] [in Lithuanian].

6. Misevičienė, V. (1972). Darbo dainos. Kalendorinių apeigų dainos. Vilnius: Vaga [in Lithuanian].
7. Nakienė, A. (2012). Išeivių iš kaimo tapatybės paieškos: miesto folkloro sąjūdis. In: Liaudies kultūra, 6 (147), 23–41 [in Lithuanian].
8. Šapolinio polka. LMTA Mokslo centro Muzikinio folkloro archyvas. See: <http://etnomuzikologai.lmta.lt/omeka/item/52092> [last visited 2024.04.16] [in Lithuanian].
9. Zakarienė, V. (ed.), (2007). Ona Sorakienė. Dainų karaliai ir karalienės / Kings and Queens of Songs (CD). Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija [in Lithuanian].

UDC 781.7(477):78.072.03

DOI 10.33287/222415

Новикова Лариса Іванівна,

*доцент, доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики
Харківського національного університету мистецтв*

ім. І.П. Котляревського

тел.: (050) 615 - 44 - 95

e-mail: larisa1music@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7238-9832>

Жалєйко Дар'я Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри інтерпретології та аналізу музики,

завідувач навчальної лабораторії фольклору

Харківського національного університету мистецтв

ім. І.П. Котляревського

тел.: (066) 925 - 06 - 20

e-mail: lorindarina@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3362-2044>

ХАРКІВСЬКА ФОЛЬКЛОРИСТИЧНА ШКОЛА І ЇЇ РОЛЬ У ФОРМУВАННІ ТА ІНСТИТУАЛІЗАЦІЇ ВІТЧИЗНЯНОГО ЕТНОМУЗИКОЗНАВСТВА

Мета статті – окреслити основні віхи розвитку Харківської фольклористичної школи у дзеркалі історичної панорами, що охоплює час від заснування Харківського університету до діяльності сучасних етномузикологів Харківщини та навчальної лабораторії фольклору ХНУМ ім. І.П. Котляревського в умовах війни. **Методологію** наукового дослідження становлять наступні наукові підходи: історіографічний, аксіологічний, а також загальнонаукові методи

(аналіз синтез, індукція, дедукція). Під час дослідження медіатизації як інструмента збереження культурної спадщини Слобожанщини застосовано міждисциплінарний підхід. **Новизна.** Харківська фольклористика, яка сформувалась в XIX – XX сторіччі, динамічно скерувала засади культурно-історичної школи та довела свою причетність до новаторських методів європейської науки. Також новизною представленого дослідження є характеристика сучасних форм репрезентації архівних матеріалів Навчальної лабораторії фольклору в цифровому середовищі та визначення стратегії збереження національної культурної спадщини Слобожанщини в умовах війни. **Висновки.** Харківська фольклористична школа акумулювала в своїй практиці передові методи дослідження (компаративістика, структурна типологія), тим самим заклала потужний фундамент для дослідників прийдешніх поколінь, як в науковій, так і в дидактичній царині. Надалі цифровий архів навчальної лабораторії фольклору Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського став резервуаром і провідником наукової спадщини, культурної пам'яті та національної ідентичності в її екзистенційному вимірі. За роки свого функціонування Навчальна лабораторія фольклору здійснила проведення першого оперативного етапу цифрового архівування, а також пілотного етапу щодо репрезентації матеріалів на навчальному сайті.

Ключові слова: Харківська фольклористична школа, навчальна лабораторія фольклору, архів, експедиційні матеріали, цифровізація, медіатизація, національна культурна спадщина.

Novykova Larysa, Associate Professor, Associate Professor at Department of Interpretation and Music Analysis, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts

Zhaleiko Darya, PhD in Art Studies, Associate Professor, Head of the Folklore Educational Laboratory, Associate Professor at Department of Interpretation and Music Analysis, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts

Kharkiv Folkloristic School and its Role in Formation and Institutionalization of Ukrainian Ethnomusicology

The purpose of the article is to outline the main milestones in the development of the Kharkiv folkloristic school in the mirror of the historical panorama, covering the time from the foundation of Kharkiv University to

the activities of modern ethnomusicologists from Kharkiv region and the Folklore Educational Laboratory at Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts in the conditions of war. **The methodology** of scientific research consists of the following scientific approaches: historiographic, axiological, as well as general scientific methods (analysis, synthesis, induction, deduction). An interdisciplinary approach was applied during the study of mediatization as a tool for preserving the cultural heritage of Slobozhanshchyna. **The scientific novelty.** Kharkiv folkloristics, formed in the 19th and the 20th centuries, dynamically directed the foundations of the cultural-historical school and proved its involvement in the innovative methods of European science. Also, the novelty of the presented research is the characterization of modern forms of representation of archival materials of the Folklore Educational Laboratory of in the digital environment and the determination of the strategy for preserving the national cultural heritage of Slobozhanshchyna in the conditions of war. **Conclusions.** The Kharkiv folkloristic school accumulated advanced research methods (comparative studies, structural typology) in its practice, thereby laying a powerful foundation for researchers of future generations, both in the scientific and didactic spheres. In the future, the digital archive of the Folklore Educational Laboratory at Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts become a reservoir and guide of scientific heritage, cultural memory, and national identity in its existential dimension. Over the years of its operation, the Folklore Educational Laboratory has carried out the first operational stage of digital archiving, as well as a pilot stage regarding the representation of materials on the educational site.

The key words: Kharkiv folkloristic school, Folklore Educational Laboratory, archive, expedition materials, digitalization, mediatization, national cultural heritage.

Постановка проблеми. Нові методи дослідження і нові технології завжди були важливими інструментами в досягненні наукових цілей, що відповідало викликам історичного континууму. Певним чином це перетиналось як з історичним минулим Харківської фольклористики, так і з сучасними векторами цифровізації в стратегії інформаційного поля, стаючи новим цінним джерелом оприлюднених архівних експедиційних матеріалів лабораторії для їх дослідження вітчизняними фольклористами і, як наслідок, рушійною силою розвитку сучасної українського етномузикознавства.

Навчальна лабораторія фольклору Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського містить експедиційні матеріали, що можуть стати корисними в навчальному процесі закладів освіти України (як фахового, так і загального напрямків), а архівні матеріали, що ніколи не були оприлюднені, становлять виняткову цінність для науковців України в процесі їх дослідницької діяльності (етномузикологічні дослідження, транскрибування аудіозразків автентичного фольклору тощо). Лабораторія фольклору, без перебільшення, виконує функції своєрідної фортеці культурної пам'яті, національної ідентичності в її екзистенційному вимірі.

У березні 2022 року внаслідок двох важких ракетних та авіаударів вибуховою хвилею була пошкоджена будівля Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського. Було вибито майже всі вікна (зокрема і в приміщенні лабораторії), стан даху будівлі перебував у критичному стані. Постійна загроза фізичного знищення архіву навчальної лабораторії фольклору ХНУМ ім. І.П. Котляревського в умовах систематичного руйнування росією будівель, закладів вищої освіти, об'єктів культурних надбань прифронтового Харкова – вказує на негайну потребу створення цифрового простору для збереження аудіоархіву лабораторії, експедиційних матеріалів, що їй належать, а також дослідження нових та найбільш ефективних принципів зберігання даних.

Актуальність теми дослідження. Сьогодні лабораторія має на меті здійснити порятунок документального свідoctва історії через переведення в цифровий формат, збереження на сучасних цифрових носіях фольклорних записів Слобожанщини та створення умов для їх надійного захисту. В еру цифровізації в Україні шляхи щодо реалізації цієї генеральної мети Навчальної лабораторії фольклору через діджиталізацію експедиційних матеріалів та створення аудіовізуального формату архіву лабораторії мало досліджені в сучасному вітчизняному музикознавстві. Дослідження ефективного алгоритму зацифрування архіву лабораторії та його оприлюднення на новітніх мультимедійних платформах становить виняткову цінність, а також є новим кроком назустріч процесу розбудови доступності інтернет-платформ, що популяризують українську культурну спадщину та вагомим внеском у створення умов для її збереження під час війни й колосальної загрози знищення, що є болючим викликом сьогодення.

Огляд літератури. Діяльність Навчальної лабораторії фольклору крізь призму досвіду збереження її архіву та виховання здобувачів вищої освіти на засадах зв'язку поколінь у період 2005 – 2015 років охарактеризовано в низці наукових праць І. Романюк [12; 13]. Проте, стратегії пріоритетної діяльності Навчальної лабораторії фольклору під час війни – у період з 2022 року і дотепер – ще не стали предметом окремого дослідження в українському музикознавстві.

Об'єктом дослідження є етноісторична спадщина харківських вчених, як підґрунтя подальшої фольклористичної діяльності Навчальної лабораторії фольклору – структурного підрозділу Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського, а **предметом** – методи дослідження, вироблені поколіннями вчених фольклористів, актуалізація їх в сучасних умовах з метою фіксації та специфіка збереження фольклорних артефактів через використання різних форм медіатизації, що стають новим цінним джерелом оприлюднених архівних експедиційних матеріалів лабораторії для їх дослідження вітчизняними фольклористами й, як наслідок, рушійною силою розвитку сучасного українського етномузикознавства.

Виклад основного матеріалу Формування харківської фольклористики пов'язано із заснуванням у 1805 році Харківського університету. Найбільш потужними науковими напрямками першої половини ХІХ ст. можна вважати історико-філологічні й етнографічні розвідки, пов'язані з літературною діяльністю *Г. Квітки-Основ'яненка*, виданням текстів українських дум і балад *І. Срезневським*, формуванню української літературної мови в колі *Харківської школи романтиків*, натхненним лідером якої був *П. Гулак-Артемовський*.

Важливим наступним кроком в якісно новому науковому поступі фольклористики, стало заснування в 1877 *ХІФТу* – *Харківського історико-філологічного товариства*, очолюваного видатними вченими *О. Потебнею* з 1877 – 1890 і *М. Сумцовим* з 1897 – 1919 рр. Саме *О. Потебні* належить думка щодо силаби, як основи віршової будови народних пісень і саме ця ідея видатного філолога стане фундаментом концепції кількісного складочислення, як основи ритмоструктурування. Цей постулат надалі був сформульований *П. Сокальським*, як: «народний такт – це вірш, або піввірш» і покладений в основу його трактату «Руська народна музика...» [14].

Автор визначив **музику усної традиції**, як окремий об'єкт дослідження з його іманентними характеристиками, сформував способи аналізу фольклору, використовуючи методи суміжних наук, зокрема *компаративістики*, що на той час було прогресивним напрямком в наукових візіях. Надалі, розвиток фольклористичної думки, яка оформлювала типологічний напрямок в етномузикології початку 20 століття, знайшла своє досконале втілення в праці Ф. Колесси «Ритміка Українських народних пісень» [2], а К. Квітка, на основі силаби і музичного метру введе поняття моделі або складової музично-ритмічної форми. Таким чином, *структурно-типологічний* метод, започаткований О. Потебнею і П. Сокальським у ХІХ столітті, було продовжено їх великими послідовниками. Надалі саме ХІФТу, очолюваному О. Потебнею, а з 1897-1919 року видатним вченим, професором М. Сумцовим, належить провідна роль у вибудові *історико-етнографічної* гілки наукових досліджень Слобідщини. Вченим надруковано близько 300 досліджень, статей, нотаток, наукових та публіцистичних праць. Серед етнографічних досліджень та збірок: «Наукове вивчення колядок і щедрівок» (1886), «Культурні переживання» (1889-1890), «З української старовини» (1905), але найбільш знаковою серед його праць була і залишається історико-етнографічна розвідка «Слобожане» [17], яку по праву можна вважати енциклопедією Слобідського краю від початку колонізації до перших десятиліть 20 століття.

У «Збірниках» Харківського історико-філологічного товариства надруковано чимало статей видатного етнографа П. Іванова про народні повір'я в чаклунів, відьом та упирів (у IV т.), про домовиків, лісовиків та водяних (V т.), про дитячі ігри в селах Куп'янського повіту (II т.). Найкращі і найбільш цитовані дослідження П. Іванова про українські народні легенди видані в 1907 і перевидані у 2007, «Життя і повір'я селян Куп'янського повіту Харківської губернії» [1]. У 1902 році, до ХІІ Археологічного з'їзду, в «Збірниках» ХІФТу надруковано нарис Є. Кріста «Кобзарі і лірники Харківської губернії» [3], про побут, світогляд, музикування сліпечької мандрівної братії Слобідщини. На цьому ж Археологічному з'їзді молодий тоді *Гнат Хоткевич* репрезентував цих музикантів і почав свою культуртрегерську, викладацьку і наукову діяльність, яка увінчалась фундаментальним дослідженням. Монографія «Музичні інструменти українського народу» [18] була видана в 1930, а надалі – лише на

початку ХХІ ст. Та ж доля спіткала і єдину (1929 рік) фонографічну збірку В. Ступницького «Пісні Слобідської України» [16], монографії П. Іванова [1] та М. Сумцова [17]. Певна етнокультурна перерваність в історичній діячності 20 сторіччя пов'язана з урядовими утисками і репресіями 20-30х років, нищенням традицій, моральних і релігійних норм. Відомий на Слобідщині збирач фольклору О.І. Стеблянюк в 1926 р. закінчив Харківський музично-драматичний інститут по класу композиції С. Богатирьова, долучився як фольклорист до записів народних пісень, але зміг видати свою знамениту збірку Харківського фольклору [15] лише в 1965 році. З 1947 він очолив кабінет музичного фольклору Харківської консерваторії і цю дату можна вважати початком формування фонографічних фондів Вищого музичного закладу міста.

Визначною віхою інституалізації української фольклористики у Харківській консерваторії (нині – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського) стало заснування Навчальної лабораторії фольклору в 1976 році, а великий аудіофонд структурного підрозділу Університету з унікальним зібранням експедиційних записів, що здійснювалися більше ніж 35 років співробітниками Лабораторії та здобувачами вищої освіти, – вагомим внеском у збереження національної культурної спадщини України. Унікальний аудіофонд Навчальної лабораторії фольклору Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського експедиційних записів, що збиралися фольклористами – співробітниками та здобувачами вищої освіти з 1976 містить 1000 одиниць зразків музичного фольклору Слобожанщини, які належать різним співочим стилям та інструментальним традиціям. Саме у найбільш фундаментальному та найдавнішому архіві традиційної пісенної культури Слобожанщини – навчальній лабораторії фольклору – зберігається фольклористичний експедиційний матеріал (понад 100 документаційних папок), у якому зафіксовано інформацію щодо найстарішого респондента (1900 р.н.) в Україні. Отже, архівні матеріали Навчальної лабораторії фольклору становлять колосальну культурно-історичну цінність для етномузикологів України, тому важко переоцінити величезний внесок фундаторів лабораторії – завідувача кафедри історії музики, професора Галини Олександрівни Тюменської (1908–1999) та композитора, фольклориста, викладача народної творчості Харківської

консерваторії – Олександра Івановича Стеблянка (1896–1977), який в 1947 році став завідувачем кабінету музичного фольклору та протягом своєї багаторічної діяльності здійснив потужний внесок у розвиток етномузикознавства України. Олександр Іванович був майже єдиним збирачем та дослідником музичного фольклору Східної України першої половини ХХ століття. Відданий справі всього свого життя, більше ніж за півстоліття своєї діяльності видатний фольклорист Слобідської України зібрав понад 2000 українських народних пісень.

З 1976 року співробітниками лабораторії та здобувачами вищої освіти було проведено близько 80 польових етнографічних експедицій Східною Україною – в Харківській, Полтавській, Донецькій, Сумській, Білгородській, Воронезькій областях. Основними напрямками діяльності Навчальної лабораторії (завідувач – Сергій Олександрович Нікітін) в другій половині ХХ століття були: експедиційно-польова робота (поповнення архіву лабораторії новими етнографічними матеріалами, записами зразків традиційної пісенної культури) та забезпечення навчального процесу Університету (науково-теоретичної та практичної підготовки майбутніх фольклористів). З 2006 року (завідувач – кандидат мистецтвознавства, доцент Ірина Анатоліївна Романюк), основним стратегічним напрямком діяльності навчальної лабораторії стала комп'ютеризація та реорганізація її фонду. Поруч із вищезазначеними напрямками діяльності лабораторії, що реалізувало попереднє покоління фольклористів та здобувачів освіти, починають існувати нові: зберігання й опрацювання фоноархіву лабораторії (цифровізація фольклорних аудіозаписів, електронна архівація фонду лабораторії, транскрибування коментарів до поетичних текстів пісень та іншої супровідної інформації), каталогізація фонду лабораторії (за територіальним принципом), зокрема – цифрова каталогізація (за територіальним та хронологічним принципом). Співробітниками Навчальної лабораторії фольклору було розроблено унікальну *методику залучення комп'ютерних технологій* при зацифруванні фольклорних зразків і розпочато систематичний перезапис аудіофонду Лабораторії (бобин та касет) на цифрові носії з одночасним удосконаленням записів за допомогою комп'ютерної програми *WaveLab*.

Усі матеріали лабораторії, зібрані під час польових записів, свідчать про українську етнічну природу Слобожанщини. Документи експедицій з архіву навчальної лабораторії фольклору слугували

частиною матеріалів для наукових досліджень доцента ХНУМ ім. І.П. Котляревського – Новикової Лариси Іванівни [4; 5; 6; 7; 8; 9; 10].

Слід зазначити, що у найбільш фундаментальному та найдавнішому аудіоархіві традиційної пісенної культури Слобожанщини зберігається фольклористичний експедиційний матеріал, у якому зафіксовано інформацію щодо найстарішого респондента (1900 р. н.) в Україні та унікальні фотоматеріали, зібрані під час експедицій.

Також лабораторія здійснює навчально-допоміжну роботу відповідно тем занять робочих програм навчальних дисциплін «Етномузикологія» та «Музичний фольклор» під керівництвом доцента ХНУМ ім. І.П. Котляревського – Новикової Лариси Іванівни. Студенти-етномузикологи (здобувачі вищої освіти), що стали випускниками ХНУМ ім. І.П. Котляревського в різні роки: В. Нечаєв; В. Гура, В. Рибалко (Русина), В. Ібрямова, К. Гнідаш – продовжили надалі свою фольклористичну діяльність.

Сьогодні діяльність навчальної лабораторії фольклору, тематичний вектор її досліджень, практична спрямованість заходів, до організації яких долучається структурний підрозділ, відповідають комплексній науковій темі, що включено до плану науково-дослідної роботи Університету: *«Фольклорна спадщина Слобожанщини: ідея вітальності української нації та культури»* (під керівництвом завідувача лабораторії, кандидата мистецтвознавства – Дар'я Жалєйко). Пошуки шляхів збереження архівного фонду лабораторії, що опинився в умовах війни віч-на-віч перед загрозою фізичного знищення, оскільки місцем розташування архіву є прифронтна зона, стало в умовах війни головним завданням структурного підрозділу. Велику трагедію становить той факт, що багато сіл, де проходили експедиції, матеріали яких зберігаються в лабораторії фольклору, знищено ворогом.

Отже, здійснення перших кроків щодо розміщення певного відсотка зразків музичного фольклору (з архіву лабораторії) з використанням форм аудіовізуалізації на відповідних хостингах, частково забезпечить фізичне збереження матеріалів лабораторії в цифровому середовищі, що буде сприяти посиленню привернення уваги суспільства до значення культурної спадщини в сучасному житті та наслідування традицій для збереження національної ідентичності.

Упродовж 2022–2023 років було здійснено опрацювання аудіо- та фотоматеріалу, фольклорно-етнографічних матеріалів експедиції: зацифрування експедиційних матеріалів, їх систематизація та впорядкування згідно з параметрами паспортів етнографічної інформації та їх оприлюднення на навчальному сайті лабораторії, що було створено у 2023 році. До контенту сайту лабораторії (не враховуючи рубрикації, що презентують діяльність структурного підрозділу) увійшли наступні цифрові продукти: 1) репрезентація архівних матеріалів (за жанровим показником) навчальної лабораторії фольклору ХНУМ ім. І.П. Котляревського: аудіоматеріали, архівна супровідна документація (систематизація засканованих рукописів у цифровий формат сайту), науково-публіцистичні статті, присвячені відповідній жанровій тематиці. У відповідних рубриках сайту представлені майже всі фольклорні жанри архіву лабораторії; 2) створення відеопрезентацій архівних матеріалів ХНУМ ім. І.П. Котляревського: підбірка зразків автентичного виконання, що презентовано крізь призму медіатизації: поєднання аудіального та візуального компонентів – відеопроєктів, що присвячено фольклорним жанрам, та розміщення їх на офіційних каналах лабораторії; 3) створення «прив'язаних» до офіційного сайту лабораторії форм медіатизації: офіційної сторінки Навчальної лабораторії фольклору в соціальній мережі *Facebook*, офіційного *YouTube*-каналу Лабораторії та періодичне оновлення їх контенту. Створений сайт та різні форми медіатизації матеріалів лабораторії охоплює реалізацію не тільки просвітницької та популяризаторської мети, а й, безперечно, є надзвичайно корисними для освітнього процесу для закладів освіти мистецького спрямування, а також – для науково-дослідної діяльності фольклористів (транскрибування зразків автентичного фольклору, пошук паспортних даних виконавців та пісень, дослідження зразків музичного фольклору), що може сягати нових обріїв у царині етномузикологічних відкриттів, що маркують інтелектуальні досягнення цвіту української нації як на вітчизняній, так і на міжнародній арені.

Висновки. Харківська фольклористична школа акумулювала у своїй практиці передові методи дослідження (компаративістика, структурна типологія), тим самим заклала потужний фундамент для дослідників прийдешніх поколінь, як в науковій, так і в дидактичній царині. Надалі цифровий архів навчальної лабораторії фольклору

Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського став резервуаром і провідником наукової спадщини, культурної пам'яті та національної ідентичності в її екзистенційному вимірі. Оскільки кожної миті протягом війни архів знаходиться перед загрозою фізичного знищення, опанування досвіду підготовки значного документного масиву до подання на конкурсні грантові пропозиції дає сьогодні надію зрушити з мертвої точки питання щодо забезпечення фінансування проєктів Навчальної лабораторії фольклору для створення надалі мультимедійної платформи зі збереженням усього цифрового архіву лабораторії: врешті-решт саме від цього залежить врятування документального свідоцтва історії Слобожанщини, безцінних скарбів національної культурної спадщини, що збиралися співробітниками та здобувачами вищої освіти впродовж майже 40 років.

Перспективою дослідження означеної теми можуть бути нові форми репрезентації архівних матеріалів навчальної лабораторії фольклору ХНУМ ім. І.П. Котляревського (аудіозаписів, фотоматеріалів, фольклористичних матеріалів експедицій) з метою впровадження в навчальний процес мультимедійних платформ, що презентують цифровий архів лабораторії, а також використання матеріалів лабораторії в реалізації кроссекторальних проєктів всеукраїнського та міжнародного масштабу.

Список використаних джерел і літератури:

1. Іванов П.П. Життя і повір'я селян Куп'янського повіту Харківської губернії. Харків: Майдан, 2007. 331 с.
2. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень (підготувала до друку Софія Грица. Філарет Колесса. Київ: Наукова думка, 1970. С. 25–233.
3. Крист Е.И. Кобзари и лирники Харьковской губернии. Харьков: Тип. «Печатное дело», 1902. 15 с.
4. Новикова Л. До питання про специфіку фольклору Слобідської України. Музична Харківщина. Харків: ХІМ ім. І.П. Котляревського. 1992. С. 255–264.
5. Новикова Л. Загальнорегіональні та вузьколокальні типи формульних наспівів у весільній традиції Слобідщини. Проблеми етномузикології. 2019. Вип. 14. С. 118–128.
6. Новикова Л. Міжпоколінний діахронний зв'язок як комунікативний дискурс в фольклорній традиції Слобідської України. Аспекти історичного музикознавства. 2022. Вип. 26. С. 22–36.
7. Новикова Л. Пісні Слобідської України. Харків: Майдан, 1996. Вип. 1. 186 с.
8. Новикова Л. Пісні Слобідської України. Харків: Майдан, 1998. Вип. 200 с.

9. Новикова Л. Пісні Слобідської України: Навчальний посібник (з аудіо додатком). /автор-укладач Новикова Л. Харків: ТО Ексклюзив, 2006. 188 с.
10. Новикова Л. Про історичну динаміку жанрового ряду слобожанського фольклору ХХ сторіччя. Проблеми етномузикології. 2004. Вип. 2. До 90-річчя НМАУ ім. П.І. Чайковського. С. 284–294.
11. Нолл В. Трансформація громадянського суспільства. Київ, 1999. 870 с.
12. Романюк І.А. Аспекти діяльності навчальної лабораторії фольклору Харківського національного університету мистецтв імені Івана Котляревського. Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2017. Вип. 66. С. 195–204.
13. Романюк І.А. Фольклору навчальна лабораторія. Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування: мала енциклопедія (у 2 т.). ХНУМ ім. І.П. Котляревського (ред.-упоряд. Л.В. Русакова). Харків: «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2017. Т. 1. С. 690–692.
14. Сокальський П. Руська народна музика. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичного мистецтва, літератури УРСР, 1959. 399 с.
15. Стеблянюк О.І. Українські народні пісні. Київ: Музика, 1965. 200 с.
16. Ступницький В. Пісні Слобідської України. Харків: Державне видавництво України, 1929. 46 с.
17. Сумцов М.Ф. Слобожане. Харків: Майдан. 2017. 240 с.
18. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків: Видавець Олександр Савчук. 2018. 512 с.

References:

1. Ivanov, P.P. (2007). *Life and beliefs of the peasants of Kupyan district, Kharkiv province*. Kharkiv: Majdan, 331 [in Ukrainian].
2. Kolessa, F. (1970). Rhythm of Ukrainian folk songs (prepared for publication by Sofia Hrytsa). *Filaret Kolessa*. Kyiv: Naukova dumka, 25–233 [in Ukrainian].
3. Krist, E. I. (1902). *Kobzari and lyre players of the Kharkov province*. Kharkov: Ty`pografy`ya pechatnoe delo, 15 [in Russian].
4. Novykova, L. (1992). Regarding the specifics of the folklore of Slobidska Ukraine. *Muzychna Kharkivshchyna*. Kharkiv I.P.Kotlyarevsky National University of Arts, 255–264 [in Ukrainian].
5. Novykova, L. (2019). General regional and narrowly local types of formula chants in the wedding tradition of Slobidshyna region. *Problemy etnomuzykolohii*, 14, 118–128 [in Ukrainian].
6. Novykova, L. (2022). Intergenerational diachronic connection as a communicative discourse in the folklore tradition of Slobidska Ukraine. *Aspekty istorychnoho muzykoznavstva*. Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, 26, 22-36 [in Ukrainian].
7. Novykova, L. (1996). *Songs of Slobidska Ukraine*. Kharkiv: Majdan, 1, 186 [in Ukrainian].
8. Novykova, L. (1998). *Songs of Slobidska Ukraine*. Kharkiv: Majdan, 2, 200 [in Ukrainian].

9. Novykova, L. (2006). *Songs of Slobidska Ukraine*: tutorial (with audio supplement / author-compiler Novykova L.). Kharkiv: TO Ekskliuzyv, 188 [in Ukrainian].
10. Novykova, L. (2004). On the historical dynamics of the genre series of Slobozhanshina folklore of the 20th century. *Problemy etnomuzykologhii*, 2: To the 90th anniversary of the NMAU named after P.I. Tchaikovsky. Kyiv, 284–294. [in Ukrainian].
11. Noll, V. (1999). *Transformation of civil society*. Kyiv, 870 [in Ukrainian].
12. Romanyuk, I.A. (2017). Aspects of activity of the educational laboratory of folklore of Ivan Kotlyarevskyi Kharkiv National University of Arts. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia filolohichna*, 66, 195–204 [in Ukrainian].
13. Romanyuk, I.A. (2017). Folklore educational laboratory. 1917–2017. *Kharkiv I.P.Kotlyarevsky National University of Arts. To the 100th anniversary of the foundation: a small encyclopedia (in 2 volumes)*. Kharkiv I.P.Kotlyarevsky National University of Arts (edited by L.V. Rusakova). Kharkiv: Vodnyi Spektr, 1, 690–692 [in Ukrainian].
14. Sokalsky, P. (1959). *Rus folk music*. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi mystetstva literatury URSR, 399 [in Ukrainian].
15. Steblyanko, O. I. (1965). *Ukrainian folk songs*. Kyiv: Muzyka, 185 [in Ukrainian].
16. Stupnytskyi, V. (1929). *Songs of Slobidska Ukraine*. Kharkiv: Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy, 46 [in Ukrainian].
17. Sumtsov, M. F. (2017). *Slobozhanshina people*. Kharkiv: Majdan, 240 [in Ukrainian].
18. Khotkevich, G. (2018). *Musical instruments of the Ukrainian people*. Kharkiv: Vydavets Oleksandr Savchuk, 512 [in Ukrainian].

UDC 784.09

DOI 10.33287/222416

Федорняк Наталія Богданівна,

*кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри музичної
україністики та народно-інструментального мистецтва*

Прикарпатського національного університету

імені Василя Стефаника

тел.: (066) 866 - 02 - 94

e-mail: nataliia.fedorniak@pnu.edu.ua

<https://orcid.org/0000-0002-4981-6495>

УКРАЇНСЬКИЙ ПІСЕННИЙ ФОЛЬКЛОР У НОТНИХ ВИДАННЯХ РОБЕРТА КЛИМАША (КАНАДА)

Мета статті – проаналізувати пісенний фольклор нотних видань «Зимовий цикл українських народних пісень в Канаді» та «Українські народні пісні з прерій» Р. Климаша, зокрема способи нотної фіксації

народнописенних зразків, території походження, жанрово-тематичний та музичний складники. **Методологія дослідження** ґрунтується на принципах об'єктивності, системності й історизму, якому відповідає історико-культурологічний підхід. Застосовано музикознавчий, текстологічний, стилістичний, контекстуальний аналіз, що розкриває музичні, літературні, історико-культурні виміри еволюції народних пісень у нових соціокультурних умовах. **Наукова новизна дослідження** полягає у введенні до наукового обігу збірок нотовидань канадсько-українського фольклориста Р. Климаша, які містять зразки збережених традиційних народних пісень українських переселенців у контексті вивчення музичної фольклорної традиції українців діаспори Північної Америки. **Висновки.** Нотні видання Р. Климаша фіксують на території Канади український пісенний календарно-обрядовий (колядки, щедрівки, веснянки), родинно-обрядовий (весільний обряд, голосіння) та побутовий (балади, ліричні, колискові, жартівливі та застільні пісні) фольклор, збережений від кінця ХІХ ст. протягом півстоліття після поселення перших українців у канадських преріях. Пісенні зразки записані із етнографічних регіонів західного Поділля, Покуття та Буковини (Тернопільська, Івано-Франківська, Чернівецька області) і демонструють різноманітність мелодичних варіантів і текстів та увиразнюють особливості музики західного регіону України (мелодико-ритмічний, ладовий аспекти). Надруковані корпуси пісень засвідчують збереження обрядового фольклорного циклу українців у застиглих традиційних формах через відсутність живого фольклорного середовища та розпорошені поселення українців.

Ключові слова: музична культура української діаспори; народна пісня; автентичний музичний фольклор; емігрантський фольклор; трансформація музичної фольклорної традиції; етномузикологія; нотовидання; канадсько-українська фольклористика.

Nataliia Fedorniak, PhD, Lecturer at Department of Ukrainian Music Studies and Instrumental Folk Art; Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

Ukrainian Folk Songs in the Musical Editions of Robert Klymasz (Canada)

The purpose of the research is to analyze the folk song repertoire in the musical editions „The Ukrainian winter folksong cycle in Canada” and „Ukrainian folksongs from the Prairies” by R. Klymasz including the methods of musical notation of folk song samples, origins, genre-thematic

and musical components. **The research methodology** is based on the principles of objectivity, systematicity and historicism, which corresponds to historical and cultural approaches. Musicological, textological, stylistic, and contextual analyses are applied, which reveal the musical, literary, and historical-cultural dimensions of the evolution of folk songs in new socio-cultural conditions. **The scientific novelty** is in introducing into academic circulation collections of musical editions by the Canadian-Ukrainian folklorist R. Klymasz, which contain samples of preserved traditional folk songs of Ukrainian emigrants, within the context of studying the musical folklore tradition among the Ukrainians of North American Diaspora. **Conclusions.** The musical editions of R. Klymasz document the Ukrainian folklore calendar-customary (carols, spring songs), family-customary (wedding rituals, lullabies), and domestic (ballads, lyrical, lullabies, humorous, and table songs) folklore in Canada, preserved from the late 19th century throughout the half-century following the settlement of the first Ukrainians in the Canadian prairies. The song samples are recorded from the ethnographic regions of western Podillia, Pokuttia, and Bukovyna (Ternopil, Ivano-Frankivsk, Chernivtsi regions) and demonstrate the diversity of melodic variants and texts, highlighting the peculiarities of the music of the western region of Ukraine (melodic-rhythmic, modal aspects). Printed song collections confirm the preservation of the ritual folklore cycle of Ukrainians in frozen traditional forms due to the absence of a living folk environment and scattered settlements of Ukrainians.

The key words: Ukrainian diaspora musical culture; folk song; authentic musical folklore; emigrant folklore; transformation of musical folklore tradition; ethnomusicology; musical notation; Canadian-Ukrainian folklore studies.

Постановка проблеми. Першу хвилю еміграції українців у північноамериканські терени, що відбулася в останній чверті XIX ст., склали селяни західного регіону України, які вирушали в заробітчанську подорож з метою покращення матеріального становища. Поселившись на безлюдних степових просторах Канади (Манітоба, Альберта, Саскачеван), українська громада змогла зберегти «старокрайову» культуру з її етнічною барвистою локальною специфікою. Певний час українці дотримувалися звичаїв і традицій материкової України, зберегли давні обряди, мовні діалекти, які продовжували побутувати в середовищі емігрантів. Особливу роль в організації суспільного життя відігравали музичні традиції, зокрема,

виконання народнопісенного матеріалу та збереження способів традиційного співу. На початку ХХ ст. були зафіксовані зразки привезеної за океан автентичної музики у звукозаписах. Оскільки український фольклор потрапив у іноетнічне середовище згодом розпочалася трансформація музичної фольклорної традиції та відбулися процеси асиміляції через відсутність природного середовища для подальшої трансмісії народної творчості. Але у пам'яті перших українських переселенців зберігся «законсервований» музичний фольклор, який вдалося зафіксувати в місцях поселення українців канадсько-українським фольклористом Робертом Климашем під час польових експедицій. Свої наукові студії на основі зібраних матеріалів він узагальнив у докторській дисертації «Український фольклор в Канаді: іммігрантська традиція в процесі трансформації» [14]. Також Р. Климаш розшифрував та видав певну частину зібраних автентичних нотних зразків у нотних збірниках.

Огляд літератури. З. Лисько зібрав понад 11 тисяч народних мелодій (в Україні і за кордоном), які видані в десяти томній антології «Українські народні мелодії» (1964–1994, Нью-Йорк-Торонто) [10]. Дослідженню жанрів пісенного фольклору українців діаспори присвячені роботи Т. Булат [1], С. Вачичин [2], Л. Осборн [16]. Вивчення різних аспектів трансформації музичної фольклорної традиції в середовищі української діаспори висвітлені в роботах українських науковців Г. Карась [8], В. Дутчак [4], Н. Федорняк [11].

Український народнопісенний матеріал теоретично осмислений в роботах І. Клименко [9], А. Іваницького [6], С. Грици [3], Є. Єфремова [7], Л. Єфремової [5] та ін.

Оскільки нотні збірки Роберта Климаша містять зразки «законсервованої» традиційної пісенної культури українців діаспори, **актуальним** залишається ознайомлення з цими нотодруками в контексті вивчення трансформації української музичної фольклорної традиції Північної Америки. Тому **метою наукової розвідки** є аналіз пісенного фольклору нотних видань «Зимовий цикл українських народних пісень в Канаді» та «Українські народні пісні з прерій» Р. Климаша, зокрема способів нотної фіксації, території походження, жанрово-тематичного та музичного складника.

Об'єкт дослідження – музична фольклорна традиція українців діаспори Канади, а **предмет** – традиційний пісенний музичний

фольклор українців діаспори, зафіксований у нотовиданнях Роберта Климаша.

Виклад основного матеріалу. Роберт-Богдан Климаш започаткував вивчення українського фольклору в Канаді, його наукові інтереси зосереджені в площині досліджень українсько-канадського фольклору, зокрема усних розповідей, анекдотів, етномузикології, обрядового фольклору, живописного традиційного мистецтва й іконопису. Він є автором низки монографій, статей, бібліографічних покажчиків.

В період 1960-х рр. (1961–1965) фольклорист здійснював польові експедиції у місцях компактного поселення українців в провінціях Манітоба, Альберта, Саскачеван, де записав близько 2000 народних пісень. Зібрані польові записи, які зараз зберігаються у Музею цивілізації (Канадський центр досліджень народної культури) в Оттаві, ймовірно, становлять найбільшу колекцію українського народнопісенного матеріалу за межами України. Певна частина зібраних матеріалів була швидко опрацьована та опублікована – «Зимовий цикл українських народних пісень в Канаді» [13] та «Вступ до українсько-канадського іммігрантського фольклорного циклу» [12]. Аж у 1992 р. фольклористу вдалося видати «Українські народні пісні з прерій» [15]. Всього це близько 140 пісень із усіх зібраних під час польових записів, що пов'язано із фінансовими труднощами, які спіткали фольклориста в процесі підготовки видань.

Автентичний народнопісенний матеріал, який українці привезли із материкової України, зафіксований у виданні «Зимовий цикл українських народних пісень в Канаді» та є частиною «Українських народних пісень з прерій». Виконавцями записаних пісень були чоловіки та жінки, які прибули в період першої хвилі еміграції на початку ХХ ст., уродженці Тернопільської (Заліщицький (с. Нагоряни, с. Івання), Борщівський (с. Бабинці, с. Цигани, с. Кривче, с. Бурдяківці, с. Гуштин, с. Горошова), Чортківський (с. Біла, с. Бичківці), Бучацький (с. Ковалівка), Гусятинський (с. Хоростків, с. Хлопівка), Зборівський (с. Млинівці) повіти), Івано-Франківської (Станіславський (с. Ямниця), Снятинський (с. Стецівка, с. Тулова, с. Орелець, с. Карлів (тепер Прутівка)), Городенківський (Городенка), Рогатинський (с. Коростовичі) пов), Чернівецької (Чернівецький (с. Шилівці, с. Погорілівка, с. Чорнівка с. Ізвори – зараз Румунія), Кіцманський (с. Борівці) пов.), Львівської (Радухівський (с. Вілька-

Сусанська), Ярославський (с. Соб'ятин – зараз Польща) пов.), Волинської областей (с. Завидів) України. Ці території охоплюють етнорегіони західного Поділля, Покуття та Буковини. Набагато менше інформантів були народженими вже в Канаді (Манітоба, Онтаріо, Альберта, Саскачеван). Серед них – більша частина пенсіонерів, є також фермери, дружини фермерів, домогосподарки, священник. Вік виконавців коливається від 50 до 82 р., середній вік 60–70 р. Фольклорні зразки виконані *a capella* сольо чи колективно (дуети, тріо).

Кожна пісня транскрибована з копій оригінальних звукозаписів. Спочатку поданий нотний текст, нижче – повний словесний. Записи пісень подано у скрипковому та басовому ключах (інформантами були представники обох статей), у зручних середніх теситурних діапазонах, рідше – вище. Тексти відповідають тим, що на звукозаписах, за винятком незначних виправлень. Поділ тексту на строфи подано на основі музичних, а не текстових особливостей пісні. Автор відтворив традиційну українську вимову (з діалектними особливостями), окрім кількох випадків, де необхідна фонетична точність. Додатково подано англійською переклади українських текстів з метою передання змісту англійською розмовною мовою для розуміння широкого загалу зацікавлених осіб. Після деяких творів вказана додаткова інформація про контекст виконання пісні, а також про наявність додаткових матеріалів наприкінці видання (фото, хронологічні дані й ін).

У процесі нотації «Українських народних пісень з прерій» виникли труднощі через програмне забезпечення набору нот, тому як результат на початку творів не виставлені розміри, а здійснено поділ на періоди змінної кількості тактів, деякі пісні мають невірний тактовий поділ відповідно до оригіналу, а також інші метроритмічні погрішності запису (неправильні тривалості нот тощо) (за уточненням А. Горняткевича). Зразки записані без позначення тональності при ключі (за винятком окремих), знаки альтерації виставлено в тексті. Занепокоєння під час аналізу нотних зразків у нас викликала нотація знаків альтерації. Теоретично вона стає зрозумілою одразу після графічного зображення тексту, але не виставлені знаки альтерації відповідно до правил запису нотного тексту – в кожному новому такті. Ймовірно, це також пов'язано із проблемами з програмою набору нот. Але немає інформації щодо професійності виконавців, тому можна

припустити, що збирач намагався точно відтворити записи інформантів.

У обох нотовиданнях після нотних матеріалів подані відомості про інформантів – їхній вік, рід занять, місце проживання і здійснення звукозапису, місце народження та час переїзду, якщо це емігрант з України.

Окремим додатком дослідник подає світлини з інформантами. Р. Климаш сформував також покажчик інципів (українських та англомовних) для зручності користування збірками.

Нотні видання Р. Климаша свідчать, що українці Канади виконували музику річного календарного циклу, родинно-обрядовий та побутовий фольклор. Українська народна пісня в житті емігрантів виділялася серед інших форм народної творчості українців, була живим зв'язком із батьківськими традиціями, полегшувала важкий період адаптації до складних умов життя на новій землі. Обрядова пісенність українців мала магічно-заговірне призначення – забезпечити добробут людей, майбутній врожай та приплід. Ці заговірки розпочиналися у колядках та щедрівках, які є чисельними за мелодіями і текстами та багатими за наспівами, змістом та обрядовістю. Свідченням цьому є кількісні записи українців Канади. Зокрема, «Зимовий цикл українських народних пісень в Канаді» [13] містить нотні зразки українських автентичних світських і церковних колядок та щедрівок з англомовним перекладом. Світські згруповані за тематикою для господаря (9 пісень), господині дому (2 пісні), для молодого хлопця (4 пісні) та молодої дівчини (8 пісень).

Колядки та щедрівки для господаря [13, 17–38] сповнені побажань доброго здоров'я, щедрого врожаю та приплоду домашнього господарства, господар тут багатий, щедрий, шанований. До нього приходять колядники – сонечко, місяць і дрібний дощ, як фактори розвитку успішного врожаю. До цієї групи увійшла колядка-балада для розваги господаря домівки. Фольклорист в одну групу вміщує музичні зразки з різних повітів західного регіону. В цю групу увійшли світські колядки, які після прийняття християнства адаптувалися до церковного календаря – з'явився образ Пречистої Діви, що забезпечує господаря рясним врожаєм, святі Петро та Павло, Іван Хреститель. Христос став творцем світу, а колядники – свідки та посланці Божого провидіння, а також колядка, де уже зовсім відсутня язичницько-

міфічна образність. Господиня прославляється як багата і «статешна жона», якій бажають здоров'я [13, 67–71].

Колядки для незаміжньої дівчини та неодруженого парубка виражені своєрідні заклинання до весілля, окрім мотивів любовної тематики, залицяння та сватання. Дівчина тут красива як червоне стигле яблуко, вправна у господарстві, у танцях, тому на неї очікує аж три пари старост одночасно [13, 39–55]. Парубок зображується як звитязний лицар і козак зі своїм вірним конем, який завжди згадує про любов дівчину [13, 57–65].

Музичні зразки структурно чіткі, основна частини строфи і приспів переважно розмежовані. Більша частина світських колядок складаються з 10-складового рядка (5+5) з різним рефреном («Ой, дай Боже» чи «Щедрий вечір, добрий вечір») після кожного віршованого рядка і є однією з найстаріших форм народної пісенності. Є колядки, де рядки розміром (4+4) та (6+6) з рефренами і без них. Р. Климаш обрав для публікації різні мелодичні варіанти колядок – від найпростіших до складніших. Переважає моторна. Давнішим варіантам колядок характерна внутрішня змінна ладовість, давні ладові основи. Мелодика відзначається структурною чіткістю, перевагою моторності над розспівністю. Мелодії записані в зручній середній теситурі в одноголосому викладі не завжди у визначеній тональності. Діапазон давніших зразків в межах квінти-сексти, амбітус створених пізніше доволі широкий і охоплює октаву чи навіть ширший. Зустрічаються кілька варіантів тексту, які виконуються на одну мелодію.

Друга частина – релігійні колядки і щедрівки. Р. Климаш також їх поділяє за тематикою, що відображає народження Спасителя (8 пісень), прихід царів та пастухів (4 п.), хрещення немовляти (3 п.), втечу до Єгипту (3 п.), а також сюди додає жартівливі колядки (4 п.) [13, 73–120]. Колядки і щедрівки подані разом залежно від тематики. Серед релігійних колядок про народження Христа тут опубліковані такі відомі та виконувані зараз церковні колядки, як «Бог предвічний», «Во Вифлеємі нині новина», «В Рождество Христове ангел пролетів», «Рождество Христове нині празнуймо», «Дивная новина», «В широкій долині зізда ся з'явила». Зміст давніших релігійних коляд демонструє поєднання світської тематики з церковною – популярні образи пастухів, які тут «українізовані» і мають українські імена Матвій, Микита, Гаврило, Степан і Лазарко, Прокіп, Петро.

Більш архаїчні зразки не мають строфічної будови, рядки можуть бути (6+6) з рефреном. Багато релігійних колядок, що ввійшли в корпус порівняно недавно, демонструють певні відхилення від архаїчної будови, яка згадується вище. Тексти строфічні, самостійні приспиви рідкісні, асиметричні за зразком церковних колядок, утворюють строфічні одиниці. Розмір щедрівок (4+4) без приспіву, (5+5) з приспівом (4+4).

У другому розділі записані «жартівливі народні пародії на церковні колядки» [13, 121–129] як продукт творчої уяви українців на «чужу» народові церковну колядку, де церковна тематика тут переплітається із тематикою залицяння – св. Микола залицяється до дівчини, колядники просять горілки, а їх підтримують всі святі та ангели. Мелодії перегукуються із мотивами церковних коляд та церковних наспівів. Також до цієї групи ввійшли гумористичні 5-рядкові строфічні тексти на колядкові мотиви, текст яких не містить елементів різдвяних народних пісень.

Третій розділ нотовидання представляють пісні різдвяних «пантомімів» [13, 131–149]. Сюди ввійшли сучасні пісні з мотивами залицяння та сватання, а також про Маланку з оспівуванням самого персонажу Маланки, яка «чесна і красна», добра господиня. Це зразки строфічної чіткої будови без приспіву в середній теситурі, розмір рядків (4+4), (5+5).

У виданні «Українські народні пісні з прерій» [15] Р. Климаш опублікував пісні обрядового циклу (великодні пісні-ігри, великодні релігійні пісні, весільні пісні, похоронні голосіння) та побутові (балади, колискові, ліричні, жартівливі, застільні пісні), які були відібрані проф. кафедри слов'янських та східноєвропейських студій університету Альберти (Едмонтон) А. Горняткевичем.

Обрядовий цикл складають великодні пісні-ігри та релігійна пісня [15, 5–12], носії яких є уродженцями трьох областей на територіях, що прилягають до Дністра, де домінантою обрядової традиції є весняний цикл, а саме гаївки.

Весільні пісні (7 пісень) [15, 13–25] тут записаний переважно від інформантів Чернівецької області. Обрані весільні наспиви відтворюють поетапно весільний обряд (як молодий іде до шлюбу, на дорозі, як молоді ідуть з церкви, викуп «дружок» для танцю, запрошення гостей до застілля, перед гулянням). У цьому корпусі вміщено ладкання та весільні пісні строфічної будови, ритміка

переважно колядкова (4+4+3, 4+4+4, ін.), зокрема ладкання з типовим заспівами карпатського регіону – «ой зацвіли два явори, зацвіли» (символ пари) та «барвінковий він» (весільна символіка). Характер ладкань переважно меланхолійний, сумний. Записані ладкання та строфічні форми звучать як із серйозною, сакральною тематикою, так і поєднуються із гумористичним змістом, що є типовим для українського музичного фольклору. Також група весільних пісень традиційно представлена жартівливими і танцювальними піснями. Для мелодики весільних наспівів, вміщених тут, характерні як розгорнута мелодико-ритмічна імпровізаційність, так і спрощені мелодико-ритмічні формули, широкий діапазон звучання (октава).

Завершує обрядовий цикл голосіння за бабусею [15, 26], записане від інформантки з-під Івано-Франківська – речитатив в діапазоні кварта із відхиленням в межах такту з використанням усталених поспівок та текстових фраз («на кого Ви нас лишаєте», «як ми будемо без Вас тутка жити» тощо).

Група побутових пісень розпочинається із жанру балад (7 пісень) – родинно-побутових та з історичним підтекстом [15, 29–44]. Виконавці – переважно чоловіки. Це багатоплетні строфічні пісні з розвиненими сюжетами, інколи гостродраматичного змісту. Тут немає значної розспівності. Виклад одноголосий. Як складочислова структура, так і строфіка відзначається чіткістю, симетричністю. Стиль – лірико-пісенний, рідше – танцювальний у кількох баладах.

Ліричні пісні (9 пісень) [15, 45–60] представлені родинно-побутовими з різною тематикою (лихий чоловік, п'яниця, лиха свекруха, жаль за батьківським домом, життя з нелюбом), а також піснями про кохання (розлука, батьки на перешкоді закоханих, нещасливе кохання), відібрана козацька пісня. Це наспіви переважно моторного силабічного типу з акцентною ритмікою, обернено пунктирними ритмами, що зумовлено регіональною специфікою побутування на відміну від розспівних протяжних мелодій, хоча є кілька розспівних зразків повільніших темпів. Виклад одноголосий, переважають мінорні зразки. Інформантами є чоловіки та жінки.

Колискові пісні тут представлені 3 зразками [15, 61–65]. Стиль виконання двох з них чітко ритмізований, темп спокійний, мелодика нерозспівна, рухлива. Один повільний, виконується з тенденцією до заповільнення. У центрі уваги пісень – задоволення дитини з її різноманітними потребами. В одній із колискових домінує образ

матері, її думки й турботи про дитину пов'язуються з обставинами власної долі.

Жартівливі і застільні пісні (7 пісень) [15, 66–82]. Мелодії рухливі, темпи швидкі, ритмізація виразна, виклад одноголосий. Наспів переважно мінорні, підкреслено задумливі чи сумовиті, а тексти насичені позитивними емоціями чи навпаки (контраст), що увиразнює комічний ефект пісень. Форма творів куплетна, інколи з приспівом. Швидкий процес акультурації в українській діаспорі Канади поступово спричинив затухання обрядових традицій, зокрема колядування. Світські колядки та щедрівки були забуті, як і змінилися традиції колядування по хатах та склад колядників. Збереглися тільки церковні коляди, схожі до англійських чи французьких, які колядує гуртом церковна громада.

Висновки. Нотні видання Р. Климаша фіксують на території Канади український календарно-обрядовий, родинно-обрядовий та побутовий пісенний фольклор. Ці жанри записані із етнографічних регіонів західного Поділля, Покуття та Буковини (Тернопільська, Івано-Франківська, Чернівецька області) і демонструють різноманітність мелодичних варіантів та текстів, ритмічної організації, які є маркерами народної творчості відповідних локальних осередків. Пісенні матеріали опубліковані вперше і відображають стан збереження української народнопісенної традиції в західній Канаді від кінця ХІХ ст. протягом півстоліття після поселення перших українців у канадських преріях. Подані нотні записи та повні тексти зразків із відтворенням локальних діалектів, англійські переклади цих пісень, а також інформація про виконавців.

Календарно-обрядовий масив народної творчості — колядки (світські та церковні), щедрівки та веснянки, зимовий цикл представлений від найпростіших форм до строфічних відповідно до кожного свята (Різдво, Маланка, Водохреща). Різні весільні наспіви та голосіння зафіксовані із родинно-обрядового фольклору. Серед побутових творів балади, ліричні пісні з різноманітною тематикою, колискові, жартівливі та застільні пісні. Музичний та поетичний стиль пісень увиразнює особливості музики західного регіону України (мелодико-ритмічний, ладовий аспекти).

Надруковані корпуси пісень засвідчують збереження обрядового фольклорного циклу, який функціонував в громадах українців Канади у непродуктивній формі через відсутність живого фольклорного

середовища, та через розпорошені поселення майже не асимілювався і тому зберігся у застиглих традиційних формах, а зі зміною умов життя зник із побуту українців, окрім церковних колядок. Деякі видозмінені зразки можна почути у формах виконавського фольклоризму, як і асимільовану побутову лірику. Отже, пісенний музичний фольклор, незважаючи на ризик втрати самотності, став засобом національної ідентифікації та збереження духовної культури українців Канади, а також естетичних уподобань її носіїв.

Перспективи подальших розвідок полягають в аналізі та впорядкуванні польових записів народних пісень, що зібрав Р. Климаш, а також розширенні дослідження трансформації народних пісень української діаспори Північної Америки.

Список використаних джерел і літератури:

1. Булат Т. Питання мистецької обробки та виконавської інтерпретації української народної пісні. Міграційні рухи з Західної України до Західної Канади: матеріали спільних конференцій. Едмонтон, 2002. С. 313–321.
2. Вачичин Світлана. Роль українських народних пісень зимового циклу в українському досвіді (в Канаді і в Україні). Університет Манітоби, 2002. 125 с.
3. Грица С. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор. Київ-Тернопіль: Астон, 2007. 152 с.
4. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX – початку XXI ст.: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с.
5. Єфремова Л. Наспіві українських весільних пісень. Київ: Наукова думка, 2016. 191 с.
6. Іваницький А. Український обрядовий фольклор західних земель: музична антологія. Вінниця: Нова книга, 2012. 624 с.
7. Історія української музики. Том 1. Від найдавніших часів до XVIII століття. Книга 1. Народна музика. Київ: ІМФЕ, 2016. 438 с.
8. Карась Г.В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
9. Клименко І. Обрядові мелодії українців у контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву: типологія і географія. Том 1. Монографія. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2020. 360 с.
10. Українські народні мелодії / зібрав і зредагував З. Лисько. Нью-Йорк, 1967. Т. 1. Показники. 566 с.
11. Федорняк Н.Б. Трансформація музичної фольклорної традиції у середовищі української діаспори Північної Америки: історико-виконавський аспект: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / ЛНМА ім. М.В. Лисенка. Івано-Франківськ, 2020.
12. Klymasz R.B. An introduction to the Ukrainian-Canadian immigrant folksong cycle. Musical Transcriptions by Walter P. Klymkiw. Ottawa: National Museums of Canada, 1970. 106 p.

13. Klymasz R.B. The Ukrainian winter folksong cycle in Canada. National museum of Canada bulletin. Ottawa: National Museum of Canada, 1970. No. 236. Folklore series No. 9. 156 p.
14. Klymasz R.B. Ukrainian folklore in Canada: An immigrant complex in transition: Ph. D. Indiana University, 1971.
15. Klymasz Robert B. Ukrainian folksongs from the Prairies / collected by R.B. Klymasz, compiled by R.B. Klymasz, Andrij Hornjatkevyc, Bohdan Medwidsky, and Paula Prociuk. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press, 1992. Research report № 52. 179 p.
16. Osborn Laurel. Lullabies of Ukraine in the context of Ukrainian folksong tradition: A textual and musical analysis of the repertory from the Zinoviy Lys'ko published collection, Ukrainian folk melodies, 1967. Ph. D. University of Saskatchewan, 1995. 329 p.

References:

1. Bulat, T. (2002). Issues of artistic arrangement and performance interpretation of Ukrainian folk songs. Migrations from Western Ukraine to Western Canada: proceedings of the joint conferences. Edmonton. P. 313–321. [in Ukrainian].
2. Vachichin, Svitlana. (2002). The role of the winter folk song cycle in the Ukrainian experience (in Canada and Ukraine) [Master's Thesis]. 125 p. [in English].
3. Hrytsa, S. (2007). Ukrainian folkloristics of the 19th and early 20th centuries and musical folklore. Aston. 152 p. [in Ukrainian].
4. Dutchak, V.H. (2013). Bandura art of Ukrainian abroad of the 20th – beginning of the 21st century [Monograph]. Foliant. 488 p. [in Ukrainian].
5. Yefremova, L. (2016). Ukrainian Wedding Songs. Kyiv: Naukova Dumka. 191 p. [in Ukrainian].
6. Ivanitsky, A. (2012). Ukrainian Ritual Folklore of Western Lands [Musical Anthology]. Vinnytsia: Nova Knyha. 624 p. [in Ukrainian].
7. The history of Ukrainian music. (2016). Volume 1. From ancient times to the XVIII century. Book 1. Folk Music. Kyiv: IMFE. 438 p. [in Ukrainian].
8. Karas, H.V. (2012). Musical culture of the Ukrainian diaspora in the world time-space of the 20th century [Monograph]. Tipovit. 1164 p. [in Ukrainian].
9. Klymenko, Iryna (2020). Ritual melodies of the Ukrainians in the context of the Slavic-Baltic early-traditional melomassive: typology and geography. Kyjiv: Ukrainian national Tchaikovsky academy of music. Vol. 1: Monograph. 360 p. [in Ukrainian].
10. Ukrainian Folk Melodies / collected and edited by Z. Lysko. (1967). New York. Vol. 1. Indexes. 566 p. [in Ukrainian].
11. Fedorniak, N.B. (2020). Transformation of the musical folklore tradition in the environment of the Ukrainian diaspora of North America: Historical and performing aspect [Abstract of PhD Dissertation, LNMA named Mykola Lysenko]. [in Ukrainian].
12. Klymasz, R.B. (1970). An introduction to the Ukrainian-Canadian immigrant folksong cycle (W. P. Klymkiw, musical transcriptions). National Museums of Canada. 106 p. [in English].

13. Klymasz, R.B. (1970). The Ukrainian winter folksong cycle in Canada. National museum of Canada bulletin. Ottawa: National Museum of Canada, No. 236. Folklore series No. 9. 156 p. [in English].
14. Klymasz, R.B. (1971). Ukrainian folklore in Canada: An immigrant complex in transition [PhD Dissertation, Indiana University] [in English].
15. Klymasz, R.B. (1992). Ukrainian folksongs from the Prairies (with A. Hornjatkevyc, B. Medwidsky & P. Prociuk). Canadian Institute of Ukrainian Studies Press. Research report № 52. 179 p. [in English].
16. Osborn, Laurel. (1995). Lullabies of Ukraine in the context of Ukrainian folksong tradition: A textual and musical analysis of the repertory from the Zinovy Lys'ko published collection, Ukrainian folk melodies, 1967. [Ph. D., University of Saskatchewan]. 329 p. [in English].

UDC 78.071; 314.743
DOI 10.33287/222417

Карась Ганна Василівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри методики музичного виховання та диригування
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
тел.: (050) 373 - 08 - 45
e-mail: hanna.karas@pnu.edu.ua
<https://orcid.org/0000-0003-1440-7461>

Конвалюк Уляна Володимирівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри виконавського мистецтва
Прикарпатського національного університету
імені Василя Стефаника
тел.: (066) 039 - 81 - 30
e-mail: uliana.konvaliuk@pnu.edu.ua
<https://orcid.org/0000-0003-4920-0065>

ГУЦУЛЬСЬКІ МЕЛОДІЇ ДЛЯ СОПІЛКИ У ЗВУКОПРОСТОРІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

Стаття присвячена вивченню досвіду збереження сопілки – народного музичного інструменту за межами України та одного із її пропагандистів в українській діаспорі – Михайла Миронюка. **Мета статті** – здійснити дослідження персонологічного аспекту збереження традиційної гуцульської сопілки в українській діаспорі, зокрема

життєтворчість сопілкаря Михайла Миронюка із США. **Методологію** дослідження визначають історичний, аксіологічний, культурологічний підходи та відповідні їм конкретні методи наукового пізнання. Зокрема, історико-хронологічний метод використаний для розгляду етапів життєтворчості М. Миронюка, аксіологічний та культурологічний – допомагає визначити цінність його здобутків, представити їх у контексті як сучасної української культури, так і музичної культури української діаспори. **Наукову новизну** роботи визначає введення до наукового обігу постаті гуцульського сопілкаря Михайла Миронюка із США, узагальнення його життєдіяльності як зберігача народної традиції гри на сопілці. **Висновки.** Проведений аналіз життєдіяльності сопілкаря Михайла Миронюка із США дав змогу стверджувати, що традиційна інструментальна музика є невід'ємною частиною української культури не тільки в Україні, а й в діаспорі. Важлива місія митця полягала у збереженні традиції виконання на гуцульській сопілці та популяризації за кордоном народної інструментальної музики. Проаналізувавши творчий талант Михайла Миронюка у вимірах життя як множинності і самореалізації, можемо стверджувати, що основними характерними рисами мистця були: працелюбність, національна самосвідомість, бажання служити українській музичній культурі. Проведене дослідження розширює поле музичного діаспорознавства.

Ключові слова: гуцульська сопілка, збереження традиції виконання, українська діаспора, життєтворчість Михайла Миронюка, США.

Karas Hanna, doctor of arts, professor, professor of the department of music education and conducting methods, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

Konvaliuk Uliana, candidate of art history, associate professor of the department of performing arts, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

Hutsul melodies for flute in the sound space of the Ukrainian diaspora

The article is devoted to the study of the experience of preserving the sopilka (flute), a folk musical instrument outside Ukraine, and one of its promoters in the Ukrainian diaspora, Mykhailo Myroniuk. **The purpose** of the study is to investigate the personality aspect of preserving the traditional Hutsul flute in the Ukrainian diaspora, in particular the life-creation of flute

player Mykhailo Myroniuk from the United States. The **research methodology** is determined by the historical, axiological, and cultural approaches and their corresponding specific methods of scientific knowledge. In particular, the historical and chronological method is used to examine the stages of M. Myroniuk's life-creation, while the axiological and cultural approaches help to determine the value of his achievements and present them in the context of both contemporary Ukrainian culture and the musical culture of the Ukrainian diaspora. **The scientific novelty** of the work is determined by the introduction of the figure of Hutsul flute player Mykhailo Myroniuk from the United States, generalization of his life as a keeper of the folk tradition of playing the flute. **Conclusions.** The analysis of the life of Mykhailo Myroniuk, flute player from the United States, has made it possible to assert that traditional instrumental music is an integral part of Ukrainian culture not only in Ukraine but also in the diaspora. The artist's important mission was to preserve the tradition of playing the Hutsul flute and to popularize folk instrumental music abroad. Having analyzed Mykhailo Myroniuk's creative talent in the dimensions of life as multiplicity and self-realization, we can state that the main characteristic features of the artist were: diligence, national identity, and a desire to serve Ukrainian musical culture. This study expands the field of music diaspora studies.

The key words: Hutsul flute, preservation of the tradition of performance, Ukrainian diaspora, Mykhailo Myroniuk's life-creation, USA.

Постановка проблеми дослідження, її актуальність у взаємодії з науковими та практичними завданнями. Поміж українських народних інструментів сопілка займає особливе місце, оскільки є символом правди нашого народу. Образ української сопілки має широке відображення у народній культурі, особливо в усних жанрах, таких як казки, народні оповідання, вірші, а також в авторській літературі. Оспівана казками та легендами, вона увібрала в себе співучі серця наших предків, їх вільний дух, їх веселу вдачу. У кожній казці мелодії сопілки – це образ світла і правди, яке допоможе звільнитися від злих чар або розпізнати неправду. Спів сопілки – це символ не тільки краси душі, кохання, а й узагальнений символ мистецтва та його впливу на людину. Сопілка є символом піднесення від буденщини до святкування, символізує собою радість, молодість, ігри та танці, оскільки саме вона закликала молодь на початок «вулиці» – спільні розваги дівчат та парубків.

У гуцульській коломийці співається:

*Скрипочка файно й грає,
А дудочка дує,
а гуцулка руки ломе,
що гуцул данує.*

Сопілка – символ гармонії, гармонії людини із природою. Це найдоступніший, найдемократичніший музичний інструмент, однак незважаючи на свою позірну простоту, віртуозно грати на ньому під силу не кожному пересічному. Тому, науковим завданням, що постає перед дослідниками, – вивчати досвід збереження цього народного музичного інструменту за межами України та виконавців, які пропагувала його.

Найбільш ґрунтовним органологічним дослідженням музичних інструменти етнічної групи українців – гуцулів є праця Ігоря Мацієвського [4]. Однак, в ній не простежуються ареали поширення гуцульської сопілки за межами України.

Мета статті – здійснити дослідження персонологічного аспекту збереження традиційної гуцульської сопілки в українській діаспорі.

Об’єкт дослідження – народні духові музичні інструменти Гуцульщини: сопілка (фрілка, флоєра), а **предмет** – життєтворчість сопілкаря Михайла Миронюка із США.

Основний матеріал публікації. До відомих солістів-віртуозів – виконавців на народних духових інструментах належить сопілкар Михайло Миронюк із США.



Рис. 1. Сопілкар Михайло Миронюк (фото 1978 р. із статті О. Квірмбах [3, 21])

Джерелом для пізнання його життєпису слугує інтерв'ю, взяте у митця Оленою Сидоренко-Квірмбах, яке було опубліковане в журналі української діаспори «Екран» у 1978 році [3, 20]. Слід зазначити, що О. Сидоренко-Квірмбах – піаністка, доктор філософії, народжена на Харківщині, студіювала в Харківській музичній консерваторії, а згодом в «Моцартеум» в Зальцбурзі. Вона походила з музичної родини. Її батько – Григорій Сидоренко – абсолювент Петербурзької і Московської консерваторій (клас диригентури і композиції), диригував церковним і світськими хорами в Харкові, Полтаві, Лубнах, Воронежі, Ростові-на-Дону та Бразилії.

Олена на еміграції в Бразилії була професором фортепіано в консерваторії міста Сан Пауло і солісткою на радіо в місті Ріо-де-Жанейро, від 1958 року працювала як професор фортепіано в музичній школі в Чикаго і у відділі Українського музичного інституту, який очолювала як директор [1, 99]. Вона належала до професійного об'єднання музикантів «Society of American Musicians», а в 1974 році в Українському Вільному Університеті у Мюнхені захистила докторську дисертацію «Місце музики в системі філософії Артура Шопенгауера», про що ми пишемо в нашій докторській монографії [2, 674, 805, 806, 933]. Згодом О. Сидоренко-Квірмбах працювала в консерваторіях Чикаго.

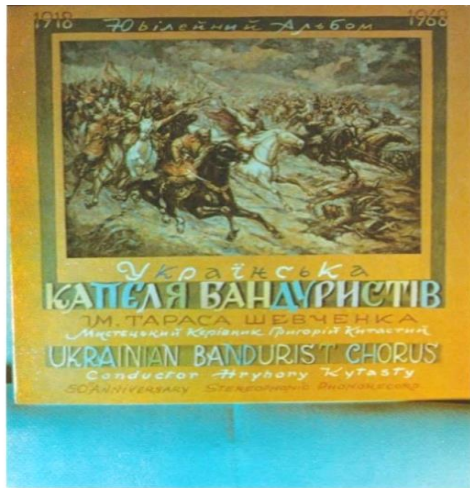
Михайло Миронюк народився 7 вересня 1911 року у с. Мишин біля Коломиї на Прикарпатті. Коли йому було чотири роки, Михайло повертався з мамою із села Стопчатів і біля села Ковалівка почув гру на сопілці. «Гра була така чудова, така незвичайна, що мати й синок не сміли навіть передихнути. Слухали і слухали музику – і забули про домівку, забули про все... А коли, нарешті, пішли подивитись, хто ж то так грає, то побачили, що коло води сидів хлопчина. Він доглядав худобу й грав. Пастушкові було років з десять. Гра на сопілці перевернула Михасеві душу. Він був так сильно зворушений музикою, що з того моменту вже не міг ні про що більше думати, як тільки про сопілку. Грати так, як грав пастушок, стало його мрією» [3, 20]. Наступного дня «...в містечку Яблунів мати купила Михасеві маленьку денцівочку з п'ятьма дірочками. Денцівка була з ліщини, помальована жовтою фарбою. Хлопчик почав випробовувати інструмент. Цілими днями підбирав звуки до знайомих йому мелодій, постійно прислухався до своєї гри. Не розлучався з денцівочкою навіть тоді, коли спав. Вона була завжди в нього за паском» [3, 20]. Через

деякий час мати купила синові вже справжню сопілку з шістьма дірочками і «...Михайло почав терпеливо вправляти на новому інструменті. Робив це не в хаті, а надворі серед природи: в лісі або над річкою. Там луна (ехо) мелодії допомагала нашому музикантові чути свої недоліки і виправляти їх» [3, 20].

Згодом у Михайла було вже чимало сопілок різного розміру. «Коли відбувались весілля, хлопець стояв десь недалеко від музикантів і тихесенько грав разом з ними на своїй сопілці. Поступово він збагачував свій репертуар новими мелодіями. Це відбувалось без жодної допомоги від старших, досвідчених сопілкарів чи вчителів. Кожний музика вчився грати сам» [3, 20].

Завершивши навчання у народній школі, Михайло наполегливо продовжував удосконалювати свою гру, а коли йому виповнилось шістнадцять років, почав грати з професійними музикантами. Якийсь час він грав на бубні, однак гра на цьому ударному інструменті була лише переходовим етапом у досягненні наміченої мети – стати професійним сопілкарем. «Одного разу, на весіллі в селі Діківці, Михайло помітив, що сопілкар Матій Шевчук втомився грати. Він запропонував Матієві, що заступить його на деякий час. Коли музиканти грали надзвичайно швидко коломийку, всі присутні гості дивились лише на Михайла, а дівчата просто не спускали з нього очей. Всім відразу стало ясно, що мають перед собою нового професійного сопілкаря!» [3, 20]. З цього часу М. МIRONЮКА вважали славним сопілкарем на все Прикарпаття. «Його постійно запрошували грати на весіллях, всі його любили і шанували. А оскільки професійні сопілкарі не грають на звичайних сопілках, зроблених з дерева, то Михайло придбав собі декілька сопілок з бронзи» [3, 20]. У 1941 році М. МIRONЮКА запрошують до Гуцульського ансамблю пісні і танцю, створеного Ярославом Чуперчуком та Ярославом Барничем напередодні Другої світової війни в місті Станиславові (тепер – Івано-Франківськ).

У 1944 році він разом зі своєю родиною покинув рідне село й вирушив на Захід, спершу до Німеччини, а потім до Франції. В Регенсбурзі (Німеччина) та в Ліоні (Франція) М. МIRONЮК співав в українських хорах, у 1964–1976 роках був членом капели бандуристів ім. Т. Шевченка в Детройті у США. У книзі Уласа Самчука «Живі струни» засвідчена участь М. МIRONЮКА у складі цієї славної капели та записі грамплатівки 1968 року [5, 417].



ЛІЦЕВА СТОРІНКА АЛЬБОМУ ЮВІЛЕЙНОЇ ГРАМОФОНОВОЇ ПЛАТІВКИ КАПЕЛІ БАНДУРИСТІВ 1968 Р.

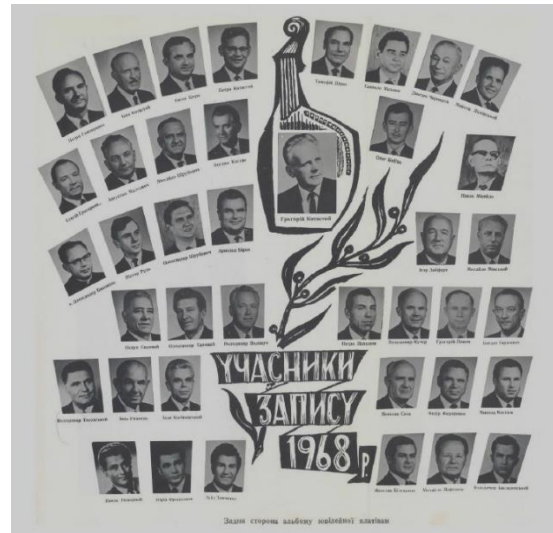


Рис.2. Із книги У. Самчука «Живі струни» [5, 417], де засвідчена участь М. Миронюка у складі капели бандуристів ім. Т.Г. Шевченка у Детройті

Приятелі й знайомі з Прикарпаття писали у своїх листах до нього, що вони відразу впізнають його гру на сопілці, коли слухають радіопередачі з Америки з українською музикою у виконанні капели бандуристів [3, 21]. Михайло часто виступав в гуцульському одязі, щоб показати людям, як виглядає справжній гуцульський стрій.



Рис. 3. Світлина М. Миронюка в гуцульському одязі разом з капелою бандуристів ім. Т.Г. Шевченка із Детройта (із особистого фонду М. Тимофіїва)

Гуцули завжди мали славних сопілкарів і одним із них в діаспорі був Михайло Миронюк, який підняв виконавство на цьому народному інструменті на найвищий щабель.

Сопілка належить до найбільш чисельної і різноманітної групи гуцульських інструментів – аерофонів. Це, як наголошує виданий дослідник-органолог Ігор Мацієвський, «... значною мірою зумовлено особливостями побуту горян, великим значенням в їх традиційному укладі мисливського та пастушого господарства» [4, 72]. Вчений у фундаментальній праці «Музичні інструменти гуцулів» подає різновиди сопілок (телинка, флоєра, флуєрка або сопілка, хроматична фрілка, флуєрка-трубка, дудка, денцівка, флоута та інші), здійснює їх характеристики.

Одне із перших наукових досліджень сопілки здійснене корифеєм української культури Гнатом Хоткевичем у праці «Музичні інструменти українського народу» (1930), яка була перевидана тільки в незалежній Україні [6]. Автор відносить її до групи духових інструментів, підгрупи лябійальних, інструментів з дірочками. У цій підгрупі Г. Хоткевич розрізняє сопілку як заднений інструмент і гуцульську флоєру як незаднений інструмент. При цьому він спирається не тільки на опис В. Шухевича, а й на власні спостереження, оскільки відомо, що Г. Хоткевич працював на Гуцульщині [6, 309–310].

Уродженець села Мишин, органолог і музикант Михайло Тимофіїв наголошує, що М. Миронюк насправді грав на фрілці з латуні, яку в цьому селі називали сопілкою. І. Мацієвський пише: «Гуцульська сопілка – коротка відкрита флейта (завдовжки 260 – 360 мм), конструктивно споріднена з флоєрою, як правило, з шістьма грифними отворами, але з інакшим, ніж у флоєри їх розташуванням. Усі шість отворів розміщені підряд приблизно на рівній відстані один від одного» [4, 81–82].

Зазвичай, інструмент виготовляли з ліщини, явора, колокічки, а в ХХ столітті – з металу (алюмінію, латуні – як у випадку сопілки М. Миронюка).

Народна сопілка «мишинська» має 6 отворів і свої конструктивні особливості. У грі музикантів цього села є багато спільного із грою музикантів з Верховини, то ж її можна віднести до гуцульського типу.

І. Мацієвський підкреслює, що «сопілка-флуєрка є передусім ансамблевим інструментом, одним із складників „троїстої музики“; під

неї наструюється цілий ансамбль. В ансамблі партія сопілки утворює гетерофонію з партією скрипки. Сопілка конкурує зі скрипкою в *швидкості* виконання, *віртуозності*, *блиску*. <...> має дуже яскравий і сильний звук дещо холоднуватого, металевого тембру. Виконуючи обрядові награвання при <...> „полонинському ході” – урочистому *весняному ритуальному* вигоні худоби на полонину, граючи чабанську музику для *слухання* або *для себе*, виступаючи соло чи у весільному ансамблі (танці і марші), виконавці на флуєрах – „сопілкарі” – завжди демонструють яскраву, витончену, рясно орнаментовану мелодику, з багатьма трелями, мелізмами, швидкими пасажами, різнорегістровими зіставленнями. Сила та різкість звуків сопілки настільки велика, що вона легко *перекриває* інші інструменти й чітко виділяється у будь-якому за складом та кількістю інструментів гуцульському ансамблі чи оркестрі» [4, 83].

На жаль, нам не вдалося віднайти оригінальних звукозаписів М. Миронюка, тож звертаємось до запису 1951 року із платівки «Музика України», яка продюсована у США і передає особливості гри на сопілці [8]. Особливо яскраво виявляється гра на сопілці у творі «Гуцулка і козачок».

І. Мацієвський наголошує, що жанр «Гуцулки» «...настільки щільно пов’язаний з сопілкою та її особливостями, що навіть пізніше, будучи перенесеним на інші інструменти, де отримав іноді, наприклад, на скрипці, ще більш розвинену форму виразності, він своїм інтонаційним строем і характерною мінливістю мелодичних фраз усюди яскраво зберігає специфічний колорит відкритої флейти» [4, 83].

Привертаємо увагу до сучасних виконавців на сопілці, оскільки флуєрка «...надзвичайно популярний на Гуцульщині музичний інструмент. Він сприймається в народі як один із символів національної культури гуцулів. Поряд з цим флуєрка, як правило, – інструмент традиційних музикантів-професіоналів, і в широких колах любителів музикувати тільки для себе та найближчих друзів вона не вживається» [4, 85].

Сьогодні гуцульська музика, завдяки проєкту «Hutsul Planet», зазвучала в альбомі – «Музика Гір» (The Music Of The Mountains). Над релізом працювало понад 200 музикантів із трьох країн – України, Канади та США. Цей новий проєкт із Коломиї, що на Івано-Франківщині, дає можливість почути у всьому світі гру знаменитого,

унікального музиканта та майстра із Гуцульщини Михайла Тафійчука [7]. При цьому слід звернути увагу на мелодику сопілки, яка «... багата найрізноманітнішими ладовими відхиленнями, тональними зрушеннями тощо» [4, 83].

Висновки. Отже, традиційна інструментальна музика є невід'ємною частиною української культури не тільки в Україні, а й в діаспорі. Первісно виконуючи розважальну функцію у житті громади, вона поступово стає сферою зацікавлень вузького кола фахівців. Виступаючи перед публікою під час вечірок, танців, весіль і фестивалів, українські музиканти підтримують близький зв'язок з аудиторією. Завдяки можливостям індустрії звукозапису та інших сучасних засобів комунікації, виконавці здобувають популярність серед широкого загалу і водночас заохочують громаду до об'єднання.

Перспективи подальшого вивчення означеної наукової тематики вбачаються у віднайденні звукозаписів гри на сопілці виконавцями української діаспори, введенні їх до наукового обігу та науковому осмисленні, компаративних студіях гри на батьківщині і за її межами.

Список використаних джерел і літератури:

1. Залеський О. Мала українська музична енциклопедія. Мюнхен: Видавництво «Дніпрова Хвиля», 1971. 125 с.
2. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
3. Квірмбах О. Сопілкар Михайло Миронюк. Екран. Чікаго. 1978, лист. – грудень; 1979, січень–лютий, ч. 98–99. С. 20–21.
4. Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця: Нова Книга, 2012. 464 с.
5. Самчук У. Живі струни. Бандури і бандуристи. Детройт, 1976. 482 с.
6. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція / упоряд., підг. тексту, покажч. О.О. Савчук; післямови І.В. Мацієвського, В.Ю. Мішалова, М.Й. Хая. Харків: Видавець Савчук О.О., 2012. 512 с.
7. Hutsul Planet – Sopilka Song / Мелодія сопілки (Official Audio). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eaQpXq1gN1I>
8. Music of The Ukraine. Foikways Records. FE 4443. Vinyl, LP, Mono. US, 1951.

References:

1. Zalesky, O. (1971). Small Ukrainian musical encyclopedia. Munich: Dnipro Wave Publishing House, 125 [in Ukrainian].
2. Karas, H. (2012). Musical Culture of the Ukrainian Diaspora in the World Time Space of the Twentieth Century. Ivano-Frankivsk: Tipovit, 1164 [in Ukrainian].
3. Quirmbach, O. (1978–1979). Flute player Mykhailo Myroniuk. Screen. Chicago, № 98–99, 20–21 [in Ukrainian].

4. Matsievsky, I. (2012). Musical instruments of the Hutsuls. Vinnytsia: Nova Knyha, 464 [in Ukrainian].
5. Samchuk, U. (1976). Live strings. Banduras and bandura players. Detroit, 482 [in Ukrainian].
6. Khotkevych, G. (2012). Musical instruments of the Ukrainian people. The second edition / compiled, edited, text, illustrations. O. Savchuk; afterwords by I. Matsievsky, V. Mishalov, M. Khai. Kharkiv: Publisher Savchuk O.O., 512 [in Ukrainian].
7. Hutsul Planet – Sopilka Song (Official Audio). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=eaQpXq1gN1I> [in English].
8. Music of The Ukraine (1951). Foikways Records. FE 4443. Vinyl, LP, Mono. US. [in English].

Музичне виконавство і педагогіка

Musical performing and pedagogic

UDC 371.13:78:37

DOI 10.33287/222418

Палаженко Олег Петрович,

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри духових та ударних інструментів
Інституту мистецтв Рівненського державного
гуманітарного університету*

тел. (097) 902 - 32 - 47

e-mail: palazhenkooleg@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0002-6992-8929>

Цюлюпа Степан Данилович,

*заслужений діяч мистецтв України,
кандидат педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри духових та ударних інструментів
Інституту мистецтв Рівненського державного
гуманітарного університету*

тел. (096) 113 - 67 - 53

e-mail: tsiuliupa@ukr.net

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

Сіончук Олександр Володимирович,

*заслужений артист України, доцент,
доцент кафедри духових та ударних інструментів
Інституту мистецтв Рівненського державного
гуманітарного університету*

тел. (097) 835-58-07

e-mail: sionchuko@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0001-8779-666X>

КОМПОНЕНТНА СТРУКТУРА ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ ВИКЛАДАЧІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Мета статті – визначити суть та зміст компонентної структури інструментально-виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва. **Методи дослідження.** Шляхом опрацювання педагогічної, психологічної та філософської літератури та на основі узагальнення

наукової джерельної бази було визначено суть поняття «інструментально-виконавська підготовка». **Наукова новизна.** Якісне оволодіння виконавською майстерністю майбутніми викладачами музичного мистецтва розпочинається із засвоєння загальної теорії музики, гармонії, поліфонії, теорії інтерпретації, інструментовки, історії музики, тобто з теоретичних знань. **Висновки.** У процесі аналізу наукової літератури та напрацювань провідних науковців було встановлено структуру інструментально-виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва, що складається з інформаційно-когнітивного, мотиваційно-ціннісного, емоційно-особистісного та операційно-діяльнісного компонентів. Мотиваційно-ціннісний компонент виконавської майстерності майбутнього викладача музичного мистецтва веде до професійного розвитку та самовдосконалення студентів. Поєднання загальнокультурних та мистецьких знань про вплив мистецтва на естетичний та художній розвиток особистості, а також здатність до інтеграції набутих знань респондентами у своїй практичній діяльності виявляється в інформаційно-когнітивному компоненті виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва. Поєднання навичок та технічних умінь забезпечує операційно-діяльнісний компонент інструментально-виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва. Що стосується емоційно-особистісного компонента інструментально-виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва, то він включає емоційні та вольові професійно необхідні якості, зокрема: виконавську пам'ять, метро-ритмічну чіткість та музичний слух, а також рефлексивні уміння коригування та самоаналізу.

Ключові слова: інструментально-виконавська підготовка, викладачі, музичне мистецтво, компоненти.

Palazhenko Oleg, candidate of pedagogical sciences, assistant professor of the Department of wind and percussion instruments, Institution of Art at the Rivne State Humanitarian University

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

Sionchuk Oleksandr, honored artist of Ukraine, assistant professor of the Department of wind and percussion instruments, Institution of Art at the Rivne State Humanitarian University

The component structure of instrumentally-performing training of music teachers

The purpose of article is determining the essence and content of the component structure of the instrumental and performance skills of future music teachers. **The methods.** By studying the pedagogical, psychological and philosophical literature and based on the generalization of the scientific source base, we also determined the essence of the concept of instrumental and performing skill. **The scientific newness.** High-quality mastery of performing skills by future teachers of musical art begins with mastering the general theory of music, harmony, polyphony, theory of interpretation, instrumentation, music history, that is, with theoretical knowledge and skills. **Conclusions.** In the process of analyzing the scientific literature and the work of leading scientists, in our opinion, the structure of instrumental and performing skills of future music teachers should consist of informational-cognitive, motivational-value, emotional-personal and operational-activity components. The motivational and value component of the performance skill of the future music teacher leads to the professional development and self-improvement of students. The combination of general cultural and artistic knowledge about the influence of art on the aesthetic and artistic development of the individual, as well as the ability to integrate acquired knowledge by the respondents in their practical activities, is called the informational and cognitive component of the performance skill of the future music teacher. The combination of skills and technical abilities provides the operational and activity component of the instrumental and performance skills of future music teachers. As for the emotional and personal component of the instrumental and performing skills of future teachers of musical art, it includes emotional and volitional professionally necessary qualities, in particular: performance memory, metro-rhythmic clarity and musical ear, as well as reflective skills of correction and introspection.

The key words: instrumental and performance skills, teachers, musical art, components.

Постановка проблеми. Сутність інструментального виконавства часто проявляється у музикантів-виконавців як специфічна особливість внутрішніх переживань та духовного світу загалом.

Виконавський процес вимагає від здобувача освіти, майбутнього викладача музичного мистецтва, залучення психічної, нервової,

вольової, інтелектуальної та емоційної сфер діяльності, котрі допомагають виконавцям-музикантам та майбутнім педагогам спрямовувати свої зусилля у певному напрямку, кінцевою метою котрого є набуття майбутніми викладачами музичного мистецтва навичок високої виконавської майстерності [2].

Саме через це поняття інструментально-виконавська майстерність зокрема та інструментально-виконавська підготовки викладачів музичного мистецтва є досить складним утворенням. У зв'язку з цим у нашому дослідженні постає проблема виокремлення *компонентної структури* інструментально-виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва в контексті досліджуваної проблеми.

Для вирішення вищезокресленого питання, тобто для об'єктивної оцінки *компонентної структури* інструментально-виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва, нам потрібно використовувати певні критерії.

Загалом під поняттям «критерій» розуміють своєрідне мірило об'єктивної дійсності, котре застосовують для визначення оцінки певної ознаки, явища або предмета [10, 424].

Актуальність дослідження. У презентованій статті, визначаючи критеріальний апарат інструментально-виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва, ми зосереджували свою увагу здебільшого на об'єктивно правильних та основних ознаках інструментальної та виконавської майстерності у поєднанні обох цих понять.

Усі критерії мали бути точними, чіткими та відображати найбільш достовірні характеристики інструментально-виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва.

Огляд літератури. Такі науковці як Ж. Карташова [9], Л. Гусейнова [7], **Ошибка! Источник ссылки не найден.**, М. Білецька, Т. Підварко [4], Н. Ашихміна [1], І. Барановська [2], В. Федоришин [12] у своїх працях наголошували, що особливо важливим для розвитку професійної діяльності майбутніх викладачів музичного мистецтва є їх мотиваційно-вольова сфера та виконавська підготовка.

Загальноприйнятою практикою становлення критеріального рівня інструментально-виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва є попередній процес визначення основних складових компонентів, котрі мають відображати наповненість поняття

«інструментально-виконавська підготовка викладачів музичного мистецтва».

Відтак, для визначення найбільш точної компонентної структури інструментально-виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва було узагальнено це поняття у науковій літературі та було виокремлено усі його дотичні складові, такі як: «виконавські уміння», «педагогічна майстерність», «виконавська підготовка», «інструментально-виконавська підготовка», «готовність до виконавської та педагогічної діяльності» та ін..

До прикладу, на думку Л. Гончаренко, надзвичайно важливими у структурі виконавської підготовки викладачів є художній, інтерпретаційний та технічний компоненти [5].

Не можемо не погодитись із цією концептуальною думкою, оскільки вміння здійснювати виконавський, теоретичний та музично-інтерпретаційний аналіз є невід'ємною складовою успішного формування інструментально-виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва.

Видатний педагог-науковець В. Федоришин [12] у структурі компонентів виконавської підготовки викладачів виділяє операційно-технологічний, діяльнісний, мотиваційно-вольовий, комунікативний та творчий, котрі у своїй взаємодії в процесі освітнього процесу сприяють цілісності щодо формування якісних ознак у структурі інструментально-виконавської підготовки у викладачів музичного мистецтва [12].

У пропонованій структурі В. Федоришина, на відміну від Л. Гончаренка, уже з'являється комунікативний компонент якісного формування виконавської підготовки.

У своїх дослідженнях відомий дослідник В. Білоус характеризує виконавську підготовку музикантів не тільки як технічне володіння інструментом, а й виокремлює відповідні рівні: технічний, теоретичний, суспільно-психологічний та художній:

- технічний рівень виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва науковець характеризує як швидкість, віртуозність та вправність ігрових рухів в процесі виконання музичного твору;
- теоретичний рівень виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва ґрунтується на їх загальній обізнаності;
- суспільно-психологічний рівень полягає у постійному комунікативному процесі зі слухачами за допомогою рухів,

міміки та різноманітних жестів, котрі використовує музикант у ході виконавського процесу;

- художній рівень здатний впливати на емоційну складову слухача, викликати в нього певні переживання в момент прослуховування того чи іншого твору [4, 99–100].

З даних ми можемо констатувати, що рівнева структура відображає у повній мірі діяльність музиканта-виконавця, проте є дещо недосконалою щодо характеристики інструментально-виконавської підготовки у майбутніх викладачів музичного мистецтва.

Мета статті полягає у виокремленні та науковому обґрунтуванні компонентної структури інструментально-виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва.

Об'єктом дослідження є інструментально-виконавська підготовка викладачів музичного мистецтва, а **предметом** – компонентна структура інструментально-виконавської підготовки викладачів.

Виклад основного матеріалу. Шляхом наукового пошуку відомою дослідницею Н. Барсуковою [3**Ошибка! Источник ссылки не найден.**] також було визначено компонентну структуру виконавської підготовки викладача музичного мистецтва. Науковиця виділяє операційно-технічний, особистісно-професійний та теоретичний компоненти. Також вона уточнює діагностичні показники та критеріальний апарат, котрий опирається на розвинені у майбутнього викладача музичного мистецтва інтерпретаційні, артистичні та технічно-виконавські уміння [20].

На думку ще одного дослідника структурних компонентів виконавської підготовки майбутніх педагогів О. Іщенка [8], найкраще сприяють розкриттю індивідуальних якостей музиканта, майбутнього викладача музичного мистецтва, художній, комунікаційний, теоретичний та технічний компоненти.

Теоретичний характеризується всесторонньою грамотністю виконавця-педагога, рівнем володіння ігровими рухами та виконавськими прийомами. Художній компонент виконавської підготовки майбутніх педагогів покликаний передавати емоційну складову музичного твору слухачеві та відображати загальну художню цінність твору загалом. Спілкування музиканта-виконавця з слухачами за допомогою різноманітних рухів в процесі виконавської діяльності забезпечує комунікаційний компонент [8, 143]. Така компонентна

структура є дещо неповною, оскільки в ній не представлені ціннісні та мотиваційні складові досліджуваного питання.

У наукових дослідженнях Л. Гусейнової [7] питанням інструментально-виконавської підготовки майбутніх педагогів-музикантів приділяється значна увага. Науковиця виділяє наступні основні компоненти інструментально-виконавської підготовки майбутніх педагогів-музикантів: когнітивно-аналітичний, мотиваційно-вольовий, ціннісно-орієнтаційний, креативний, операційний.

Когнітивно-аналітичний компонент інструментальної підготовки майбутніх педагогів-музикантів опирається у своїй основі на виконавсько-аналітичне мислення. Мотиваційно-вольовий покликаний впливати на розвиток мотиваційної сфери майбутнього викладача музичного мистецтва. За розвиток імпровізаційних, художньо-творчих та музично-виконавських умінь відповідає креативний компонент. Операційний компонент інструментальної та виконавської підготовки майбутніх педагогів-музикантів акумулює знання та вміння, а також дозволяє їх використовувати майбутніми викладачами музичного мистецтва у процесі виконавсько-педагогічної діяльності [7].

Т. Пляченко у своїх дослідженнях розглядає інструментально-виконавську компетентність майбутнього викладача музичного мистецтва як вид компетентності, що в своїй структурі містить наступні компетенції: технічно-виконавські, програмово-репертуарні, концертмейстерські, сценічні та інтерпретаційні [11].

Саме структура інструментально-виконавської компетентності майбутнього викладача музичного мистецтва, котра була запропонована Т. Пляченко, найповніше розкриває структуру інструментально-виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва.

Когнітивно-знаннєвий, ціннісно-мотиваційний, самостійно-творчий, операційно-технологічний та рефлексивно-оцінювальний компоненти визначає у своїй компонентній структурі музично-виконавської компетентності О. Горбенко. Дані структурні компоненти визначають у майбутнього викладача музичного мистецтва розуміння сутності музичних творів, здатність до власної інтерпретації, осмислення художнього змісту твору, педагогічну спрямованість та загальну розвиненість асоціативного мислення,

здатність до творчої діяльності, що акумулює у собі виконавську майстерність, уміння імпровізувати та складати власні музичні композиції, емоційно відображати музичні твори, здатність до рефлексивної, оцінювальної та художньої діяльності, адекватної оцінки та критичного мислення [6, 11].

Своєрідну за своєю будовою структуру інструментально-виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва пропонує Н. Ашихміна [1]. У своїх наукових працях вона виділяє наступні компоненти інструментально-виконавської підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва: перцептивно-аналітичний, виконавсько-технічний та художньо-емоційний.

Зокрема перцептивно-аналітичний компонент виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва характеризує сформованість слухових уявлень та слухового самоконтролю загалом. Виконавсько-технічний компонент виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва покликаний визначати швидкість виконавських та ігрових рухів, координацію та витривалість музиканта-виконавця. Якісні показники емоційного ставлення до виконання творів на інструменті та загальні інтерпретаційні якості віддзеркалені у художньо-емоційному компоненті [1, 117–118].

У своїх наукових роботах Ж. Карташова особливого значення надає теоретичному компоненту виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва [9]. Дослідниця переконана, що теоретичний компонент виконавської підготовки складається з практичних і теоретичних знань, умінь та навичок студентів і містить у собі:

- класифікацію цінностей інструментально-виконавського мистецтва;
- відомості про структурний склад інструментально-виконавської підготовки майбутнього педагога музичного мистецтва;
- історичні, музичні та загально-теоретичні знання.

Надзвичайно важливими для майбутніх викладачів музичного мистецтва є і музично-педагогічні знання, котрі формують професійну діяльність майбутніх викладачів, та загальномузичні і психологічні знання, котрі необхідні для якісної виконавської та педагогічної діяльності майбутніх педагогів [9, 91].

Відтак, якісне оволодіння виконавською підготовкою викладачами музичного мистецтва розпочинається із засвоєння

загальної теорії музики, гармонії, поліфонії, теорії інтерпретації, інструментовки, історії музики, тобто з теоретичних знань [9].

У процесі аналізу наукової літератури та напрацювань провідних науковців дійшли висновку, що структура інструментально-виконавської підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва має складатися з *інформаційно-когнітивного, мотиваційно-ціннісного, емоційно-особистісного та операційно-діяльнісного компонентів*, що сприятиме ефективній професійній діяльності майбутнього викладача музичного мистецтва.

Мотиваційно-ціннісний компонент виконавської підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва веде до професійного розвитку та самовдосконалення студентів. Професійне оволодіння якісними інструментально-виконавськими характеристиками майбутніми викладачами музичного мистецтва – один із засобів досягнення успіху в майбутній професійній діяльності.

Поєднання загальнокультурних та мистецьких знань про вплив мистецтва на естетичний та художній розвиток особистості, а також здатність до інтеграції набутих знань респондентами у своїй практичній діяльності формують *інформаційно-когнітивний* компонент виконавської підготовки майбутнього викладача музичного мистецтва.

Поєднання навичок та технічних умінь забезпечує *операційно-технічний* компонент інструментально-виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва. Зокрема цей компонент покликаний контролювати слухові уявлення, забезпечувати якісну самотійну роботу щодо читки нот з аркуша, якісного транспонування, акомпанування, інструментування, забезпечує виконавський, теоретичний та музичний аналіз виконуваних творів, а також інтерпретацію художньої образності та змісту музичних творів.

Що стосується *емоційно-особистісного* компонента інструментально-виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва, то він включає емоційні та вольові професійно необхідні якості, зокрема: виконавську пам'ять, метро-ритмічну чіткість та музичний слух, а також рефлексивні уміння коригування та самоаналізу. Найбільш важливими у цьому компоненті є також цілеспрямованість, наполегливість та ініціативність.

Висновки. Таким чином, психолого-педагогічні та виконавські якості складають ядро професійно важливих характеристик

інструментально-виконавської підготовки викладачів, майбутніх педагогів музичного мистецтва. Інтелектуальні, емоційні, сенсорно-перцептивні якості, складають основу загальних музичних якостей інструментально-виконавської підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва.

Важливою складовою інструментально-виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва вважаються і рефлексивні уміння, котрі виявляються у здатності самостійного контролю та власної об'єктивної оцінки інструментально-виконавської діяльності. Саме рефлексивні уміння є надзвичайно важливими для майбутніх викладачів музичного мистецтва у ході формування інструментально-виконавської підготовки, оскільки виконавська діяльність студентів завжди піддається оцінці не тільки педагогом та слухачами, а й самим виконавцем. Рівень об'єктивної оцінки та сприйняття власної виконавської діяльності сприяє ефективному формуванню інструментально-виконавської підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва.

Перспективу подальших досліджень вбачаємо у детальному комплексному науковому вивченні компонентів інструментально-виконавської підготовки викладачів музичного мистецтва, під час формування яких відбувається позитивна орієнтація освітнього процесу у закладах вищої освіти мистецького спрямування щодо якісного формування інструментально-виконавської підготовки та педагогічної діяльності майбутніх викладачів музичного мистецтва.

Список використаних джерел і літератури:

1. Ашихміна Н.В. Сутність і компонентна структура виконавської майстерності майбутніх учителів музики в процесі музично-інструментальної підготовки. *Педагогічні науки*. Випуск LXXXI. Том 1. Одеса. 2018. С. 115–119.
2. Барановська І.Г. Мистецькі інтегративні технології в поліхудожній освіті. Інформаційні технології в освіті. 2019. №2 (39). Херсон. С 42–53.
3. Барсукова Н.С. Педагогічні умови формування виконавської майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва: автореф. ... канд. пед. наук: 13.00.04. Мелітополь. 2015. 20 с.
4. Білецька М., Підварко Т. Формування готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до концертно-виконавської діяльності. *Молодь і ринок*. N.1 (180), 2020. Дрогобич. С. 46–50.
5. Гончаренко Л. Проблеми професійної підготовки музиканта-педагога. *Наукові записки. Серія : Педагогічні науки*. Випуск 91. 2010. Кіровоград. С. 60 –64.
6. Горбенко О.Б. Формування виконавської компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Scientific Journal «ScienceRise»*. №10/5 (15). 2015. С. 40–43.

7. Гусейнова Л.В. Формування готовності майбутніх учителів музики до інструментально-виконавської діяльності: автореф. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ. 2005. 18 с.
8. Іщенко О. Музично-виконавська майстерність майбутніх викладачів мистецьких дисциплін: зміст, завдання, значення. Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції «Актуальні проблеми музичної освіти: історія, сьогодення і майбутнє»: Наукове видання / за ред. Козир А.В., Херсон: МПП Видавництво «ІТ», 2017. С. 140–145.
9. Карташова Ж.Ю. Методика фахової підготовки майбутніх учителів музики в процесі інтеграції музично-виконавських дисциплін: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ. 2012. 20 с.
10. Мельничук О.С. Словник іншомовних слів. Київ: Укр. рад. енциклопедія, 1975. Київ. 766 с.
11. Пляченко Т. Формування фахових компетентностей майбутнього вчителя музичного мистецтва на заняттях з музично-інструментальних дисциплін. *Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: Збірник наукових праць. Вип. 18 (23). К.: НПУ ім. М.П. Драгоманова. 2015. С. 146–150.
12. Федоришин В.І. Формування виконавської майстерності майбутніх учителів музики в умовах колективного музикування. *Наука і сучасність*. Зб. наук. праць. Вип. 46. Київ. 2006. С. 130–138.

References:

1. Ashykhmina, N.V. (2018). Sutnist i komponentna struktura vykonavskoi maisternosti maibutnikh uchyteliv muzyky v protsesi muzychno-instrumentalnoi pidhotovky. *Pedahohichni nauky. Vypusk LXXXI. Tom 1. Odesa*. 115–119 [in Ukrainian].
2. Baranovska, I.H. (2019). Mystetski intehratyvni tekhnolohii v polikhudozhnii osviti. *Informatsiini tekhnolohii v osviti*. 2019. № 2 (39). Kherson. 42–53 [in Ukrainian].
3. Barsukova, N.S. (2015). Pedahohichni umovy formuvannia vykonavskoi maisternosti maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva: avtoref. ... kand. ped. nauk: 13.00.04. Melitopol. 20 [in Ukrainian].
4. Biletska M., Pidvarko T. (2020). Formuvannia hotovnosti maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva do kontsertno-vykonavskoi diialnosti. *Molod i rynek*. N. 1 (180). Drohobych. 46–50 [in Ukrainian].
5. Honcharenko, L. (2010). Problemy profesiinoi pidhotovky muzykanta-pedahoha. *Naukovi zapysky. Seriia : Pedahohichni nauky. Vypusk 91. Kirovohrad*. 60–64 [in Ukrainian].
6. Horbenko, O.B. (2015). Formuvannia vykonavskoi kompetentnosti maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva. *Scientific Journal «ScienceRise» № 10/5 (15)*. 40 – 43 [in Ukrainian].
7. Huseinova, L.V. (2005). Formuvannia hotovnosti maibutnikh uchyteliv muzyky do instrumentalno-vykonavskoi diialnosti: avtoref. ... kand. ped. nauk. Kyiv. 18 [in Ukrainian].

8. Ishchenko, O. (2017). Muzychno-vykonavska maisternist maibutnikh vykladachiv mystetskykh dystsyplin : zmist, zavdannia, znachennia. Zbirnyk materialiv Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi internet-konferentsii «Aktualni problemy muzychnoi osvity: istoriia, sohodennia i maibutnie»: Naukove vydannia / za red. Kozyr A.V. Kherson. 140–145 [in Ukrainian].
9. Kartashova, Zh.Yu. (2012). Metodyka fakhovoi pidhotovky maibutnikh uchyteliv muzyky v protsesi intehtratsii muzychno-vykonavskykh dystsyplin: avtoref. dys. ... kand. ped. nauk: 13.00.02. Kyiv. 20 [in Ukrainian].
10. Melnychuk, O.S. (1975). Slovnyk inshomovnykh sliv. Kyiv: Ukr. rad. Entsyklopediia. 766 [in Ukrainian].
11. Pliachenko, T. (2015). Formuvannia fakhovykh kompetentnostei maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva na zaniattiakh z muzychno-instrumentalnykh dystsyplin. Zbirnyk naukovykh prats. Vyp. 18 (23). K.: NPU im. M.P. Drahomanova. 146–150 [in Ukrainian].
12. Fedoryshyn, V.I. (2006). Formuvannia vykonavskoi maisternosti maibutnikh uchyteliv muzyky v umovakh kolektyvnoho muzykuvannia. Nauka i suchasnist. Zb. nauk. prats. Vyp. 46. Kyiv. 130–138 [in Ukrainian].

UDC 78.072.2

DOI 10.33287/222419

Коваль Світлана Ігорівна,
*викладач кафедри оркестрових інструментів
Дніпровської академії музики*
тел.: (096) 096 - 77 - 39
e-mail: svitlana.koval@dk.dp.ua
<https://orcid.org/0000-0003-4833-3261>

ВОЛОДІННЯ ТЕХНІКОЮ ГРИ ГАРМОНІК (ОБЕРТОНІВ) ЯК БАЗОВА НАВИЧКА СУЧАСНОГО ФЛЕЙТИСТА

Метою статті є аналіз та визначення ролі гармонік (обертонів) та особливостей їх використання у спектрі засобів, що застосовуються у педагогічній та виконавській практиці флейтистів. У статті використано ряд **методів** наукової розвідки: теоретичний – для аналізу, систематизації та порівняння відомостей щодо гармонік, поданих у методичних працях флейтистів-педагогів світу, аналітичний – при зверненні до творів для флейти соло з метою пошуку у них гармонік та аналізу їх виразового потенціалу, метод узагальнення отриманих результатів. **Новизна статті** полягає у комплексному підході до гармонік не тільки як до виконавського прийому, але й як до важливого елементу в розвитку професійних навичок флейтистів.

У дослідженні висвітлено особливості застосування гармонік у педагогічному процесі, їхнє місце у сучасних музичних творах, а також подано аналіз впливу цих технік на розвиток музичного слуху, технічної майстерності та емоційної виразності музиканта. **Висновки.** Дослідження педагогічної літератури та репертуару для флейти підтверджує, що гармоніки наразі є необхідним елементом у виконавській практиці сучасних флейтистів, що розширює їх технічні та інтерпретаційні можливості. Використання обертонів у щоденній практиці у якості вправи є ефективним інструментом для покращення ряду професійних навичок. Зокрема, регулярне виконання гармонік допомагає зміцнити м'язи губ, поліпшити позицію виконавського апарату при грі в різних регістрах, розвиває музичний слух. Також практика виконання даного прийому відкриває флейтистам доступ до ширшої палітри нюансів, збагачує тембр інструмента та є основою для освоєння складніших прийомів гри, таких як, наприклад, мультифоніки. В репертуарі для флейти гармоніки використовуються для змалювання різноманітних образів та емоційних станів, що робить кожен твір унікальним.

Ключові слова: гармоніки, прийом, флейта, навички, педагогіка, репертуар.

Koval Svitlana, lecturer of the Department of Orchestral Instruments of the Dnipro Academy of Music

Mastering the technique of playing harmonics (overtones) as a basic skill of a modern flutist

The purpose of the article is to analyse and define the role of harmonics (overtones) and the peculiarities of their use in the spectrum of tools used in the pedagogical and performing practice of flutists. The article uses a number of **methods** of scientific research: theoretical - for analysing, systematising and comparing information on harmonics presented in the methodological works of flute teachers from around the world, analytical - when referring to works for solo flute in order to search for harmonics in them and analyse their expressive potential, and the method of generalising the results obtained. The **novelty** of the article lies in an integrated approach to harmonics not only as a performance technique, but also as an important element in the development of flute players' professional skills. The study highlights the peculiarities of using harmonics in the pedagogical process, their application in contemporary musical works, and analyses the impact of these techniques on the development of musical hearing, technical skills

and emotional expressiveness of the musician. **Conclusions.** The analysis of pedagogical literature and repertoire for the flute confirms that harmonics are currently essential in the performance practice of modern flutists, which expands their technical and interpretive capabilities. The use of overtones in daily practice as an exercise is an effective tool for improving a number of professional skills. In particular, regular performance of harmonics helps to strengthen the muscles of the lips, improve the position of the embouchure when playing in different registers, and develops musical aural skills. The practice of this technique also gives flutists access to a wider range of nuances, enriches the timbre of the instrument and is the basis for mastering more complex techniques, such as, for example, multiphonics. In the repertoire for flute, harmonics are used to create a variety of images and emotional states, making each piece unique and expressive.

The key words: harmonics, technique, flute, skills, pedagogy, repertoire.

Постановка проблеми. Гармоніки (також їх називають «обертонами», «флажолетами») протягом тривалого періоду є невід'ємною частиною педагогічної та виконавської діяльності флейтистів. Даний прийом традиційно відносять до «новітніх виконавських технік», однак для сучасного флейтиста він давно вже увійшов до арсеналу базових навичок. Використання гармонік виходить далеко за межі їх виконання у художніх творах. Гармоніки активно застосовують для освоєння усього діапазону інструменту, покращення навичок дихання, артикуляції, укріплення губного апарату виконавця. Однак, незважаючи на те, що флейтисти майже щодня стикаються з гармоніками, в україномовному методичному дискурсі ця тема не є добре дослідженою.

Актуальність дослідження зумовлена постійним інтересом флейтистів до використання гармонік у контексті музичної педагогіки та виконавства, а також відсутністю україномовних інформаційних ресурсів, які б надали достатню інформацію на дану тему.

Огляд літератури. Значну роль гри гармонік у щоденній практиці флейтиста підкреслюють майже усі педагоги та виконавці світу. Розділи, присвячені роботі над даним прийомом, ми можемо побачити як у загальних методичних виданнях та збірках вправ для флейтистів, таких як «Check-up» Петера Лукаса Графа, «Practice book for the flute» Тревора Вая, «Fit for the flute» Барбари Гіслер-Хаазе, так і у підручниках, присвячених саме новітнім прийомам гри на флейті.

Серед останніх особливо виділяється робота Ів П'єра Арто «Harmoniques» [5], що повністю присвячена саме грі гармонік. Великий інтерес також становить праця Ульріха Гассера «Papierblüten» [8], де автор на базі цікавих та яскравих п'єс знайомить виконавців з різними новітніми техніками гри на флейті, зокрема, й з гармоніками. Також варто виділити роботи Роберта Діка «The other flute» та «Tone development through extended techniques», Роджера де Пайпера «Flute Colors: Extended Techniques for Flute», Клер Саусворс «Flute aerobics», Віла Офермана «For the contemporary flutist». Цей список можна продовжити багатьма іншими виданнями, присвяченими розвитку навичок гри «нової музики» на флейті. Важливо зазначити, що гармоніки є універсальним прийомом, який використовують при виконанні музики різних стилів та напрямів.

Метою статті є аналіз та визначення місця і способів використання гармонік у педагогічній та виконавській діяльності флейтистів.

Об'єкт дослідження – навчально-методична література для флейти, твори для флейти соло, а **предмет** – інструктивний та художній матеріал у даних джерелах з використанням гармонік.

Виклад основного матеріалу. Гармоніки, чи обертони, флажолети – це важливий технічний прийом, що використовується виконавцями на майже усіх музичних інструментах. Традиційно ця техніка асоціюється з грою на струнних інструментах, але її значення важко переоцінити і в контексті виконавської майстерності на флейті. Гармоніки стають все більш актуальними в сучасній педагогіці та виконавстві, адже дозволяють флейтистам розширювати звукові ресурси своїх інструментів, даючи нові можливості в інтерпретації музичних творів.

На сучасному етапі розвитку музичного мистецтва володіння технікою гри гармонік стає не лише привабливим доповненням, а й базовою навичкою для флейтистів, відкриваючи нові горизонти у педагогічній та виконавській діяльності. Однак, освоєння цієї техніки вимагає від флейтистів не тільки професійних умінь, але й глибокого розуміння акустичних особливостей флейти.

Обертоновий ряд – це послідовність звуків, що виникають при вібрації повітря в інструменті, кожен з яких є кратним основній частоті. Це означає, що перший обертон має частоту вдвічі вищу за основний тон, другий – утричі вищу і так далі. Обертони на флейті

утворюються за допомогою контрольованого дихання та специфічної техніки управління струменем повітря. Як зазначає А.Я. Карпак у своєму дослідженні, присвяченому акустичним особливостям флейти, даний інструмент є доволі «бідним на обертони» [3, 3]. В основному тоні флейти знаходять близько 8 обертонів, у той час як у деяких звуках гобоя їх може бути 23, фагота – 30 [3, 3]. Спектр тембру флейти має менше насичених обертонів, що робить її звучання порівняно «чистішим», але менш «багатим» у порівнянні з іншими духовими інструментами. При цьому, у флейти зазвичай присутні лише перші кілька гармонік, а вищі обертони слабо виражені або відсутні, що впливає на загальний характер звуку.

Однак, незважаючи на відносно невеликий доступний об'єм обертонів, вони є надважливою складовою звуку флейти. Саме тому вмінню їх чути, правильно відтворювати флейтисти приділяють значну увагу. У цій статті ми розглянемо як деякі методичні аспекти використання гармонік та їх роль у професійному зростанні флейтистів, так і наведемо приклади використання даного прийому в художньому матеріалі, зокрема, у творах для флейти соло.

Перш за все, розглянемо гармоніки як метод покращення професійних навичок флейтиста. Провідні флейтисти з усього світу часто наголошують на важливості виконання обертонових послідовностей і вмінні виділяти окремі обертони у своїй практиці. Такий метод допомагає флейтистам удосконалювати рівень майстерності володіння інструментом. Розглянемо елементи, які можна покращити шляхом гри обертонів.

Як стверджує у своїй праці П'єр Ів Арто, регулярна робота над гармоніками може бути корисною у таких аспектах, як:

- 1) зміцнення мускулатури губ;
- 2) покращення контролю над високим регістром;
- 3) краще розуміння та володіння амбушуром, розширення звукової палітри як у нюансах, так і в тембрі;
- 4) підготовка до виконання більш складних новітніх прийомів гри, таких як, наприклад, мультифоніки;
- 5) загальний розвиток слуху [5, 2].

П'єр Ів Арто безумовно вірно акцентує на цих ключових аспектах, проте практика гри гармонік на флейті пропонує ще ширший спектр переваг. Окрім зміцнення мускулатури губ та покращення контролю високих регістрів, гра гармонік також сприяє підвищенню точності

інтонації, вдосконаленню техніки дихання та поліпшенню загальної фізичної координації, яка є важливою для будь-якого виконавця.

Граючи гармоніки, музиканти навчаються видобувати багато різних за звуковисотністю тонів, що змушує їх більш уважно слухати та аналізувати кожен з них. Як зазначає у своїй праці В.В. Громченко, «виконання такого роду вправ помітно впливає на розвиток надзвичайно важливого «інструменту» виконавця – його музичного слуху. Адже видобування обертопу при незмінній аплікатурній позиції, практично неможливе без попереднього, внутрішньо-слухового уявлення про його висоту, гучність звучання» [1, 23]. Це також призводить до покращення музичної чутливості та здатності до швидкого реагування на зміни в динаміці та тембрових коливаннях, розвиваючи здатність до виразного музичного фразування. Крім того, регулярне виконання вправ на гармоніки може підсилити звукову проекцію та виробити вміння керувати резонансними властивостями інструменту, що є критично важливим для сольних виступів та ансамблевої гри.

Різноманіття методичних матеріалів надає флейтистам великий вибір вправ з використанням гармонік, пропонуючи широкий спектр завдань різного рівня складності. Часто вони побудовані так, щоб поступово нарощувати технічну майстерність виконавця, від простих вправ із застосуванням 1 - 2 обертопів до складних мелодій, що вимагають точного контролю дихання та здатності керувати звуком у широкому діапазоні. Мета цих вправ – не тільки поліпшити технічну вправність, але й розвинути загальне розуміння музики та інструменту, посилюючи здатність флейтиста аналізувати та інтерпретувати музичний матеріал, що в свою чергу веде до комплексного розвитку як технічних, так і виконавських навичок.

Гармоніки можливо та варто використовувати не тільки зрілим флейтистам, а й початківцям, що не так давно почали свій шлях опанування інструменту. Цей прийом дозволить їм краще «зрозуміти» флейту та розвинути усі аспекти гри, починаючи від особливостей виконавського дихання та амбушура, та закінчуючи музичним слухом та інтонуванням. Як приклад подібних вправ, наведемо збірник Ульріха Гассера «Papierblüten» [8].

Ульріх Гассер – швейцарський композитор, що пише у багатьох жанрах та для різних складів виконавців. Проте, він також є флейтистом, тому даний збірник є особливим синтезом його бачення

музики як композитора та методичних надбань як флейтиста-виконавця. Збірка «Papierblüten» – це 24 різнохарактерні п'єси, створені Ульріхом Гассером спеціально для молодих флейтистів та покликані познайомити їх з новітніми прийомами гри на флейті. Як зазначає автор у передмові, це не просто колекція творів, а шлях до розширення музичного горизонту. Ульріх Гассер наголошує на важливості сприяння розвитку музичної свідомості молодих музикантів. Через різноманітність музичного матеріалу, флейтисти навчаються читати нетипові знаки альтерації, працюють з вільними, нерегулярними ритмічними формами та ритмами, знайомляться з новітніми виконавськими техніками, зокрема, й з гармоніками. Важливо, що до кожної п'єси автор додає коментар, у якому вказує наявні у ній складності та надає рекомендації щодо їх подолання. Так, наприклад, до Papierblüte 7 (Рис. 1), побудованої з використанням гармонік, автор надає визначення нового прийому гри, а також пояснює спосіб його виконання.



Рис.1 Papierblüte 7 (початок)

Дана п'єса є чудовим матеріалом для дослідження та освоєння гармонік. Автор побудував її шляхом чергування гармонік та звичайних звуків, що дає можливість точного контролю за диханням та амбушуром. Papierblüte 7 можливо використовувати і як технічний матеріал, у ролі етюду, так і як самостійний концертний твір.

Збірку «Papierblüten» побудовано за принципом наростання складності, тому, коли флейтист наступного разу зустрічається з гармоніками, а це Papierblüte 19, завдання значно ускладнюється (Рис. 2).

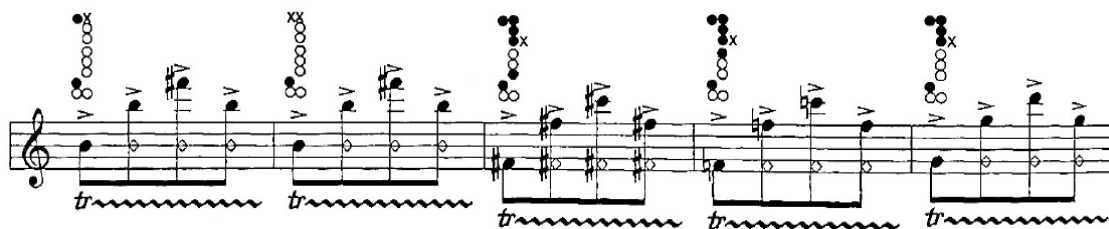


Рис. 2 Papierblüte 19. Такти 16-20

У *Papierblüte* 19 Ульріх Гассер поєднує одразу кілька складностей – виконання трелей, гармонік та акцентів. Також, порівняно з *Papierblüte* 7, автор значно розширює діапазон звучання гармонік, вимагаючи від виконавця тривалої та кропіткої роботи. Як коментар та пораду щодо даної п'єси, Ульріх Гассер пропонує виконавцю працювати над кожною зі складнощів окремо та лише опанувавши усі прийоми поєднувати їх в єдине ціле.

Таким чином, збірка «*Papierblüten*» представляє значний інтерес не лише як комплекс вправ для технічного вдосконалення та артистичного зростання молодих флейтистів, а й як колекція самобутніх музичних творів. Ці композиції підкреслюють творчу свободу флейтистів та можуть ефектно звучати в концертному залі. Кожна п'єса з цієї збірки розкриває нові горизонти для інтерпретації та підходи до сучасної флейтової музики, водночас вдосконалюючи технічні навички музикантів.

Звертаючись до гармонік у флейтовому репертуарі, важко переоцінити їх місце. Використання обертонів в музиці для флейти стало одним із характерних засобів сучасної музичної виразності, надаючи глибини та багатства звуковій картині. Завдяки їх особливому звучанню, композитори ХХ – ХХІ ст. часто включають гармоніки до різноманітних композицій як для флейти з фортепіано, так і для флейти соло. В останніх вони набувають особливого значення, надаючи виконавцям змогу демонструвати розширений спектр звукових можливостей флейти – від найтоншого натяку до найсильнішої експресії, що самотійно, без допомоги фортепіано чи інших інструментів, ставить надзвичайно високі вимоги до майстерності флейтиста.

У світлі вивчення гармонік у контексті флейтового репертуару можна зазначити, що ці техніки відкривають двері в новий вимір музичного мистецтва, де можливості одного інструмента розширюються до глибоких і всепроникливих звукових ландшафтів. Один із таких творів – «Поема для флейти соло» Лесі Дичко. Написана в 1976 році, вона є художнім відображенням трагічної історії голодомору в Україні 1932 – 1933 років. Композиторка, вдаючись до інтенсивної музичної мови, з ритмічними нюансами та мелодійними дисонансами, вводить в композицію також і новітні прийоми гри на флейті, які несуть в собі додаткове емоційне навантаження. Гармоніки, зокрема, є важливим елементом у цьому творі. Вони застосовані у

фінальній частині композиції, де виступають як втілення голосу Вищих сил, діалог з яким стає символом останнього оплоту надії або остаточної резигнації перед незбагненною трагедією [2, 58]. Через протиставлення гармонік і традиційного звуку флейти, композиторка створює контраст між земними переживаннями і небесним спокоєм, між людським болем і божественною мудрістю та всепрощенням. Такий метод створює простір для більш глибокої рефлексії та медитації, надаючи твору особливої духовності та підкреслюючи незвичайну атмосферу, яка постає в музиці, наближеній до молитви.

У контексті «Поеми для флейти соло», гармоніки відіграють роль не просто музичного прийому, але й емоційного маркера, здатного передати невимовний біль, що виник у результаті історичного розлому, нагадуючи про те, що в мистецтві існують такі теми, до яких можна доторкнутися тільки найбільш витонченими, ефемерними засобами вираження.

У контексті твору Яна Кларка «The Great Train Race», порівняно з «Поемою» Лесі Дичко, використання гармонік набуває абсолютно іншого, діаметрально протилежного значення. Основою даного твору є звукозображальність і гармоніки додано тут саме для досягнення даної мети. Вони служать для створення аудіовізуального ефекту інтенсивного та ритмічного руху, імітуючи динамічний потік, який відтворює звуковий пейзаж швидкісного поїзда, що мчить повз. Кларк майстерно додає гармоніки та мультифоніки, побудовані на їх основі, у пролог твору, зображаючи наближення та рух поїзда, що створює враження рухомого об'єкта, який з кожною секундою збільшується в очах слухача.

У творі «The Great Train Race» гармоніки виступають як засоби зображальності, що відсувають на задній план емоційну складову та акцентують на віртуозності та енергійності виконання. Використання цих технік дозволяє Яну Кларку домогтися ефекту реалістичності, залучаючи слухача до віртуальної подорожі залізничними шляхами. Гармоніки в контексті даного твору допомагають перетворити ноти та ритми на образи та відчуття, що робить «The Great Train Race» акустично захоплюючим твором. Він є цікавим як для флейтистів-виконавців, так і для слухачів, що зумовило його широку популярність.

Як приклад ще більш сміливого та неординарного використання гармонік розглянемо твір італійського композитора Сальваторе

Шаріно «All'aure in una lontananza» (1977), що виданий як одна з 7 частин збірки «L'opera per flauto». Шаріно славиться своїм особливим підходом до бачення поняття звуку та тиші. Кожен з творів збірки – це новий крок на шляху до розширення технічних та виразних можливостей флейти.

«All'aure in una lontananza» яскраво демонструє новаторське використання гармонік та інших технік для створення унікального звукового ландшафту. Шаріно використовує гармоніки, щоб створити ілюзію тиші та віддаленості, що є ключовим елементом його композиційного стилю. Твір має дуже тонке динамічне оформлення, де величезна увага приділяється найдрібнішим деталям звучання, що створює відчуття присутності у великому, але тихому просторі (Рис. 3).



Рис. 3 Сальваторе Шаріно «All'aure in una lontananza» (початок)

Однією з особливостей гармонік у цьому творі є їх здатність надавати музиці особливої невагомості. Шаріно використовує надзвичайно м'які та майже непомітні звуки, які втім чітко відчуються слухачем. Ці звуки майже зливаються з тишею (автор потребує нюансу *pppp* протягом більшої частини твору), створюючи ефект музичного полотна, яке звучить на межі чутного діапазону. Ця техніка вимагає від виконавця високого рівня контролю над інструментом та здатності до дуже ніжної, проте, водночас точної атаки та фразування.

Цей твір є прикладом того, як сучасні композитори використовують традиційні музичні інструменти для створення нових звукових відчуттів та емоційних вражень, розширюючи горизонти можливого в класичній музиці.

Висновки. Аналіз методичних праць, збірників вправ та флейтового репертуару показує, що гармоніки на сьогодні є одним з важливих елементів гри на флейті. Володіння технікою їх виконання на сьогодні стає фундаментальною навичкою для сучасних флейтистів, що дозволяє їм розширювати свої виконавські можливості та

інтерпретаційні горизонти. Гармоніки є однаково важливими і як додатковий засіб музичної виразності, і як вправа для щоденної роботи флейтиста.

У контексті повсякденних занять на флейті, гра гармонік, окрім власне оволодіння даним прийомом, дає можливість покращити ряд навичок. Зокрема, як зазначають у своїх методичних роботах такі майстри-педагоги та виконавці, як Ів П'єр Арто, Тревор Вай, Роджер де Пайпер та ін., регулярне виконання обертонових послідовностей допомагає укріпити м'язи губ та знайти вірне положення усього виконавського апарату відносно нот у різних регістрах. Окрім того, гра гармонік на флейті сприяє розвитку музичного слуху, розширює палітру доступних нюансів виконання та збагачує тембр. Також даний прийом є базовим при освоєнні більш складних новітніх прийомів гри на флейті, таких так, наприклад, мультифоніки.

Звертаючись до флейтового репертуару, роль гармонік як засобу виразності є досить багатогранною. Використовуючи даний прийом, композитори втілюють різноманітні образи – від невагомих, дуже ніжних, піднесених до енергійних та стрімких. Розвиток техніки гармонік не лише збагачує арсенал флейтистів, але й стимулює композиторів до експериментів з новими звуковими можливостями, що ми бачимо в більш пізніх творах для флейти, таких як «All'aure in una lontananza» Сальваторе Шаріно. В результаті, музика для флейти стає більш різноманітною та інноваційною, відкриваючи перед слухачами нові горизонти музичної виразності. Завдяки своїй універсальності, гармоніки можуть використовуватися у широкому спектрі музичних жанрів, від класичної музики до сучасних авангардних композицій, що забезпечує флейтистам гнучкість у виборі репертуару та стилів виконання.

Перспективи подальших досліджень. Тема гармонік та особливостей їх виконання, незважаючи на велику кількість праць зарубіжних флейтистів-педагогів, в українському флейтовому виконавстві та педагогіці потребує подальшого дослідження щодо особливостей виконання та застосування даного прийому. Збагачення педагогічних методик з використанням гармонік допоможе майбутнім поколінням флейтистів досягти нових вершин майстерності, відкриваючи можливості для творчості та інновацій у музичному мистецтві.

Список використаних джерел і літератури:

1. Громченко В.В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика): монографія. Київ – Дніпро: ЛІРА, 2020. 304с.
2. Громченко В.В. Особливості музичного мовлення в інструментальній творчості Л. Дичко (на прикладі Поеми для флейти соло). Музикознавча думка Дніпропетровщини. Дніпропетровськ, 2011. Вип. 6. С. 56–63.
3. Карп'як А. Я. Акустичні властивості флейти і проблеми артикуляції. Студії мистецтвознавчі. К.: ІМФЕ НАН України, 2010. № 1(29). С. 57–62.
4. Перцов М. О. Комплекс засобів виразності в творах для флейти соло українських композиторів XXI ст. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство. 2017. Вип. 24. С. 164–169.
5. Artaud, P.Y. Harmoniques. BILLAUDOT, 2000. 40 с.
6. Dick, R. The Other Flute: a Performance Manual of Contemporary Techniques. London: Oxford University Press, 1975.
7. Dick, R. Tone development through extended techniques. Multiple breath music company. New York, 1986. 61 с.
8. Gasser, U. Papierbluten [Paper Blossoms]. G. Ricordi & CO., 1985. 32 с.
9. Gisler-Haase B. Fit for the Flute. Universal Edition, 1999. 28 с.
10. Graf P.L. Check-up 20 Basic Studies for Flutists. Schott, 1991. 48 с.
11. Lanz, Megan R., „Silence: Exploring Salvatore Sciarrino's style through L'opera per flauto" (2010). UNLV Theses, Dissertations, Professional Papers, and Capstones. 730. URL: <http://dx.doi.org/10.34917/2002067>
12. Shelley L. Monier. Three works for flute by Ian Clarke: An Analysis and Performance Guide. D.M.A. diss., Lincoln University of Nebraska, Nebraska, 2010. 87 p. URL: <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1028>
13. Southworth C. Flute Aerobics. Just Flutes Edition, 2002. 36 с.

References:

1. Hromchenko, V.V. (2020). Wind Solo in European Academic Compositional and Performative Creativity of the 20th – Early 21st Century (Development Trends, Specifics, Systematics: Monograph. Kyiv – Dnipro: LIRA. 304 p. [in Ukrainian].
2. Hromchenko, V.V. (2011). Features of Musical Speech in Instrumental Creativity of L. Dychko (on the Example of the Poem for Solo Flute). Musicological Thought of Dnipropetrovsk. Dnipropetrovsk. Iss. 6. P. 56–63 [in Ukrainian].
3. Karpiak, A.Ya. (2010). Acoustic Properties of the Flute and Articulation Problems. Art Studies. Kyiv: Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, NAS of Ukraine. No. 1 (29). P. 57–62 [in Ukrainian].
4. Pertsov, M.O. (2017). Complex of Expressive Means in Works for Solo Flute by Ukrainian Composers of the 21st Century. Ukrainian Culture: Past, Present, Ways of Development. Art Studies. Iss. 24. P. 164–169 [in Ukrainian].
5. Artaud, P.Y. (2000). Harmoniques. BILLAUDOT. 40 p. [in English].
6. Dick, R. (1975). The Other Flute: a Performance Manual of Contemporary Techniques. London: Oxford University Press [in English].

7. Dick, R. (1986). Tone development through extended techniques. Multiple breath music company. New York. 61 p. [in English].
8. Gasser, U. (1999). Papierbluten [Paper Blossoms]. G. Ricordi & CO., 1985. 32 p. [in English].
9. Gisler-Haase B. Fit for the Flute. Universal Edition. 28 p. [in English].
10. Graf, P.L. (1991). Check-up 20 Basic Studies for Flutists. Schott. 48 p. [in English].
11. Lanz, Megan, R. (2010). „Silence: Exploring Salvatore Sciarrino’s style through L’opera per flauto” UNLV Theses, Dissertations, Professional Papers, and Capstones. 730. URL: <http://dx.doi.org/10.34917/2002067> [in English].
12. Shelley L. Monier. (2010). Three works for flute by Ian Clarke: An Analysis and Performance Guide. D.M.A. diss., Lincoln University of Nebraska, Nebraska. 87 p. URL: <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1028> [in English].
13. Southworth, C. (2002). Flute Aerobics. Just Flutes Edition. 36 p. [in English].

UDC 78.071.1(439)

DOI 10.33287/222420

Золотарьова Наталя Сергіївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри спеціального фортепіано
Харківського національного університету
мистецтв ім. І.П. Котляревського
тел.: (097) 374 - 44 - 25
e-mail: natalyazolo@meta.ua
<https://orcid.org/0000-0001-9768-248X>

ЖАНРОВА СИСТЕМА ЛІСТІВСЬКИХ ОПЕРНИХ ТРАНСКРИПЦІЙ

Мета статті передбачає ґрунтовне вивчення жанрової системи оперних транскрипцій Ф. Ліста для розуміння жанрової сутності фортепіанного твору, що є важливою складовою виконавської інтерпретації. **Методологія** дослідження базується на застосуванні системного підходу, історичного, жанрового, онтологічного методів аналізу. **Наукова новизна** полягає в тому, що в даному дослідженні вперше у вітчизняному музикознавстві обґрунтовано системне утворення транскрипторського спадку Ф. Ліста за операми з виявленням специфічних ознак, властивих складовим художньої системи. **Висновки.** Розглянута транскрипторська фортепіанна творчість видатного угорського композитора ХІХ століття за оперними творами його сучасників і попередників. На підставі

досліджень авторських жанрових імен та наукових розвідок визначена жанрова природа оперних транскрипторських творінь Ференца Ліста. Виявлено різноманіття моделей жанрової системи оперного транскрипторського спадку митця, що містить: *Transcription, Reminiscences, Paraphrase, Fantaisie, Illustration*. Визначено жанрові домінанти оперної транскрипторської творчості Ф. Ліста: *Transcription, Reminiscences, Fantaisie* та їх модифікацію упродовж трьох періодів життєтворчості композитора. Обґрунтовано синтез жанрів *Reminiscences i Fantaisie*, поширення жанру *Reminiscences* на *Paraphrase*. Підкреслено, що авторське жанрове ім'я оперного транскрипторського твору є основоположним для визначення жанру. Надано дефініції кожній жанровій моделі, що складають художню систему оперної транскрипторської спадщини Ф. Ліста. Оперні *транскрипції* митця як *жанрово-стильова цілісність* постають в якості художньої системи, що є складовою *метасистеми* фортепіанної спадщини Ф. Ліста загалом.

Ключові слова: жанр, фортепіанна творчість, художня система, *Transcription, Reminiscences, Paraphrase, Fantaisie, Illustration*.

Zolotaryova Natalya, PhD in Arts, Associate Professor, Department of Piano, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts

Genre system of Liszt's opera transcriptions

The purpose of the article is to provide a thorough study of the genre system of Liszt's opera transcriptions in order to understand the genre essence of the piano work, which is an important component of the performing interpretation. **The research methodology** is based on the application of a systematic approach, historical, genre, and ontological methods of analysis. **The scientific novelty** of the study is that for the first time in the national musicology, the systematic formation of Liszt's transcriptional heritage by operas is substantiated in this research with the identification of specific features inherent in the components of the artistic system. **Conclusions.** The transcriptional piano works of the outstanding Hungarian composer of the nineteenth century based on opera works of his contemporaries and predecessors are considered. On the basis of the author's genre studies and scientific researches, the genre nature of opera transcriptions by Ferenz Liszt is determined. A variety of models of the genre system of the composer's operatic transcriptional heritage, which includes: *Transcription, Reminiscences, Paraphrase, Fantaisie, Illustration*. The genre dominants of Liszt's operatic transcription work are determined:

Transcription, Reminiscences, Fantaisie and their modification during the three periods of the composer's life. The synthesis of the Reminiscences and Fantaisie genres and the extension of the Reminiscences genre to Paraphrase are substantiated. It is emphasized that the author's genre name of an operatic transcription work is fundamental for defining the genre. The definitions of each genre model that make up the artistic system of Liszt's operatic transcriptional heritage are given. The artist's opera transcriptions as a genre and style integrity appear as an artistic system that is part of the metasystem of Liszt's piano heritage in general.

The key words: genre, piano works, artistic system, Transcription, Reminiscences, Fantaisie, Paraphrase, Illustration.

Постановка проблеми. На сьогодні у музичній науці і виконавській практиці відбувається посилення дослідницького і мистецького інтересу до жанру оперних транскрипцій Ф. Ліста, репрезентованих власне *Transcription, Reminiscences, Fantaisie, Paraphrase, Illustration*. Онтологія фортепіанної творчості Ф. Ліста у ХХІ столітті розкриває парадоксальну ситуацію, коли, з одного боку, у світовому виконавському музичному просторі виникає неймовірна кількість нових виконавських інтерпретацій знакових творів піаністаромантика, з іншого, – серед оперного транскрипторського доробку митця виконавські версії отримали окремі зразки геніальних творінь угорського композитора. Звернення до вивчення оперних транскрипцій Ф. Ліста з метою створення виконавських інтерпретацій з необхідністю вимагає осмислення жанрового феномену кожного твору митця, розуміння стильової еволюції композитора.

Актуальність дослідження у взаємодії з науковими та практичними завданнями виникає у зв'язку з тим, що найменш вивченими у вітчизняній музичній науці є транскрипції Ф. Ліста, створені за операми його сучасників і попередників. Розгляд оперних *Transcriptions* лістівської спадщини як жанрової системи з виявленням характерних ознак *Reminiscences, Fantaisie, Paraphrase, Illustration* є **актуальним** завданням музикознавства.

Аналіз сучасних публікацій. М.Ю. Борисенко зазначає, що будь-який твір, сформований «на базі „чужої” композиції – відправної точки для якісно нового стильового трактування – і є своєрідним з'ясовуванням-інтерпретацією змісту першоджерела, який у транскрипційних зразках набуває моделі музичного буття вихідної цілісності у її власних мовних структурах є транскрипцією» [2, 3].

Спирання на цю точку зору дає право стверджувати, що *Reminiscences, Paraphrase, Fantaisie, Illustration* Ф. Ліста, в широкому тлумаченні цього поняття – **транскрипції**. У XIX ст. найвеличніші здобутки в жанрі транскрипцій, на думку Г. Колтона, належать Ф. Лісту, чия об'ємна праця в цій царині містить як точне перекладення дев'яти симфоній Л. Ван Бетховена, Фантастичної симфонії Г. Берліоза («партитури»), так і вільні, оригінальні «рекомпозиції», наприклад, за оперою В.А. Моцарта «Дон Жуан». Науковець вважає вільні транскрипції Ф. Ліста, до яких належать *Reminiscences, Fantaisie, Paraphrase* та *Illustration*, унікальним явищем у контексті епохи. На його думку, необхідний розподіл транскрипцій на два класи, де перший – транскрипції, які є спрощеною редакцією оригіналу для аматорського, домашнього музикування, а другий клас – транскрипції, які були частиною концертних програм піаністів для демонстрації віртуозності. Спираючись на класифікацію Г. Колтона, віднесемо лістівські власне оперні *Transcription, Reminiscences, Paraphrase, Fantaisie, Illustration* до другого класу, адже вони створювалися для виконання на концертній естраді, в тому числі, і для демонстрації віртуозності, і не мають нічого спільного зі спрощеними редакціями (фактично адаптаціями) творів для домашнього музикування.

Г. Колтон запропонував «транскрипційну лінію» [6, 9], на одному полюсі якої розташовані точні транскрипції, на іншому – парафрази. Між «партитурами» і парафразами вздовж «транскрипційної лінії» перебуває третій тип транскрипцій, які, на думку дослідника, складніше категоризувати, ніж перші два, тому що ці твори, з одного боку, близькі до оригінального музичного матеріалу, з іншого – креативність транскриптора передбачає більш вільну подачу першоджерела, ніж під час перекладення з одного інструменту на інший. Йдеться про такі аспекти, як більша насиченість гармонічної фактури, створення й додавання нового мелодичного матеріалу. Як приклад Г. Колтон пропонує транскрипції Ф. Лістом пісень Ф. Шуберта. Складність категоризації цих творів, на його думку, в тому, що «вони не можуть бути визначені як парафрази чи точні транскрипції, бо містять характеристики обох» [6, 7]. Другий клас транскрипцій, за Г. Колтоном, являють собою оригінальні «рекомпозиції» – *Reminiscences, Fantaisie, Paraphrase, Illustration* Ф. Ліста. Після вивчення лістовської «рекомпозиції» моцартівського «Don Juan» дослідник доходить висновку, що «транскрипції Ф. Ліста

примітні не тільки їхнім різноманіттям і масштабами, а й також їхньою музичною глибиною» [6, 3]. Отже, розвиваючи думку Г. Колтона, підкреслимо, що різноманіття, масштабність, значущість змісту та «музична глибина» – відмітна якість не лише «рекомпозиції» за оперою В.А. Моцарта «Don Juan», а й інших вільних транскрипцій Ф. Ліста.

На нашу думку, недоліком наукової теорії Г. Колтона є відсутність диференційованого підходу, підміні понять віртуозна транскрипція, *Paraphrase*, *Fantaisie*, *Reminiscences*, не врахування лістівського жанрового імені та третього різновиду транскрипцій – салонних. Разом із тим, підкреслимо, що дослідження Г. Колтона мають досить суттєве значення для виявлення місця *Reminiscences* у системі оперних транскрипцій, які відносяться до транскрипцій «другого класу» (тобто вільних, віртуозних) поруч із *Paraphrase*, *Fantaisie*.

Диференціюючи зміст термінів «транскрипція» і «аранжування» Е. Говард-Джонс зазначив, що «транскрипція – це рестворення <...> з опорою на уяву і креативний контент» [8, 305]. Надважливо, що у дослідженнях Г. Колтона та Е. Говарда-Джонса транскрипція пов'язана з такими поняттями, як «рекомпозиція» і «рестворення». У *Harvard Dictionary of Music Transcription* розглядають як «адаптацію композиції для інструментів, яких немає в оригіналі» [9, 859], а поняття вільної, концертної транскрипції взагалі відсутнє.

Осмислення представленого композитором жанрового феномена є важливим чинником для піаніста-виконавця. Так, Ф. Ліст позначив як *Reminiscences* дев'ять творів, але Б. Крокет [7] вважає, що тільки два твори Ф. Ліста – «*Reminiscences de „Lucia de Lammermoor“*» та «*Reminiscences de „La Juive“*» – і є *Reminiscences*. Іншим творінням композитора, що отримали авторське жанрове ім'я *Reminiscences*, Б. Крокет надає жанрові визначення відповідно до власних висновків. Це стосується і жанру *Paraphrase* за оперними творами, яких у Ф. Ліста, згідно його визначень, дві: «Концертна парафраза „Ернані“» (1849 р.) і «Концертна парафраза „Ріголетто“» (1859 р.). Проте Є. Бейлих, досліджуючи духовні парафрази у творчості Ф. Ліста, ігнорує авторські жанрові імена і стверджує зворотнє: «Одним з перших духовних фортепіанних творів композитора є парафраз «Радуйся, Маріє» «*Salve Mari*» [1, 200]. Мається на увазі транскрипція

«Salve Maria з опери „Єрусалим”»³², і далі, посилаючись на дослідження THN Lee: «Наступним і одним із найвідоміших і найчастіше виконуваних стає парафраз «Змилуйся» – «Miserere», написаний на основі музики трагедійно-трагічної опери-*semiseria* Дж. Верді «Трубадур» [там само], що за визначенням Ф. Ліста теж є транскрипцією.

Мета статті передбачає ґрунтовне вивчення жанрової системи оперних транскрипцій Ф. Ліста, адже розуміння жанрової сутності фортепіанного твору є важливою складовою виконавської інтерпретації.

Об’єкт дослідження – фортепіанна спадщина Ф. Ліста, а **предмет** – оперні транскрипції.

Виклад основного матеріалу. Ф. Ліст звертався до написання транскрипцій упродовж життя. Тому, одним із підходів, на підставі якого слід здійснити класифікацію лістівських оперних транскрипцій, повинен бути хронологічний. Вивчаючи транскрипторстські *opus*’и митця, прообразом яких була опера, зазначимо, що ці твори отримують у дослідженні визначення *оперні*. Проте написані вони для фортепіано, то ж дефініція *фортепіанні* теж правочинна. Якщо *оперні* транскрипції в широкому розумінні – власне *Transcription*, *Reminiscences*, *Paraphrase*, *Fantaisie*, *Illustration*, – позначають твір, що піддається транскрибуванню, то *фортепіанні* – пояснюють їхнє призначення. Таким чином кожне із цих визначень отримує свою логіку, свої обґрунтування.

Підкреслимо, що творчість композиторів, на основі опер яких були написані *Transcription*, *Reminiscences*, *Paraphrase*, *Fantaisie*, *Illustration* набувала для Ф. Ліста важливого значення.

Створюючи оперні транскрипції, Ф. Ліст звертався до музично-сценічних *opus*’ів композиторів від епохи бароко («Сарабанда і Чакона з опери „Альміра”» Г.Ф. Генделя), до романтизму (В. Белліні, Дж. Верді, Р. Вагнер та ін.). Транскриптор у назві композиції дає точну назву оперної сцени («Смерть Ізольди з „Тристана й Ізольди”») або окремого номеру («Похоронний марш із опери „Дон Себастьян”»), що піддавалися транскрибуванню. Якщо назва містить кількість п’єс, як наприклад, Чотири транскрипції на теми «Тангейзера», то далі йде розшифрування: «Увертюра з опери „Тангейзер”» (1848 р.),

³² Ця рання опера Дж. Верді ще має назву «Ломбардці».

«Речитатив і романс із „Тангейзера”» (1849 р.), «Хор пілігримів з „Тангейзера”» (1-ша ред. 1860 р., 2-га ред. 1885 р.).

Зазначимо, що до створення оперних транскрипцій Ф. Ліст звертався як у так званий «віртуозний» період (1826 – 1847 рр.), де під час концертів міг демонструвати феноменальну техніку, так і після нього, з 1848 р. У другому (Веймарському) періоді композитор звертається до жанру транскрипцій і створює композиції, зокрема, за операми «Єрусалим» та «Трубадур» Дж. Верді, «Тангейзер» і «Лоенгрін» Р. Вагнера. У третій (Римський) період створені зразки даного жанру за операми «Летючий голандець», «Тристан та Ізольда», «Парсифаль», «Нюрнберзькі мейстерзингери», Кільце нібелунгу» Р. Вагнера, «Фауст» і «Цариця Савська» Ш. Гуно та «Аїда» Дж. Верді. Підкреслимо, що найбільшу кількість оперних транскрипцій створено Ф. Лістом за реформаторськими музично-сценічними шедеврами Р. Вагнера. Оперні транскрипції з’являлися у доробку композитора-піаніста як у виконавський, так і у композиторський періоди творчості, якщо звертатися до діадної періодизації спадщини угорського генія. Зважаючи на значну кількість оперних транскрипцій у спадщині Ф. Ліста, до таблиці внесені найбільш затребувані у виконавській практиці зразки:

<i>Оперні транскрипції Ф. Ліста</i>	<i>Рік створення</i>	<i>Автор оперної першооснови</i>
«Marche et Cavatine de „Lucia de Lammermoor”»	1835 – 1836 рр.	Г. Доніцетті
«Hexameron. Morceau de concert. Grandes variations de bravoure sur le marche des „Puritains”» ³³	1837 р.	В. Белліні
«Valce a capriccio sur deux motifs de „Lucia” и „Parisina”»	1842р.	Г. Доніцетті
«Marche funebre de “Dom Sebastien”»	1844 р.	Г. Доніцетті
«Salve Maria из оперы „Jerusalem” („I Lombardi”»	1848 р.	Дж. Верді
«Zwei Stucke aus „Tannhauser” und „Lohengrin”»	1852 рр.	Р. Вагнер
«Zwei Stucke aus „Lohengrin”»	1854 р.	Р. Вагнер

³³ сумісно з Тальбергом, Піксісом, Герцем, Черні та Шопеном.

«Miserere du „Trovatore”»	1859 р.	Дж. Верді
«Spinnerlied aus dem „Fliegenden Hollunder”»	1860 р.	Р. Вагнер
«Ballade aus dem „Fliegenden Hollunder”»	1860-і рр.	Р. Вагнер
«Valse de l’opera „Faust”»	1861 р.	Ш. Гуно
«Les Sabeennes. Berceuse de l’opera „La Reine de Saba”»	1865 р.	Ш. Гуно
«I soldens Liebestod aus „Tristan und Isolde”»	1867 р.	Р. Вагнер
«„Aida”. Danza Sacra e Duetto Final»	1870 р.	Дж. Верді
«„Am stillen Herd” aus den „Meistersingern”»	1871 р.	Р. Вагнер
«„Walhall” aus dem „Ring des Nibelungen”»	1876 р.	Р. Вагнер
«Feierlicher Marsch zum heiligen Gral aus „Parsifal”»	1882 р.	Р. Вагнер

Оперні транскрипції Ф. Ліста – концертні віртуозні п’єси, в яких за допомогою фортепіанного інструментування відтворена вокально-оркестрова фактура окремої уривка оперної партитури зі створенням художнього звукообразу, відповідно до музично-сценічної драматургії.

Reminiscences. Для виявлення ступеня трансформації оперного першоджерела в лістівських *Reminiscences* необхідне встановлення спільності та відмінностей оперного першоджерела і фортепіанного твору. Для розв’язання цієї проблемної ситуації потрібно звернутися до розробленої в сучасній науці жанрової теорії. Особливу грань становить осмислення жанру, в даному випадку лістівських *Reminiscences*, з позицій виконавського мистецтва. Адже для виконавця надважливо розуміння жанру твору, виконавську інтерпретацію якого він створює. Перш за все, підкреслимо структурну невідповідність *Reminiscences* оперному прообразу. Для Ф. Ліста важливий змістовий підхід, він згадує оперну виставу, сюжет оперного цілого, а не відтворює в *Reminiscences* окрему арію чи оперну сцену. Спогади про оперну виставу як цілісність, «навіювання», обривки реплік, розмиті образи виявляють сутність лістівських *Reminiscences*. І це дійсно **рестворення**, філософська **рекомпозиція** оперного твору.

Ф. Ліст звертався до жанру *Reminiscences* у ранній і пізній періоди творчості, тому можливий розподіл на ранні й пізні

Reminiscences. У творах раннього періоду (в «роки мандрівок»), що розділяється на два етапи, *Reminiscences* створено якнайбільше – чотири впродовж першого етапу у 1835-1836 рр. (за операми Ж.Ф. Галеві, Г. Доніцетті, В. Белліні, Дж. Мейєрбера), і чотири зразки протягом другого етапу раннього періоду творчості митця у 1841 – 1842 рр., де до опер В. Белліні та Г. Доніцетті долучилися шедеври В.А. Моцарта і Дж. Верді. Якщо за часів віртуозного періоду (1826 – 47 рр.) Ф. Ліст створив загалом вісім зразків, то в композиторському – наявним є один зразок, відповідний пізньому (Римському) етапу творчості композитора.

<i>Reminiscences Ф. Ліста</i>	<i>Рік створення</i>	<i>Автор оперної першооснови</i>
«Reminiscences de „La Juive”»	1835 р.	Ж.Ф. Галеві
«Reminiscences de „Lucia de Lammermoor”»	1835 – 1836 рр.	Г. Доніцетті
«Reminiscences des „Puritains”»	1835 – 1836 рр.	В. Белліні
«Reminiscences des „Hugenouts”»	1836 р.	Дж. Мейєрбер
«Reminiscences de „Robert le diable”»	1841 р.	Дж. Мейєрбер
«Reminiscences de „Norma”»	1841 р.	В. Белліні
«Reminiscences de „Don Juan”»	1841 р.	В.А. Моцарт
«Reminiscences de „Lucrezia Borgia”»	1841 – 1842 рр.	Г. Доніцетті
«Reminiscences de Boccanegra de Verdi»	1882 р.	Дж. Верді

Ф. Ліст повертався до жанру *Reminiscences*, створюючи редакції композицій, написаних раніше. Так, з’являється друга редакція «Reminiscences des „Hugenouts”» 1842, існує ще й редакція цього твору для фортепіано в чотири руки (видавництво Гофмейстера). Значимість жанру *Reminiscences* підтверджена і в останні роки життя творчості митця, коли здійснено перекладення для двох роялів «Reminiscences de „Norma”» (1874 р.) та «Reminiscences de „Don Juan”» (1870-і рр.).

Авторкою статті надано наступне визначення: «*Reminiscences* – монументальна концертна рекомпозиція опери, що відображає

властиві їй колізії на основі філософського концепціювання і трансцендентної віртуозності» [4, 36].

Оперних *Fantaisie* у спадщині Ф Ліста дванадцять, хоча є безліч *Fantaisie*, які, по-перше, не є транскрипціями, по-друге – не створені за мотивами оперних творів («Фантазія на угорські теми», «Кампанелла» Паганіні). Окрім того, підкреслимо, що закінчених і виданих оперних *Fantaisie* тільки п'ять.

Оперні <i>Fantaisie</i> Ф. Ліста	Рік створення	втор оперної ершооснови
Grande Fantaisie sur la «Tyrolienne» de l'opera «La Fiancee»	1829 р.	Д. Обер
Grande Fantaisie sur des motifs de «Niobe»	1835 – 1836 рр.	А. Паччіні
«Fantaisie sur des motifs favoris de l'opera “La Somnambula”»	1840 р.	В. Белліні
«Phantasiestuk uber Motive aus “Rienzi”»	1859 р.	Р. Вагнер
Fantaisie sur l'opera «S zep Ilonka»	1867 р.	М. Мошоньї

Інші *Fantaisie*, зокрема, на теми з опер «Freishutz» К.М. Вебера (1841 р.), «Fantasie uber Motive aus „Figaro”» В.А. Моцарта не закінчені композитором (1840-і рр.). Серед фантазійних композицій, які закінчені Ф. Лістом, але не видані, або таких, що не отримали завершення в нотному тексті, є наступні *Fantaisie*: на теми з опер «Maometto secondo» Дж. Россіні (1839 – 1841 рр.), «Euryanthe» К.М. Вебера (1840-1841 рр.), «Mose» Дж. Россіні (1841 р.), «Guitarero» Ж.Ф. Галеві. Порівнюючи *Fantaisie* з *Reminiscences* Ф. Ліста, підкреслимо, що *Fantaisie* на відміну від *Reminiscences* далеко не завжди отримувала завершений нотний текст, і саме тому закінчених і виданих фортепіанних *Fantaisie* Ф. Ліста на оперні теми кількісно менше, чим *Reminiscences*. Окрім того, *Fantaisie* композитор-романтик створював на оперні теми, що зазначено у назвах фортепіанних композицій, на відміну від *Reminiscences*, написаних про оперу як цілісність, тобто об'єкт відтворення у цих композиціях був різним. Разом із тим, підкреслимо подвійну функцію Фантазії в транскрипторській творчості Ф. Ліста за операми: як жанр (оперні *Fantaisie*) і як принцип здійснення Спогадів у низці *Reminiscences*, де

вона позначена митцем як жанр другого плану: «Reminiscences de „La Juive”» – *Fantaisie brillante*; «Reminiscences de „Lucia de Lammermoor”» – *Fantaisie dramatique*; «Reminiscences des „Puritains”» – *Grande fantaisie*; «Reminiscences des „Huguenots”» – *Grande fantaisie dramatique*; «Reminiscences de „Norma”» и «Reminiscences de „Lucrezia Borgia”» – *Grande fantaisie*. Диференціація Ф. Лістом типу *Fantaisie*: *Fantaisie brillante*, *Fantaisie dramatique*, *Grande fantaisie dramatique*, *Grande fantaisie* відбиває характер втілення об'єкту відтворення в *Reminiscences*. Фантазійність надає виконавцю більшої свободи щодо імпровізаційності, створення каденцій тощо. Так, наприклад, в «Reminiscences de Norma» кожен розділ розпочинається спогадами, та поступово за рахунок фантазії відбувається трансформація природи Ремінісценцій, а фантазійні блоки наприкінці побудови отримують каденційну функцію [4].

Жанру оперних фантазій Ф. Ліста властиво вільне, імпровізаційне подання об'єкту відтворення – тем, мотивів музично-сценічного твору на основі принципів рекомпозиції та трансцендентної віртуозності.

Paraphrase за операми представлені у спадщині Ф. Ліста двома зразками: «„Ernani”. Paraphrase de Concert» (1849 р.), «„Rigoletto”. Paraphrase de Concert» (1859 р.), за оперними шедеврами Дж. Верді.

Г. Колтон, який схильний визначати чи не всі вільні транскрипції Ф. Ліста як *Paraphrase*, не враховує, що у спадщині Ф. Ліста аж ніяк не *Paraphrase*, а *Reminiscences* і *Fantaisie* становлять жанрову домінанту, підтвердженням чого є кількісний показник і хронологічний фактор. І саме з цієї точки зору превалювання жанрів *Reminiscences* і *Fantaisie* у творчості Ф. Ліста незаперечно. В Українській музичній енциклопедії «Парафраза (від грец. παραφρασις – переказ) трактована як: <...> 1. Поширена в добу романтизму назва інструментальної віртуозної фантазії, переважно для фортепіано, на теми популярних пісень, оперних арій тощо, тобто побудовані на матеріалі “чужих” композицій. Ці теми часто набувають у парафразах значних перетворень, виступають у нових співвідношеннях одна з одною. Значна частина П. належить до салонної музики» [5, 75]. *Paraphrase* Ф. Ліста ніяк не можемо віднести до салонної музики, адже оперні теми отримують у них рестворення і композитор в авторському жанровому імені підкреслює їх концертну сутність. О. Жарков вважає, що *Paraphrase* на відміну від транскрипції сильніше трансформує

першоджерело [3, 64]. І цей висновок дослідника підтверджують концертні *Paraphrase* Ф. Ліста.

Основу оперних Paraphrase складають теми з музично-сценічних творів, що сполучає їх з оперними Fantaisie, проте саме під впливом Reminiscences Paraphrase Ф. Ліста перетворюються на концертний жанр, а назви їх відбивають об'єкти «переказу» – опери Дж. Верді «Ернані» і «Ріголетто».

Illustrations у фортепіанній творчості Ф. Ліста виникли на оперні твори одного з апологетів жанру *grand opera* Дж. Мейєрбера: «*Illustrations du “Prophete”*» (три п'єси 1849-50 р.: 1. *Priere. Hymne triophale. Marche du Sacre*. 2. *Les Patineurs. Scherzo*. 3. *Appel aux armes. Orgie*) та «*Illustrations du “l'Africaine”*» (дві п'єси, 1865 р.: 1. *Priere des matelot*. 2. *Marche Indienne*). У жанрі *Illustrations*, уведеному Ф. Лістом, відображена властива композиторові чуйність до відтворенні монументального оперного стилю музично-сценічних шедеврів Дж. Мейєрбера. Лістівські «*Illustrations du “Prophete”*», написані у Веймарський період, більш розгорнуті й більш деталізовано відбивають перипетії музичної драматургії оперного твору ніж «*Illustrations du “l'Africaine”*», створені митцем під час Римського періоду життєтворчості.

Жанру Illustrations притаманна звукозображальна, «начеркова» подача оперних фрагментів, ніби ілюстрація драматичних колізій, закладених у партитурі опери і відтворених на сцені.

Висновки. Загальною властивістю оперних транскрипцій Ф. Ліста є наявність об'єкта відтворення, який змінюється залежно від жанрової спрямованості творів транскрипторської сфери. Різновиди оперних транскрипцій у творчості Ф. Ліста створюють жанрову систему, елементи якої:

- *власне Transcription*,
- *Reminiscences*,
- *Fantaisie*,
- *Paraphrase*,
- *Illustration*.

Оперні *транскрипції* митця як *жанрово-стильова цілісність* постають в якості художньої системи, що є складовою *метасистеми* фортепіанної спадщини Ф. Ліста загалом. Обґрунтовано, що *рекомпозиційні процеси* максимально повно репрезентовані в *Reminiscences, Fantaisie та концертних Paraphrase*. Виявлено, що

пошуки Ф. Лістом принципово нового жанру для відтворення оперного цілого привели до синтезу в жанрі *Reminiscences* інших жанрових моделей.

Перспективи дослідження. Подальше дослідження транскрипторської спадщини Ф. Ліста за операми передбачає аналіз жанрового феномену *Illustration* з виявленням екстра та інтрамузичного чинників і визначенням стратегії виконавської інтерпретації.

Список використаних джерел і літератури:

1. Бейник Є.В. Духовні парафрази у творчості Ференца Ліста. *Вісник НАККМ*. 2023. № 2. С. 198–202.
2. Борисенко М.Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». ХДУМ ім. І.П. Котляревського. Харків, 2005. 17 с.
3. Жарков О. Художній переклад у музиці: проблеми й рішення: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 1994. 180 с.
4. Золотарьова Н.С. *Reminiscences* Ф. Ліста: теорія жанру: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». ХНУМ ім. І.П. Котляревського. 2013. 240 с.
5. Кушнірук О. Парафраза / Українська музична енциклопедія. Т. 5. URL: <https://archive.org/details/muzychna05/page/75/mode/1up>
6. Colton G.D. *The Art of Piano Transcription as Critical Commentary*, McMaster University, Hamilton, Ontario, 1992, 163 p.
7. Crockett Barbara Allen *Liszt's opera transcriptions for piano: D. Mus. A.* / University of Illinois of Urbana-Champaign. 1968. 121 p.
8. Howard-Jones E. *Arrangements and Transcriptions. Music and Letters.* 1935. Vol. 16, № 4 (october). P. 305–311.
9. *Transcription* / Harvard Dictionary of Music. 2nd ed., Revised and Enlarged. Cambridge, Massachusetts, 1969. P. 859.

References:

1. Beynyk, YE. V. (2023). *Dukhovni parafrazy u tvorchosti Ferentsa Lista.* / *Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv : nauk. zhurnal.* № 2. P. 198–202 [in Ukrainian].
2. Borysenko, M. YU. (2005). *Zhanr transkryptsii v systemi indyvidual'noho kompozytors'koho stylyu : avtoref. dys. ...kand. mystetstvoznavstva : spets. 17.00.03 „Muzychne mystetstvo”.* Khark. derzh.un-t mystetstv im. I.P. Kotlyarevs'koho. Kharkiv. 17 p. [in Ukrainian].
3. Zharkov, O. (1994). *Khudozhniy pereklad u muzytsi: problemy y rishennya : dys. ...kand. mystetstvoznavstva: spets. 17.00.03 „Muzychne mystetstvo”.* Kyiv. 180 p. [in Ukrainian].

4. Zolotar'ova, N.S. (2013). Reminiscences F. Lista: teoriya zhanru : avtoref. dis. ...kand. mistectvoznava : spec. 17.00.03 „Muzichne mistectvo” / Hark. nac. un-t mistectv imeni I. P. Kotlyarevs'kogo. Harkiv. 17 p. [in Ukrainian].
5. Kushniruk, O. Parafraza / Ukrayins'ka muzychna entsyklopediya. T. 5. URL : <https://archive.org/details/muzychna05/page/75/mode/1up> [in Ukrainian].
6. Colton, G.D. (1992). The Art of Piano Transcription as Critical Commentary, McMaster University, Hamilton, Ontario. 163 p. [in English].
7. Crockett Barbara Allen, (1968). Liszt's opera transcriptions for piano: D. Mus. A. / University of Illinois of Urbana-Champaign. 121 p. [in English].
8. Howard-Jones, E. (1935). Arrangements and Transcriptions. Music and Letters. Vol. 16, № 4 (october). P. 305–311 [in English].
9. Transcription / Harvard Dictionary of Music. 2nd ed., Revised and Enlarged. Cambridge, Massachusetts, 1969. P. 859. [in English].

UDC 782((4-15):510)
DOI 10.33287/222421

Лінь Юлін,
*аспірантка кафедри музикознавства
та культурології Сумського державного
педагогічного університету ім. А.С.Макаренка*
тел.: (050) 150 - 55 - 58
e-mail: kfylsi2017@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0005-6127-5299>

СИСТЕМА ЗАСОБІВ ВТІЛЕННЯ ОРІЄНТАЛЬНОСТІ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ОПЕРІ XVIII СТОЛІТТЯ (на прикладі опери «Китаянки» К.В. Глюка)

Мета статті – розкрити специфіку процесу формування системи засобів втілення орієнтальних сюжетів у XVIII столітті на підставі комплексного аналізу сценічних і музичних параметрів опери «Китаянки» К.В. Глюка та визначити ступінь відтворення композитором китайського національного колориту. **Методологічною основою** статті є комплексний підхід з використанням методів інтонаційного, композиційно-драматургічного, жанрово-стильового, структурного аналізу художнього твору. Для аналізу сучасних постановок опери Глюка задіяні інтерпретаційний та порівняльний методи. **Наукова новизна** статті полягає у розкритті на різних рівнях художнього твору процесу формування системи засобів втілення орієнтальної тематики на початковому його етапі. **Висновки.**

На прикладі опери «Китаянки» К.В. Глюка досліджується процес формування системи засобів втілення орієнтальної тематики в західноєвропейській опері. На підставі композиційно-драматургічного аналізу визначено точки дотику між філософськими поглядами конфуціанства і даосизму та композицією опери. Звертається увага на співвідношення в сюжеті китайської і європейської складової, що втілює ідею взаємодії Сходу і Заходу. Завдяки комплексному аналізу встановлено пріоритетність барочних стильових ознак в музиці опери, впливу естетики рококо і раннього класицизму. Східний елемент уведено в інструментальних номерах через використання в симфонічній партитурі тембрів дзвіночків, трикутника, тарілочок тощо. Доведено, що вокальні партії витримано в традиційному європейському стилі (ладотональні та гармонічні засоби, обриси мелодичних ліній та їх інтонаційний зміст, наявність ювіляцій і віртуозних каденцій, велика кількість пасажів і фігур, які є типовими для італійського музичного бароко і французького рококо). Проведено аналіз однієї із сучасних постановок «Китаянок» (2010 р., гол. реж. Сун Гуаньлін), де вставними сценами в стилі пекінської опери і написаною до них новою музикою (комп. Карстен Гундерман) підкреслено великий контраст між «китайською» лексикою Глюка і реалістичним образом музичного Китаю.

Ключові слова: західноєвропейська опера, орієнталізм XVIII століття, оперна творчість К.В. Глюка, опера «Китаянки» К.В. Глюка, мистецький діалог Схід-Захід, інтерпретація образу Китаю, виконавський аспект, вокально-сценічне мистецтво, інструментальний супровід.

Lin Youling, aspirant of the Department of Musicology and Cultural studies Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko

The system of means of orientality implementing in European opera of the 18th century (on the example of „Chinese women” by K.V. Glyuk)

The purpose of the article is to reveal the specifics of the process of forming a system of means of oriental plots embodying in the 18th century on the basis of a comprehensive analysis of the stage and musical parameters of the opera „Chinese Women” by K.V. Glyuk and to determine the degree of the Chinese national color displaying by the composer. **The methodological basis** of the article is a comprehensive approach with using the methods of intonational, compositional-dramaturgical, genre-

stylistic, structural analysis of the piece of art. Interpretive and comparative methods are used to analyze modern productions of opera by Glyuk. **The scientific novelty** of the article lays in the disclosure at different levels of the artistic work of the process of forming a system of means of the oriental theme embodying at its initial stage. **Conclusions.** Using the example of the opera „Chinese Women” by K.V. Glyuk, the process of forming a system of means of oriental themes embodying in Western European opera is studied. On the basis of the compositional and dramaturgical analysis, the points of contact between the philosophical views of Confucianism and Taoism and the opera composition are determined. Author pays attention to the relation of the Chinese and European components in the plot, which embodies the idea of interaction between the East and the West. By dint of a complex analysis, the priority of baroque stylistic features in the opera music, the influence of rococo aesthetics and early classicism was determined. The eastern element is introduced in the instrumental numbers through the use of timbres of bells, triangles, cymbals, etc. in the symphonic score. It is proven that the vocal parts are sustained in the traditional European style (ladotonal and harmonic means, outlines of melodic lines and their intonation content, the presence of jublations and virtuosic cadences, a large number of passages and flourishes, which are typical for Italian musical baroque and French rococo). The analysis of one of the modern productions of „Chinese Women” (2010, lead director Sun Guanlin) is carried out, where interpolated scenes in the style of Peking opera and new music written for them (comp. Karsten Gunderman) emphasize the great contrast between Gluck's "Chinese" vocabulary and a realistic image of musical China.

The key words: Western European opera, orientalism of the 18th century, opera works of K. V. Glyuk, opera „Chinese women” by K.V. Glyuk, East-West artistic dialogue, interpretation of the image of China, performance aspect, vocal and stage art, instrumental accompaniment.

Постановка проблеми. На сучасному етапі розвитку музикознавства дослідження музичного мистецтва Сходу продовжує набувати своєї інтенсивності. Про це свідчать численні наукові розробки, до яких входять статті, дисертації, монографії, навчальні посібники тощо. Науковці висвітлюють питання історичного і сучасного національного мистецтва Китаю, впливу на нього європейської культури. Важливим відгалуженням наукових інтересів

стає зворотній процес. Орієнталізму в музиці Європи, присвячено цілу низку праць китайських, українських, а також зарубіжних музикознавців ХХ та початку ХХІ століть, проте, це широке дослідницьке поле потребує подальшої наукової розробки. Важливим і **актуальним** на сьогодні є дослідження процесу формування та історичного розвитку системи відтворення східних картин у музично-театральному мистецтві.

Огляд літератури. На межі ХХ – ХХІ століть під впливом всеохоплюючих інтеграційних процесів, з'явилося чимало наукових досліджень з питань екзотизму та орієнталізму у європейському музичному мистецтві, зокрема оперному. В статтях і дисертаціях досліджуються твори з китайською тематикою, що написані композиторами різних часів; частина з них присвячена стилю «шинуазрі». Серед сучасних авторів, які досліджують вплив китайської культурної традиції на європейську оперу виділяються китайські науковці У Цзин Юй, Чень Шан, Ло Цзі Мін, Ху Сін Фу, Цзен Тао, Лі Мін. В наукових роботах Цзен Тао [3] і Лі Мін [1; 2] поряд з іншими в контексті стилю «шинуазрі» розглядаються «Китаянки» К.В. Глюка. Розрізнена інформація історичного характеру щодо цієї опери міститься в монографіях (С. Рицарев, Л. Кириліна) і статтях зарубіжних музикознавців (Д. Гроут і Г. Вільямс [8]), енциклопедичних виданнях [9; 10], епістолярній літературі [4].

Метою статті є розкриття специфіки процесу формування системи засобів втілення орієнтальних сюжетів у ХVІІІ столітті на підставі комплексного аналізу сценічних і музичних параметрів опери «Китаянки» К.В. Глюка та визначення ступеня відтворення композитором китайського національного колориту.

Об'єктом дослідження є опера К.В. Глюка «Китаянки», **предметом** – формування системи засобів втілення орієнтального сюжету в європейському музичному театрі ХVІІІ століття на початковому етапі.

Виклад основного матеріалу. Відомо, що перші музично-театральні твори на східну тему з'явилися у другій половині ХVІІ століття. Серед них були комедія-балет «Міщанин-шляхтич» (1670) Ж.Б. Люлі і Мольєра і опера «Королева фей» (1692) Г. Персела. Перший твір дав початок турецькій темі, другий – китайській. З цього часу образи Сходу значно розширили свою географію – до Туреччини і Піднебесної приєдналися Персія, Вірменія, Індія, Японія, Північна

Африка. Найпопулярнішими темами в оперному театрі XVIII століття стали Китай та Індія, а серед лібрето пріоритетними були «Китайський герой» і «Александр в Індії» П. Метастазіо. Але було чимало й інших сюжетів – комічних, побутово-ліричних, міфологічних, казково-фантастичних. Велика кількість митців, підкоряючись моді на екзотичне, зверталася до східної теми. Не пройшов повз неї і К. Глюк.

Перебуваючи в Лондоні, композитор в 1746 році з успіхом поставив свою оперу-пастічку «Артамен», події якої розгорталися в Індії під час правління династії Моголів. На сцені було багато екзотики, а з музичних номерів найбільш популярною стала арія «*Rasserena il mesto ciglio*», яку було написано в жанрі європейського елегантного менуету. Через кілька років Глюк знову звернувся до східного сюжету, в результаті чого у 1754 році з'явилася одноактна опера «Китаянки» на лібрето П. Метастазіо.

У цей період композитор перебував у Відні, працюючи капельмейстером оркестру принца Йозефа Фрідріха фон Саксен-Гільдбурггаузенського. Оскільки на той час європейський музичний театр знаходився під впливом італійських композиторів, Глюк, відповідаючи запитам публіки, створював невеликі розважальні опери в італійському стилі. Його «Китаянки» не стали виключенням: крім рис рококо і ознак класицистичного стилю, у творі ясно відчувається вплив італійської барочної естетики.

Лібрето П'єтро Метастазіо було вперше використано в 1735 році Антоніо Кальдарой; одна з трьох жіночих партій була призначена для його учениці Марії Терезії, яка в недалекому майбутньому стала імператрицею Габсбургів. Під час карнавалу того ж року спектакль було зіграно в імператорському домі за участю самої Марії Терезії (партія Лізінги), її сестри Марії-Анни (партія Сівени) і фрейліни (партія Танджи). Майже двадцять років потому імператриця отримала змогу оцінити нову музичну версію добре відомого їй поетичного тексту – твір К.В. Глюка, який з'явився не випадково.

Замовлення на оперу композитор, котрий мав успіхи у театральному мистецтві, отримав від принца Й.Ф. фон Саксен-Гільдбурггаузенського, у якого він працював на той час. Пропозиція мала комерційне підґрунтя: через обставини, що склалися, принц Йозеф змушений був виставити на продаж свій маєток Шлосс-Хоф, який стало вже важко утримувати. Претендентом на купівлю була австрійська імператриця Марія Терезія – вона проявляла чималий

інтерес до барочного архітектурного комплексу. Щоб представити замок якнайкраще (для отримання більш великої суми під час продажу), Йозеф Фрідріх вирішив влаштувати розкішне театральне свято на честь приїзду туди імператорської сім'ї (в історію Австрії цей захід увійшов під назвою «останнє велике свято бароко») [8]. Урочистості відбулися після тривалих приготувань наприкінці вересня 1754 року. В перший день було виконано камерні інтермедії для двох персонажів Дж. Бонно, придворного композитора Відня, а на другий – «Китаянок» К. Глюка. Оперний спектакль відбувався в Садовому театрі, який знаходився у великому парку архітектурного комплексу Шлосс-Хоф. Сама назва твору мала нагадати про музичний талант Марії Терезії та її колишню роль в опері Кальдари і свідчити про повагу до неї з боку принца. Крім того, обраний сюжет, що відповідав модному віянню, мав задовольнити всю публіку.

Нагадаємо, що дія опери відбувається у Китаї. З Європи до Піднебесної повернувся китаєць Сіланго, який пропонує своїй сестрі та її двом подружкам нову європейську розвагу: влаштувати театральне змагання. Кожна має зіграти роль в одному з жанрів. Дівчата обирають для себе давньогрецьку трагедію про страждання Андрوماхи, пастораль про закоханого у німфу пастуха і комедію – сценку з життя європейського франта. Наприкінці виникає суперечка про те, який жанр є найкращим. Щоб її зупинити, Сіланго пропонує мудрий вихід із ситуації – об'єднатися і прославляти музику і танці.

Нетиповість лібрето Метастазіо полягає в тому, що в ньому гармонійно поєднуються образність Сходу і Заходу, встановлюється своєрідний діалог. З одного боку, дійовими особами виступають китаїці з квазі-китайськими іменами, і сама дія локалізується у Китаї; важливим національним компонентом сюжету є початкова сцена пиття чаю. З іншого боку, на оперній сцені представлено три європейські театральні жанри з європейськими сюжетами, які представлені трьома подружками і Сіланго. Таким чином, на рівні самого сюжету відбувається своєрідне поєднання Сходу та Заходу.

Найважливішою рисою спектаклю було створення «китайської» атмосфери. Опера, яка пройшла з великим успіхом, стала класичним зразком «шинуазрі», вираженням моди на все екзотичне. Для відтворення національного колориту, перш за все, були використані можливості сценографії – коштовні східні тканини, які прикрашали сцену, реквізит (наприклад, фарфоровий посуд) і костюми.

Австрійський композитор Карл Діттерсдорф, який добре знав Глюка, був на прем'єрі «Китаянок». Спектакль вразив його своїм оформленням і музикою. Про це він згадував у своїй автобіографії: «Декорація роботи Квальо була абсолютно китайською. Лакувальники, скульптори та майстри позолоти доклали всю свою майстерність, щоб представити її у всьому багатстві. Але найбільшого блиску надавали декорації призматичні скляні стовпчики, виготовлені божественними складувачами і точно встановлені у спеціально залишених отворах – різнокольорові та наповнені олією. Неможливо описати, наскільки приголомшливе видовище являли собою ці призми, що сяяли незліченними вогниками – вони й самі по собі, за простого денного освітлення, справляли сильне враження. Варто лише уявити собі дзеркальний блиск лакованих блакитних панелей і ширм із зображенням позолоченого листа, і, нарешті, райдужні фарби, тисячоразово відбиті в сотнях призм і сяючих, як діаманти чистої води, – найбагатша уява померкне перед таким дивом. А при всьому цьому ще божественна музика Глюка!» [4, 65]. Проте, це тільки зовнішня сторона спектаклю, де використано візуальні засоби виразності.

Щодо партитури, то тут необхідно відзначити застосування в оркестровці інструментів, звучання яких створювало тонкий східний колорит. Діттерсдорф згадував: «Чарівне виконання блискучої симфонії, у якій подекуди то порізно, то разом з усіма лунали дзвіночки, трикутники, маленькі ручні литаври, тарілки тощо, привело слухачів у захват ще до того, як піднялася завіса» [4, 66]. З приводу тембрового забарвлення партитури не зайвим буде нагадати про давно вже отриманий європейськими композиторами досвід щодо використання ударної групи для східної стилізації (одним з найперших таких прикладів виявився «Міщанин-шляхтич» Люллі і Мольєра).

Торкаючись музичної тканини твору, його музичних параметрів, слід відзначити наявність в партитурі різних стильових ознак – бароко, рококо і класицизму. Композиційну основу опери складають чотири арії з речитативами і фінальний ансамбль всіх учасників дії. Композитор зіставляє контрастні за характером номери, що продиктовано самим сюжетом – китаянки обирають різні театральні жанри. Кожен з чотирьох героїв опери виконує арію з речитативом відповідно до розіграної театральної сценки – трагедія, лірична пастораль і комедія. Між аріями, вже традиційно, виконуються речитативи у супроводі клавесину.

Лізінга (меццо-сопрано), представляючи жанр давньогрецької трагедії, грає роль полоненої Андрوماхи, яка має зробити свій вибір: врятувати свого сина, погодившись стати дружиною переможця Пірра чи залишитися вірною своєму загиблому чоловіку Гектору. В речитативі та арії вона передає почуття своєї героїні [7]. Драматичний за характером музичний портрет Андрوماхи створено за допомогою усталеного в європейській музиці комплексу засобів виразності, серед яких: швидкий темп, емоційні злети мелодії на широкі інтервали, зіставлення низького та верхнього регістрів, інтонації-зітхання, перевага низхідного направлення мелодичних фраз, ритмічна пульсація оркестру, низхідні пасажі струнної групи.

Сцена пасторалі включає дві арії, що починаються, як і попередня, виразними речитативами у супроводі клавесину [6]. Перша з них – лірична арія Сіланго (тенор), який грає роль закоханого у німфу пастуха. Його вокальна партія має розвинуту гнучку мелодію з широкими фразами, насичену довгими розспівами-ювіляціями (типові прийоми барочної опери). М'які обриси мелодії при її широкому діапазоні, «жіночі», з секундовими низхідними інтонаціями закінчення фраз, неквапливий темп, легка пульсація оркестрового супроводу, у якому провідну роль відіграють скрипки у підтримці клавесину – всі ці засоби підкреслюють ліричний стан героя, кохання якого виявилось нерозділеним. Мажорний лад крайніх частин арії (її написано у тричастинній формі) підкреслює мрійливий настрій закоханого пастуха, в той час, як контрастуюча мінорна середина, що подібна світлотіні, розкриває його сумніви та відчай.

Віртуозна арія Сівени-німфи (меццо-сопрано) має грайливий характер. Розвиненим у дусі барочного стилю фразам притаманні мажоро-мінорне ладове забарвлення, чітка ритмічна організація, короткі ювіляції, прозорість оркестрового письма; у той же час, «жіночі» завершення фраз, які разом з «неаполітанським» тризвуком підкреслюють чуттєвість німфи, велика кількість легких пасажів, трелей, мордент говорять про стиль рококо. У традиціях європейської опери Глюк залишає місце і для каденції наприкінці цього номеру.

Контраст утворює арія Танджи (контральто), яка позначена у Глюка як *Buffo-Arie* [5]. Танджи найжиттєрадісніша з дівчат, активна, впевнена у собі. Її характер яскраво розкрито вже у музиці вступу. Звертає на себе увагу оркестровка: на відміну від трьох попередніх арій, в останній композитор активно використовує валторни.

Сріблястий тембр мідних інструментів створюють життєрадісний настрій, а насиченість партії струнних трелями додає відчуття легкості. Швидкий темп, пунктирний ритм, гучна динаміка підкреслюють енергійний стан Сівени. Її вокальна партія має такий самий рішучий характер: розвинені музичні фрази з гострим пунктирним ритмом, їх затактовий початок, котрий дає імпульс мелодичному руху, метроритмічне виділення низхідних стрибків на широкі інтервали (від квінти до октави) і контрастне зіставлення голосових регістрів з виділенням нижнього – все це створює театральний образ кокетки, яку грає Танджи, і водночас підкреслює її іронічне ставлення до Сівени. В цілому ця арія менш віртуозна ніж попередні, але в ній також є традиційна сольна каденція в кінці середнього розділу (*Adagio*), а реприза прикрашена фіоритурами у стилі рококо.

Оперу завершує квартет, в якому герої після суперечки (речитативна сцена) починають разом прославляти мистецтво і танцювати. В оркестровці партитури Глюк використовує тембр трикутника, дзвіночків (тамбурин), як це було у невеликій увертюрі. Щодо китайського відтінку в музиці, то слід зауважити, що східний колорит в опері лише намічається: Глюк спробував надати національне забарвлення через темброве рішення – використання металевих ударних інструментів. Всі інші засоби музичної мови, як доводить музичний аналіз, свідчать про європейський стиль.

На драматургічному рівні можна знайти більше спільного між європейським твором та східною культурою. Аналіз «Китаянок» відкриває певні точки дотику між оперною «дрібничкою» Глюка і східною філософією. Китайський дослідник Лі Мін, аналізуючи твір Глюка, відзначає у своїй статті особливості драматургії, які не безпідставно порівнює з вченням Конфуція: «... Драматургічний конфлікт у «Китаянках» простежується переважно лише на рівні образного світу монологів і розмов головних героїв. Подібна безконфліктність драматургії даної опери певною мірою перегукується з конфуціанським вченням про «золоту середину», згідно з яким необхідно остерігатися різних крайнощів і запобігати конфліктним ситуаціям, для чого слід вміти контролювати і стримувати власні емоції. Виходячи з цього, китайське начало в опері отримало своє вираження переважно не як конфліктне, а як умовно-декоративне» [1, 493]. Однак, в опері все ж таки існує конфлікт між Танджи і Сівеною – прихований, ледве намічений. Він позначається на

театральній грі китаянок і тих почуттях, котрими вони наділяють своїх героїнь. Крім цього, драматургічною кульмінацією опери виступає суперечка з приводу найкращого жанру. Все це сприяє драматичному руху і додає йому певних барв. Контрасту додає і протиставлення різних театральних жанрів (між ними теж нібито йде боротьба), але в кінці, завдяки Сіланго, всі непорозуміння зникають. Таким чином рух і спокій утворюють рівновагу. Продовжуючи розвивати тезу Лі Міна про «золоту середину» Конфуція, можна додати, що рівновага присутня і у зіставленні обраних жанрів: трагедія «погашається» комедією, а між ними стоїть нейтральна пастораль. У дусі даоської концепції Ін-Ян (єдність і протилежність двох начал) можна розглядати загальну драматургію опери і розподіл ролей. Сіланго (уособлення раціонального, ясного чоловічого «ян», породження думки) спланував гру дівчат, саме він і завдає рух дії. Три подружки (жіноче «інь», темне, емоційне) втілюють його план – вони грають емоції своїх героїнь і водночас вуалюють у цій грі власні почуття. Таким чином, їх психологічний стан подвійний, прихований, «темний», незрозумілий – справжнє «інь». Цікаво, що Сіланго, який почав гру, її і завершує, запропонувавши дівчатам компромісний варіант. Подібна драматургічна репризність чоловічого «ян» додає певної завершеності і рівноваги на рівні форми. Але, проводячи паралель зі східною філософією, не слід забувати і про естетику європейського класицизму, відповідно до якої мистецькі твори відрізнялися врівноваженістю і симетричністю композиції, драматургічною єдністю і завершеністю, простотою (у порівнянні з попередніми стилями) музичного висловлювання.

Драматургія опери цікава і тим, що вона має поліфонічний характер: три (відповідно до жанрових сценок) самостійні лінії розвиваються завдяки внутрішнім, але різної сили напруженості конфліктам персонажів (Андромахи, пастуха і німфи, іронічної Танджи). Ці лінії об'єднуються загальною – розвитком відносин між чотирма героями опери.

Важливим для дослідження буде аналіз однієї із сучасних постановок «Китаянок», прем'єра якої відбулася в 2010 році в Шлосстеатрі Сан-Сусі в рамках Потсдамського музичного фестивалю. Спільну роботу європейських та китайських режисерів і музикантів можна сприймати не тільки як цікаве прочитання твору Глюка, а і як його оцінку з боку самих китайців. До лібрето Метастазіо було додано

«Китайські інтерлюдії», автором і режисером-постановником яких став Куй Шен, а нову музику до них написав німецький композитор Карстен Гундерманн. Персонажами інтерлюдій є додаткові герої Ян і Дін (актор і акторка пекінської опери), які коментують те, що відбувається на сцені, дають поради, спілкуються з героями опери, співають і танцюють. Головним режисером оперної постановки є Сун Гуаньлінь, диригентом – Вернер Ерхардт. У спектаклі прийняла участь національна труппа Китайського державного театру пекінської опери.

Необхідно відзначити нову аранжировку «Китаянок», зроблену К. Гундерманном. До глюківського складу оркестру було додано китайські національні інструменти – традиційний цзинху, який використовується для супроводу у пекінській опері, ерху з дуже високим звуком, розширено також ударну групу.

Оригінальним було режисерське рішення об'єднати в одному спектаклі оперу Глюка і деякі сцени пекінської опери і таким чином зробити зіставлення умовного «європейського» Китаю XVIII століття, з Китаєм, показаним трупю Китайського державного театру. Це зіставлення простежується навіть на рівні розподілу вокальних партій: персонажів глюківської опери грають європейці (Сівену співає Б.Е. Шедель, Лізінгу – К. Дічева, Танджи – М. Сторті, Сіланго – К. Адам), додаткові партії китайських акторів Ян і Дін виконують члени національної труппи пекінської опери (відповідно, Лі Янмін і Цзя Пенфей). Важливо й те, що опера йде двома мовами – італійською і китайською відповідно до сценічних амплуа. В результаті такого розподілення утворюється контраст між речитативними і розмовними епізодами. Персонажі Глюка виконують виписані його рукою мелодично розвинені, виразні речитативи у супроводі клавесину, а китайські актори Ян і Дін розмовляють. Проте, їх сценічне мовлення само по собі сприймається як таке, що утворює свою, суто національну мелодію, підкреслюючи таким чином контраст із європейським оперним продуктом *alla China*. Персонажі Глюка виконують складні арії в стилі італійського бароко, в той час як вокальні партії Яна та Дін складаються з китайських сольних мелодій.

У новій версії підкреслено також різницю у вокальній техніці: академічний прикритий звук, до якого звикло вухо європейця, в партіях Сіланго і трьох китаянок протиставлені дзвінким, пронизливим голосам Яна і Дін. Але головний контраст утворюється в самій музичній тканині, її стилістиці. Нотний текст Глюка, як вже

відзначалося, – це поєднання рис європейського бароко, рококо і класицизму разом зі спробою надати музиці східного аромату. І навпаки, фрагменти, що написані рукою Карстена Гундерманна, створено у китайському стилі. Останнє стосується оркестровки (використання національних ударних і струнних інструментів для супроводу сценічних дій Яна та Дін) і стильових ознак симфонічних та вокальних епізодів (звуквисотність і принципи розвитку інструментальних або вокальних мелодій, ладова ангіметонність, специфічність супроводу – одноголосна мелодія цзинху у підтримці ударних інструментів утворює унісон з вокальною партією).

У сучасній постановці Сун Гуаньліня контраст між китайськими персонажами Глюка і новими, додатково уведеними підкреслено і за допомогою костюмів. Сіланго і три китайки виходять на сцену у європейських сукнях минулих століть, з відповідними зачісками; Ян і Дін одягнені у національні сукні. Таким протиставленням режисери нібито підкреслюють «некитайське» походження оперних персонажів, створених європейським композитором, їх далекість від дійсності. Це стосується також сценічного руху «європейських» китайців, народжених уявою Глюка, і справжніх, яких представляють актори Пекінської опери. Галантні манери франта Сіланго, Лізінги та її подружок, та їх емоційність протиставлені стриманості Дін і швидким, чітким у дусі шаолінських воїнів рухам Яна. Крім того, в одній з інтерлюдій він виконує войовничий танець із мечем (амплуа у-шен), в іншій – виходить на сцену у яскравому вбранні та масці, зображуючи давнього китайського генерала Гуан Дуна (персонаж пекінської опери, який символізує захист і багатство). Дін, котра з'являється на сцені у яскраво-блакитній сукні з прикрасами, виконує танець з райдужними шовковими стрічками (амплуа цін-і). Загальний ансамбль всіх дійових осіб наприкінці опери символізує поєднання Сходу і Заходу, а сам спектакль за участю нових персонажів і його створення інтернаціональною командою втілює ідею культурного діалогу.

Висновки. Результати проведеного музично-драматургічного і стилістичного аналізу опери К.В. Глюка та її сучасної постановки дають підставу для порівняння і певних висновків щодо формування системи засобів виразності для втілення орієнтальних образів у європейській опері XVIII століття. Оскільки опера на той час розцінювалася, перш за все, як видовище і розвага, то з самого початку головним виступав візуальний ряд (декорації, костюми, реквізит), який

за різними причинами не співпадав з реальністю. Постановка «Китаянок» у 1754 році, відповідно до спогадів Карла Діттерсдорфа, не була виключенням – вона підсилювала стійку вагомість зовнішнього сприйняття музичного твору.

Важливим є той фактор, що у середині XVIII століття Європа мала вже достатньо знань про культуру Сходу і тому зовнішнє оформлення спектаклю як засіб втілення орієнтальної теми було досяжним (хоча тут виникає чимало питань), проте музичну стилізацію, не маючи власного досвіду знайомства зі східною традицією, зробити було набагато складніше. Першою музичною спробою європейців надати музиці свіжого звучання було введення в оркестр металевих ударних інструментів. Все це разом вражало публіку, яка не знала справжнього Сходу.

Стосовно інтонаційного змісту музичного матеріалу варто зауважити, що К.В. Глюк, залишився в полі західноєвропейських стильових традицій. Барочними рисами в аріях виступають мелізматика, використання розспівів-ювіляцій з секвентним розвитком, контрастні зіставлення; ознаками класицизму є вишикуваність і рівновага композиції, інтонаційна виразність речитативів, прозорість оркестрового письма. Своєю мініатюрністю і характером сюжету, відточеністю деталей, вишуканістю дрібної орнаментики, тонкою градацією почуттів твір Глюка, який можна назвати оперою-багателлю, стає яскравою демонстрацією стилю рококо. Сценічне оформлення спектаклю і використання в оркестрі металевих ударних інструментів втілюють традицію «шинуазрі».

Виступаючи гармонічним стильовим «сплавом», опера «Китаянки» водночас має певні точки дотику зі східною культурою, її філософськими настановами та музичними традиціями (схожість видів інструментів, використання орнаментики). Якщо для європейського слухача середини XVIII століття, який виріс під впливом італійської барочної естетики і естетики рококо, музика Глюка могла сприйматися як «східна диковинка», котра відповідала моді (вирішальну роль в цьому відігравало сценічне оформлення спектаклю), то з позиції сьогодення варто казати лише про легкий натяк на стилізацію. З іншого боку, за логікою лібрето у вокальних номерах не слід шукати китайське відлуння, оскільки герої опери грали європейських персонажів, і «рукою Глюка» їм повністю вдалося відтворити жанрово-стильові особливості музичної трагедії, пасторалі і комедії.

До сказаного додамо, що, враховуючи бажання замовника опери влаштувати найяскравіше за всю історію замку Шлосс-Хоф свято, важливим було показати Схід як символ багатства, витонченості і вишуканості. Це повністю відповідало естетиці рококо, а умовність зображення Китаю була загальноприйнятою (з цього приводу варто згадати більш ранню «Королеву фей» Г. Персела). Проте, нові кроки в процесі музичного діалогу Схід-Захід і подальшому формуванні системи засобів втілення східної тематики були вже зроблені.

Перспективою дослідження є встановлення динаміки розвитку системи засобів виразності щодо втілення орієнтальних образів в операх інших композиторів XVIII – XIX ст.

Список використаних джерел і літератури:

1. Ли Мин. Стиль шинуазри в контексте развития ориентализма в европейском оперном искусстве XVIII века (на примере оперы К.В. Глюка «Китайянки»). Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. Київ: Міленіум, 2018. В. 33. С. 488–495.
2. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень: дис. ... канд. мист.: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2019. 250 с.
3. Цзен Тао. Образ Китаю в європейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти: автореф. дис. ... канд. мист.: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів, 2016. 20 с.
4. Dittersdorf K., von. Lebensbeschreibung seinem Sohne in die Feder diktiert. Leipzig, 1940. 160 p.
5. Gluck Ch. W. Buffo-Arie „Solch ein Lächeln” aus der Oper: Die Chinesinnen. Gluck Ch. Ausgewählte Arien und Gesänge. Leipzig : Breitkopf und Härtel, o/j.
6. Gluck Ch. W. Le Cinesi. Gluck Ch.W. Sämtliche Werke. Abt. 3. Bd. 1. Kassel und Basel, 1958. 135 p.
7. Gluck Ch.W. Recitativ und Arie „Grausamer Seiger” aus der Oper: Die Chinesinnen. Gluck Ch. Ausgewählte Arien und Gesänge. Leipzig : Breitkopf und Härtel, o/j.
8. Grout D.J., Williams H.W. The Operas of Gluck. A Short History of Opera. New York: Columbia University Press, 2003. P. 253–271.
9. Larousse P., Clement F. Dictionnaire lyrique ou Histoire des operas. Paris: Administration du Grand Dictionnaire uni versel, 1879. 765 p.
10. Schmid H. Gluck, Christoph Willibald Ritter von (seit 1756). Neue Deutsche Biographie. 1964. Bd. 6. P. 466–469.

References:

1. Li Min, (2018). Chinoiserie style in the context of the development of Orientalism in European opera art of the 18th century (on the example of Ch. W. Gluck's opera „Chinese Women”) [Styl shynuazry v kontekste razvytyia oryentalyzma v evropeiskom opernom yskusstve XVIII veka (na prymere opery K.V. Hliuka «Kytaianky»)]. Art history notes: coll. of science articles. Kyiv. Issue 33. P. 488–495. [in Russian].

2. Li Min, (2019). Opera art of China and Europe in the context of mutual reflections [Operne mystetstvo Kytaiu ta Yevropy v konteksti vzaiemovidobrazhen]. Dis. ... candidate art studies. Kharkiv. 250 p. [in Ukrainian].
3. Zeng Tao, (2016). The image of China in European music: genre and style aspects [Obraz Kytaiu v yevropeiskomu muzychnomu mystetstvi: zhanrovo-stylovi aspekty]. Extended abstract of candidate's thesis. Lviv. 20 p. [in Ukrainian].
4. Dittersdorf K., von. (1940). Lebensbeschreibung seinem Sohne in die Feder diktiert. Leipzig. 160 p. [in German].
5. Gluck Ch.W. Buffo-Arie „Solch ein Lächeln” aus der Oper: Die Chinesinnen. Gluck Ch. Ausgewählte Arien und Gesänge. Leipzig : Breitkopf und Härtel, o/j.
6. Gluck Ch.W. Le Cinesi. Gluck Ch.W. Sämtliche Werke. Abt. 3. Bd. 1. Kassel und Basel, 1958. 135 p. [in German].
7. Gluck Ch.W. Recitativ und Arie „Grausamer Seiger” aus der Oper: Die Chinesinnen. Gluck Ch. Ausgewählte Arien und Gesänge. Leipzig: Breitkopf und Härtel, o/j.
8. Grout D.J., Williams, H.W. (2003). The Operas of Gluck. A Short History of Opera. New York. P. 253–271 [in English].
9. Clement, F., Larousse, P. (1879). Dictionnaire lyrique ou Histoire des operas. Paris: Administration du Grand Dictionnaire uni versel. 765 p. [in French].
10. Schmid, H. (1964). Gluck, Christoph Willibald Ritter von (seit 1756). Neue Deutsche Biographie. Bd. 6. P. 466–469. [in German].

UDC 78.08:785.7

DOI 10.33287/222422

Калиниченко Ярослав Олегович,
аспірант Сумського державного педагогічного
університету ім. А.С.Макаренка
 тел.: (095) 647 - 75 - 82
 e-mail: yaroslav.kalin@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3127-2805>

ОБРАЗНА СФЕРА СКРИПКОВИХ ТВОРІВ МИКОЛИ КОЛЯДИ

Мета статті – висвітлити скрипкову творчість Миколи Коляди у контексті музичної культури його доби, встановити специфіку музичного висловлення, гармонічної мови, формоутворювальних принципів, виразних засобів композиторського стилю митця. **Методологічною основою** статті є комплексний підхід, заснований на історико-культурологічному методі та методі музично-теоретичного аналізу. В роботі використані загальнонаукові теоретичні методи систематизації та узагальнення, а також практичні – збір інформації та

описування. **Наукова новизна статті.** Вперше в українському музикознавстві розглянуто скрипкову творчість Миколи Коляди у контексті мистецьких вимог його доби. Встановлено специфіку музичного висловлення, гармонічної мови, формоутворювальних принципів, виразних засобів творчого стилю митця, висвітлено образно-емоційну сферу скрипкових творів композитора. **Висновки.** Скрипкова творчість українських композиторів 1920 – 1930-х років є маловивченим полем сучасного музикознавства. З плеяди вітчизняних митців цього періоду вельми показовим в плані застосування композиторської техніки та втілення образно-емоційної сфери у скрипкових творах є доробок харківського композитора Миколи Коляди. За десять років творчого життя, що йому були відпущені долею, митець залишив велику кількість творів у різних жанрах. Серед них і не дуже популярна у період панування масових жанрів та революційних настроїв скрипкова музика. Більшість скрипкових творів М. Коляди було створено в період навчання, зокрема тричастинна Соната – дипломна робота композитора. Незважаючи на не визнання у той час камерної музики загалом і непопулярність струнних інструментів зокрема, у скрипкових творах Коляди знайшли вираження його своєрідний музичний стиль і нестримне тяжіння до народно-пісенної творчості. «Внутрішні» мистецькі потреби М. Коляди щодо змісту, емоційного та образного строю творів, дивним чином сполучалися із «зовнішніми» – прийняттям та повною підтримкою ідеологічних вимог радянської культури 1920-1930-х років.

Ключові слова: українська скрипкова музика, харківська композиторська школа, скрипкова творчість Миколи Коляди, мистецькі виклики доби, інструментальні жанри, образно-емоційна сфера, жанрово-стильова специфіка, народний мелос.

Kalynychenko Yaroslav, graduate student of Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko

The imaginary sphere of violin works by Mykola Kolyada

The purpose of the article to reveal the violin work of Mykola Kolyada in the context of the musical culture of his day, to establish the specifics of musical expression, harmonic language, forming principles, expressive means of composer style of the artist. **The methodological basis** is a comprehensive approach based on the historical and cultural method and the method of musical-theoretical analysis. The work uses general

scientific theoretical methods of systematization and generalization, as well as practical – collecting information and description. **Scientific novelty of the article.** The violin music of Mykola Kolyada has been considered in the context of the artistic requirements of his day for the first time in Ukrainian musicology. The specifics of musical expression, harmonic language, forming principles, expressive means of creative style of the artist are established, the figurative and emotional sphere of violin works of the composer is revealed either. **Conclusions.** The violin music of Ukrainian composers in the 1920s and 1930s is a little-studied field of modern musicology. From the galaxy of domestic artists of this period is very indicative in terms of the use of composer technology and the implementation of the figurative and emotional sphere in violin works is the work of Kharkiv composer Mykola Kolyada. For ten years of creative life he had been released by fate, the artist has left a large number of works in different genres. Among them is not very popular during the dominance of mass genres and revolutionary moods violin music. Most of the violin works of M. Kolyada were created during the study period, including three-part sonata, the diploma work of the composer. Despite of not recognizing at that period chamber music and unpopularity of string instruments in particular, Kolyada found his peculiar musical style and unrestrained attraction to folk-song in his own music for violin. The "internal" artistic needs of M. Kolyada for the content, emotional and figurative order of works, in amazing with the „external” – the adoption and full support of the ideological requirements of the Soviet culture of the 1920s and 1930s.

The key words: Ukrainian violin music, Kharkiv composer school, Mykola Kolada's violin music, artistic challenges of the day, instrumental genres, figurative and emotional sphere, genre-style specificity, folk melos.

Постановка проблеми та актуальність. У 20 – 30-ті роки минулого століття, поряд із невинним поступом радянської музичної культури, жанри камерно-інструментальної музики, зокрема для струнно-смічкових інструментів перебували у кризовому стані. У 1930-ті роки вони навіть зовсім зникають із композиторської практики. Таке становище камерно-інструментального мистецтва було спричинено загальними настановами в радянській культурі щодо мистецького виховання широких мас трудящих та селян у дусі демократичності, народності, революційності, партійності... Зважаючи на необхідність належної підготовки для сприйняття, інтелектуальність та інтимність образно-емоційної сфери, не гучні

художні засоби, що в цілому не відповідали вимогам масової культури, камерно-інструментальному мистецтву звичайно не було місця на шляху будівництва комунізму.

Дещо несподівано, що в цей час у творчості молодого талановитого харківського композитора Миколи Коляди (1907 – 1935), який до нестями був закоханий в українську музику та щиро прийняв і підтримав нові ідеали³⁴, виникає низка творів класичних жанрів для струнних інструментів, переважно для скрипки. На думку автора статті, велику роль в цьому відіграло навчання в С.С. Богатирьова – одного з консерваторських «стовпів», у якого Коляда вивчав композицію, і який, безумовно, одним з найголовніших завдань вважав оволодіння технікою інструментального письма, що відпрацьовується саме на жанрах камерної музики³⁵. Іншим чинником, безперечно, була природна схильність молодого композитора до інструментального висловлювання.

Серед різноманітного інструментального доробку Миколи Коляди є п'єси для фортепіано, для віолончелі, низка творів для скрипки (Варіації, Прелюд, Скерцо, Соната № 1, поема «Пам'яти товариша»), навіть для фортепіанного квінтету. Всі вони просякнуті безмежною захопленістю їх автора українським мелосом, багатим ладово-гармонічним строєм народної музики, її вишуканою ритмікою. Саме українська пісня була для митця невичерпним джерелом натхнення, що утілювалось у формах і засобах сучасного йому мистецтва.

Аналіз сучасних публікацій. Протягом ХХ століття про життя й творчість М. Коляди зустрічались епізодичні повідомлення у наукових виданнях, місцевій періодиці чи дослідженнях оглядового характеру. З них найбільш ґрунтовним є нарис О. Арнаутова «Микола Коляда. Життя і творчість» [1], що вийшов у 1936 році після загибелі митця і включав короткий життєпис та відомості про його творчість. Деякі аспекти особистості й творчості розкривались у публіцистичних статтях, приурочених здебільшого до ювілейних дат митця (Ємець О. «Жива пам'ять», 1982; Калашник П. «Пам'яті композитора», 1982; Тюменєва Г. «Самобутній талант», 1977; «Молодість, у музику перелита», 1982 та ін.). Короткі біографічні дані та огляд різних жанрів

³⁴ Див.: Калиниченко Я.О. Жанри скрипкової музики у творчості харківських композиторів 1920 – 1930-х років. *Слобожанські мистецькі студії*: наук. журнал СумДПУ ім. А.С. Макаренка. Суми: Гельветика, 2024. Вип. 1 (4). С. 40–45.

³⁵ Див.: Тюменєва Г.О. Микола Коляда: життя і творчість. Харків: Глас, 2002. С. 15.

творчості М. Коляди входили до тематичних видань з історії музики (М. Гордійчук, В. Злочевський, А. Терещенко, Б. Фільц та ін.). Серед них треба згадати посібник В.Л. Клинка з оглядом фортепіанної творчості композитора [6].

З початку ХХІ століття музикознавчий інтерес до постаті й творчості харківського митця поживавлюється. У 2002 році вийшла монографія Г.О. Тюменєвої «Микола Коляда: життя і творчість» [10], матеріали для якої легендарна музикознавиця, сучасниця й однокурсниця композитора збирала по крихтам до останніх років свого життя. В цій праці зроблено музично-теоретичний аналіз всіх відомих творів М. Коляди. До 100-річчя від дня народження композитора в журналі «Музика» [2] була надрукована стаття Ю. Гожик. У 2022 році до чергової пам'ятної дати опубліковано статтю О. Кириченко [4].

Короткі біографічні відомості про М. Коляду містять довідкові та енциклопедичні видання [5; 7; 8]. З поширенням інтернету і соцмереж більш доступними стали довідкові матеріали про митця [9]. З творчого доробку залишились нотні видання, опубліковані ще за життя композитора чи невдовзі після його смерті, які завдяки ентузіазму та наполегливості Г. Тюменєвої частково були перевидані у 1970-х роках. Разом з цим, спеціальних досліджень з розвитку скрипкового мистецтва у харківському регіоні, в яких би була відображена цікава і неординарна творчість М. Коляди для цього інструмента, не має. Незначна увага дослідників щодо скрипкової творчості композитора і загальна значущість цього доробку, визначають необхідність їх вивчення в окремій праці.

Мета статті – висвітлити скрипкову творчість Миколи Коляди у контексті музичної культури його доби, встановити специфіку музичного висловлення, гармонічної мови, формоутворювальних принципів, виразних засобів композиторського стилю митця.

Об'єкт дослідження – творчість М. Коляди у контексті музичної культури його доби, а **предмет** – образно-емоційна сфера скрипкових творів композитора.

Виклад основного матеріалу. Микола Коляда (1907 – 1935) – митець своєрідного й масштабного дарування – прожив на цій землі всього двадцять вісім років, а його ім'я скоро вже як сто років з ностальгічним почуттям згадується в українській культурі. Непересічний талант молодого композитора яскравою зіркою стрімко

злетів наприкінці 1920-х, а в середині 1930-х років М. Коляда трагічно загинув у горах Кавказа, залишивши після себе значний самобутній доробок, який дотепер привертає увагу дослідників і виконавців.

За десять років творчого шляху М. Коляда встиг написати і зробити дуже багато. В його доробку є твори різних жанрів: музична комедія («Гаврилея», 1929), вокально-симфонічна поема («Штурм Тракторного», 1932); для симфонічного оркестру Сюїта на українські народні теми (1927); камерно-інструментальна музика (фортепіанні тріо, квінтет, близько 1928); твори для фортепіано (Прелюдії, 1923); для скрипки (Соната, Варіації, Скерцо, всі – 1928, поема «Пам'яти товариша»); інструментальні п'єси, хори, романси, пісні; обробки народних пісень; музика до драматичних вистав та до кінострічки «Велика гра» (1934) та ін. [8, 148].

Крім такої неймовірної творчої продуктивності, М. Коляда також брав активну участь у музично-громадському житті Харкова: у театральних постановках, співпрацюючи з Театром робітничої молоді та його керманичем Лесем Курбасом, являвся членом кількох музичних організацій, навіть був одним із засновників АПМ – Асоціації пролетарських музикантів України. Ще одним захопленням Миколи був спорт, а саме: лижні перегони та альпінізм, яким він теж віддавав усю свою енергію [9].

Незвичайність обдарування й талановитість митця підтверджує його шлях професійного опанування музичного мистецтва, на який М. Коляда вступив у віці сімнадцять років. Не маючи більш-менш ґрунтовної початкової освіти, вже з перших років навчання він пише твори, які одразу привертають увагу, презентуючи його оригінальний композиторський стиль. Визначальним у них було мелодійне висловлювання, що спиралося на близький митцю український мелос. Це характеризує всі твори, написані у студентські роки, серед яких: два романси, п'єса для скрипки, увертюра для двох роялів, симфонічна сюїта на українські народні теми, фортепіанна прелюдія та ін. [9]. Випускною роботою юнака стала Соната для скрипки та роялю, основою тематизму якої стали улюблені митцем інтонації українських пісень.

Звернення М. Коляди до скрипки не було випадковим: митець з дитинства чудово володів цим інструментом, крім того, він гарно співав та грав на роялі. Біографи залюбки згадують його акомпанемент на скрипці танцям та пісням на сільських вечірках та святах. А гра на

весіллях, на які юнака часто запрошували й у сусідні села, свідчить про його неабияку виконавську майстерність, високо поціновану замовниками [9].

Проте написання сонати – одного із найскладніших класичних жанрів – засвідчує серйозність його ставлення до навчання і прагнення освоїти все, що мав знати професійний музикант і композитор. Такий підхід надав підстави відзначити, що «результатом невпинної наполегливої праці М. Коляди упродовж перших років навчання стало те, що він випередив майже всіх своїх однокурсників, навіть тих, хто з дитинства займався музикою, ставши одним із найкращих студентів» [там само]. Підкреслюється й оригінальність та самобутність його музики, у зв'язку з чим цікавим аспектом дослідження скрипкових творів М. Коляди є особливості втілення в них образно-емоційної сфери. На погляд автора цієї статті найцікавішими з них є Соната № 1 та Скерцо. Ретельний аналіз цих творів подано у праці Галини Тюменєвої. Але основну увагу відома музикознавиця приділила композиційній будові, особливостям тематичного викладення та гармонічній мові творів, не завжди заглиблюючись у тембрально-кolorистичний та образний світ цих композицій.

Вище зазначалося, що Соната для скрипки з роялем була створена як дипломна робота композитора, звичайно будова й драматургія твору відображають ті завдання, які ставляться перед студентами під час освоєння певних форм і жанрів. Отже, сонатний цикл побудований згідно класико-романтичних зразків і складається з трьох частин, в яких чітко віддзеркалено канони жанру: Перша частина має форму Сонатного *Allegro* (тональність *e-moll*); друга частина – *Largo* (тяжіння до *a-moll*) – написана у складній тричастинній формі; третя – Фінал (*Allegro non troppo ben ritmico*) – яскраве рондо (рефрен в основній тональності). У драматургічному плані немаловажним є те, що всі частини твору звучать без перерви *attacca*.

Перша частина розпочинається розміреною, ліричною темою головної партії (мі мінор). Особливістю її викладу є різкий темповий зсув. Вочевидь, темповий вимір був дуже важливим для втілення художнього образу: позначку *Adagio* виставлено лише у першому такті (дуодецима мі-сі в нижньому регістрі у фортепіано), а вже у другому, зі вступом тріольного супроводу фортепіано вона змінюється на *Moderato assai, sempre accelerando*. Тема у партії скрипки позначена *molto legato, p*, арпеджіо у лівій руці піаніста дещо нагадують перебори

на бандурі або кобзі. Певний час гармонічна основа басової партії залишається незмінною: T–III–S–D. Але у сьомому такті темп змінюється на *Allegro*, гучність посилюється (нюанс *mf*). У партії скрипки звучить інша тема: героїчна та вольова. Такого характеру їй надають висхідні квартові злети, пунктирний ритм. Контрапунктом до скрипкової на тлі витриманих фігурацій в басу у партії правої руки фортепіано в октавному викладі звучить перша лірична тема.

Головна партія викладена у складній тричастинній формі доволі масштабно. Після проведення двох тем основного розділу, на *f* звучить середній розділ головної партії, також побудований на двох нових темах. У першій, героїко-епічній (ре мінор) переважають кварто-квінтові сполучення, викладені знову в низькому регістрі та з октавним дублюванням (у партії скрипки та фортепіанних акордах). При чому акомпануючі квінти та арпеджіато скрипки отримують тут самотійну роль і виступають другою лінією до фортепіанної теми. Друга тема – скерцозного типу – контрастує з першою як за характером, так і за динамікою (нюанс *p*). Ці прийоми характерні для народного музикування й викликають асоціації з народним танком. Поєднуючим елементом між темами є хвилеподібна арпеджована фігурація, що дещо видозміненою перемістилася із партії скрипки до партії фортепіано.

Репризний розділ головної партії має розробковий характер. Так, після проведення в основній тональності першої теми, вступ другої здійснюється уже в до-дієз мінорі, і звучання майже одразу набуває тонально-гармонічного «мерехтіння»: До мажор – ре мінор – фа мінор – Ля мажор – до дієз мінор. Ці короткотривалі зрушення відбуваються лише при першому проведенні теми. Друге проведення не настільки тонально «строкате»: перша фраза звучить у Соль мажорі, друга – у Мі мажорі (однойменної до основної), створюючи ефект апофеозного звучання.

Крім яскраво народного тематизму, в репризі головної партії слід відзначити непросту ритміку фортепіанного акомпанементу: накладання тріолей на дуолі (шістнадцятими тривалостями), введення квінтолей та зміни метру (4/4 на 2/4) надають музиці зухвало-танцювального характеру. Джерелом ритмічних «нашарувань» і метричних «перебивань» є також інструментальне фольклорне музикування. Завершення головної партії в репризі порушує

тритоновий хід у фортепіанному басу, викликаючи відчуття хиткості і готуючи таким чином появу зв'язуючої.

Зв'язуюча партія триває 13 тактів, вона також не лишена виразного нового тематизму, але носить епізодичний характер, зважаючи на її роль у будові форми. Звучання у бемольній сфері додає їй більшої ліричності, а фортепіанні баси з витриманим органічним пунктом в октавному дублюванні на ре бемолі створюють відчуття деякої настороженості.

Побічна партія написана також у складній тричастинній формі, її основний розділ містить у собі дві теми: перша – у Сі бемоль мажорі, друга – у ре мінорі. Для цих тем характерні більша імпровізаційність, яскраво виражена ліричність. У скрипковому проведенні теми набагато примхливіше стає ритміка: квінтолі та тріолі в мелодії межують із злігованими нотами, дрібними тривалостями (з тридцять другими або з шістдесят четвертими), застосовується перемінний розмір. Таке викладення основної теми утворює смислову арку з головною партією твору, де ці прийоми використані вперше у фортепіанному акомпанементі. У тонально-гармонічному плані зберігаються колоритні та яскраві співставлення, часто медіантового співвідношення (Сі бемоль мажор – Ре бемоль мажор; Мі мажор – Соль мажор), та опора на квартову фоніку, характерні для інтонування народних інструментальних награвів.

Середній розділ побічної партії – розробкового плану, складається із двох періодів, де перший, урочисто-піднесений за звучанням, проводиться в акордовому викладенні з характерним висхідним рухом тільки у фортепіано; а для другого характерний рух тріолями та мотив кружляння у партії скрипки. В репризі побічної партії обидві теми з'являються у Соль мажорі у зворотному порядку, не набуваючи розвитку.

Розробка першої частини має кілька побудов, і починається з доволі цілісного проведення першої теми головної партії в сі мінорі. Фактура теми зберігається, проте замість висхідного остинатного руху басу у фортепіано тепер проводиться низхідний: від четвертого ступеня до першого. Після цього «предикту» власне і починається «справжня» розробка. Теми головної партії лунають у різних тональностях (Мі бемоль мажор, Ля мажор, ре мінор) в супроводі схвильованого остинато у басу (за рахунок подрібнення першої долі у фігурації та затримці на домінантовому тоні). Темам із середнього

розділу головної партії характерна більша цілісність викладення і тональний розвиток, на противагу мотивному. Водночас у партії скрипки звучить інтонаційно пов'язана з ними характеристична тема героїко-епічного типу, утворюючи контраст із скерцозністю другої теми середини головної партії, що звучить у партії фортепіано.

Другий етап розробки відкриває перша теми головної партії в до-дієз мінорі з новою фактурою у супроводі – остинатна квінта, розкладена у мелодичній фігурації, що звучить на *staccato*. Яскравою колористичною плямою є звучання збільшеного септакорду у партії фортепіано. Згодом з'являються мотиви кружляння з експозиції (середина побічної партії). Кульмінацією розробки є третій етап, де урочисто-гімнично звучить друга тема головної партії (хоча і з тритоновим ходом у басу). Зберігається й тональна послідовність проведення теми: міксолідійський Соль мажор – Мі мажор. Проведення першої теми головної партії (До мажор) з пунктирним ритмом з другої теми надає їй героїчного характеру. Загалом завдяки великій кількості тематичного матеріалу, його проведення у розробці має дещо калейдоскопічний характер. Таке викладення позбавляло драматургічний розвиток відкритої конфліктності й дало привід зауважити, що «ні в експозиції, ні в розробці немає зіткнення образів» [10, 88], – принцип, характерний композиторському стилю М. Коляди.

Після тріумфального підходу до тонічного мі мінорного тризвуку на *ff* на домінанті й нетривалого домінантового предикту (три такти) наступає реприза першої частини. Вона є скороченою: відсутня побічна, а теми головної партії проводяться в зворотному порядку. Басовий остинатний супровід першої теми поєднується із другою темою. Далі звучить скерцозна тема із середини головної партії, й після двократного проведення першої теми головної партії тріумфальне декламування другої теми завершує твір. Така концентрованість тематизму значно динамізує будову твору і сприяє тому, що репризний розділ стає кульмінаційною зоною і першої частини, і першою кульмінацією всієї сонати. Дивовижно, що таке блискуче рішення, як і вся неординарна будова першої частини здійснені композитором, який тільки п'ять років професійно займався музикою.

Друга частина сонати (*Largo*), як згодом і третя, звучить *attacca*. Вона написана у складній тричастинній формі³⁶ та має назву –

³⁶ Г. Тюменєва вважає, що друга частина має ознаки двочастинної репризної форми. Див.: [10, 91–92].

«Інтермецо». Основний характер всієї частини – таємничо-містичний, на що впливає складний тонально-гармонічний план. Тематизм другого розділу рясніє хроматизмами, нестійкими гармоніями, що без розв'язання перетікають одна в одну. Тут найбільше проявляється особливість мислення М. Коляди у переважанні фонічного боку гармонії над функційним. Зауважимо, що в застосуванні альтерацій та хроматизмів у акордах простежується зв'язок із появою таких само хроматизованих чи альтерованих тонів у мелодії, причому не синхронізованих у часі. Таким чином, звукоряд у сумі всіх звуків теми-мелодії першого розділу стає основою гармонії. В цій темі-мелодії, що її виконує скрипка, більш-менш відчутна тональність ля мінор. У скороченій репризі повертається основна тема та ремінісценцією звучить тема середнього розділу. Завершується друга частина звучанням ля мінорного септакорду. Незвичайний гармонічний план цієї частини чудово охарактеризувала Г. Тюменєва: «Тональний устрій інтермецо здається розмитим. У його ролі спочатку виступає барвистий дисонуючий нонакорд, основою якого служить звук ре, що то довго педалізується, включаючись в утворення незвичних колористичних співзвуч, то зникає, даючи свободу спонтанності ладо-гармонічного розвитку. І лише в кінці інтермецо виявляється справжня тональна опора ля мінор» [10, 91].

Фінал сонати (*Allegro non troppo ben ritmico*) – іскристе рондо з масштабною кодою. Рефрен написаний в простій тричастинній формі. Тема рефрену (мі мінор) має яскраво виражену моторну, інструментальну природу, на відміну від усіх попередніх тем сонати. Для неї характерні стрімкі злети, рух шістнадцятими, а також тонально-гармонічна мінливість (наприклад, співставлення мі мінору із соль дієз мінором на початку теми).

У першому епізоді змінюється розмір (з 2/4 на 4/4) і тональність – ля мінор. У акомпанементі повертається тонічний квінтовий органний пункт. Тема епізоду більш епічна, героїчна (у скрипки виставлено позначку *marcatissimo*). Втім, завершується епізод у жартівливому тоні: звучання нагадує налаштування народних інструментів, а після тактової паузи повертається рефрен. В якості теми другого епізоду введено першу тему побічної партії з першої частини (Ре бемоль мажор). Це, по-перше, певною мірою компенсує її відсутність у репризі першої частини, а по-друге, – створює тематичну арку, цементуючи таким чином, весь цикл. Тема витримана на

тонічному органному пункті та завдяки тихій звучності (від *pp* до *mp*) має піднесено-просвітлене звучання.

Після наступного проведення рефрену, з позначкою *Marciale*, лунає нова тема закличного характеру. Це перший із трьох розділів коди. Скрипка та фортепіано немов ведуть діалог-перегукування. Подекуди чутний елемент із другої теми головної партії. Звучність досягає *fff*, а потім поступово знижується до *ppp*. Другий розділ починається звучанням першої теми побічної партії в Сі мажорі (домінанта основної тональності твору). Наприкінці звучить перша тема головної партії, яка змінила лад (Мі мажор). Далеким нагадуванням на *pp* у високому регістрі скрипки лунає тема із середини другої частини. Завершується соната Мі мажорним акордом із доданою секундою (фа дієз), яка є завершальним тоном в мелодії скрипки.

Таким чином, у своїй першій скрипковій сонаті за наявності великої кількості різнохарактерних тем, дотримуючись класичних норм, М. Коляда у той самий час надає свободу творчій думці. Композитор використовує тематичний матеріал першої частини у фіналі твору: побічна партія звучить у якості теми другого епізоду, а в кінці введено матеріал вступного розділу. Така подвійна тематична арка скріплює цикл у єдине ціле, а багатотемність сонатного твору українського композитора впливає на варіантно-варіаційний тип розвитку, який часто превалює та є органічним для творів із фольклорним типом тематизму (на відміну від мотивного, характерного для західноєвропейських класичних зразків). Найоригінальнішими у музиці твору є тонально-гармонічні рішення, які вражають своєю сміливістю, винахідливістю, оновлюючи звучання фольклорних інтонацій. За всієї строкатості й, здавалося б, надлишковості гармонічних зсувів, вони і сьогодні звучать сучасно, і не призводять до втрати цілісності образу.

Відзначається, що за образним змістом «соната Коляди наче увібрала в себе романтику й героїку свого часу, народжена його бурхливим динамізмом, вона втілила поривання автора і всього покоління 20-х років до створення нового світу» [10, 91]. Прем'єрне виконання здійснили автор та скрипаль О. Ільєвич, виконавець більшості скрипкових творів М. Коляди.

«Скерцо» для скрипки та фортепіано – це новий крок у написанні М. Колядою скрипкових композицій. Порівняно з ранніми творами, в

яких переважали варіаційні форми, у цій п'єсі контрастні образи втілено у складній тричастинній формі з репризою *da capo*³⁷. Цікавою у плані тонально-гармонічного оформлення є основна тема першого розділу (*Allegretto*), де на початку чітко окреслена тональність сі мінор, хоча при ключі чотири дієзи. Проте, вже у другому такті в партії фортепіано з'являється бурдонна квінта (мі-сі), надаючи звучанню фольклорного колориту, а замість ре бекару (низька терція сі мінору) звучить ре дієз. Викладення партії скрипки в міксолідійському Сі мажорі, а органного пункту у фортепіано на субдомінанті надає звучанню певної терпкості, створює ефект неочікуваності. Таке гармонічне нашарування підкреслює фольклорне начало тематизму.

Загалом композитор уникає явного ствердження тоніки, чому сприяє і часте застосування квартакордів у фортепіанному супроводі. Завдяки цьому, а також мажоро-мінорній мінливості та синкопам у партії фортепіано, створюється легкий та грайливий характер основної теми першого розділу. Більш вираженою тональність Сі мажору є у середньому епізоді першого розділу. Бурдонна квінта тепер будується на тоні сі, зникає ре бекар, натомість, з'являється ля дієз, тобто, сьомий високий щабель мажору. Середній епізод є похідною від основної темою у двох тональностях, тоніки яких знаходяться на відстані тритону: Сі мажор та Фа мажор, причому поява останнього ніяк не готується, що створює ефект контрасту та оновлення. Завершується розділ колоритним співставленням соль мінорного акорду (мінорний тризвук шостої низької ступені) та тоніки без терції, залишаючи, таким чином, невирішеним питання ладової визначеності твору.

Середній епізод скерцо (*Andante*) побудований на новій темі. Характер викладу тут більш розмірений, задумливий, епічний. Такого звучання темі надає використання натурального мінору, медіантових тризвуків та крупніших тривалостей, через що фразування стає довшим, цільнішим. Контраст із попереднім розділом досягається і завдяки мінорній забарвленості теми на початку (соль мінор). Середній розділ є достатньо розгорнутим за масштабом, маючи також складну тричастинну форму. Його середина містить піднесено-гімнічну тему, яка на початку звучить на *pp* в акордовому викладі в партії фортепіано (квартакорди у високому регістрі) на тлі тонічного органного пункту (Мі мажор).

³⁷ Г. Тюменєва надає цікаві відомості про історію написання твору [10, 80].

У партії скрипки в цей час відбувається поступове «сходження» від першої октави до середини другої тріольними мотивами «кружляння». Дійшовши тону «соль» другої октави скрипка дублює тему фортепіано, не змінюючи тріольного руху. Звучність теми поступово зростає і наприкінці першого проведення досягає нюансу *ff*. У другому проведенні тема доручена скрипці (на *f*), органний пункт у партії фортепіано дещо видозмінюється, у ньому знов більш виражена бурдонна квінта, яка тепер мелодизована у тріольному русі, нагадуючи звучання ударного інструменту. Деякої схвильованості цьому руху надає відсутність (пауза) першої долі.

У репризі середнього розділу від початку тема вже не має мінорної забарвленості, в гармонічному плані чітко окреслений Мі бемоль мажор. У партії фортепіано зберігається тріольний рух, вже без пауз, що створює ефект розміреної дещо урочистої ходи. Несподівано у репризі цього розділу тему починає супроводжувати органний пункт на тоні фа. На фа мажорному акорді із доданням сексти ре (з'являється при застосуванні квартакорду) завершується серединний розділ скерцо. Завдяки співставленню акордів на відстані тритону (як у середньому епізоді першого розділу), контраст із репризним розділом стає ще виразнішим.

Висновки. Скрипкова творчість українських композиторів 1920 – 1930-х років є маловивченим полем сучасного музикознавства. З плеяди вітчизняних митців цього періоду вельми показовим в плані застосування композиторської техніки та втілення образно-емоційної сфери у скрипкових творах є доробок харківського композитора Миколи Коляди. Митцю було відпущено долею всього десять років творчого життя, але за цей час він зумів написати велику кількість творів різних жанрів. Серед них і не дуже популярна у період панування масових жанрів та революційної пісні камерна за своєю суттю скрипкова музика. Більшість його скрипкових творів було створено в період навчання, зокрема тричастинна Соната – це дипломна робота композитора-початківця.

Незважаючи на не популярність струнних інструментів і загалом не визнання камерної музики у той час, створення скрипкових творів не суперечило прагненням композитора. В них так само, як і в масових піснях і танках, обробках народної музики, романсах чи фортепіанних п'єсах знайшов вираження своєрідний музичний стиль та нестримне тяжіння М. Коляди до народно-пісенної творчості. «Внутрішні»

мистецькі потреби митця щодо змісту, емоційного та образного строю скрипкових творів дивним чином сполучалися із «зовнішніми» – прийняттям та повною підтримкою ідеологічних вимог радянської культури його часу.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у вивченні жанрово-стильових особливостей скрипкової музики представників харківської композиторської школи другої половини ХХ ст.

Список використаних джерел і літератури:

1. Арнаутов О. Микола Коляда: життя і творчість: корот. нарис. Київ; Харків: Мистецтво, 1936. 45 с.
2. Гожи́к Ю. Талановитий надзвичайно. Музика, 2007. Листопад-грудень, № 6 (365). С. 20–21.
3. Калиниченко Я.О. Жанри скрипкової музики у творчості харківських композиторів 1920 – 1930-х років. *Слобожанські мистецькі студії*: наук. журнал СумДПУ ім. А.С.Макаренка. Суми: Гельветика, 2024. Вип. 1 (4). С. 40–45. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.8>
4. Кириченко О.А. Музика як основа самореалізації творчої особистості Миколи Коляди. Ювілейна палітра 2022: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів: зб. ст. за матеріалами VI Всеукр. наук.-практ. конф. (СумДПУ ім. А.С. Макаренка, 21–22 грудня 2022 р.). Суми: ФОП Цьома С.П., 2023. С. 73–78.
5. Коляда Микола Терентійович. Українська музична енциклопедія / Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2008. Т. 2: [Е–К]. С. 507.
6. Кли́н В.Л. Коляда Микола Терентійович. Українська радянська фортепіанна музика (1917 – 1977). Київ, 1980. С. 316.
7. Митці України. Київ, 1992. С. 311–312.
8. Муха А.І. Композитори України та української діаспори: Довідник. Київ: Музична Україна, 2004. С. 148.
9. Незабутня пісня: Календар знаменних і пам'ятних дат. Держ. наукова установа «Книжкова палата України імені Івана Федорова», 2017. № 2. С. 31–38.
10. Тюменєва Г.О. Микола Коляда: життя і творчість. Харків: Глас, 2002. 176 с.

References:

1. Arnautov, O. (1936). Mykola Kolyada: life and creativity: a short essay [Mykola Koliada: zhyttia i tvorchist : korotkyi narys]. Kyiv; Kharkiv. 45 p. [in Ukrainian].
2. Hozhyk, Yu. (2007). Extremely talented [Talanovytyi nadzvychaino]. Music. November-December, No. 6 (365). P. 20–21 [in Ukrainian].
3. Kalynychenko, Ya.O. (2024). Genres of violin music in the work of Kharkiv composers 1920s – 1930s [Zhanry skrypkoivoi muzyky u tvorchosti kharkivskykh kompozytoriv 1920 – 1930-kh rokiv]. Slobozhan art studios: scientific the journal of the Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko. Sumy. Is. 1 (4). P. 40–45. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.1.8> [in Ukrainian].

4. Kyrychenko, O.A. (2023). Music as the basis of self-realization of the creative personality of Mykola Kolyada [Muzyka yak osnova samorealizatsii tvorchoi osobystosti Mykoly Koliady]. Jubilee palette 2022: to the memorable dates of outstanding Ukrainian musical figures and composers: a collection of articles based on the materials of the 6th All-Ukrainian scientific and practical conference. Sumy. P. 73–78 [in Ukrainian].
5. Kolyada Mykola Terentiyovych [Koliada Mykola Terentiiovych]. (2008). Ukrainian musical encyclopedia. Head of Redology G. Skrypnyk. Kyiv. Vol. 2: [E – K]. P. 507. [in Ukrainian].
6. Klin, V.L. (1980). Kolyada Mykola Terentiyovych [Koliada Mykola Terentiiovych]. Ukrainian Soviet piano music (1917 – 1977). Kyiv. P. 316. [in Ukrainian].
7. Artists of Ukraine [Myttsi Ukrainy]. (1992). Kyiv. P. 311–312 [in Ukrainian].
8. Mukha, A.I. (2004). Composers of Ukraine and the Ukrainian diaspora: Directory [Kompozytory Ukrainy ta ukrainskoi diaspori: Dovidnyk]. Kyiv. P. 148. [in Ukrainian].
9. Unforgettable song: Calendar of significant and memorable dates [Nezabutnia pisnia: Kalendar znamennykh i pam'iatnykh dat]. (2017). State scientific institution „Book Chamber of Ukraine named after Ivan Fedorov”. № 2. P. 31–38 [in Ukrainian].
10. Tiumenteva, H.O. (2002). Mykola Kolyada: life and creativity [Mykola Koliada: zhyttia i tvorchist]. Kharkiv. 176 p. [in Ukrainian].

UDC 78.072.2

DOI 10.33287/222423

Жила Євген Миколайович,
*аспірант кафедри музикознавства,
композиції та виконавської майстерності
Дніпровської академії музики*
тел.: (050) 069 - 17 - 95
e-mail: jenjila09@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0005-2096-4872>

**ОБРАЗНО-СТИЛЬОВА ПАЛІТРА
АКОРДЕОННИХ ТВОРІВ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ
(на прикладі «Насіння соняшника» Ч. К'як'яретта
та «Герніка» Г. Ермоса)**

Мета статті – визначити образно-стильові особливості творів «Насіння соняшника» Ч. К'як'яретта та «Герніка» Г. Ермоса у контексті художнього змісту, що є необхідним фактором інтерпретаційного мислення виконавця-акордеоніста. **Методи дослідження.** У статті застосовані такі методи як: системний, що забезпечив уявлення стосовно жанрово-стильової панорами сучасного

акордеонного мистецтва; метод стильового аналізу, що склав основу для висвітлення художньо-образного змісту творів. **Наукова новизна.** У статті вперше висвітлюється образно-стильова специфіка акордеонних творів сучасних композиторів-акордеоністів, таких як «Насіння соняшника» (Sunflower seeds) Ч. К'як'яретта (Італія) та «Герніка» (ісп. Guernica) Г. Ермоса (Іспанія). Обидва твори розкривають тему війни. Твір «Герніка» відображає страшні події під час громадянської війни в Іспанії через антивоєнну символіку та сильну емоційну напруженість. «Насіння соняшника» змальовує трагедію українського народу під час російської агресії; використовуючи сучасні технічні та композиційні прийоми, композитор виражає страх та біль людей. Докладно аналізується структура та музична мова кожного з творів, зосереджуючись на їхній сучасності та виразності. Велика увага приділяється новаторським технічним прийомам, звуковим та сонористичним ефектам, новаційності звукообразу інструмента, пануванню імпровізаційності, складній метро-ритмічній організації, що стають ключовими елементами у передачі художнього змісту та емоційної напруженості творів. **Висновки.** Твори Г. Ермоса та Ч. К'як'яретта постають свідченням реакції митців на трагедії світу та відзначаються впливом на сучасну музичну практику. Вони не лише збагачують сучасну музичну культуру, а й стимулюють подальший розвиток акордеонного мистецтва, відкриваючи нові горизонти для вираження складних емоцій через звучання музики.

Ключові слова: сучасні акордеонні твори, образно-стильові особливості, композитори-акордеоністи, художньо-образний зміст твору.

Zhylya Yevhen, postgraduate of the department of Musicology, Composition and Performing Skills in Dnipro Academy of Music

Imaginary and style palette of accordion works by modern composers (on the example of „Sunflower seeds” by C. Chiacchiaretta and „Guernica” by G. Hermosa)

The purpose of the article is to determine the figurative and stylistic features of the works „Sunflower Seeds” by C. Chiacchiaretta and „Guernica” by G. Hermosa in the context of artistic content, which is a necessary factor in the interpretive thinking of an accordionist performer. The author uses such **methods** as: systemic, which provided an idea of the genre-style panorama of modern accordion art; method of stylistic analysis,

which formed the basis for highlighting the artistic content of the works. **The scientific novelty.** For the first time, the figurative and stylistic specificity of accordion works by modern accordionist composers, such as „Sunflower seeds” by C. Chiacchiarretta (Italy) and „Guernica” by G. Hermosa (Spain) are highlighted in the article. Both works reveal the theme of war. The work „Guernica” reflects the terrible events during the Spanish Civil War through anti-war symbolism and strong emotional tension. „Sunflower Seeds” depicts the tragedy of the Ukrainian people during the Russian aggression, using modern technical and compositional techniques, the composer expresses people's fear and pain. The structure and musical language of each piece is analyzed in detail, focusing on their modernity and expressiveness. Much attention is paid to innovative technical techniques, sound and sonoristic effects, innovativeness of the sound image of the instrument, dominance of improvisation, complex metro-rhythmic organization, which become key elements in conveying the artistic content and emotional intensity of the works. **Conclusions.** The works of G. Hermosa and C. Chiacchiarretta testify to the reaction of artists to the tragedies of the world and are marked by their influence on modern musical practice. They not only enrich modern musical culture, but also stimulate the further development of accordion art, opening new horizons for expressing complex emotions through the sound of music.

The key words: modern accordion works, figurative and stylistic features, composers-accordionists, artistic and figurative content of the work.

Постановка проблеми. Плідний розвиток акордеонного виконавства у другій половині ХХ ст. – початку ХХІ ст. значною мірою сприяв формуванню академічного статусу інструмента, в числі ознак якого є розбудова оригінального репертуару. В наші дні функціонування престижних міжнародних конкурсів акордеоністів у різних напрямках та створення оригінальної літератури для акордеону, а також для різних камерно-інструментальних складів з акордеоном є безперечним підтвердженням активізації цього процесу. На межі ХХ – ХХІ століть науковці спостерігають нові тенденції в сучасній музиці, зокрема в баянно-акордеонному мистецтві, що характеризуються розширенням образної палітри та збагаченням музичної мови. Сучасне покоління композиторів висуває нові вимоги до інструменталізму, тембру, динаміки та техніки, що суттєво змінює традиційне уявлення про акордеонно-інструментальний стиль.

Актуальність дослідження. Сучасна акордеонна музика займає досить вагоме місце в світовому контексті. Свідченням цього є використання акордеонних творів сучасних композиторів різних країн у педагогічній та концертній практиці, у програмах міжнародних конкурсів у вигляді обов'язкових творів. Також, відбиваючи провідні світоглядні настанови культури постсучасності, акордеонне мистецтво позначено значущістю традиційних основ та новаційних тенденцій. Вивчення акордеонних творів сучасних композиторів Італії та Іспанії є наочною проблемою не тільки у вітчизняному музикознавстві, заглиблення у дану область сприятиме розумінню образно-стильової палітри означених творів акордеоністами задля якісної інтерпретації.

Огляд літератури. Стаття спирається на фундаментальні праці, що присвячені питанням функціонування сучасного акордеонного мистецтва – таких науковців, як І. Єргієв [1], Д. Кужелев [2]. Натомість, творчість композиторів-акордеоністів Ч. К'як'яретта та Г. Ермоса мало висвітлена. Досліджуючи питання стильових особливостей творчості обох митців та визначаючи художньо-образний зміст творів увага приділялась публіцистичній інформації у зарубіжній пресі [5] та на офіційному сайті Ч. К'як'яретта [4].

Мета статті – визначити образно-стильові особливості творів «Насіння соняшника» Ч. К'як'яретта та «Герніка» Г. Ермоса у контексті художнього змісту, що є необхідним фактором інтерпретаційного мислення виконавця-акордеоніста.

Об'єктом дослідження постає оригінальний акордеонний репертуар сучасних композиторів-виконавців, а **предметом** – композиційні особливості й стильові орієнтири музичної мови сучасних композиторів-акордеоністів (Ч. К'як'яретта та Г. Ермоса) в контексті художнього змісту творів, що поєднані воєнною тематикою.

Виклад основного матеріалу. На сучасному етапі розвитку акордеонного мистецтва в країнах Європи слід зазначити реалізацію наступних стильових векторів: фольклорний, який забезпечує збереження традиційного зв'язку із генетично детермінованою фольклорною цариною буття звукообразу інструмента; академічний оригінально-експериментальний, який забезпечує синтез новацій та традицій та маркує новий, академічний статус звукообразу інструмента, а також джазово-естрадний. На перетині із стильовим виміром, також окреслимо і жанровий, який позначеним варіабельністю усталених жанрових моделей, їх синтезуванням та в

деяких випадках – униканням жанрової визначеності, лабільність жанрових та стильових настанов у межах творчості митця (або в межах твору) – все це обумовлює багатовимірність звукообразу акордеону. До академічного оригінально-експериментального напрямку можемо віднести творчість *Чезаре К'як'яретта* (Італія) та *Горка Ермоса* (Іспанія) – видатних акордеоністів-виконавців та композиторів.

Г. Ермоса – іспанський композитор баскського походження, акордеоніст (кнопакордеоніст) та педагог. Він є переможцем престижних міжнародних конкурсів, а у 2019 році в його честь на Сицилії відкрита Accademia di Musica Hermosa. Горка Ермоса є одним з десяти найкращих акордеоністів світу за версією американського журналу *Accordion Stars*. Він є постійним членом журі престижних міжнародних конкурсів та фестивалів. Окрім значної концертно-виконавської практики, композитор також веде активну наукову, публіцистичну та методичну діяльність, веде активну роботу по створенню акордеонного репертуару. «Він є автором книг «El repertorio para acordeon» (опис написаних творів для акордеона в Іспанії), «Oposiciones para Acordeonistas» (посібник у двох томах), «El acordeon en Cantabria» (історія акордеону іспанського регіону Кантабрії), «The accordion in the 19th century (Акордеон у 19 столітті)» (опис творів 19 століття для без язичкових інструментів та опис самих інструментів)» [3, 185]. Також, Г. Ермоса випустив дев'ять компакт-дисків з його творами, де експериментує у різних стильових напрямках. В цілому можна констатувати, що стильовий вектор композитора балансує між джазово-естрадним та оригінально-академічним з елементами іспанського фольклору. Композитор експериментує з різноманітними поєднаннями музичних інструментів, таких як акордеон – гітара фламенко, акордеон – бас-кларнет, акордеон – клавесин, акордеон – ударні, а значна частина його творів має аранжування для різних інструментальних ансамблів.

У квітні 2023 року на концерті-відкритті Всеукраїнського форуму баяністів та акордеоністів «Dnipro Asso Performance» (місто Дніпро), у виконанні Asso Performans Orchestra (диригент Євген Жила) прозвучав твір Г. Ермоса «Герніка 26.04.1937», створений композитором ще у 17-річному віці за однойменною картиною П. Пікассо. Ця картина стала вічним нагадуванням про жахіття війни й однією із найвизначніших антивоєнних символів. Музичний твір Г. Ермоса як і картина П. Пікассо змальовує історичні події, які відбулись у місті

Герніка, баскського історичного та культурного центру, під час громадянської війни в Іспанії. Бомбардування німецьким легіоном «Кондор» перетворило місто на суцільні руїни, а жертвами страшної події стали здебільшого жінки та діти. Художній зміст композиції Г. Ермоси направлений на розкриття вищезначеного сюжету.

Твір написаний у тричастинній формі з динамізованою репризою, де крайні розділи мають агресивний характер, а середня частина – більш кантиленна. Відкривається композиція зі звучання секунди у басовій партії, у подальшому переростаючи в основну тему, що будується на секундових оспівуваннях. Зменшені тризвуки в партії оркестру, метроритмічна остинатна пульсація, монотонність звучання та швидкий темп ніби відтворює повітряний наліт та страшний гул бомбардувальників, що наближаються до міста. Також це виражається і у динаміці, що доходить *p* від *ff* (*fffff* у кінці твору), та є одним із головних засобів виразності у передачі художнього змісту твору.

Рис. 1. Горка Ермоса «Герніка», вступ, основна тема

Середня частина розпочинається з раптової зміни темпу та динаміки, час ніби застигає, тема більш розспівана, але секундові інтонації, як своєрідний лейтмотив, закладені в її основі. У даній композиції інтерпретатор твору (диригент Є. Жила) застосовує групу ударних інструментів, такі як малий барабан, литаври, флексотон,

останні використовують прийоми гри нетемпероване глісандо, ще більше підсилюючи емоційний стан твору.

Таким чином, можна констатувати, що композитор експериментує зі звуковим простором. Композиція вражає своєю емоційною насиченістю, а також глибоким художньо-образним змістом.

Іншим прикладом втілення тематики війни є твір «Насіння соняшника» Ч. К'як'яретта, написаний у 2022 році та присвячений українському народу. Сам виконавець-баяніст та композитор, Ч. К'як'яретта є лауреатом найважливіших національних і міжнародних конкурсів, спеціалізувався у майстрів такого рівня, як М. Бонне, В. Зубицький і М. Елlegaард. Грає у складі акордеонного квартету *Accord'Ance* з моменту його заснування. Тричі отримував премію Орфей, а у 2011 році отримав премію імені Астора П'яццолли за поширення творів великого аргентинського майстра. Записувався для багатьох радіо- та телекомпаній в Італії та за кордоном (*Rai Uno*, *Radiotre*, *TV Korea*, *TV Румунія* тощо). Провів понад 1000 концертів у 35 країнах та грав як соліст з найкращими оркестрами світу [4].

У творах Ч. К'як'яретта відбувається ефектне поєднання новітніх технічних прийомів, авангардних композиційних структур і фольклорної інтонаційної сфери. Стилю композитора притаманне постмодерністське направлення – це оновлення технічних можливостей інструменту (тремоло міхом, кластери, удари по грифу, прийоми вібрато, різноманітні шумові ефекти тощо), використання нових типів фактури, посилення ролі сонористики, використання кластерної техніки, ускладнення музичної мови.

У творі «Насіння соняшника» композитор описує трагічні події в Україні, пов'язані з російською агресією та кривавою війною. Світова прем'єра твору відбулась у Дніпровській академії музики під час концертної програми «*Ассо Italia*» 27 лютого 2024 року у виконанні *Ассо Performans Orchestra* (соліст Євген Жила).

Назва твору «Насіння соняшника», як зазначає сам автор, представляє символ української землі – соняшник, який можна знищити бомбами, але його насіння згодом дасть нові рослини, тобто цей твір – немов повідомлення про відродження.

Відкривається твір вступом акордеону-соло імпровізаційного характеру, із вільною ритмічною організацією руху мелодії (збільшені секундові інтонації), у подальшому вимальовується основний елемент

теми – інтонації малої секунди на фоні остинатного басу, що імітує звучання старовинного українського інструменту – колісної ліри.



Рис. 2. Ч. К'як'яретта «Sunflower seeds» тема вступу

Основна тема твору побудована на поступовому висхідному русі секундових інтонацій. Вона має ліричний характер та визначена автором твору як «пісня відчаю». У гармонічному супроводі композитор застосовує наступну акордову послідовність: t-d₆-VI₇-III₆-S-S₂-II₇-D.



Рис. 3. Ч. К'як'яретта «Sunflower seeds» основна тема

Із кожним проведення теми відбувається поступове динамічне зростання, ущільнення фактури, зменшення тривалостей, прискорення ритмічної організації. З літери D основне зерно теми повертається у первісне звучання в партії акордеону-соло на фоні остинатного басу. У той же час кластерне звучання у акордеонів імітує автоматні черги.

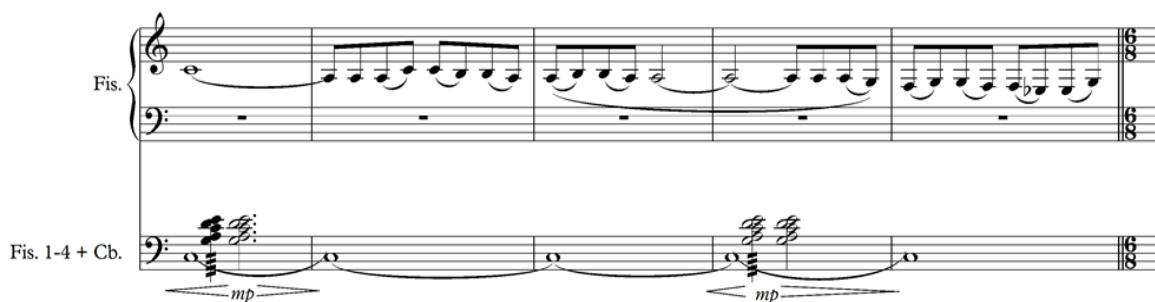


Рис. 4. Ч. К'як'яретта «Sunflower seeds» кластери

У середній частині різко змінюється темп на швидкий, додаються ударні, що імітують прискорене серцебиття. Основна тема трансформується, соло-акордеону імітує прискорене дихання, завдяки рваному ритму та паузам – все це змальовує втечу та страх. Партитура ускладнена синкопованими ритмами, тріолями та шістнадцятими у єдиному звучанні, акцентованою ритмікою на сильних та відносно сильних долях. Кожний голос має свою метро-ритмічну організацію, що створює поліритмічні шари фактури. Звучання у низькому регістрі та поступове динамічне зростання, черги кластерних акордів у низхідному русі передають нашість зла. На перший план виходять саме звучання шумових та перкусійних ефектів. На кульмінаційному піку включаються сирени сповіщення, кластерні акорди змальовують вибухи, з'являється тема зі вступу у трансформованому звучанні. У третій (репризній) частині основна тема проходить у всього оркестра, динамічно та фактурно наповнена, у ще більш ліричному звучанні, ніби змальовуючи всесильну жагу до життя та віри у майбутнє.

Закінчується твір кластерними нашаруваннями солюючого акордеону, таким чином змальовуючи всі жахіття війни, біль, страждання та людське горе українського народу.

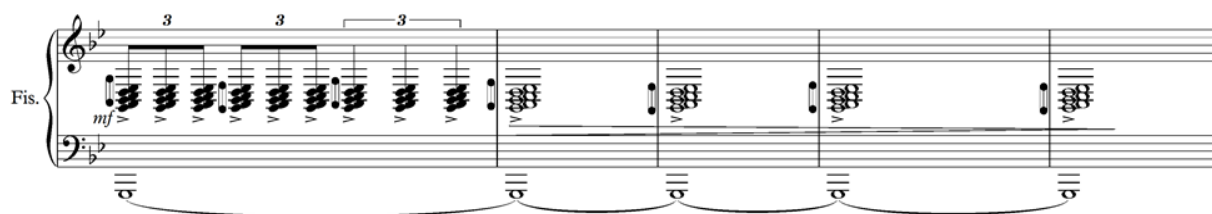


Рис. 5. Ч. К'як'яретта «Sunflower seeds»

Отже, у творі Чезаре К'як'яретта «Насіння соняшника» втілені сучасні тенденції акордеонного мистецтва, такі як сонористичні прийоми, новаційність звукообразу інструмента, панування

імпровізаційності, складна метро-ритмічна організація твору у поєднанні із художньо-образним мисленням композитора.

Висновки. Дослідження творчості Горка Ермоса та Чезаре К'як'яретта виявило значний вплив цих композиторів на розвиток музичної культури. Обидва твори не лише відображають складні теми – війни, страждання та надії, а й виражають новаторський підхід до технічного та композиційного аспектів музики. Зокрема, аналіз творів «Герніка» та «Насіння соняшника» показав, що композитори:

- вміло поєднують сучасні технічні прийоми;
- демонструють новачність звукообразу інструмента, як сольного, так і в ансамблевих сполученнях;
- використовують алеаторні та сонористичні прийоми;
- експериментують зі звуковим простором;
- темпова та складна метроритмічна організація стають домінуючими засобами виразності;
- панування у творах імпровізаційності.

Композиції вражають своєю емоційною насиченістю та глибоким художнім змістом, що зумовлює широкий інтерес з боку виконавців-акордеоністів та слухачів. Крім того, відмітимо важливість акордеону як музичного інструменту у сучасному мистецтві та його здатність до вираження складних соціальних та емоційних проблем. Відтак, дослідження виявило, що творчість Г. Ермоса та Ч. К'як'яретта не лише збагачує сучасну музичну культуру, а й стимулює подальший розвиток акордеонного мистецтва, відкриваючи нові горизонти для інновацій та вираження складних емоцій через звучання музики.

Перспективи дослідження. Творчість видатних сучасних композиторів, виконавців-акордеоністів є достатньо часто виконуваною у концертній практиці та на міжнародних конкурсах, але не достатньо висвітлена у вітчизняних музикознавчих працях. Розуміння стильових та жанрових аспектів, композиційних особливостей, а також художньо-образного змісту творів є необхідним задля якісної інтерпретації виконавцями-акордеоністами.

Список використаних джерел і літератури:

1. Єргієв І.Д. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса: ОДМА ім. А.В. Нежданової, 2006. 19 с.
2. Кужелев Д.О. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.01 «Теорія і історія культури». Київ, 2002. 20 с.

3. Кучерук В.Ф. Горка Ермоса – представник акордеонної школи Іспанії. *Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти*: матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції; Волинський національний університет імені Лесі Українки. Львів - Торунь: Liha-Pres, 2023. С. 184–187.
4. Офіційний сайт Чезаре К'як'яретта. Режим доступу: cesarechiacchiaretta.com
5. Julia Roiz Menendez. La musica de Gorka Hermosa recorre el mundo. El Cultural Cantabro: site. URL: <https://elculturalcantabro.es/la-musica-degorka-hermosa-recorre-el-mundo>

References:

1. Yergiyev, I.D. (2006). Ukrainian «modern-bayan» as a phenomenon of worldwide art. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: OdesSMA [in Ukrainian].
2. Kuzhelev, D.O. (2002). Artistic tendencies in development of academic bayan performance in second half of the XX century. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: NatMAU [in Ukrainian].
3. Kucheruk, V.F. (2023). Gorka Hermosa – representative of the accordion school of Spain. *Current problems of the development of Ukrainian and foreign arts: cultural, art history, pedagogical aspects*: materials of the VIII International Scientific and Practical Conference; Volyn National University named after Lesya Ukrainka. Lviv - Toruń: Liha-Pres. P. 184–187 [in Ukrainian].
4. Cesare Chiacchiaretta's official website: cesarechiacchiaretta.com [in Italy].
5. Julia Roiz Menendez. La musica de Gorka Hermosa recorre el mundo. El Cultural Cantabro: site. URL: <https://elculturalcantabro.es/la-musica-degorka-hermosa-recorre-el-mundo> [in Spain].

UDC 788.07

DOI 10.33287/222424

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

ВІЙСЬКОВІ ОРКЕСТРИ ТА КАПЕЛЬМЕЙСТЕРИ ОДЕСЬКОГО ВІЙСЬКОВОГО ОКРУГУ (початок XX століття)

Метою статті є дослідження та висвітлення розвитку і поширення військової духової музики на території Одеського військового округу на початку XX століття, встановлення кола полкових оркестрів, їх очільників, а також освіта і національний склад.

Отже сьогодні існує науковий запит на системне осмислення фактів і подій у музичному житті південного регіону України, які на відміну від великих східних історичних центрів таких як Київ та Харків вивчені недостатньо. **Методологія дослідження** базується на використанні конкретно-історичних розвідок, архівних та біографічних пошуків, аналізу друкованих і інших джерел які стосувалися подій пов'язаних з військовими духовими оркестрами Одеського військового округу. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що вперше у вітчизняному науковому просторі досліджені і узагальнені раніше маловідомі і не висвітлені осередки духової військової музики, а саме військові полкові духові оркестри Одеського військового округу, які були складовою частиною культурного середовища півдня Імперії на початку ХХ століття, а також є розширеним обсяг знань у галузі історії військової музики. **Висновки.** Окреслено і систематизовано коло військових частин і духових оркестрів, дислокованих в Одеському військовому окрузі на початку ХХ століття, які на той час були розташовані на території сучасної південної України. Зібраний матеріал розширює уяву як про поширення військової музики на території півдня Імперії, так і про її місце в житті всього регіону. Висвітлено низку знакових постатей військових капельмейстерів, які зіграли значну роль у розвитку військової духової музики регіону, розкрито їх національний, освітній состав, професіональний і творчий потенціал. Простежений їх зв'язок з культурним та суспільним життям Півдня. Таким чином, проведені дослідження дозволяють говорити о духових військових оркестрах, як про певний феномен, який зробив великий внесок у розвиток вітчизняної музичної культури. Оскільки військові духові оркестри займали велике місце у музичному житті країни, це дозволяє розглядати їх, як унікальне музичне явище того дня.

Ключові слова: військовий духовий оркестр, диригент, військова музика, твір.

Arkhypova Olena, lecturer of the «History and Theory of Music» department of the Dnipro Academy of Music

Military bands and kapellmeisters of the Odessa Military District (early twentieth century)

The purpose of the article is to study and highlight the development and spread of military brass music on the territory of the Odessa Military District at the beginning of the twentieth century, to establish the circle of

regimental bands, their leaders, as well as education and national composition. So, today there is a scientific demand for a systematic comprehension of facts and events in the musical life of the southern region of Ukraine, which, unlike the large eastern historical centers such as Kyiv and Kharkiv, have not been sufficiently studied. **The methodology** of the study is based on the use of specific historical research, archival and biographical searches, analysis of print and other sources, related with the events of the military brass bands of the Odessa Military District. **The scientific novelty** of the article lies in the fact, that for the first time in the domestic scientific space, previously little-known and not illuminated centers of brass military music, namely military regimental brass bands of the Odessa Military District, which were an integral part of the cultural environment of the south of the Empire at the beginning of the twentieth century, were studied and summarized, as well as an expanded body of knowledge in the field of military music history. **Conclusions.** The circle of military units and brass bands stationed in the Odessa Military District at the beginning of the twentieth century, which at that time were located on the territory of modern southern Ukraine, was drawn and systematized. The collected material expands the idea of the spread of military music in the south of the Empire, as well as its place in the life of the entire region. It highlights a number of iconic figures of military conductors who played a significant role in the development of military brass music in the region, reveals their national, educational composition, professional and creative potential. Their connection with the cultural and social life of the South is traced. Thus, the conducted research allows us to talk about brass military bands as a certain phenomenon that has made a great contribution to the development of domestic musical culture. Since military brass bands occupied a large place in the musical life of the country, it allows us to consider them as a unique musical phenomenon of that time.

The key words: military brass band, conductor, military music, composition.

Постановка проблеми. В історії музичної культури певне місце займають і військові духові оркестри. Будучи невід'ємною частиною всієї військової музики імперії, оркестри різних регіонів мали з нею як спільні ознаки, так і свої особливості. Стаття спрямована на створення підґрунтя для дослідження різних аспектів діяльності регіонального осередку військової духової музики, окресленому рамками Одеського військового округу, висвітлення історичних подій і особистостей.

Актуальність дослідження обумовлена тим, що існує попит на осмислення подій пов'язаних з військовою музикою на півдні України, що неповно висвітлена у наукових працях; необхідністю більш глибокого вивчення кола військових духових оркестрів, їх місця в культурному просторі регіону, диригентів цих військових оркестрів.

Огляд літератури. У регіональному музикознавстві відсутнє поглиблене висвітлення даної тематики, що пояснюється, передусім, обмеженим колом виконавства духової, а тим паче військової музики. Інформація стосовно духових оркестрів і біографічні розвідки стосовно їх керівників взята з довідників, газетних публікацій, періодичних видань, адрес-календарів, архівних джерел Російської армії [6]. Також були використані розробки, присвячені музичному життю зазначеного періоду і окремим постатям музикантів, які відображені у працях Е.Г. Клейна [1], О.О. Кривулі [2; 3], В.А. Мітлицької [5], І.М. Рябцевої [7], В.М. Щепакіна [8; 9].

Метою статті є підняття на поверхню маловідомого пласта культурного простору південного регіону, а саме дослідити поширення військових частин та їх духових оркестрів на теренах сучасної України, встановити керівників військових оркестрів, зібрати до купи розпорошені доступні на даний час відомості, та створити базу для подальших досліджень даного напрямку.

Об'єктом дослідження є оркестри військової духової музики, що були розташовані в Одеському військовому окрузі, а саме – на території сучасної України і їх очільники, а **предметом** – особливості їх функціонування.

Виклад основного матеріалу. Одеський військовий округ займав досить незначну територію на мапі Імперії, але був щільно насичений різноманітними військовими частинами, які були розташовані у Таврійській, Катеринославській, Херсонській та Бессарабській губерніях. В состав Одеського військового округу входили 7-й та 8-й армійські корпуси. Низка військових частин 7-го армійського корпусу була розташована на Кримському півострові.

50-й Білостокський полк (Севастополь). За даними на 1.01.1914 р. вільнонайманим капельмейстером полку з 03.10.1913 був Подруцький Олександр Панфілович (чина не має).

Подруцький Олександр Панфілович (17.08.1857-?). Православний, з громадян м. Тифліс. Подруцький навчався у Празькій консерваторії по класу Антоніна Беневитца (скрипка) та у Московській

консерваторії по класу професора І.В. Гржималі (курс не закінчив). У 1901 році була отримана срібна медаль на Станіславській стрічці для носіння на шії. До служби в полку Подруцький був артистом оркестру Імперських Московських Театрів, а потім пішов у відставку [6].

51-й піхотний Литовський Його Імперської Високості Спадкоємця цесаревича полк (Симферополь). Капельмейстерами 51-го Литовського полку у різні часи були Тюртьюбін М.В. (1907 – 1912) та Ф.М. Яковлев. (1905, 1914). За твердженнями Симферопольських краєзнавців капельмейстером 51-го полку був і Яків Богорад, ім'я якого пов'язано з маршем «Прощання Слов'янки».

Тюртьюбін Максим Васильович (1875-?). Тюртьюбін був православним, з полкових вихованців. Прослужив у полку (в нижньому званні) та в портовому хорі Чорноморського флоту. Загальну музичну освіту отримав як в полку, так і в у портовому хорі під керуванням Вільде та Попова (данні на 1911 рік), а музично-теоретичні дисципліни – у представника військово-музичного бюро Якова Богорада. Витримав іспит на перший класний чин у Симферопольському реальному училищі. Спеціальним інструментом Тюртьюбіна був корнет-а-пістон. З 1907 року – керівник оркестру Литовського полку [4].

Яковлев Федір Миколайович (20.04.1864-?). Уродженець м. Санкт-Петербург, православний, із солдатських дітей. Яковлев закінчив курс Санкт-Петербурзької консерваторії. З 28.09.1897 року був капельмейстером. Колезький регистратор з 20.07.1897 року. Губернський секретар з 27.05.1901 року. Із старшин з 28.09.1900 року. Колезький секретар з 18.01.1903 року [6].

52-й піхотний Віленський полк (Феодосія). Місцевий старожил І.М. Саркизов-Серазіні (30.07.1887 - 18.03.1964) у своїх спогадах так описує виступи 52-го піхотного Віленського полку у Феодосії: «Наиболее дружно посещался городской бульвар (сквер на улице Горького). На нем играл оркестр Виленского полка. По воскресеньям обязательно игралась симфония Чайковского «12-й год». Исполнялась она под звон колоколов и выстрелы из пистолетов».

211-й резервний Євпаторійський полк (Керч). До розформування у 1910 р. оркестр полку очолював **А.Я. Клейзмер** (1900-1910) [4].

Окремо слід відзначити військову музику флоту, до становлення якої доклав певних зусиль і сприяв її розвитку М.А. Римський-

Корсаков, який у 1874 році інспектував флотські оркестри Миколаєва та Севастополя, де зустрівся з австрійським капельмейстером великого Портового оркестру Чорноморського флоту **В.Я. Снельманом** і обговорював з ним проблеми портового хору. Підсумком поїздки стала записка «Проект перетворення музичних хорів Морського відомства», яка була подана до ради професорів Петербурзької консерваторії.

До того при Портовому оркестрі існував і Симфонічний оркестр, диригентом якого був **Я. Фистулярі** (1904 – 1905) [4]. Є згадка і про керівника струнного оркестру Портового оркестру Чорноморського флоту **В. Вільде**, у якого брав уроки М.В. Тюрьтубін.

Друга частина 7-го армійського корпусу була розташована в Катеринославській губернії. Відомості про оркестри, які були розташовані на Катеринославщині подаються в скороченому вигляді оскільки докладно висвітлені, у працях «Встановлення авторства музичного твору («О.Х. Векслер-Стрижевський – забутий автор музики загубленого фільму») (До 110 – річчя фільму «Запорозька Січ») та «Військові оркестри та капельмейстери Катеринославщини на початку ХХ століття (їх місце в культурному просторі та професійній музичній освіті)» [2; 3].

Оркестром **133-го Сімферопольського піхотного полку** у різні часи керували: до 1900 року вільнонайманий капельмейстер **М.З. Гольдберг**; з 1900 по 1906 р. **О.Х. Векслер-Стрижевський**; з березня 1906 р. по 1917 р. **М.О. Карлов** [2; 3, 63-65; 5, 73-74; 6].

Оркестром **134-го Феодосійського полку** керували: **Й.І. Лазебніков** (дані за 1900-1903 рр.); **А.І. Калл** (до 1912 р.); **М.І. Тхоржевський** (1912 – 1917) [3, 66; 5, 73; 6].

Оркестром **34-ої артилерійської бригади** до 1899 року та після 1906 року – **О.Х. Векслер-Стрижевський** [2; 3, 64; 5, 73].

Оркестром **210-го піхотного резервного Перекопського полку** (1904-1905 рр.) – **М.З. Гольдберг** [3, 63].

Оркестром **135-го Керч-Єнікольського полку**, (м. Павлоград) керували **М. Пеккер**, **И.И. Вигарницький**, **А.О. Шорковський** (1890). Згодом **О.І. Кисельов** (1900-1915) [3, 67; 6].

Оркестром **136-го Таганрозького полку**, (м. Новомосковськ) з 1911 року – **А.Е. Винокуров** [3, 67; 6].

Оркестром **228-го запасного піхотного полку** та **228-го запасного піхотного батальйону** – **О.Х. Векслер-Стрижевський** [2; 3, 64; 7, 81; 7, 82].

Оркестром 271-го запасного полку – **І.Б. Мар'яскін** [3, 67; 7, 83]. Частини 8-го армійського корпусу були розташовані в Одесі, Херсоні, Миколаєві, Кишиневі, Тирасполі.

57-й Модлінський полк (Одеса, Херсон). В Одесі оркестром керували Ян Квача (до 1900 р.), Чернецький Лев Ісайович (1900–1910). У Херсоні Єнчик (1912), Войцеховський (1913), В.В. Гержман (1913, 1914), А.І. Ключарьов (1914-1917).

Квача Ян (?-?). Чеський музикант, композитор, капельмейстер 57-го Модлінського полку в Одесі. Автор «Коронаційного маршу», який був написаний у 1896 році і присвячений Миколі II.

Єнчик (Єнчть). У 1912 році капельмейстер полку Єнчть. Улюбленим твором місцевої публіки стала картина «Навколосвітня подорож за 25 хвилин», яка була виконана у 1912 році.

Войцеховський. До 1906 року Войцеховський скоріше за все був керівником оркестру 240-го Краснинського резервного батальйону. З 1901 року працював у Костромській класичній гімназії, де очолював духовий оркестр. Випускник гімназії згадував: «Увечері на Костромському бульварі грала полкова музика під орудою товстого сизоносого капельмейстера Войцеховського, густий натовп ледве рухався, кружляв під липами і ліхтарями...» [1, 38]. Далі Войцеховський з'являється у Херсоні. Оркестр 57-го Модлінського полку, очолюваний п. Войцеховським був популярний у міщанському середовищі. У газеті «Південна Русь» за 1913 рік згадуються виступи оркестру полку в Олександрівському парку.

Гержман В'ячеслав В'ячеславович (10.09.1874-?). Уродженець м. Лоуконос у Чехії (Римсько-Катол.). Закінчив курс Празької консерваторії. Вільнонайманий капельмейстер з 01.09.1912 року. У 1913 році і за даними на 01.01.1914 року Гержман керував оркестром 57-го полку [6].

Ключарьов Антон Ісаакович (28.02.1877-?). Православний, з міщан Калишської губ. Ключарьов навчався у Калишському міському та музичному училищах. З 14.09.1914 року був колезьким регістратором, а з грудня 1914 року – полковим капельмейстером. Від 1915 року служив при штабі полку, а з 01.02.1917 року став губернським секретарем.

У 1940 році Ключарьова було засуджено разом із сином за шпигунство. Реабілітований у 1956 році [6].

212-й Бахчисарайський резервний батальйон (Херсон з 1900 р.). Відомо про виступи оркестру батальйону 15 серпня 1901 року на Потьомкінському бульварі Херсона.

58-й Прагський піхотний полк (Миколаїв). Капельмейстерами оркестру полка були Г.Ф. Манілов (1911, 1912), а з 01.09.1912 року І.К. Горник.

Манілов Георгій Феофанович (1879 – 1954). Капельмейстер, педагог. Отримав приватну освіту. У 1903 р. Манілов переїхав з Ніжина до Миколаєва. У 1911–1913 р.р. був капельмейстером полку. У 1925 р. в Миколаєві Маніловим був створений оркестр народних інструментів, який проіснував багато років. З 1934 по 1937 рік навчався в Одеській консерваторії по класу народних інструментів. Заслужений діяч мистецтв України (1950).

Горник Іван Карлович (17.02.1871 – 1920?). Капельмейстер, композитор. Народився у Празі. Горник закінчив повний курс по класу гармонії у Празькій консерваторії. З 15 березня 1901 року був вільнонайманим капельмейстером. У 1910 – 1912 рр. – капельмейстер 56-го піхотного Житомирського полку у Тирасполі. З 17.06.1912 року колезький регістратор. З 01.09.1912 року – капельмейстер 58-го Празького піхотного полку. В серпні 1914 року полк вирушив на фронт (данні на 1914 рік) [6].

І.К. Горник багато років керував оркестром Празького полку. Оркестр приймав активну участь у культурних заходах міста. Виступи проходили на бульварі, під час народних гулянь, парадів та на полковому святі (грудень). "Миколаївська газета" в номері від 2 липня 1914 року писала: «В воскресенье Николаевское благотворительное общество устраивает на бульваре гулянье. Во время гулянья будет играть оркестр музыки Прагского полка, причем вся музыкальная программа будет состоять из произведений капельмейстера И.К. Горника. Она состоит из панорамы под названием «По Николаеву». Панорама складалась з двадцятьох п'яти творів [8, 233–234].

У 1913 році І.К. Горник докладав командирі полку про те, що «загальним складом і роздільними капелами дано товариству 92 вистави, до них ще 11 концертів для дамської публіки та 4 студентських балів».

Відомо також ще ряд імен пов'язаних з Миколаївськими військовими та цивільними оркестрами, здебільшого флотськими.

Це вчитель музики, керівник хору і капельмейстер морського, а згодом і військового оркестру, – О. Гержман, Д.В. Попов, К.А. Біянкі та А.О. Вертник.

Попов Дмитро Васильович (28.12.1863-?). За даними Великої біографічної Енциклопедії народився у Санкт-Петербурзі. Учень М.А. Римського-Корсакова. У 1888 р. – диригент Чорноморського портового оркестру у Миколаєві. У 1891 р. Поповим була відкрита музична школа. Їм написано ряд творів та перекладів для оркестру і співу.

К. А. Біянкі (?-?). Російський підданий, дев'ять років прослужив військовим капельмейстером у Миколаївському флотському екіпажі (Руський інвалід. 1910. № 210. С. 4).

7-й Донський козацький Військового Отамана Денисова полк (Миколаїв). У різні часи капельмейстерами полку були Г.Ф. Манілов (1911 – 1913) та Л.І. Чернецький (1915) [6].

Після відряджень до Миколаєва у 1874 та 1881 роках М.А. Римський-Корсаков писав: «Что касается вообще оркестровой музыки, то здесь больше всего функционируют военные духовые оркестры, которые летом играют на бульваре и в садах, а зимою в Собраниях. В течение зимнего сезона в местном театре играет струнный оркестр С.И. Зельцера».

Одеса довгі роки була центром музичної культури півдня Імперії, і це чудово доводять прізвища керівників полкових оркестрів.

59-й піхотний Люблінський полк (Одеса). З Одеських адресних та довідкових книг відомо, що капельмейстером 59-го Люблінського полку був А.Й. Шлехта (1910 – 1914).

Шлехта Антон Йосипович – колезький реєстратор. З 07.11.1913 року за вислугою років переведений у губернські секретарі.

60-й Замосцький піхотний полк (Херсон, Одеса). У різні роки оркестром полка керували, Е. Бергмейєр (1881 – 1893, Херсон). В Одесі С.О. Чернецький (?-1910) та А.Й. Маравек (1911 – 1914).

Е. Бергмейєр (? -1893) здобув освіту у Віденській та Лейпцизькій консерваторіях. У 1881 р. Бергмейєр обійняв посаду вільнонайманого капельмейстера оркестру 60-го піхотного Замосцького полку (Херсон). З початку 1880-х рр. і до смерті в 1893 р. у Херсоні Бергмейєр керував військовим оркестром і водночас очолював аматорський оркестр музично-драматичного гуртка, активно займався композицією і приватною викладацькою практикою. Про авторитет Бергмейєра в

місті свідчить те, що після його смерті наприкінці 1893 р. гурток здійснив похорон свого диригента за власний кошт [8, 259-260].

Маравек Алоїз Йосипович (1871 – 1940). Чеський кларнетист, педагог. Зі звітів Одеського відділення ІРМТ відомо, що Маравек мешкав в Одесі з 1840 року. У 1896 році закінчив Одеське музичне училище, клас Й. Кутіля. Викладач музики, керівник оркестру Народної школи в маєтку Ф. Фальц-Фейна, військовий капельмейстер Замосцького полку, викладач музичного училища. З 1913 року – артист оркестру Оперного театру в Одесі.

15-та артилерійська бригада (Одеса). У першій половині 1870-х років посаду дивізійного капельмейстера займає італієць О.Л. Бернаді, який очолював цей оркестр на протязі багатьох років.

Олександр Людвігович Бернаді – син купця, отримав добру музичну освіту, тромбоніст Одеської італійської опери, який згодом став військовим капельмейстером, композитором та ното-видавцем. У 1868 році з його ініціативи був створений бальний оркестр (15 музикантів одеської опери). Був автором багатьох творів типових для садової музики. Оркестр 15-ї артилерійської бригади брав участь у багатьох міських заходах[9, 344].

13-й стрілецький Генерал-Фельдмаршала Великого Князя Миколи Миколайовича полк (Одеса). За даними Списку полка від 10 жовтня 1914 року капельмейстером полку був **Гончаров Михайло Лаврентієвич (14.11.1875-?)**. Православний, з міщан Миколаєва. Закінчив Санкт-Петербурзьку Консерваторію. Капельмейстер з 1909 року [6].

14-й стрілецький Генерал-Фельдмаршала Гурко полк (Одеса). За даними адрес-календарів у 1908 – 1910 роках капельмейстером полку був Ф.Ф. Штембер.

Штембер Франс Францевич (?-?). Крім праці з оркестром викладав музику у Одеському військовому училищі (1913) та 2-й Одеській чоловічій гімназії.

15-й стрілецький Й.В. Короля Чорногорського Миколи I полк. Капельмейстерами полку значились Ф.Ф. Штембер (1908) та Л.І. Чернецький (1911 – 1914).

16-й Стрілецький Імператора Олександра III-го полк (Одеса). Капельмейстерами полку були Ф.Ф. Ганек (1912, 1913) та М.М. Єлисеїв (1914).

8-й Донський козачий генерала Іловайського 12-й полк (Одеса). Капельмейстер Чернецький Лев Ісайович (1911, 1913, 1914) [6].

5-та саперна бригада (Одеса). Капельмейстер А. Бондаренко (непізніше жовтня 1910 року) [4].

11-й саперний Імператора Миколи Першого батальйон. Капельмейстерами батальйону у різні роки були Й.Й. Свобода (1909) та К.Й. Веселі (1910 – 1914).

Свобода Йосип Йосипович. Народився 13.11.1859 року у Празі, Австро-Угорщина. Чех православного віросповідання, закінчив Празьке музичне училище і у 1887 році приїхав до Росії, де прийняв російське підданство і вступив на військову службу. Служив у 14-му Гренадерському Грузинському полку, 11-му саперному ім. Імператора Миколи I батальйоні, а з 1909 року у 76-му Кубанському піхотному полку штатним капельмейстером.

Веселі Карл Йосипович. До 1895 року в Лейб-Гвардії Її Величності Кірасирському полку (Царське Село) був одним з організаторів і вчителів струнного оркестру. У 1910 – 1914 роках капельмейстер 11-го саперного батальйону в Одесі. Колезький регістратор.

4-й Стрілецький Артилерійський дивізіон (Одеса). Капельмейстер Чернецький Лев Ісаакович (1912).

14-та артилерійська бригади (Кишинів). Капельмейстер Чернецький Семен Олександрович (1903 – 1908).

15-та артилерійська бригада (Одеса). В кінці XIX ст. капельмейстером бригади був О.Л. Бернаді [9, 344].

56-й піхотний Житомирський Його Імператорського Високості Князя Миколи Миколайовича полк (Тирасполь). Капельмейстери Іван Карлович Горник (1910 – 1912) та Костянтин Максимович Жарніков (1913, 1914).

Жарніков Костянтин Максимович (13.05.1877-?). Православного з селян Олонецької Губернії. Загально – наукові курси в С.П. Консерваторії. Спеціальна освіта в С.П. Консерваторії. Колезький Регістратор з 11.09.1912 року. Полковий капельмейстер з 11.09.1912 року [6].

8-й драгунський Астраханський генерал – Фельдмаршала В.К. Миколи Миколайовича полк (Тирасполь). Капельмейстерами

полку були Влад. Арон. Миронянський (1911) та В.А. Пурнох (1912 – 1915).

Пурнох В'ячеслав Антонович (12.11.1866-?). Віросповідання католицького, з міщан м. Олександрополя. Музичну освіту отримав у Празькій Консерваторії (кларнет). З 01.11.1911 року був капельмейстером. Мав срібну медаль з написом «За старанність» на Станіславській стрічці (1914) [6]. У довоєнні роки В.А. Пурнох був викладачем Київського музичного училища ім. Р.М. Глієра (відділ оркестрових духових та ударних інструментів).

Окреме місце на мапі Одеського військового округу займає родина знаних військових капельмейстерів Чернецьких, родоначальником якої був Ісаак Ісайович Чернецький.

Ісаак Ісайович Чернецький (12.04.1852-15.12.1908). Згідно з інформацією, яку отримав М. Д. Черток в архіві (РДВІА), Чернецький І.І. був військовим капельмейстером 55-го піхотного Подільського (1874 – 1878), 56-го Житомирського (1878 – 1885), 22-го драгунського Астраханського (8-й драгунський, 1885 – 1887), 24-го драгунського Лубенського (8-й гусарський, з 1887) полків. У 1906 році залишив службу у зв'язку з хворобою. Чернецький був композитором, автором маршів «Блакитна далечінь» та «Старовинний марш» [4].

Лейба Ісайович Чернецький (16.02.1866-?). Брат І.І. Чернецького. З міщан м. Ананьєва Херсонської губернії. Навчався в Імператорській музичній школі м. Одеса (спеціальний інструмент – баритон). З 01.07.1892 по 1900 рік – капельмейстер 16-го стрілецького Й. В. Імператора Олександра III полку, який у 1892 – 1894 роках був дислокований у Лівадії. З 01.07.1900 по 01.07.1910 року служив у 57-му піхотному Модлинському полку. Брав участь у компанії (1904 – 1905) років. У 1905 р. отримав Срібну медаль на Георгіївській стрічці з написом «за хоробрість». З 06.12.1908 р. – колезький регістратор. У 1909 р. отримав Турецький орден «Меджиді» 3 ступеня [4; 6].

Капельмейстер 8-го Донського козачого полку (1911 - Лев Іс.), (1913 - Лев Ісаєв.), (1914 - Лев Ісаєвич) [6]. З 18.07.1914 р. (з об'явою мобілізації) виключено зі складу 8-го Донського козачого полку [6]. У 1915 році – капельмейстер 7-го Донського козачого полку (1915) [6].

Лев Ісаакович Чернецький (Лейб Ісаакович) (02.09.1875-1945?) Син Ісаака Ісайовича Чернецького «Лев маненький».

Капельмейстер, композитор. Народився у м. Ананьєв Херсонської губернії. Закінчив музичне училище Товариства

витончених мистецтв при Імператорському російському музичному товаристві в Одесі. Баритоніст.

У 1912 році з оркестром 15-й стрілецького полку записав декілька грамплатівок. Мелодія маршу Чернецького «Дні нашого життя» стала основою для популярної пісеньки «По вулиці ходила велика крокодила...».

Капельмейстер 15-го стрілецького полку. Капельмейстер 4-го Стрілецького Артилерійського дивізіону (1912). Капельмейстер 14-го стрілецького полку (1918) [6].

Емігрував із родиною до Франції. З 1926 року очолював клас ансамблю духових інструментів в Руській консерваторії Парижу.

Деякі данні, які стосуються місць служби **Лева Ісааковича та Лева Ісайовича Чернецьких** потребують уточнень, оскільки їх ініціали співпадають, а надана в джерелах інформація подавалась зі скороченнями, а іноді і з помилками.

Семен Олександрович Чернецький (24.10.1881 - 1950). Військовий диригент, композитор, заслужений діяч мистецтв РРФСР (1936), генерал-майор (1944), професор (1946). Автор великої кількості маршів та пісень. Навчався у музичних класах при Одеському відділенні Імператорського російського музичного товариства (Одеському музичному училищі), клас тромбону Г.М. Лоеццо та фортепіано (1893 – 1897). З 1903 до 1908 року – капельмейстер 14-ї артилерійської бригади (Кишинів), згодом у 60-му піхотному Замосцькому полку в Одесі (1909 – 1910). У 1911 році поступив до Петербурзької консерваторії, яку закінчив у 1917 році. Учень М.М. Черепніна, О.К. Глазунова. З 1918 року – на службі в Червоній Армії. Інспектор військових оркестрів РСЧА (1924 – 1949) [4].

Аналіз зібраного матеріалу показує, що на території Одеського військового округу перед Першою світовою війною було розташовано понад тридцять військових частин, які мали у своєму складі військові оркестри духової музики. Частину оркестрів очолювали вільнонаймані капельмейстери, а деякі капельмейстери перебували в штаті полків в якості так званих чиновників (колезьких регістраторів), що після Жовтневої революції в якійсь мірі декого врятувало від переслідувань нової влади.

У кінці XIX – на початку XX століть багато військових духових оркестрів Одеського військового округу очолювали європейські фахівці з Італії, Німеччини, Австро-Угорської Імперії. Тобто,

військова духовна музика, так би мовити, стояла на європейських засадах. Особливо це стосується Херсонської губернії.

Так у Одесі з військовими оркестрами плідно працювали італієць О.Л. Бернарді, німець Ф.Ф. Штемберг, чехи А.Й. Шлехта, Й.Й. Свобода, К.Й. Веселі, А.Й. Маравек, Ф.Ф. Ганек, Я. Квача. У Миколаєві італієць К.А. Біянки, чех І.К. Горник. У Херсоні – німець Е. Бергмейер, чехи Єнчикъ (Єнчть) та В.В. Гержман. У Севастополі – італієць Я. Фистулярі і австрієць В.Я. Снельман. У Катеринославі – чех А.І. Калл, а у Тирасполі – І.К. Горник та В.А. Пурнох.

Катеринослав знаходився трохи осторонь від «Південної Пальміри» і тому був менш привабливий для європейських музикантів. Усі культурні процеси на Катеринославщині почали бурхливо розвиватися після так званої технічної революції в цьому регіоні. Керівниками розташованих у Катеринославі полків спочатку були єврейські і російські капельмейстери, а після 1906 року за виключенням запасних полків – російські. Єдиним на той час капельмейстером чеського походження був А.І. Калл, який очолював 134-й Феодосійський полк, а згодом і Залізничний оркестр.

Після «циркуляру» 1910 року, а особливо перед Першою світовою війною багато полкових капельмейстерів поступово було замінено на фахівців православного віросповідання. Цьому сприяло і те, що до 1914 року було підготовлено багато фахівців з російським корінням. Що стосується рядового складу оркестрів Одеського військового округу, то рядові музиканти здебільшого підбиралися із місцевого населення.

При цьому треба відзначити, що як правило, більшість капельмейстерів закінчили неповний курс Петербургської консерваторії (М.Л. Гончаров, К.М. Жарніков, М.О. Карлов, М.Ф. Яковлев), Московської (М.Л. Тхоржевський), Празької (В.В. Гержман, О.П. Подруцький), Варшавської (І.Б. Мар'яскін, О.І. Кисельов), Віденської (А.Е. Винокуров).

Повну вищу музичну освіту здобули І.К. Горник, В.А. Пурнох (Празька консерваторія), Д.В. Попов, М.Л. Гончаров, С.О. Чернецький (Петербурзька консерваторія), Е. Бергмейер (Віденська та Лейпцизька консерваторія), М.З. Гольдберг (Варшавська та Лейпцизька консерваторії), Г.Ф. Манілов (Одеська, 1934 – 1937рр.). Середню музичну освіту здобули Й.Й. Свобода (Празьке музичне училище),

А.Й. Маравек, Л. Ісай. Чернецький, Л. Ісаак. Чернецький (Одеське музичне училище).

Тож можна казати про те, що так би мовити перша хвиля військових капельмейстерів певний час здебільшого складалася з італійських, чеських та німецьких музикантів. Друга хвиля з єврейських та російських. При цьому під час війни в Російській армії було багато чеських і німецьких фахівців. У пресі велися жорсткі дискусії про засилля німецьких капельмейстерів в армії.

Під час Першої світової війни з Одеського військового округу у Російській армії служили: К.Й. Веселі, А.Е. Винокуров, В.В. Гержман, М.Л. Гончаров, І.К. Горник, М.М. Єлисеєв, К.М. Жарніков, М.О. Карлов, О.І. Кисельов, А.Й. Маравек, О.П. Подруцький, В.А. Пурнох, М.Л. Тхоржевський, Л. Ісаєвич Чернецький, Л. Ісаакович Чернецький, А.Й. Шлехта, Ф.М. Яковлев. У білій армії служили: О.Х. Веклер-Стрижевський, А.І. Ключарьов, М.Л. Тхоржевський, Л. Ісаєвич Чернецький, Л. Ісаакович Чернецький. У червоній армії – С.О. Чернецький (після 1917-го року).

Висновки. Окреслено і систематизовано коло військових частин і духових оркестрів дислокованих в Одеському військовому окрузі на початку ХХ століття. Зібраний матеріал розширює уяву як про поширення військової музики на території півдня Імперії, так і про її місце в житті регіону. Висвітлена низка постатей військових капельмейстерів, які зіграли значну роль у розвитку військової духової музики регіону. Проаналізовано національний склад диригентів та їх освітній рівень, професіональний і творчий потенціал. Простежений їх зв'язок з культурним та суспільним життям Півдня. Таким чином, проведені дослідження дозволяють говорити о духових військових оркестрах, як про певний феномен тогочасної музичної культури.

Перспективи дослідження означеної тематики полягають у подальшому розгорнутому висвітленню різних аспектів історії вітчизняної військової музики, і її впливу на формування музичного культурного простору.

Список використаних джерел і літератури:

1. Клейн Э.Г. «Из истории военных оркестров Костромского края». Кострома: ДиАр, 2010. 208 с. URL: https://studylib.ru/doc/2150663/mozhno-zdes._--zabytaya-kostroma. (дата звернення: 28.07.2022).
2. Кривуля О.О. Встановлення авторства музичного твору («О.Х. Векслер-Стрижевський – забутий автор музики загубленого фільму»). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро: «Грані», 2021. Вип. 20 (1). С. 17–28.

3. Кривуля О.О. Військові оркестри та капельмейстери Катеринославщини на початку XX століття – (їх місце в культурному просторі та музичній освіті). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро: «Грані», 2022. Вип. 22 (1, 2022). С. 56–70.
4. URL: <http://marsches.zbord.ru/viewtopic.php?p=2447>. (дата звернення: 28.07.2022).
5. Мітлицька В.А. Музична культура Катеринославщини кінця XVIII – першого 20-ліття XX століть. Довідник, Мелітополь, 2008. «Сана».
6. Перша світова війна. Документи: URL: <https://gwar.mil.ru>. (дата звернення: 16.09.2021).
7. Рябцева І.М. Дніпропетровська академія музики: джерела...: до 120-річчя заснування Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки [монографія]. – Дніпро: Ліра, 2016. – Покажч. осіб: С. 191–201.
8. Щепакін В.М. Музична культура Сходу і Півдня України другої половини XIX – початку XX століть: європейські виміри: монографія. Харків: ФОП Панов А.М., 2017. 479 с.
9. Щепакін В.М. Итальянские музыканты-инструменталисты в концертной жизни Одессы (1860 – 1872). URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe (дата звернення: 26.10.2023).

References:

1. Klein, E.G. (2010). „From the History of Military Orchestras of the Kostroma Region” – Kostroma: DiAr. 208 p. URL: <https://studylib.ru/doc/2150663/mozhnozdes.zabytaya-kostroma>. (date of the application: 28.07.2022) [in Russian].
2. Kryvulia, O.O. (2021). Establishing the authorship of a musical work („O.Kh. Veksler-Stryzhevsky – the forgotten author of the music of the lost film”). Musicological thought of Dnipropetrovsk region. – Dnipro: ed. Facets. Issue. 20 (1). 17–28 [in Ukrainian].
3. Kryvulya, O.O. (2022). Military Orchestras and Kapellmeisters of Katerynoslavshchyna at the Beginning of the Twentieth Century – (Their Place in the Cultural Space and Music Education). Musicological thought of Dnepropetrovsk region. Dnipro: ed. „Facets”. Issue. 22 (1, 2022). 56–70 [in Ukrainian].
4. URL: <http://marsches.zbord.ru/viewtopic.php?p=2447>. (date of the application: 28.07.2022) [in Russian].
5. Mitlytska, V.A. (2008). Musical Culture of Katerynoslav Region of the End of the Eighteenth Century – the First 20th Anniversary of the Twentieth Century. Handbook, Melitopol, Ed. „Sana” [in Ukrainian].
6. The First World War. Documents: URL: <https://gwar.mil.ru>. (date of the application: 16.09.2021) [in Ukrainian].
7. Ryabtseva, I.M. (2016). Dnepropetrovsk Academy of Music: Sources...: To the 120th Anniversary of the Founding of the Dnieper. Acad. Sci. Music. M. Glinka [monograph]. Dnipro: Lira. 191–201 [in Ukrainian].
8. Shchepakın, V.M. (2017). Musical culture of the East and South of Ukraine of the second half of the nineteenth – early twentieth centuries: European dimensions:

monograph. Kharkiv. State. Acad. Sci. Culture. Kharkiv: FOP Panov A.M., 2017. 479 p. URL: <https://www.chehyvolyni.com.ua/upload/files>. (date of the application: 26.10.2023) [in Ukrainian].

9. Shchepak, V.M. Italian musicians-instrumentalists in the concert life of Odessa (1860–1872)]. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe (date of the application: 26.10.2023) [in Russian].

UDC 78.071.2

DOI 10.33287/222425

Рощенко Олена Георгіївна,
доктор мистецтвознавства, професор
кафедра історії української та зарубіжної музики
Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського
тел.: (067) 573 - 98 - 08
e-mail: elena.roshenko@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-6048-6335>

Чен Ке,
аспірант кафедри історії української та зарубіжної музики
Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського
тел.: (050) 301 - 14 - 11
e-mail: 380027649@qq.com
<https://orcid.org/0000-0002-0901-9029>

ТЕМБР-ХАРАКТЕР ЯК КАТЕГОРІЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ОПЕРОЛОГІЇ

Виконавська оперологія як новий науковий напрям у структурі музикознавства постає як результат взаємодії досягнень оперології і інтерпретології. Предмет вивчення виконавської оперології – індивідуально-колективна інтерпретація оперної цілісності. Тембр-характер як категорія виконавської оперології відображує специфіку індивідуальної вокально-виконавської концепції, побудованої на основі закладеного у композиторській партитурі виходу за межі типізації з метою портретизації і психологізації оперного персонажу. **Мета статті** – визначити зміст категорії виконавської оперології тембр-характер. Визначенню художньо-конструктивних рівнів роботи співака над вокально-сценічним втіленням оперного персонажу сприяє

коло понять теорії романтичної драми (драма, дія, конфлікт, вчинок, свобода, воля, мета, пафос; винятковість, взаємодія суперечностей, гротеск, фатум). **Методологія** наукової розвідки (її складають історичний, системний, типологічний, термінологічний, виконавсько-оперологічний, імагологічний методи дослідження) сприятиме розвитку виконавської оперології як наукової галузі новітнього музикознавства. **Наукова новизна** дослідження полягає в: уведенні до новітнього музикознавства виконавської оперології; розробці змісту категорії тембр-характер; формуванні понятійно-категоріальної системи і методологічної бази виконавської оперології. **Висновки.** Розвиток новітнього музикознавства потребує розробки нових наукових галузей. Однією з них постає виконавська оперологія, що вивчає інтерпретаційні процеси оперному мистецтві. Визначено предмет вивчення виконавської оперології, розроблені її категоріально-понятійний апарат і методологія; категорію тембр-характер тлумачено як вокально-виконавської індивідуалізації оперного персонажу в музичній драмі.

Ключові слова: виконавська оперологія, опера, понятійно-категоріальна система, методологічна система, тембр-амплуа, тембр-маска, тембр-характер, тембр-образ.

Roschenko Olena, Doctor of Arts, Professor Department of History of Ukrainian and Foreign Music at the Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky

Chen Ke, postgraduate of the Department of History of Ukrainian and Foreign Music at the Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevsky

Timbre-Character as a Category of Performing Operology

Performing operology, studies as a new scientific field in the structure of musicology emerges as a result of the interaction of the achievements of opera studies and interpretology. The subject of the study of performing opera is the individual and collective interpretation of operatic integrity. Timbre-character as a category of performing operology reflects the specifics of an individual vocal and performing concept built on the basis of going beyond typification in the composer's score in order to portray and psychologize the opera character. **The purpose** of the study is to define the content of the category of performing opera timbre-character. Determining the artistic and constructive levels of a singer's work on the vocal and stage embodiment of an opera character is facilitated by the range of concepts of

the theory of romantic drama (drama, action, conflict, deed, freedom, will, purpose, pathos; exclusivity, interaction of contradictions, grotesque, fate). **The methodology** of scientific research (consisting of historical, systematic, typological, terminological, performing-operatic, and imagological research methods) will contribute to the development of performing opera as a scientific field of contemporary musicology. **The scientific novelty** of the study is the introduction of performing opera to the modern musicology; development of the content of the timbre-character category; formation of a conceptual and categorical system and methodological basis for performing opera. **Conclusions.** The development of modern musicology requires the development of new scientific fields. One of them is performing operology, which studies the interpretive processes in opera. The article defines the subject of study of performing operology, develops its categorical and conceptual apparatus and methodology; the category of timbre-character is interpreted as a vocal and performing individualization of an opera character in a musical drama.

The key words: performing operology, opera, conceptual and categorical system, methodological system, timbre-role, timbre-mask, timbre-character, timbre-image.

Постановка проблеми дослідження. Актуальний етап розвитку наукології вирізняє взаємодія процесів спеціалізації і інтеграції, що позначається і на розвитку оперології. Свідомим плідним розвитком оперології, що увійшла до структури музикології наприкінці ХХ століття, постає *диверсифікація її структури*: виокремлення проблемних напрямів, що перетворюються на спеціалізовані сфери наукового знання. Серед прикладів диверсифікації оперології на проблемні напрями слід назвати міфооперологію (О. Рощенко [10]) і оперну сюжетологію (Ван Лунчань [2]). До вже апробованих напрямів у структурі оперології слід додати *виконавську оперологію*, що сприяє актуалізації і виокремленню виконавсько-інтерпретологічної наукової гілки у системі оперології. Виконавська оперологія як наслідок інтеграції засад оперології і інтерпретології – грань наукового пізнання опери. Перетворення оперології на систему напрямів наукового знання (пізнання) опери засвідчує властивий їй активний процес розвитку, поглиблення наукової рефлексії, систематизації предмету вивчення.

Актуальність теми дослідження полягає в осмисленні специфіки виконавської оперології та елементів системи інтерпретації оперної цілісності – музичної (вокальної, хорової, оркестрової, диригентської),

режисерської, хореографічної, сценічно-декоративної. Виконавська оперологія передбачає, враховуючи специфіку опери як виду і роду мистецтва, дослідження шляхів підготовки і результатів перетворення музично-словесної дії на звукове видовище, оформлене у відповідності до законів і можливостей сценічно-театрального часопростору, завдяки цілісній системі візуальних образів-змістів. Аналіз системи рівнів інтерпретації опери як синтезованого творчого результату, передбачає вихід за межі суто музично-словесного тексту, як результату співдружності композитора і драматурга, актуалізуючи можливості виконавської оперології як науки про сценічне буття опери.

Аналіз сучасних публікацій. Для реалізації мети і завдань дослідження до роботи уведено доволі широкий спектр сучасних публікацій. Серед таких особливого значення мають дослідження, присвячені розгляду процесів формування окремих наукових галузей у структурі оперології – міфооперології (О. Рощенко [10]) і оперної сюжетології (Ван Лунчань [2]); розвитку інтерпретології (Ю.В. Ніколаєвська [9], Т.О. Сирятська [11], Л.В. Шаповалова [17]); осмисленню і узагальненню понятійного обсягу категорії тембр-амплуа (О.М. Маркова [5], Чен Ке [13]).

Мета статті – визначити зміст категорії виконавської оперології тембр-характер. Досягненню мети сприяє реалізація таких завдань:

- обґрунтувати сутність виконавської оперології як наукового напрямку, що народжується у результаті взаємодії наукових галузей – інтерпретології і оперології;
- розробити методологічну систему виконавської оперології;
- долучити естетичні концепції Г.В.Ф. Гегеля і В. Гюго з метою формування змісту категорії тембр-характер;
- визначити змістовний обсяг понятійного апарату, долучення котрого сприятиме осмисленню значенню і функціонуванню категорії виконавської оперології тембр-характер.

Об’єкт дослідження – виконавська оперологія, а **предмет** – тембр-характер – категорія виконавської оперології.

Основний матеріал. Обґрунтування виконавської оперології як спеціального наукового напрямку, утвореного унаслідок взаємодії/перехрестя засад інтерпретологічного музикознавства і оперології, потребує виокремлення предмету вивчення, розробки

понятійно-категоріального апарату і введення відповідного задачам нової наукової галузі аналітичного методу.

Предметом вивчення виконавської оперології постає процес і результати індивідуальної і колективної інтерпретації в оперно-постановочній праці, серед котрих – режисерські, диригентські, сценічні, хорові, хореографічні, індивідуальні співочо-акторські досягнення, об'єднані художнім полем опери як видом і жанром мистецтва. Підкреслимо, що як предмет вивчення виконавської оперології можуть поставати як комплексний результат постановочної роботи, тобто, весь оперний спектакль як ціле, так і його окремі рівні, наприклад, диригентська концепція, вокально-акторські інтерпретації оперних персонажів або сценічне оформлення процесів оперно-хорової драматургії [1].

Як один із шляхів розвитку виконавської оперології постає розробка її категоріально-понятійного апарату, що передбачає, зокрема, введення до його структури категорій *тембр-амплуа*, *тембр-характер* і *тембр-образ*, що узагальнюють художньо-конструктивні рівні роботи співака над вокально-сценічним втіленням оперного персонажу. Якщо категорія *тембр-амплуа* набула послідовного вивчення у науковій літературі [5; 13], то *тембр-характер* і *тембр-образ*, котрі виходять за межі першої з наведених дефініції, потребують свого визначення і окреслення змістовних функцій. Темброва природа розкритих через виконавсько-вокальну сферу оперного характеру і оперного образу, обумовлює властивий їм сенс у розкритті музично-драматичної цілісності в її змістовному і структурному вираженні. Категорії виконавської оперології *тембр-характер* і *тембр-образ* (тобто, тембр як характер і тембр як образ), на відміну від *тембр-амплуа*, базуються на вияві не типового, але специфічного і унікального у вокально-сценічній інтерпретації музичної драми. До визначення специфіки тембру-характеру і тембру-образу доцільно застосувати ті естетичні концепції, що склалися в теорії і історії драми, драматичного театру.

Поруч із значеннєвою безмежністю, властивою поняттю *тембр-амплуа*, воно має свої конкретні межі щодо змістовного обсягу, адже не може охоплювати усієї сутності оперно-виконавського процесу. Властива поняттю *тембр-амплуа* значущість обумовлена типізацією вокального тембру (*тип-маска*). Вихід за межі тлумачення тембру як *амплуа* обумовлений подоланням меж типізації за рахунок

індивідуалізації вокальної інтерпретації оперного персонажу, набуття ним неоднозначності і суперечливості. Оперний персонаж набуває ознак характеру. Шлях трансформації оперного персонажу «від амплуа до характеру» розглядає Тан Чжанчен [12]. Відзначення сутнісних змін на шляху тлумачення оперного персонажу як характеру потребує зміни концепції вокального тембру, як і «виконавської інтонації» (за визначенням Т.О. Сирятської [11]). У формуванні змістовного обсягу категорії, що має визначати індивідуалізований зміст у виконавській драматургії опери, доцільно прийняти до уваги тембровий показник, котрий дещо змінює свій змістовний обсяг. Для диференціації вокально-виконавського артистично-рольового процесу доцільно увести категорії, обумовлені індивідуалізацією оперно-вокального тембру. Понятійне охоплення багатозначності і поліетапності, індивідуалізації виконавської роботи співака над оперною партією потребує оперування категоріями тембр-характер і тембр-образ. Складові категоріальної тріади – тембр-амплуа, тембр-характер, тембр-образ – утворюють термінологічну систему, рівні котрої визначають специфіку понятійного обсягу виконавських явищ за принципом ієрархії. Наведені категорії доповнюють одна одну: перехід від тембру-амплуа до тембру-характеру і, у підсумку, до тембру-образу, як і художні умови їх спільного співіснування у межах єдиного оперного цілого, визначають етапи опрацювання співаком/співачкою оперної ролі (партії).

Категорія виконавської оперології ***тембр-характер*** відображує специфіку вокально-виконавської концепції, побудованої на основі закладеного у композиторській партитурі виходу за межі типізації (амплуа як маски) з метою індивідуалізації, портретизації і психологізації оперного персонажу у «виконавській інтонації».

З'ясування ролі тембр-характеру в оперній драматургії потребує узгодження із визначеннями, прийнятими в естетиці. Тлумачення характеру як форма художнього відтворення людини крізь призму театральних умовностей змінюється в залежності від історичного розвитку драми. Разом із змінами у розумінні змісту художнього твору, трансформується і зміст категорій, завдяки котрим розкривається його сенс.

Тлумачення характеру є фундаментом теорії драми, розробленої Георгом Вільгельмом Фрідріхом Гегелем (1770 – 1831) і зафіксованої його учнями у «Лекціях по естетиці» («*Vorlesungen über die Ästhetik*»),

1838). Характер постає тією призмою, крізь котру *Віктор Гюго* (1802 – 1885) у Передмові до «Кромвеля» (1827) подає концепцію романтичної драми.

Г.В.Ф. Гегель вважав, що «драматичний характер сам створює свою долю, завдяки особливостям власної мети, котру він хоче досягти у повноті колізій серед наданих і усвідомлених обставин» [14]. Для Г.В.Ф. Гегеля характер не є незалежним від драми, постаючи відображенням її розвитку, виразом «внутрішньої свободи», що проявляється у дії і через дію як «найясніше розкриття людини», її розуму і цілей. Як відображення єдиного цілісного руху, що містить акцію і реакцію, театральний характер, за Г.В.Ф. Гегелем, формується через боротьбу між героями драми. Найповнішою мірою характер розкривається через властивий йому внутрішній конфлікт.

Вивчаючи драматичний характер, філософ виходив із ознак персонажів шекспірівського театру як уособлень максимального розкриття ідеї в її становленні, втілень ідеальної цілеспрямованості, здатності на саможертвність заради вірності принципу. Розкриття характеру в драмі, за Г.В.Ф. Гегелем, відбувається через індивідуальні *вчинки і етапи драми (боротьбу – катастрофу – примирення)*. Зіткнення характерів, розвиток котрих скерований націленістю на досягнення протилежних цілей/мрій, визначається різними реакціями на одну подію як рушійну силу, що скеровує розвиток дії. Становлення характеру як вищого ступеню розвитку дії узагальнює її рух, скерований боротьбою персонажів за досягнення цілей, призводячи до катастрофи і фінального примирення.

Катастрофа у гегелівській теорії драми, пов'язана із загибеллю індивідуальності, втіленої через характер, є наслідком боротьби за мету, в ім'я досягнення котрої герой віддає життя. Шлях до катастрофи розпочинається зі взаємного заперечення між характерами як провідниками певних ідей; катастрофа оголює не тільки ворожнечу між характерами, але і їх взаємозв'язки. У фазі катастрофи – кульмінаційному зіткненні максимально загострених конфліктних сил – відбувається оголення (абсолютизація) мети, заради досягнення котрої герой ладний відати життя. Якщо загострення конфлікту відбувається у фазі катастрофи, то епілог пов'язаний із примиренням сил, що протистояли одна одній. «Позитивне примирення» властиве епілогу драми, коли суперечлива субстанція знову набуває втраченої цілісності. Тут йдеться не про встановлення висхідного стану речей,

але про народження нової ситуації як витоку подальшого розвитку майбутньої драми. Зіткнення суперечливих сил персоніфікується у драматичних характерах – цілісних фігурах, котрі, вмираючи, не встигають довести до кінця свою справу. У розв'язці (фазі примирення) немає місця а ні переможцям, а ні переможеним; належність перемоги до певної групи персонажів залишається невизначеною. У підсумку у фіналі одержує перемогу сила, що підіймається над сторонами, що борються, перевищуючи їх можливості (ідея кохання у «Ромео і Джульєтти» Шекспіра). Через боротьбу, катастрофу, примирення розкривається сутність драматичного характеру.

Драматичний характер набуває також розкриття через систему відносин – між індивідами, суспільством, особистістю, приватними інтересами і суспільними вимогами, свободою і необхідністю. Удавані випадковість і хаотичність долаються проявами розуму, що скеровують внутрішню організацію драматичного характеру. У гегельянській теорії драми актуалізується пов'язана із розкриттям характеру діада *воля – мета*. Одночасно із становленням характеру відбувається формування волі як передумови досягнення мети.

Німецький філософ визначав два періоди розвитку драматичної поезії – класичний і романтичний. Якщо, на думку Г.В.Ф. Гегеля, характери героїв класичної драми, як і конфлікт між ними, розкриваються у різних проявах морального пафосу, то романтичні характери знаходяться у гущі великого різнобарв'я випадкових зв'язків, що обумовлює зовнішні передумови конфлікту. Осмисливши сутність періодів розвитку драми, німецький філософ надав переваги її класичній формі, у котрій логіка розгорнення конфлікту не затьмарюється внутрішніми ускладненнями у розвитку характерів.

Пафос і мета у гегельянській теорії драми сприяють розкриттю характеру і конфлікту. У Г.В.Ф. Гегеля з пафосом як засобом розкриття характеру пов'язується його тлумачення як високої, продуманої, об'єктивної, розумної рушійної сили, що надихає героя, підіймає його понад іншими персонажами, відображає захоплення служінням ідеї. Пафос супроводжує пізнання героєм закономірностей буття, усвідомлення проявів Божественної волі, сприяючи поетизації змісту драми і драматичного характеру. З пафосом Г.В.Ф. Гегель пов'язується комплекс значень: це рушійна сила, що супроводжує розвиток характеру; висока пристрасть, що надихає героя, вирізняючи і

підіймаючи його над звичайними людьми; поетичний вираз змісту драми.

Драматичний характер, за Гегелем, вирізняє служіння єдиній меті (пристрасті), за досягнення котрої герой ладний кинути всі свої духовні сили і пожертвувати власним життям. Неможливість заміни мети, неприпустимість сумнівів і відмови від неї, збереження вірності її служінню аж до самої загибелі визначає цільність великого драматичного характеру, що розвивається одновекторно як носій ідеального комплексу героїки у класичній драмі. У залежності від того, на котрому етапі розвитку театральної дії здійснюється досягнення героєм мети, відбувається його загибель. Чим більш віддаленою є мета героя, тим ближчою до фіналу постає його загибель.

Інше тлумачення театрального характеру запропоновано Віктором Гюго – лідером французького романтизму. Передмова до п'єси «Кромвель» (*Cromwell*, 1827, написаної для актора Франсуа-Жозефа Тальма) набула значення програми (маніфесту) романтичного мистецтва Франції. Передмова до французької «драми для читання», репрезентує лідера «Сенаклю» як Бонапарта французької драматургії кінця 1820-х років.

Розкриваючи сутність поезики французького романтизму, В. Гюго виходить із необхідності очистити мистецтво від застарілих догм («Зіб'ємо стару штукатурку, що приховує фасад мистецтва» [15]), романтизації дійсності, показу боротьби добра і зла, взаємодії правди життя («життя без прикрас») і свободи творчості, контрастних характерів. Декларуючи ідею взаємодії природи і мистецтва («Все, що є в природі, має бути і в мистецтві» [15]), драматург обґрунтовував реалістичну тенденцію в романтичній художній системі. Вимоги суперечливої повноти природи, правдивості її відображення набували значення принципу романтичної поезії.

Перша драма В. Гюго про події Англійської революції набула значення декларації ролі історії і образу героя в романтичній драмі. Наслідування історичним драмам Шекспіра означало радикальний розрив із класицистичними традиціями французьких трагедій Корнеля і Расіна. Відновлюючи традиції шекспірівського театру, французький драматург доводив закономірність відродження образів блазня і лакея, застосування гротеску як засобу досягнення повноти природи у художній творчості, користування гіперболою задля демонстрації винятковості ситуацій, протиставляючи драматичний характер іншим

персонажам. Традиції шекспірівського театру як взірць для будування естетики романтичного театру стосувалися не тільки заперечення класицистського закону триєдності часу, місця і дії, але і означали відновлення принципу поєднання піднесеного і гротеску. На основі цього принципу базовані, такі драми В. Гюго – французького Шекспіра XIX століття як «Ернані, або Кастильська честь» (1829) і «Король бавиться» (1832). Як і у романі «Собор Паризької Богоматері» (1828), у драмах В. Гюго цього періоду романтична символізація знаходить своє відображення у *втіленні виняткових характерів, що діють у надзвичайних обставинах*; загибель героїв обумовлена вторгненням фатуму, ворожого людській особистості.

Олівер Кромвель – герой романтичної історичної драми «нового Шатобріана» (тобто, В. Гюго) – постає увиразненням сутності театрального характеру в інтерпретації митця. На відміну від героїв «однієї пристрасті» в класицистській драмі, Кромвель не вільний від моральних протиріч: скинувши короля, колишній генерал ладен зрадити революцію і стати монархом. Таким чином, у драмі лідера Сенаклю формуються паралелі з Наполеоном, що спочатку постав палачем Французької монархії, а потім – її реставратором (імператором).

У пошуках прообразів романтичної драми В. Гюго відтворював не стільки реальні факти і історичні особистості, скільки надзвичайні ситуації, трагічний розвиток котрих обумовлений безжальним і нездоланим фатумом. Виникнення і розв'язання таких ситуацій сприяло породженню в уяві В. Гюго характерів романтичної драми. Їх визначали контрастне зіткнення позитивного і негативного, прекрасного і потворного (невідповідність зовнішньої оболонки внутрішньому змісту), взаємодія живописної конкретизації і символізації. Як принцип романтичної драматургії постало утворення контрастних пар характерів – носіїв полярних якостей: величі і низькості, піднесеного і низинного, відвертості і нещирості, гротеску, лірики і героїки.

Як форма художнього відтворення людини крізь призму оперно-театральних умовностей, тембр-характер у музичній драмі XIX століття постає як своєрідне синтетичне відтворення концепції як німецького філософа, так і французького митця. У процесі визначення специфіки оперного тембру-характеру, властивого музичній драмі XIX століття, доцільно спиратися на естетичні положення концепцій

Гегеля і Гюго. Понятійно-категоріальний апарат виконавської оперології доречно формувати, орієнтуючись поняття, введені німецьким і французьким мислителями щодо визначення сутності драматичного характеру. Поєднання естетичних концепцій Гегеля і Гюго слід вмотивувати наявністю спільних основ: виникненням в один історичний період (перша третина ХІХ століття); приналежністю до романтичної доби у розвитку мистецтва; наданням шекспірівській традиції значення еталону у розбудові нової драми.

Уведення категорії характер в його тембральному втіленні (тобто, тембр-характер) до виконавської оперології із актуалізує врахування граней її тлумачення, що виникли у працях Гегеля. Функціонування категорії тембр-характер у контексті виконавської оперології передбачає спирання на змістовний обсяг визначень, що у гегелівській естетиці слугують саморозкриттю сутності драматичного характеру. З метою актуалізації понятійного кола, крізь призму котрого категорія тембр-характер має набути свого розкриття, *до понятійно-категоріального апарату виконавської оперології потрібно додати такі поняття гегелевської естетики: драма, дія, конфлікт, етапи драми (боротьба – катастрофа – примирення), вчинок, свобода, воля, мета, пафос.* Внутрішня наповненість і саморозкриття оперного тембру-характеру відбувається і специфікується через *пафос*, увиразнюючись крізь саможертвність героя у його цілеспрямованості на досягнення мети. Пафос як вокально-виконавське відображення тієї сили, через котру втілюється внутрішній і зовнішній світ оперного характеру, його індивідуальна природа, відіграє ведучу роль у розкритті сутності тембру-характеру в оперній дії. Віддане служіння меті, супроводжене виконавським пафосом, підіймає оперний тембр-характер, скерований торжеством розуму над серцем, над оперно-театральною дією, перевищуючи задачу збереження власного життя. Як аналог пристрастей, котрі вирують у душі героя, виконавський пафос як ознака тембру-характеру у музичній драмі є виразом *волі*, що стимулює героя до руху, керує його вчинками упродовж дії, репрезентує його націленість на досягнення мети. Високий виконавський пафос має вирізняти (відтінювати) тембр оперного героя, набуваючи більшої напруженості в залежності від ступеню його наближення до обраної мети.

Що стосується понятійної системи, що має утворитися навколо тембру-характеру як категорії виконавської оперології, за умов

спірання на концепцію В. Гюго, то тут потрібно врахувати такі її поняття і положення. Для аналізу оперної драми з позицій виконавської оперології слід долучити аспекти розуміння тембру-характеру, представлені у «Передмові до „Кромвеля”» В. Гюго: винятковість характеру, дії котрого скеровані вторгненням фатуму; надзвичайні обставини; взаємодію суперечливих якостей. Індивідуалізація тембру-характеру в оперній дії вирізняє його від тембру-амплуа як прояву типізації.

Категорію тембр-характер доцільно використовувати у процесі аналізу опер як музичних драм, починаючи з XVII ст., якщо хоча б один персонаж визначається індивідуалізацією тлумачення, суміщенням конфліктних начал. Підкорений фатуму, оперний тембр-характер, націлений на досягнення мети, розкривається у відповідності розвитку дії через виконавський пафос як вираз його внутрішньої сили. Такі якості тембру-характеру вирізняють зокрема, опери XVII століття – «Орфей» Кл. Монтеверді, «Дідона і Еней» Г. Перселла. У *drama per musica* Кл. Монтеверді як тембр-характер постає її головний герой; в англійській опері – її головна героїня. У реформаторських операх геніїв другої половини XVIII століття (глюківські і моцартівські відкриття), як і XIX століття (вагнерівські і вердієвські концепції), принцип «повернення до драми» обумовив новий етап розвитку тембрів-характерів, що вирізняються винятковістю природи, суперечливістю внутрішньої організації, протистоянням фатуму. «Сценою», на котрій відбувається розгорнення тембру-характеру, постає опера як драма.

Висновки. Розвиток українського музикознавства у першій чверті XXI ст. потребує розробки нових наукових галузей з метою спеціалізації і інтеграції верств музичної науки. Однією з таких наукових галузей є виконавська оперологія, предмет вивчення котрої – інтерпретаційні процеси в оперному мистецтві. Уведення нової наукової галузі до структури музикознавства потребує розробки методології і категоріально-понятійного апарату. У даній роботі представлено методологічну систему, застосування котрої сприятиме розвиткові виконавської оперології, розроблено зміст категорії тембр-характер, що вирізняє специфіку вокально-виконавського вирішення оперного персонажу в опері як музичній драмі.

Перспективами дослідження постає подальша розробка виконавської оперології як наукової галузі, утвореної на перехресті

інтерпретології і оперології. Серед напрямів розвитку виконавської оперології – поширення категоріально-термінологічного апарату, аналіз і оцінка інтерпретаторської сфери в оперній творчості як такої, що обіймає усі її складові, зокрема, вокально-виконавську і режисерську.

Список використаних джерел і літератури:

1. Белік-Золотарьова Н.А. Оперно-хорова творчість українських композиторів 80-90-х років ХХ ст.: навч. посіб. Харків, 2003. 208 с.
2. Ван Лунчань. Оперна сюжетологія як предмет сучасного музикознавства. Автореф. дис. ... канд мист.: 17.00.02 – Муз. мистецтво / Одеса. ОНМА ім. А.В. Нежданової, 2019. 19 с.
3. Віктор Гюго – Життя і творчість письменника (1802 – 1885). URL: <https://zarlit.com/biografy/gugo 1.html>. (дата доступу – 28.01.2024)
4. Кірюхін Д.І. Вступ до філософії релігії Гегеля. Філософія як спекулятивна теологія. К.: ПАРАПАН, 2009. 204 с.
5. Маркова О.М. Поняття тембру-амплуа і філософії голосу в динаміці музикознавчих досліджень останніх десятиліть. *Вісник НАКККІМ*. № 3'2023. Київ, 2023. С. 172–178.
6. Мелешенко О.К. Публіцистика Віктора Гюго (1802 – 1885): навч.-метод. комплекс. Київ: ПВП «Задруга», 2003. 216 с.
7. Передмова до драми «Кромвель» – маніфест романтизму. URL: <https://moyaosvita.com.ua/tvoru/peredmova-gyugo-do-drami-kromvel-manifest-romantuzmu/> (дата доступу – 30.03.2024)
8. Постова Н.С. Поетика романтичного історичного роману: «Собор Паризької Богоматері» В. Гюго. Автореф. дис. ... канд. філолог. наук: 10.01.06. Донецький національний університет. Донецьк, 2002.
9. Ніколаєвська Ж.В. Номо interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ ст.: монографія. ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 572 с.
10. Рощенко О.Г. Сакральна топоніміка у драматургії вагнерівського «Лоенгрину» (міфооперологічні студії). *Українська книжка про Ріхарда Вагнера*. Національна академія мистецтв України. Інститут проблем сучасного мистецтва. ІПСМ НАМ УКРАЇНИ, 2022. С. 306–332.
11. Сирятська Т.О. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста. Автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2008. 19 с.
12. Тан Чжанчен. Специфіка трактовки басу в опері ХVІІ – ХІХ ст.: між амплуа та характером. Автореф. дис. канд. мист. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2017. 18 с.
13. Чен Ке. Поняття тембр-амплуа в українській оперології: музикознавчі тлумачення і перспективи розвитку. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. ХНУМ ім. І.П. Котляревського. Вип. 65. Харків, 2022. С. 137–153.

14. Gegel G.W.F. Vorlesungen über die Ästhetik. Zweiter Band. Mit einem Vorwort. Stuttgart, 1939. 469 p. URL: <https://archive.org/details/vorlesungenberdi0002hege/page/n5/modee/2up>
15. Hugo V. Cromwell. Ambroise Dupont, Paris 1828. 476 p.
16. Schilling K. Hegels Wissenschaft von der Wirklichkeit und ihre Quellen. Bd. 1: Begriffliche Vorgeschichte der Hegelschen Methode. München: Reinhardt Verlag, 1929.
17. Shapovalova L. Interpretology as an integrative science. XV Convergnio Internazionale di Analisi e Teoria Musicale. Istituto Superiore di Studi Musicale «G. Lettimi» / Rimini: Univers-Italia, 2018.

References:

1. Belik-Zolotareva, N.A. (2003). Opera and choral works of Ukrainian composers of the 80-90s of the twentieth century: a study guide. Kharkiv. 208 [in Ukrainian].
2. Wang Lunchan, (2019). Opera plotology as a subject of modern musicology. Author's dissertation ... Candidate of Arts. Specialty 17.00.02 „Musical Art”. Odesa, A.V. Nezhdanova National Music Academy, 2019. 19 [in Ukrainian].
3. Victor Hugo – The Life and Work of the Writer (1802 – 1885). URL: <https://zarlit.com/biografy/gugo1.html> (accessed January 28, 2024) [in Ukrainian].
4. Kiryukhin, D. (2009). Introduction to Hegel's Philosophy of Religion. Philosophy as speculative theology. K.: PARAPAN. 204 [in Ukrainian].
5. Markova, O.M. (2023). The concept of timbre-amplitude and philosophy of voice in the dynamics of musicological research in recent decades. Bulletin of the National Academy of Arts and Sciences of Ukraine. 3'2023. Kyiv. 172–178 [in Ukrainian].
6. Meleshchenko, O.K. (2003). Publicistics of Victor Hugo (1802 – 1885): educational and methodical complex. Kyiv: Zadruha Publishing House. 216 [in Ukrainian].
7. Preface to the drama „Cromwell” – a manifesto of romanticism. URL: <https://moyaosvita.com.ua/tvoru/peredmovy-gyugo-do-drami-kromvel-manifest-romantuzmu/> (accessed on 30.03.2024) [in Ukrainian].
8. Postova, N.S. (2002). The Poetics of the Romantic Historical Novel: „Notre Dame de Paris” by W. Hugo. PhD thesis ... Candidate of Philology: 10.01.06. Donetsk National University. Donetsk. [in Ukrainian].
9. Nikolayevskaya, Zh. (2020). Homo interpretatus in the musical art of the twentieth and early twenty-first centuries: a monograph. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Music. Kharkiv: Fact, 2020. 572 [in Ukrainian].
10. Roschenko, O.G. (2022). Sacred toponymy in the drama of Wagner's „Lohengrin” (mytho-operological studies). *Ukrainian book about Richard Wagner*. National Academy of Arts of Ukraine. Institute of Contemporary Art Problems. IPISM OF UKRAINE, 306–332 [in Ukrainian].
11. Syriatska, T.O. (2008). Performing interpretation in the aspect of the psychology of the personality of a musician-artist. Author's dissertation ... Candidate of Arts. Specialty 17.00.03 – Musical art. Kharkiv, Kotlyarevsky Kharkiv State University of Music, 19 [in Ukrainian].

12. Tang Zhangcheng. (2017). The Specificity of Bass Interpretation in Opera of the Seventeenth – Nineteenth Centuries: Between the Role and the Character. PhD thesis. Specialty 17.00.03 – Musical Art. Kharkiv, Kotlyarevsky National University of Music and Drama, 18 [in Ukrainian].
13. Chen Ke. (2022). The concept of timbre-amplitude in Ukrainian opera studies: musicological interpretations and development prospects. *Problems of interaction between art, pedagogy and theory and practice of education*. KhNUM named after I.P. Kotlyarevsky. Is. 65. Kharkiv, 2022. 137–153 [in Ukrainian].
14. Gegel G.W.F. (1939). Vorlesungen über die Ästhetik. Zweiter Band. Mit einem Vorwort. Stutgard, 1939. 469 URL: <https://archive.org/details/vorlesungenberdi0002hege/page/n5/modee/2up> [in German].
15. Hugo, V. (1828). Cromwell. Ambroise Dupont, Paris, 476 [in France].
16. Schilling, K. (1929). Hegels Wissenschaft von der Wirklichkeit und ihre Quellen. Bd.1: Begriffliche Vorgeschichte der Hegelschen Methode. München: Reinhardt Verlag [in German].
17. Shapovalova, L. (2018). Interpretology as an integrative science. XV Convergnio Internazionale di Analisi e Teoria Musicale. Istituto Superiore di Studi Musicale «G. Lettimi» / Rimini: Univers-Italia [in Italy].

UDC 78.071.4

DOI 10.33287/222426

Писаренко Юлія Василівна,
заслужений діяч мистецтв України,
доцент кафедри вокально-хорового мистецтва
Дніпровської академії музики
тел.: (095) 693 - 31 - 22
e-mail: julia.pysarenko@dk.dp.ua
<https://orcid.org/0000-0002-3545-1958>

ДО ПИТАННЯ ФОРМУВАННЯ СИСТЕМИ ВПРАВ ДЖАЗОВОГО ВОКАЛІСТА ЯК ОСНОВИ КРЕАТИВНОГО ВІДТВОРЕННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСЛЕННЯ

Метою статті є висвітлення процесу формування системи вправ джазового вокаліста, як основи креативного інструментального мислення. Стаття присвячена проблемам відтворення джазовими вокалістами особливостей інструментального джазового мислення та креативності, як одного з чинників цього процесу. **Методи дослідження** – жанрово-стильовий, структурно-функціональний, мелодико-синтаксичний. **Новизна статті** обумовлюється комплексним підходом до процесу джазового вокального інтонування та його певних особливостей, що обумовлюються відтворенням

інструментального джазового виконавства. Увагу приділено таким аспектам креативності, як комбінаторне мислення, процес деталізації творчого продукту, мотиваційним компонентам у площині творчого діалогу з видатними виконавцями за Т. Амабайлом, активне спілкування та створення певного творчого середовища за Д. Треффінджером, оригінальність та виразність результату процесу за П. Джексоном та А. Кестлер. Особливе значення у випадку джазового виконавця має генерування художніх ідей відповідно до теорії Д. Треффінджера. Залучено ідею Лі Шуай щодо усвідомлення студентом системи репрезентативних норм джазового виконавства, до якої автор включає музичний текст, музичний інструментарій як знаряддя відтворення тексту, виконавську техніку та засоби виразності, музичну теорію як форму створення, систематизації, естетику виконання. **Висновки.** Система репрезентативних форм джазового виконавства потребує відповідної педагогічної системи, до методів якої віднесено метод формування вокальних імпровізаційних навичок в інструментальному стилі. Чотири блоки цього методу – це пропонування студентові певних тренувальних вправ, спрямованих на опанування та вільне володіння так званим «off bit», слуховий аналіз співу джазових виконавців з метою визначення основних типів джазового вокалу, створення самим студентом інтонаційно-ритмічних вправ на базі того чи іншого твору, креативне опрацювання інструментального джазового стандарту і формування пролонгованого мелодичного мислення. На прикладі «Cry me river» Артура Хамільтона пропонуються можливості для реалізації виконавського креативу щодо виконання в інструментальному стилі, поступового формування вокальної та слухової витривалості.

Ключові слова: креативність, імпровізація, джазовий вокал, джазове сольфеджіо, інструментальний стиль.

Yulia Pisarenko, Honored artist of Ukraine, docent department of vocal and choral art of pop and jazz singing Dnipro Academy of Music

To the question of forming a system of exercises for a jazz vocalist as a basis for creative reproduction of instrumental thinking

The purpose of the article is to highlight the process of forming a jazz vocalist's exercise system as a basis for creative instrumental thinking. dedicated to the problems of reproduction by jazz vocalists of the features of instrumental jazz thinking and creativity as one of the factors of this process. Research **methods** include genre-stylistic, structural-functional,

melodic-syntactic. **The novelty** of the article is determined by a comprehensive approach to the process of jazz vocal intonation and its specific feature, which is determined by the reproduction of instrumental jazz performance. Attention is paid to such aspects of creativity as combinatorial thinking, the process of detailing a creative product, motivational components in the plane of creative dialogue with outstanding performers according to T. Amabil, active communication and creation of a certain creative environment according to D. Treffinger, originality and expressiveness of the result of the process according to P. Jackson and A. Koestler. The generation of artistic ideas according to D. Treffinger's theory is of particular importance in the case of a jazz performer. The idea of Li Shuai regarding the student's awareness of the system of representative norms of jazz performance is involved, to which the author includes a musical text, musical instruments as a tool for reproducing the text, performance technique and means of expression, music theory as a form of creation, systematization, aesthetics of performance. **Conclusions.** The system of representative forms of jazz performance requires a corresponding pedagogical system, the methods of which include the method of forming vocal improvisational skills in an instrumental style. The four blocks of this method are offering the student certain training exercises aimed at mastering and fluency in the so-called „off bit”, auditory analysis of the singing of jazz performers in order to determine the main types of jazz vocals, creating intonation and rhythmic exercises by the student himself based on one or another work, creative processing of an instrumental jazz standard and the formation of prolonged melodic thinking. On the example of „Cry me river” by Arthur Hamilton, opportunities are offered for the realization of performance creativity in terms of performance in an instrumental style, the gradual formation of vocal and auditory endurance.

The key words: creativity, improvisation, jazz vocals, jazz solfeggio, instrumental style.

Постановка проблеми. Проблема креативності, творчої природи особистості займає одне з перших місць у гуманітарних науках. Інтегративний характер креативності призводить до усвідомленого різноманіття не тільки підходів та визначень, але й засобів її розвитку. На підґрунті великої кількості наукових праць сучасне поняття креативності концентрується на тому, що це є особлива здатність «використовувати подану в завданнях інформацію різними способами і в швидкому темпі» [6]. Творчий, креативний підхід особистості, втім,

передбачає і включення свідомості у так званий спонтанний процес відкриття, рішення проблеми, постанови завдань тощо, на що вказував ще І. Кант. Заслуговує, наприклад, уваги і усталена позиція Р. Стернберга, яка визначає креативність таким чином, що особистість вміє займатися невідомими або мало популярними ідеями; всупереч опору середовища, нерозумінню і неприйняттю, наполягає на певних ідеях. Креативність для А. Маслоу розгортається у процесом деталізації творчого продукту, вмінні обрати необхідну предметну (художню) форму. Вчений наголошує на необхідності розробки системи навчання творчості, яка для нього відповідає самоактуалізації особистості. Такі підходи є актуальними та своєчасними для виховання сучасного джазового вокаліста, професійна реалізація якого потребує яскравого, індивідуального прояву креативності, специфічної саме для джазового мистецтва. Але, не дивлячись на величезний корпус наукових праць, практичних рекомендацій видатних виконавців, проблема формування творчого мислення джазового співака залишається недостатньо висвітленою, а навчання залишається переважно емпіричним, таким, що базується на засадах тієї чи іншої вокальної школи, та передачі кожним педагогом свого індивідуального співацького досвіду.

Актуальність статті обумовлена необхідністю створення педагогічної системи вправ для формування креативного відтворення інструментального мислення сучасним джазовим вокалістом, в умовах рухливого, динамічного та множинного світу джазового мистецтва.

Огляд літератури. Певна кількість наукових праць присвячені проблемам виховання джазового співака у поєднанні технічної та художньої сторони, яке стає підґрунтям для створення оригінальних творчих продуктів. Креативність як комбінування джазових патернів, виконавських засобів, тембрових компонентів є фундаментом для імпровізації виконавців, особливої логіки їх творчого мислення. Також складовими креативності особистості є мотивація за Т. Амабайлом [14], певне творче середовище за Д. Треффінджером [13], оригінальність та виразність результату процесу за П. Джексоном та А. Кестлер. Особливе значення у випадку джазового виконавця має володіння та активне застосування генерування художніх ідей, відповідно до теорії Д. Треффінджера.

Творчий підхід, який реалізує джазовий співак, передусім визначається свободою його володіння технічними ресурсами, які

формуються у процесі ретельної праці над вправами, у тому числі і спрямованими на інструментальні зразки. Тренування гнучкого вокального апарату надає можливість, на думку дослідників та виконавців опановувати не тільки різноманітні джазові стилі, а й елементи інших шарів сучасного вокального мистецтва. Так, важливий та різноманітний матеріал щодо різноманітних інтонаційних вправ джазового вокаліста, які спрямовані на формування гнучких вокальних навичок містить методична розробка З. Рос [7]. Авторка надає детальну класифікацію вправ за дидактичною метою, обґрунтовує їх зміст специфікою джазової музики, розглядає етапи формування вокального дихання, основи фонопедії тощо. «Для того щоб процес навчання естрадного вокалу був ефективним, необхідно розвинути основні співацькі навички – опанувати вдих і плавне звуковедення, вміння володіти резонаторами, зміцнити верхній і нижній регістри співацького діапазону, домогтися сили й летючості звуку, активізувати артикуляційний апарат тощо» [8, 3].

Як відомо, вільна імпровізація нерідко йде поруч із вокальною, що було вперше продемонстровано як сутнісна якість джазу у інструментальному бібопі у Джона Колтрейна і увійшло в історію як «скет». Як зазначає Л. Остапенко, саме «скет став продовженням логіки розвитку інструментальних соло, в яких не було жодних обмежень для творчого самовираження» [5, 38]. Джазовий скет-вокал народжувався завдяки наслідуванню звучанню різних інструментів. Авторка підкреслює, що саме такий тип імпровізації вимагає від вокаліста комплексу цілого комплексу якостей та технічних навичок «Голос має бути дуже рухливим, вміти з легкістю імітувати партію одного інструмента, інтонувати іноді дуже швидко» [5, 481].

Аналізуючи імпровізації відомого джазового виконавця Курта Еллінга як реалізацію творчого мислення, Л. Остапенко підкреслює такі сучасні засоби, такі, як імпровізація на лади, активне варіювання метроритмічної структури творів. Успіх Еллінга, на думку дослідниці, обумовлено творчим поєднанням «традицій американської джазово-естрадної школи першої половини ХХ століття та сучасних прийомів розвитку музичного матеріалу», тобто співак демонструє необхідне сьогодні вміння синтезувати та комбінувати [5, 38]. Продовжується дослідження процесу вокальної імпровізації. За висновками Т. Ланіної, «займаючись вокальною лінією імпровізації, виконавець-імпровізатор виділяє тематичне зерно, опорні тони мелодії і найбільш

характерні інтонаційні звороти як стабільний фактор для подальшого музикування. Розчленувавши тему на мотиви, можна приступати до мотивного розвитку за допомогою повторів і секвенцій» [4, 5]. Основним поштовхом для імпровізації, зокрема в інструментальному стилі виконання стає, безумовно, ритміка, так звана «ритмічна участь». Ефект джазовості виникає саме тоді, коли до гармонічних, мелодичних, темброво-артикуляційних змін додається свінг, як принцип особливої організації музичного часу.

Яскраві прояви креативності у відтворенні звучання певного інструменту, розвитку інноваційних засобів джазового виконавства виявляються саме у процесі опанування різних окремих аспектів джазового твору, зокрема метро-ритмічного. У праці Т. Самої пропонується, наприклад, нетривіальний підхід до цього питання, який полягає у підготовці «у естрадного вокаліста професійного мислення до вивчення художньо-естетичних принципів ритму», на прикладі таких засобів, як офф-біт, патерн, стомпінг, риф, скет, крунінг, «драйв» та його специфічної особливості як «чинника емоційного стану виконавця» [8]. Виходячи з результатів цієї статті, будь-який параметр джазового твору, наприклад, геміола, як втілення поліритмії, тобто дводольні ритмічні фрази у складі тріольних фігур, агогіка як типове відхилення від заданого темпу й ритму) вимагають неабиякої творчої, активної інтерпретації: виконавець «має враховувати багатовекторність ритмічних пластів, де присутні статичний ритм – метрична пульсація твору, й ритм динамічний – основа життя музичного твору, вираження найтонших часових відтінків, підсвідомо узгоджених із нашими емоціями. Такі часові кореляції створюються за допомогою різних засобів чуттєвої виразності: агогіки, динаміки, нюансування й акцентуації» [8, 374].

Лі Шуай аналізує джаз в контексті професійного музичного мистецтва, та вдається характеристик його типових ознак, зокрема стилістики в контексті формування та трансформації джазової лексики, специфіки джазової системи репрезентативних норм, яка базується на взаємодії афроамериканського фольклору та європейського професійного музичного мистецтва.

До системи репрезентативних норм джазового виконавства автор включає «музичний текст як об'єкт репрезентації, музичний інструментарій як знаряддя відтворення тексту, виконавську техніку та засоби виразності як спосіб відтворення тексту, музичу теорію як

форму створення, систематизації, збереження й передачі текстів,..естетику виконання, що ґрунтується на взаємозв'язку категорій виконавець –публіка (місце виконання, поведінка на сцені, зовнішній вигляд тощо)» [2, 14].

Отже, опанування виконавцем системи репрезентативних норм джазового виконавства, аналітична робота щодо інструментальних імпрровізацій відомих виконавців, певна технічна база вокальних засобів відтворення інструментального джазу – все це забезпечує інтерпретацію та відтворення інструментального джазового твору у множинному стильовому просторі вокальної музики. Креативність виконавця сприяє пошуку відповідної, можливо, в чомусь і незвичної конкретної концертної ситуації, її формату, впливу на слухача та певного статусу виконавця. Одним з проявів маркування власної інтерпретації, креативного відтворення певного джазового першоджерела є так звана обробленість голосу, яка виходить на перший план з розвитком технологій обробки вокалу в ХХІ ст. Як зазначає В. Тормахова, людські голоси «іноді бувають змінені настільки, що їх важко відрізнити від музичних інструментів, які співаки імітують. Творчість американського вокального септету «Naturally 7» має свій власний стиль, що заснований на використанні голосу в якості інструменту ... голоси вокалістів за допомогою ефектів distortion набувають звучання електрогітари, синтезатора, бас гітари й відтворюють scratching. Своє звучання вони називають «vocal play», що має кілька сенсів: з одного боку це – поліритмічна й поліфонічна фактура, що нагадує «гру» тембрів, мотивів, різних типів фактури, а з іншого – це гра звукових ефектів...» [10, 243]. Виникає закономірне питання, як поєднати так звану «обробленість» голосу та його природне, органічне звучання, яке завжди так вражає у джазових вокалістів, що обумовлює **актуальність** роботи.

Мета статті – означення системи вправ джазового вокаліста, як основи креативного інструментального мислення.

Основна частина. Навчання вокаліста джазовій імпрровізації є саме тією метою, яка вимагає певної методики як системи методів та приймів, що сприяють формуванню навичок джазової імпрровізації. У статті пропонується авторський метод формування вокальних імпрровізаційних навичок в інструментальному стилі.

Пропонуємий метод складається з наступних блоків. Як відомо, можна виокремити декілька видів «інструменталізації» джазового

вокалу: скет-спів, безпосереднє імітування тембру інструментів, імітування інструментального бенду у вокальному ансамблі та сольмізація. Навчання студента різнорівневому аналізу джазових в інтерактивному форматі містить надання певного обсягу інформації про той жанр та стиль, в якому написано твір, тому що це обумовлює специфіку мелодико-фактурного варіювання та певних паттернів як основі імпровізації. Знайомство студента із такими відомими та опанованими методиками джазової імпровізації Б. Столоффа та Д. Мітчелл має на меті відбір певних вправ, які стануть основою для джазового сольфеджування як системи різнорівневих вправ для підготовки активного слуху студента. В рамках статті зупинимося лише на окремих прикладах педагогічної системи.

Перший блок – це пропонування студентові певних тренувальних вправ, спрямованих на опанування та вільне володіння так званим «off bit», коли вже змінена мелодія виконується між долями такту. Можна запропонувати студентові спочатку співати рівними тривалостями (як в академічній музиці), а потім зменшувати таймінг. Також у зв'язку з такими ритмічними трансформаціями мелодії дослідники використовують поняття «ритмічне середовище», яке притаманно будь-якому джазовому стилю. Тут можна використати педагогічні засоби «занурення» у це середовище, тобто добитися опанування (прослуховування, обговорення, імітування окремих фрагментів зразка) великого обсягу інструментальних імпровізацій. Так, наприклад, створення «вертушок» надає величезної ритмічної маркованості мелодії, що відтворює «офф біт» фразування. До складових «офф-біта», відповідно, наприклад, у методиці Д. Мітчелл відноситься передусім триольний таймінг, коли розподіл восьмих нот тріолями починається з програвання (проспівування) тріолями однієї ноти, потім з'єднувати перші 2 ноти із збереженням темпу. Динамічний акцент опановується під час «пробивання» голосу соліста між сильними частками акомпанементу. Тут включається звук «і» та опора на діафрагму, яка є важливим компонентом швидкого моторного звуковедення. Також можна застосувати і так званий тембральний акцент «ду-бап», де фонетично звуки «і» і «у» створюють темніше тембральне забарвлення, на противагу слабкі частки висвітлюються звуками «а» і «про».

Другий блок – це слуховий аналіз співу джазових виконавців з метою визначення основних типів джазового вокалу, а саме: так

званий парадоксальний саунд, занижене інтонування та офф-біт фразування. Деякі практики пропонують також студентів співати разом з цим виконавцем, щоб пристосуватися до його манери.

Якщо виконувати стандарт у стилі бі-боп, як це робила Д. Мітчелл, то вона вимагала, щоб студент повторював кожну фразу з голосу викладача.

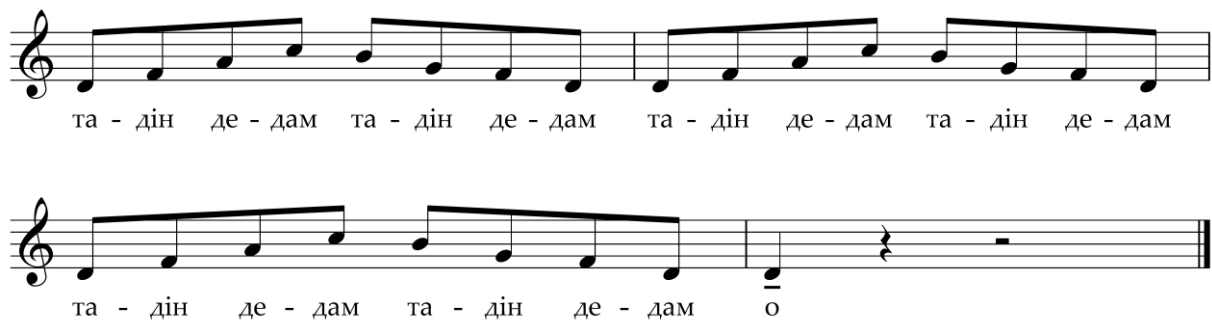
Третій блок – створення самим студентом інтонаційно-ритмічних вправ на базі того чи іншого твору, що безсумнівно, виступає джерелом розвитку власної креативності студента у процесі підготовки його до джазової вокальної імпровізації у інструментальному стилі. Логіка інтонування джазових паттернів вибудовується, як відомо, по лінії поступового ритмічного ускладнення (приклад). Так званий «міждолевої простір» заповнюється синкопами, мілкими тривалостями. Потім до цього процесу додаються інтонаційні особливості, які можуть складати певні труднощі для початківці-вокаліста, зокрема: зменшені інтервали, широкі стрибки тощо. У цілому ми вважаємо, що на основі вправ Столоффа та Мітчелл доцільно створювати і власну систему джазового сольфеджування як основу для формування художньо-технічного професійного фундаменту джазового вокаліста.

Підключення джазової гармонії, наприклад, у Д. Мітчелл пов'язано із вправами на фактурну розробку акордів. Все це створює необхідну базу для початку опрацювання інструментальних імпровізацій видатних майстрів та копіювання їх голосом з певними специфічними засобами. Так, ті виконавці, які співають у суто інструментальному стилі, будують дуже широкі та довгі музичні фрази, виділяються точністю інтонування. Так, джазовий саунд має власну інструментальність, що, за висновками дослідників визначає саму якість джазового вокалу. Нерідко інструмент, його тембр, атака, характер імпровізації визначають і вокальну образність. Скет-спів, безпосереднє копіювання голосу інструменту, навіть джазового бенду є видами інструментального вокального стилю.

Для формування креативного відтворення інструментального мислення та його вокальної інтерпретації пропонуємо студентам наступні засоби опанування інструментальних зразків. Розглянемо відому джазову мелодію бразильського композитора, співака і поета Антоніо Карлоса Жобіма, який, як відомо, плідно працював у жанрі боса-нова (босанова, боса нова). Аранжування зроблено О. Цимбалом

у стилі сальса (salsa) для саксофону. За визначенням авторів збірки, «складність виконання цього твору полягає у неймовірній кількості синкоп, які є основною метро-ритму сальси. Ритм має двотактову структуру „сон клавей” (son clave) та виконується на однойменному ударному музичному інструменті (clave). Синкопи мають звучати не різко й акцентовано, а спокійно і м’яко» [11].

Для відтворювання суто інструментального характеру цього твору (після того, як студент прослухає його у виконанні різних виконавців) пропонується вправи для підготовки співацького апарату безпосередньо до виконання інструментального джазу, його гнучкості та рухливості. Особлива увага приділяється при вокалізації мелодичної лінії – на гармонію, відчуття «гармонічного забарвлення» кожного з мотивів. Наступний мотив, наприклад, складається з малого мінорного септакорду при русі вгору та терцквартакорду домінантової групи при русі вниз. Тому інтонування звуків слід сприймати через призму ладової залежності (мінор – вгору, мажор – вниз).



Кожна перша нота з четвірки восьмих є опорною, усі інші повинні співатись легко, але чисто. Текст цієї вправи готує артикуляційний апарат виконавця до вживання іноземних мов та джазової вокальної імпровізації. А також її музичний зміст може використовуватись в подальшому як патерн для створення імпровізації, ритмічно варіюється на шляху до свінгування.

Враховуючи те, що твір для вокаліста може здаватися довгим та потребує напруженого ритмічного переключення та слухового контролю за інтонуванням варійованих інтонацій, можливо обрати певні фрагменти та створити з них невеликі вокалізи. Також пропонується виокремлювати певні мотиви та робити з них ланцюги секвенцій, ритмічні варіації, мотиви в оберненому русі тощо. Такі вправи спрямовані на гнучкість не тільки голосового апарату, але й слуху.

In Eb

Aqua De Beber

(Salsa)

Music: Antonio Carlos Jobim

Improvisation: Serge Tsymbal

♩ = 190

INTRO

Am^{9/11} G¹³ Am^{9/11} G¹³ Am^{9/11} G¹³ Am^{9/11} E^{7b9} Am⁷ B^{7#9} E^{7b13}

mf

Am⁷ B^{7#9} E^{7b13} Am⁷ F^{Δ7}

11 B^{bΔ7} shake Am⁷ B^{7#9} E^{7b13}

mf

15 Am⁷ B^{7#9} E^{7b13} Am⁷ F^{Δ7}

19 B^{bΔ7} shake **THEME** [A] B^{7b9} E^{7ALT} Am⁷ D⁷

mp

25 D^{M7} G⁷ C^{Δ7} B⁷ B^{b7} Am⁷ G^{#O7}

31 C^{7/G} B^{7#9/F#} B^{7b9} E^{7sus}

35 Am⁷ A^{7b9} [B] D⁷ D^{M7} Am⁷

mf

40 A^{7b9} D⁷ D^{M7} Am⁷ E^{7b13} tr

[C] **INTRO**

45 Am⁷ B^{7#9} E^{7b13} Am⁷

mf

49 B^{7#9} E^{7b13} Am⁷ F^{Δ7} B^{bΔ7} shake

53 Am⁷ B^{7#9} E^{7b13} Am⁷

mf

57 B^{7#9} E^{7b13} Am⁷ F^{Δ7} B^{bΔ7} shake

[D] **SOLO**

61 B^{7b9} E⁷ Am⁷ D⁷

f

65 D^{M7} G⁷ C^{Δ7}

69 B⁷ E⁷ D⁷

73 D^{M7} E^{7b9} Am⁷ A^{7b9}

Таким чином, кожен джазовий стандарт, а тем більш імпровізація, потребують не тільки загальних інтонаційно-ритмічних вправ та вокалізів, але й вправ на його власному матеріалі, який може створювати як сам викладач, так і сам студент (за умовою наявності певного досвіду). В якості прикладу подібної креативної праці розглянемо відомий стандарт «Cry me river» Артура Хамільтона. Для опрацювання виокремимо певні фрази, які можна використати для створення підготовчих вправ.

На підґрунті інтонаційно-ритмічного матеріалу першої фрази (перший двотакт) доцільно, на наш погляд, намагатися тренувати інтонування гармоній, спочатку у рівному ритмічному русі (як у висхідному, так і нисхідному напрямку), потім із повторюванням кожного звуку акорду, потім у ламаному порядку. Після досить впевненого інтонування можна додати також нисхідну секвенцію на кожному з мотивів та офф-біт. Цікавою вправою може бути і заповнення мілкими тривалостями у поступовому напрямку стрибків. Таке заповнення, яке може вже становитися імпульсом для імпровізації, можна використати у момент яскравого, виразного відхилення у *in f*, щоб відчути та певним чином інтонувати сильні долі такту на багатих гармоніях септакордів. Стилїстика цієї мелодики знаходиться на межі з інструментальною, тому потребує гнучкості та рухливості усіх мелодичних ходів, які виконуються вокалістом.

Деякі викладачі пропонують також студенту записувати імпровізаційні лінії видатних виконавців, що, на їх погляд, прискорює процес навчання імпровізації. Зрозуміло, що спочатку фіксуються прості, потім складніші фрази. Таки вид роботи розвиває активність слуху, почуття ритму, форми, допомагає зануритися у матеріал. Потім така робота стимулює запис власних ліній імпровізації.

Для ускладнення опрацювання наданого стандарту пропонується також створити мелодію, в якій буде звучати і лінія басу, яка комбінується із власне мелодичним малюнком. Тут включаємо комбінаторне мислення, шукаємо різні варіанти співіснування ритмоостинатних мотивів нижнього шару фактури та мелодики.

Висновки. Система репрезентативних форм джазового виконавства, зокрема вокального, потребує створення відповідної педагогічної системи, яка містить певні методи та засоби формування навичок креативної відтворення інструментального стилю у власній вокальній імпровізації. Запропонований метод може бути значно

розширено завдяки постійного створювання власних вправ на основі джазових стандартів або записаних опанованих імпрровізацій виконавців. Йдеться по суті про створення власного джазового сольфеджіо співаком, що значно підвищує рівень занурення у комплекс імпрровізаційних засобів інструментальних зразків. Головним є виховання пролонгованого, довготривалого будування мелодичної лінії та опанування тих засобів, у тому числі і технічних, які сприяють цьому процесу.

Перспективами подальших науково-педагогічних розвідок може стати практичне обґрунтування та диференціація вправ по формуванню креативного відтворення інструментальних джазових стилів вокалістами.

Список використаних джерел і літератури:

1. Грицьків О.А. Функціональні особливості використання сучасних вокальних технік у джазовому виконавстві. *Мистецькі пошуки*. В. 2 (9). Суми: ФОП Цьома С.П., 2018. С. 18–22.
2. Лі Шуай. Джаз в українському музичному виконавстві початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мист. Суми. 2019. 23 с.
3. Ланіна Т.О. Проблема виховання джазових вокалістів у музичних школах. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ ст.*: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції, 16-17 жовтня 2014 року, м. Київ. Київський ун-т імені Бориса Грінченка, 2014. С. 476–483.
4. Основи вокальної імпрровізації. Робоча програма для студентів спеціальності «Музичне мистецтво». Розробник Т. Ланіна. Київ, 2015. 15 с.
5. Остапенко Л. Особливості американської джазової школи на прикладі творчості Курта Еллінга. *Інноваційна педагогіка*. В. № 33. Т. 2. 2021. С. 36–40.
6. Пістунова Т. Джаз у системі української музичної освіти. *Наукові записки*. 2017. В. 3. № 1. С. 134–139.
7. Рось З.П. Розспівки та фонопедичні вправи як основа підготовчої частини на заняттях з естрадного вокалу: навч.-метод. посібник. Івано-Франківськ: «СІМІК», 2018. 34 с.
8. Самая Т.В. Особливості музичного метроритму в естрадному вокальному виконавстві. *АРТ-платФОРМА*. 2020. В. 2. С. 367–386.
9. Стецюк Б. Джазова фортепіанна імпрровізація як полістилістичний феномен (на прикладі творчості Чік Кореа): автореф. дис. ... канд. мист. Харків, 2019. 24 с.
10. Тормахова В. Специфіка українських естрадних вокальних ансамблів а cappella. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download>
11. 12 імпрровізацій на теми джазових стандартів: метод.-реп. посібник / Сергій Цимбал, Катерина Цимбал; Київський університет імені Бориса Грінченка, Інститут мистецтв. Київ: Інтерсервіс, 2021. 188 с.

12. Assessing creativity: a guide for educators / D. Treffinger, G. Young, E. Selby, C. Shepardson. Storrs: The National Research Center on the Gift ed and Talented, 2002.
13. Amabile T. Affect and Creativity at Work. Administartive Science Quarterly. 2005. № 50. P. 368.
14. Pease T. Jazz Composition: Theory and Practice. Berklee College of Music, 2003. 237 p.
15. Sternberg R. The Nature of Creativity. Creativity Research Journal. 2006. Vol. 18 (1). P. 87–98.
16. Stoloff B. Vocal improvisation (Techniques scat) / Bob Stoloff. New York: Gerard and Sarzin Publishing Co., 1972. 130 p.

References:

1. Hrytskiv, O.A. (2018). Funktsionalni osoblyvosti vykorystannia suchasnykh vokalnykh tekhnik u dzhazovomu vykonavstvi. Mystetski poshuky: Zbirnyk naukovykh prats. Vol. 2 (9). Sumy: FOP Tsoma S.P. 18–22 [in Ukrainian].
2. Li Shuai. (2019). Dzhaz v ukrainskomu muzychnomu vykonavstvi pochatku XXI st.: Extended abstract of candidate's thesis. Sumy. 23 [in Ukrainian].
3. Lanina T.O. Problema vykhovannia dzhazovykh vokalistiv u muzychnykh shkolakh. Profesiina mystetska osvita i khudozhnia kultura: vyklyky XXI stolittia: materialy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii, 16 – 17 zhovtnia 2014, Kyiv: Kyiv. un-t imeni Borysa Hrinchenka, 476–483 [in Ukrainian].
4. Osnovy vokalnoi improvizatsiii. Robocha prohrama dlia studentiv spetsialnosti «Muzychne mystetstvo». Rozrobnyk T. Lanina. Kyiv, 2015. 15 [in Ukrainian].
5. Ostapenko, L. (2021). Osoblyvosti amerykanskoï dzhazovoi shkoly na prykladi tvorchosti Kurta Ellinha. Innovatsiina pedahohika, Vol. 33. Is. 2. 36–40 [in Ukrainian].
6. Pistunova, T. (2017). Dzhaz u systemi ukrainskoï muzychnoi osvity. Naukovi zapysky. Vol. 3 (1). 134–139 [in Ukrainian].
7. Ros, Z.P. (2018). Rozspivky ta fonopedychni vpravy yak osnova pidhotovchoi chastyny na zaniattiakh z estradnoho vokalu: navchalno-metodychnyi posibnyk. Ivano-Frankivsk: «SIMYK». 34 [in Ukrainian].
8. Samaia, T.V. (2020). Osoblyvosti muzychnoho metrorytmu v estradnomu vokalnomu vykonavstvi. ART-platFORMA. № 2. 367–386 [in Ukrainian].
9. Stetsiuk, B. (2019). Dzhazova fortepianna improvizatsiia yak polistylistychnyi fenomen (na prykladi tvorchosti Chik Korea): Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv, 24 [in Ukrainian].
10. Tormakhova, V. Spetsyfika ukrainskykh estradnykh vokalnykh ansambliv a cappella. URL: <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download>
11. 12 improvizatsii na temy dzhazovykh standartiv: metodychno-repertuarnyi posibnyk / Serhii Tsymbal, Kateryna Tsymbal; Kyivskiy universytet imeni Borysa Hrinchenka, Instytut mystetstv. Kyiv: Interservys, 2021 [in Ukrainian].
12. Assessing creativity: a guide for educators / D. Treffinger, G. Young, E. Selby, C. Shepardson. Storrs: The National Research Center on the Gift ed and Talented, 2002 [in English].

13. Amabile, T. (2005). Affect and Creativity at Work. Administrative Science Quarterly. № 50. P. 368 [in English].
14. Pease, T. (2003). Jazz Composition: Theory and Practice. Berklee College of Music, 237 [in English].
15. Sternberg, R. (2006). The Nature of Creativity. Creativity Research Journal. Vol. 18 (1). 87–98 [in English].
16. Stoloff, B. (1972). Vocal improvisation (Techniques scat) / Bob Stoloff. New York: Gerard and Sarzin Publishing Co., 130 [in English].

UDC 784.09

DOI 10.33287/222427

Кулікова Ольга Олександрівна,
*старший викладач відділу
загального та спеціалізованого фортепіано
Харківського державного музичного ліцею*
тел.: (067) 721 - 11 - 09
e-mail: olkulikova55@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0004-8666-3477>

Капітонова Вікторія Євгенівна,
*викладач кафедри фортепіано,
викладач-методист ПК «Загальне фортепіано»
Дніпровської академії музики*
тел.: (098) 291 - 27 - 78
e-mail: viktoriya011219954@gmail.com
<https://orcid.org/00000-0002-4670-1502>

СВІТОВИЙ ДОСВІД ДИСТАНЦІЙНОГО МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ У СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ РЕАЛІЯХ

Мета статті – ознайомитись зі світовим досвідом музичного навчання в період пандемії COVID-19 на прикладі аналізу, запропонованого найвидатнішими міжнародними спеціалізованими журналами «Music Education Research», «Journal of Research in Music Education» та «International Journal of Music Education» – для переосмислення з врахуванням сучасних реалій в Україні та подальшого практичного використання в музичній педагогічній діяльності; а також усвідомити особливості здійснення музичної освіти в умовах воєнного стану. **Методологія** означеного дослідження ґрунтується на базових емпіричних методах – спостереження, аналіз та

узагальнення, що є важливими в системі аксіологічного підходу, загальної педагогічної стратегії музичної освіти у сучасних умовах в Україні. **Наукова новизна** роботи полягає у вивченні аналізу світового досвіду дистанційного музичного навчання, проведеного відомими світовими спеціалізованими виданнями, та у проєкції його на сучасні українські умови музичної освіти. **Висновки.** Сучасне музичне навчання у різних регіонах України відбувається у таких формах: очне, дистанційне, змішане. В нагоді стає світовий досвід дистанційного викладання, який відбувався у вигляді синхронного або асинхронного відеоспілкування. Використання таких форм навчання потребують певних вмінь з обох сторін та відповідної оснащеності. Необхідні чітка скоординованість та організованість співпраці на рівні «викладач – учень», часто при участі членів родини у якості помічників учня. В Україні сьогодні додаються складнощі, пов'язані з проблемами енергетики та інтернету. В навчанні, особливо індивідуальному, вони вирішуються шляхом використання телефонного відео або фонов'язку. Головні проблеми сьогодні пов'язані з жахливими подіями війни, психологічним станом людей. У цих умовах навчальна музична діяльність у будь-якій формі сприяє підтриманню відчуття повноцінного життя.

Ключові слова: музичне навчання, стратегія, спілкування, вчителі, досвід, студенти, учні.

Kulikova Olha, senior instructor of the Department of General and Specialized Piano at Kharkiv State Music Lyceum

Kapitonova Victoriya, teacher for Academy music of Dnipropetrovsk region, the chair of piano

Worldwide experience of distance music education in modern ukrainian realities

The purpose of the article is to get acquainted with the world experience of music education during the COVID-19 pandemic using the example of the analysis proposed by the most prominent international specialized journals „Music Education Research”, „Journal of Research in Music Education” and „International Journal of Music Education” – for rethinking with taking into account modern realities in Ukraine and further practical use in musical pedagogical activity; and also to understand the peculiarities of musical education in the conditions of martial law. **The methodology** of this study is based on basic empirical methods – observation, analysis and generalization, which are important in the system

of axiological approach, the general pedagogical strategy of music education in modern conditions in Ukraine. **The scientific novelty** of the work consists in the study of the analysis of the world experience of distance music education, conducted by well-known world specialized publications, and in its projection on the modern Ukrainian conditions of music education. **Conclusions.** Modern music education in different regions of Ukraine takes place in the following forms: face-to-face, remote, mixed. The world experience of distance teaching, which took place in the form of synchronous or asynchronous video communication, comes in handy. The use of such forms of training requires certain skills on both sides and appropriate equipment. Clear coordination and organization of cooperation at the „teacher - student” level is necessary, often with the participation of family members as student assistants. In Ukraine today, difficulties related to energy and Internet problems are added. In training, especially individual training, they are solved by using telephone video or phono communication. The main problems today are related to the terrible events of the war, the psychological state of people. Under these conditions, educational musical activity in any form contributes to maintaining the feeling of a fulfilling life.

The key words: music education, strategy, communication, teachers, experience, students, pupils.

Постановка проблеми. П'ятий рік музичне навчання в нашій країні перебуває у складних умовах, що спочатку були спричинені пандемією COVID-19 і зараз – воєнним станом. У 2020 році навчальні заклади, в тому числі й музичні, практично у всьому світі змушені були перейти на дистанційну форму навчання. В Україні до цього часу діють дистанційна, очна та змішана форми навчання, що потребує застосування нових підходів та методів. З метою визначення таких підходів та засобів їх практичного використання автори статті вважають за необхідне звернутись до провідних спеціалізованих світових видань проаналізувати всесвітній досвід дистанційного музичного навчання. Для поглибленого розуміння форм організації музичного навчання в Україні, враховуючи особливості сьогодення, необхідним стає звернення до вітчизняних фахівців в області музичної педагогіки, здійснення опитування та аналізу умов і засобів роботи.

Актуальність дослідження зумовлюється ускладненням умов організації музичного навчального процесу на всіх рівнях в останні роки. Потребують вивчення та аналізу світовий та вітчизняний досвід в системі дистанційного навчання. Необхідне усвідомлення змін та

нових підходів в здійсненні очного та змішаного навчання в період воєнного стану. Звернення до впливових світових спеціалізованих видань, що проводили аналіз реалізації дистанційного навчання, є дуже корисним в цьому дослідженні. Зазначений досвід проєктується на сучасні умови української музичної освіти та посилюється досвідом вітчизняних фахівців.

Огляд літератури. Основою дослідження стали матеріали найпопулярніших спеціалізованих світових видань «Music Education Research», «Journal of Research in Music Education» та «International Journal of Music Education», що провели опитування, аналіз та зробили висновки стосовно міжнародного досвіду дистанційного музичного навчання в період пандемії COVID-19. Опрацьовані також матеріали вітчизняного опитування фахівців музичної освіти, що працюють в дистанційній та змішаній формах навчання – спочатку в період пандемії, тепер в умовах воєнного стану. Опрацьовані також статті Лі Хунянь [1] «Формування мотивації до дистанційних форм навчання в класі основного музичного інструменту», С. Чугай [2] «Особливості дистанційного навчання гри на музичному інструменті студентів ЗВО. Професіоналізм педагога: теоретичні і практичні аспекти» та Ю.С. Чухліб і О.В. Землянської [3] «Особливості навчання під час воєнного стану». Перша стаття дає інформацію про засоби роботи з використанням сучасної техніки, програми для візуалізації, аудіо редактори, нотні редактори, організацію самостійної роботи студентів. Друга та третя статті розглядають особливості навчання під час пандемії та воєнного стану, де на перший план виведено психологічний аспект.

Мета статті – знайомство з особливостями нових, вимушених форм музичного навчання (дистанційна, змішана) на основі світового та вітчизняного досвіду.

Об’єкт дослідження – дистанційна форма музичного навчання у світовому досвіді та дистанційна і змішана форми навчання у вітчизняному сучасному просторі музичної освіти, а **предмет** – особливості їх здійснення.

Виклад основного матеріалу. Музичне навчання, як і загальний освітній процес, в нашій країні перебуває в найскладніших умовах з березня 2020 року. Перехід у більшості навчальних закладів на дистанційну форму мав свої особливості та складності, що необхідно було враховувати для удосконалення результатів та збереження

музичної освіти взагалі, насамперед на початковому та середньому етапах. У проведенні індивідуальних музичних занять присутня особлива чуйність, яка породжується духовністю предмету спілкування і як результат – формами та методами, що застосовуються. Дистанційно створити атмосферу єдності, чуйності, духовності дуже важко. Але вітчизняна та світова музична педагогіка, в тому числі завдяки аналізу дистанційного навчання, робить висновки та знаходить шляхи реалізації успішної та результативної музичної освіти. В якості прикладу такого аналізу в статті наведено результати дискусії про музичне навчання у період пандемії COVID-19 у міжнародних фахових журналах.

Автори обрали три найцитованіші статті з найвпливовіших міжнародних спеціалізованих журналів про музичну освіту. Згідно з науковою метрикою Гугл-Академії, найвищий імпакт-фактор станом на початок лютого 2022 р. мали такі журнали з музичної освіти: «Music Education Research», «Journal of Research in Music Education» та «International Journal of Music Education». Журнал «Music Education Research» опублікував низку статей про навчання у період пандемії COVID-19, з яких автори відібрали дві з найвищим показником цитувань. У журналі «Journal of Research in Music Education» міститься одна стаття по темі. У журналі «International Journal of Music Education» статей про музичне навчання у період пандемії COVID-19 не виявлено. Перелік статей, відібраних для аналізу, наведено в Таблиці 1.

Назва статті, журнал	Цитувань (Гугл Академія)	Посилання в тексті
Schiavio, Andrea, Michele Biasutti and Roberta Antonini Philippe. „Creative pedagogies in the time of pandemic: a case study with conservatory students”. <i>Music education research</i> 23, No. 2 (2021): 167–178	16	Schiavio et al. 2021
Calderón-Garrido, Diego and Josep Gustems-Carnicer. „Adaptations of music education in primary and secondary school due	11	Calderón-Garrido & Gustems-Carnicer 2021

to COVID-19: the experience in Spain". <i>Music Education Research</i> 23, No. 2 (2021): 139–150		
Hash, Phillip M. „Remote learning in school bands during the COVID-19 shutdown". <i>Journal of Research in Music Education</i> 68, No. 4 (2021): 381–397	51	Hash 2021

Таблиця 1. Перелік проаналізованих статей та їх індекс цитованості станом на 1 лютого 2022 р.

Андреа Ск'явіо, Мікеле Біасутті, Роберта Філіп «Креативна педагогіка під час пандемії: кейс-стаді зі студентами консерваторії» [6].

У цій статті колектив авторів з міст Грац (Австрія), Падуя (Італія) та Лозанна (Швейцарія) вивчив реакцію студентів на нову дистанційну форму навчання. Для цього вони опитали двадцять учнів італійської консерваторії: 7 жінок і 13 чоловіків віком від 21 до 56 років (середній 31,5), що спеціалізуються на гітарі, фортепіано, скрипці, альті, органі, ударних інструментах та вокалі. В опитувальнику було 13 апитань, серед яких : «Як карантинні заходи щодо COVID-19 вплинули на вашу здатність співпрацювати з іншими студентами?»; «Чи стикалися ви з труднощами при адаптації до цих нових умов навчання?», «Які нові методи навчання ви практикуєте через неможливість навчання в аудиторії внаслідок карантинних обмежень?» тощо [6].

Основними викликами респонденти назвали непідготовленість до переходу на онлайн навчання, технічні обмеження, як-от швидкісний інтернет або якісні камери. Також вони скаржились на погіршення зворотного зв'язку із викладачами, які через камеру та мікрофон коментували менше, ніж при навчанні в аудиторії. Іншою важливою вадою вони назвали відсутність досвіду сценічного викладання.

Деякі зазначили, що вони відчули суттєве зниження інтенсивності праці з однокласниками та що їм бракувало взаємної підтримки та обміну досвідом через діалог [6].

Разом з тим, деякі опитувані побачили низку позитивних зрушень. Наприклад, один респондент зазначив, що «заняття стали продуктивнішими і більш цілеспрямованими. На компліменти та емоційні моменти залишається менше часу; натомість більше уваги приділяється змісту» [6, 172]. Деякі студенти зазначили, що у них з'явилося більше вільного часу через відсутність потреби їздити до консерваторії. Маючи більше часу, деякі студенти з'ясували, що їм легше фокусуватись на навчанні [6].

На основі відповідей респондентів автори статті сформували модель двох стратегій пристосування до нових умов. Перша стратегія полягала у відтворенні умов, за яких студенти та викладачі могли взаємодіяти так, ніби вони присутні один перед одним, але лише віртуально. Це переважно втілювалось через синхронне навчання, через відеозв'язок. Інша стратегія, – асинхронне навчання, – представляла собою надання студентам попередньо підготовлених відеозаписів, де розглядалися відповідні аспекти уроку (наприклад, особливо складний уривок твору тощо).

Обидві стратегії можуть мати як позитивні, так і негативні наслідки. Наприклад, перше рішення може бути корисним для підтримки зв'язку між викладачем і студентом. Але за умов поганої технологічної оптимізації така практика спричиняє неприємні переживання. Тому стратегія, що заснована на відеозаписах, була описана респондентами як менш проблематична [6].

Автори статті приходять до висновку, що внаслідок пандемії COVID-19 спектр навчальних підходів, методів та засобів суттєво розширився. Однією з головних вад, на думку дослідників, є відсутність систематизованих та скоординованих ресурсів як для викладачів, так і для учнів. Поки що нові підходи з'являлись в результаті спонтанної діяльності учнів та викладачів [6].

Тому вироблення стратегічного підходу до створення ефективного та інклюзивного навчального середовища у музичних навчальних закладах залишається нагальним завданням музичної спільноти.

Дієго Кальдерон-Гаррідо і Хосе Густемс-Карнісер «Адаптація музичної освіти в початковій та середній школі в умовах COVID-19: досвід Іспанії» [4].

Дієго Кальдерон-Гаррідо і Хосе Густемс-Карнісер з кафедри прикладної дидактики Університету Барселони (Іспанія) опитали

335 вчителів іспанських вчителів музики, з них 257 жінок та 78 чоловіків, про їх досвід роботи в період карантину. Опитувальник містив 54 питання поділених на чотири групи: спілкування між викладачами та учнями; форми викладання та оцінювання; переваги та недоліки дистанційного навчання в музичній освіті; переваги та недоліки дистанційного навчання для вчителів музики.

Вчителі заявили, що під час карантину їм вдалося підтримувати контакт зі студентами, хоча й різними способами. Більшість вчителів проводили онлайн зустрічі, використовували телефонні дзвінки або електронну пошту, або використовували програми дистанційного навчання, розроблені їхніми школами. Щодо нових форм змісту навчання, то основними інструментами зв'язку слугували відеозаписи: або вчителі доручали учням записати на відео виконання завдань, або самі записували для них інструкції [4].

Щодо переваг навчання в умовах карантину, то кілька респондентів згадали можливість для студентів займатись музичним самоудосконаленням довше, ніж під час звичайного навчання. Тому вчителі мали можливість більше займатись з учнями, які цікавилися дисципліною, навіть якщо це відбувалося лише асинхронними засобами. Як перевагу, деякі вчителі згадували покращення сімейного спілкування через музику (у сім'ях учнів). Виявляється, що музика була здатна сприяти розвитку сімейних стосунків під час карантинних обмежень. З іншого боку, багато респондентів висловлювали занепокоєння щодо можливості охопити обсяг навчання, який був би очікуваним у докарантинний період. Респонденти згадували проблему інформування батьків учнів щодо успішності останніх, особливо у сім'ях, які мали проблеми з доступом до цифрових технологій [4].

Серед головних викликів для вчителів музики респонденти називали раптовість змін і складність встигати і пристосовуватись до нових реалій. Деякі говорили про відсутність у них відповідних навичок, які б дозволили їм ефективно використовувати сучасні інформаційні технології. Дослідження виявило, що чим більшим був вік опитуваних, тим менше вони знаходили переваг у змінах пов'язаних з дистанційним навчанням. Більшість опитаних вчителів (94,6%) сказали, що щось втратили під час карантину, як-от соціальні стосунки чи переваги очно-музичного навчання, тоді як 18 (5,4%) вчителів сказали, що вони нічого не втратили від переходу на дистанційну форму [4].

Філіп Хеш «Дистанційне навчання в шкільних музичних гуртах під час припинення пандемії COVID-19» [5].

Дослідження Філіпа Хеша, викладача Музичного факультету Університету Іллінойсу, було націлено на вивчення практики та досвіду диригентів музичних гуртків початкових та середніх шкіл стосовно переходу на дистанційне навчання. В його основі – анкетне опитування, на яке відповіли 462 диригенти. Опитувальник включав кілька аспектів: технології та матеріали, методи викладання та оцінювання, участь студентів, проблеми дистанційного навчання тощо.

Згідно результатів опитування, перевагами дистанційного навчання є полегшення навчання у віддалених районах, гнучкий графік і зменшення витрат часу на поїздки в школу. Деякі студенти також можуть відчувати онлайн середовище безпечнішим місцем у порівнянні з традиційним класом. Проблеми включають забезпечення доступу до технологій для всіх учнів, особливо в школах з високим рівнем бідності, а також сільських школах; доступ до відповідних програм; моніторинг активності учнів в інтернеті. Крім того, вчителі повинні дотримуватися законодавства про авторське право, підтримувати мотивацію та зацікавленість учнів, розвивати інформаційну грамотність учнів. Адміністратори шкіл повинні подбати про забезпечення учасників навчання відповідними засобами комунікації, а також надати можливості вчителям підвищувати кваліфікацію [5].

Можливість планування при дистанційному навчанні була названа респондентами однією з найважливіших передумов успіху. Хоча технологічні моменти були важливими, все-таки технологічні навички респонденти визнали не настільки критичними, як можливість завчасно планувати стратегію дистанційного навчання. Іншою нагальною потребою опитувані визнали пошук засобів стимулювання соціальної взаємодії серед студентів. Групове навчання виявилось особливо складним завданням під час карантинних обмежень [5].

Наразі теоретики та практики все ще намагаються зрозуміти що відбувалось з музичною освітою в умовах пандемії COVID-2019 і визначити переваги та недоліки вимушеного переходу на дистанційну або гібридну форму навчання через карантинні заходи. Матеріали обраних видань не являються випадковими тому, що усі три

проаналізовані статті представляють результати опитування учасників навчального процесу. На їх підставі можна зробити наступні висновки.

Під час карантину на зміну звичайним формам навчання прийшли дистанційні форми переважно у вигляді відеозаписів. Для більшості вчителів ці зміни принесли труднощі, хоча деякі викладачі відзначили, що вони стали більше спілкуватись із учнями, особливо в асинхронній формі. При асинхронному навчанні, особливо на початковому та середньому етапах, збільшилась роль батьків, які мали прийти на допомогу вчителям в плані контролю виконання домашніх завдань.

Результати опитувань показали, що нові навички та підходи виникають в результаті спонтанної діяльності, радше ніж як стратегічна трансформація. Поки що спільнота реагує на виклики та проблеми, тобто її дії реактивні радше ніж проактивні. Респонденти усіх опитувань звернули увагу на потребу у більш систематичних і скоординованих діях, щоб бути на крок попереду змін. Але для цього потрібна злагоджена співпраця з іншими зацікавленими сторонами, як-от батьки, профільні урядові інституції, вища школа, дослідники музичної освіти тощо. Нагальною є потреба підвищення кваліфікації вчителів щодо використання освітніх технологій та розвитку цифрової компетентності.

Відзначимо, що дані дискусій світових спеціалізованих видань приведено на лютий 2022 року. Сучасні умови в Україні ускладнюються станом війни. Два роки тому особливості, що склалися в період COVID-19, поєдналися з новими, що внесла війна. Конкретні бойові дії в багатьох регіонах та вимушені переміщення дітей з рідинами на території України і за межі країни – зробили музичне навчання вкрай складним. Але й в таких умовах воно продовжується. Авторами статті було проведено опитування двадцяти викладачів музичних закладів різного рівня: 5 – у Харкові, 3 – у Полтаві, 3 – у Запоріжжі, 4 – за кордоном (Німеччина, Польща), 5 – у Дніпрі. Питання не конкретизувались. Викладачам було запропоновано назвати особливості сучасних умов викладання та труднощі, що склалися у музичному навчанні. Всі викладачі відзначили, що попередній досвід у період пандемії COVID-19 став своєрідною корисною базою у сучасних воєнних умовах. І учні, і викладачі більш мобільно при необхідності застосовують різні технічні засоби у дистанційному навчанні, включаючи відеозв'язок та фонов'язок, або просто

телефонне спілкування. Але багато вищезазначених особливостей та недоліків в цьому процесі залишається.

Відмічаємо нові особливості. В багатьох регіонах України поєднується очне та дистанційне навчання. Практично всі респонденти відзначили погіршення психологічного стану – як викладачів, так і студентів та учнів. В регіонах, близьких до бойових дій, люди, особливо діти, знаходяться у стані страху. Регулярність навчання часто порушується з причин повітряних тривог та дальnobійних обстрілів. Можливість очного навчання іноді зовсім відпадає з причини ускладненого переміщення містом. Багато труднощів пов'язано з відключенням за графіком або довготривалим зникненням електроенергії. Це впливає на роботу інтернету як основу дистанційного зв'язку. Там, де заняття частково або постійно проходять очно, вони ускладнюються тривогами й необхідністю переходити в укриття, де іноді передбачено проведення групових занять, але неможливі індивідуальні уроки. В центральних районах України відмічають важку адаптацію та напружений стан учнів, що переїхали з прифронтових або окупованих територій. У заняттях учнів, що перебувають за кордоном України, виникають організаційні труднощі, пов'язані з різницею часу та розкладом навчання. Викладачі-піаністи відмічають складності, пов'язані з відсутністю фортепіано у місці, де перебуває учень. У деяких категорій людей також залишаються труднощі з використанням техніки зв'язку у повній мірі.

Слід відзначити, що не зважаючи на всі перераховані труднощі, процес музичного навчання триває і удосконалюється. Враховується досвід періоду карантину COVID-19. В Україні для викладачів працює багато курсів по технічному удосконаленню навчання, по подоланню психологічних складностей, по новим технологіям навчання. Сам процес роботи та музичного спілкування допомагає пережити важкі умови сучасного буття та жити повним, насиченим смислом життям.

Висновки. Музичне навчання, особливо в індивідуальному форматі, потребує безпосереднього контакту учня з викладачем. Дистанційна форма роботи ускладнює процес з причин психологічних, технічних та особистісних. Тому досвід, який напрацювало людство в період пандемії COVID-19 і який відтворено в різних спеціальних виданнях, стає корисним для втілення в Україні в рамках сьогодення. Умови воєнного стану накладають свої особливості на процес

навчання. Але слід відзначити, що сучасні технічні засоби спілкування дають змогу наблизити дистанційний освітній процес до природного спілкування, до можливостей очного навчання. За умови врахування недоліків і складностей та їх подолання, музична освіта не тільки триває, а й вдосконалюється.

Перспективи дослідження. Оскільки сучасні умови музичної освіти диктують необхідність реалізовувати процес музичного навчання у різних формах, включаючи дистанційну та змішану, гібридну, питання подальшого їх вивчення й удосконалення є не тільки актуальним, але й безумовно необхідним.

Список використаних джерел і літератури:

1. Лі Хунянь. Формування мотивації до дистанційних форм навчання в класі основного музичного інструменту. *Перспективи та інновації науки*. № 8 (13). 2022. С. 136–145.
2. Чугай С. Особливості дистанційного навчання гри на музичному інструменті студентів ЗВО. *Професіоналізм педагога: теоретичні і практичні аспекти*. Вип. 16. Слов'янськ, 2021. С. 61–71.
3. Чухліб Ю.С., Землянська О.В. Особливості навчання під час воєнного стану. *XXVI Всеукраїнська наук.-метод. конф. «Проблеми охорони праці, промислової та цивільної безпеки»*, Київ: КПІ ім. Ігоря Сікорського, 2022. С. 144–146.
4. Calderon-Garrido, Diego, and Josep Gustems-Carnicer. Adaptations of music education in primary and secondary school due to COVID-19 : the experience in Spain. *Music Education Research*, No. 2, 2021. P. 139–150.
5. Hash, Phillip M. Remote learning in school bands during the COVID-19 shutdown. *Journal of Research in Music Education*, No. 4, 2021. P. 381–397.
6. Schiavio Andrea, Michele Biasutti, and Roberta Antonini Philippe. Creative pedagogies in the time of pandemic: a case study with conservatory students. *Music education research*, No. 2, 2021. P. 167–178.

References:

1. Li, Khunian, (2022). Formation of motivation for remote forms of learning in the class of the main musical instrument. Prospects and Innovations of Science. № 8 (13). 136–145 [in Ukrainian].
2. Chuhai, S. (2021). Peculiarities of distance learning to play a musical instrument of students of higher education institutions. *Teacher professionalism: theoretical and practical aspects*. Is. 16. Sloviansk, 61–71 [in Ukrainian].
3. Chukhlib, Yu.S., Zemlianska, O.V. (2022). Peculiarities of training during martial law. *XXVI All-Ukrainian scientific and methodological conference «Problems of labor protection, industrial and civil safety»*, Kyiv: KPI named after Igor Sikorskyi, 144–146 [in Ukrainian].

4. Calderon-Garrido Diego, and Josep Gustems-Carnicer, (2021). Adaptations of music education in primary and secondary school due to COVID-19: the experience in Spain. *Music Education Research*, No. 2. P. 139–150 [in English].
5. Hash, Phillip M. (2021). Remote learning in school bands during the COVID-19 shutdown. *Journal of Research in Music Education*, No. 4. P. 381–397 [in English].
6. Schiavio Andrea, Michele Biasutti, and Roberta Antonini Philippe, (2021). Creative pedagogies in the time of pandemic: a case study with conservatory students. *Music education research*, No. 2. P. 167–178 [in English].

UDC 781.63 (477)
DOI 10.33287/222428

Кисляк Богдан Миколайович,
*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри хореографії та мистецтвознавства
Львівського державного університету
фізичної культури імені Івана Боберського*
тел.: (097) 649 - 38 - 87
e-mail: bogdankuslyak@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5622-8851>

Бойко Андрій Борисович,
*викладач кафедри хореографії та мистецтвознавства
Львівського державного університету
фізичної культури імені Івана Боберського*
тел.: (063) 042 - 51 - 33
e-mail: baletabb@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0006-8086-7254>

ВІЛЬНА ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК НАЙВИЩИЙ ПРОЯВ ТВОРЧОГО САМОВИРАЖЕННЯ

Мета статті – висвітлення ролі імпровізації в навчанні та розвитку баянно-акордеонних музикантів у сучасному освітньому контексті. Робота спрямована на визначення важливості імпровізаційних навичок, їх впливу на творчість, музичну самовираженість та професійні навички музикантів. У статті висвітлено сучасні підходи до викладання імпровізації, аналізу технік та методик, а також використання імпровізації як важливого елементу освіти в баянно-акордеонному мистецтві. **Методологія дослідження.**

При написанні статті використано метод літературного аналізу, де вивчалися наукові джерела, книги, статті, пов'язані з мистецтвом імпровізації в музичній освіті. Також використано метод компаративного аналізу, за допомогою якого було розглянуто методики навчання імпровізації. **Наукова новизна** полягає в тому, що імпровізація вперше розглядається як професійно значущий компонент підготовки викладача і виконавця. Розроблено модель навчання імпровізації в структурі професійної підготовки викладача та виконавця, яка містить три основні підсистеми: інформаційно-теоретичну (теоретичний курс); музично-практичну (система формування практичних умінь і навичок); організаційно-дидактичну, що містить систему методів розвитку творчого потенціалу студентів. **Висновки.** Аналіз професійної підготовки майбутніх викладачів баяна-акордеона показав, що імпровізація має важливе значення для вдосконалення музично-виконавських вмінь музиканта. Успішне формування імпровізаційних вмінь можливе тільки з дотриманням чіткої послідовності дій з опорою в процесі навчання на особистісно-орієнтований підхід, враховуючи індивідуальні особливості студентів у режимі активної виконавської практики. У процесі формування зафіксовано позитивні тенденції в розвитку музичного слуху, вміння використовувати власний творчий потенціал, відсутня скутість за інструментом. Таким чином, дотримуючись послідовності етапів формування умінь імпровізувати з урахуванням творчих здібностей студента, імпровізація сприяє розвитку творчих здібностей музиканта, мислення, музичної пам'яті, його професійному росту та емоційно-ціннісному відношенню до світу.

Ключові слова: імпровізація, баянно-акордеонне мистецтво, підхід, освітній простір, творчість, музичне самовираження, методика.

Kislyak Bohdan, Candidate of Arts, Associate Professor of the Department of Choreography and Art History at the Lviv State University of physical culture named after Ivan Bobersky

Boyko Andriy, Senior Lecturer at the Department of Choreography and Art History at the Lviv State University of physical culture named after Ivan Bobersky

Free improvisation as the highest manifestation of creative expression

The purpose of the article is to highlight the role of improvisation in the training and development of accordion musicians in the modern

educational context. The article is aimed at determining the importance of improvisational skills, their influence on creativity, musical expression and professional skills of musicians. The article highlights modern approaches to teaching improvisation, analysis of techniques and methods, as well as the use of improvisation as an important element of education in the accordion art. **The methodology** research method of literary analysis was used in writing the article, where scientific sources, books, articles related to improvisation in music education were studied. Also, the method of comparative analysis was used, with the help of which the methods of teaching improvisation were considered. **The scientific novelty** is that improvisation is first considered as a professionally significant component of teacher training. A model of teaching improvisation in the structure of teacher training has been developed, which contains three main subsystems: information-theoretical (theoretical course); musical-practical (system of formation of practical skills); organizational-didactic, which contains a system of methods for developing students' creative potential. **Conclusions.** Analysis of professional training successful formation of improvisational skills is possible only in compliance with a clear sequence of actions based on a personality-oriented approach in the learning process, taking into account the individual characteristics of students in the mode of active performance practice. In the process of formation, positive trends in the development of musical ear, the ability to use one's own creative potential, and no constraint at the instrument were recorded. Thus, following the sequence of stages of forming the ability to improvise, taking into account the student's creative abilities, improvisation contributes to the development of the musician's creative abilities, thinking, musical memory, professional growth and emotional and value attitude to the world.

The key words: improvisation, accordion art, approach, educational space, creativity, musical expression, methodology.

Постановка проблеми. В сучасному світі роль мистецтва та освіти надзвичайно важлива для розвитку та поглиблення культурного спадку. Баянно-акордеонне мистецтво, яке визнається унікальною формою вираження музичної творчості, вимагає уваги до питань його вивчення та впровадження в освітній процес. Одним з ключових аспектів цього вивчення є імпровізація – творчий процес, що відкриває нові можливості для виразності та індивідуального розвитку музикантів. У сучасних освітніх програмах імпровізації в баянно-акордеонному мистецтві не приділяється достатньо уваги. Це викликає

необхідність дослідження та розгляду питань, пов'язаних із впровадженням імпровізації в освітній процес, розробки ефективних методик викладання, а також виявлення потенційних переваг та викликів, що виникають у зв'язку із цим процесом. Стаття спрямована на вивчення та аналіз ролі імпровізації в освітньому просторі баянно-акордеонного мистецтва, а також розробку рекомендацій щодо вдосконалення методики викладання цього виду музики.

Актуальність дослідження. Самостійна творчість в процесі виконання твору має велике значення як для виконавця, так і для слухача. Для першого це самовираження, розкриття внутрішнього світу, можливість донести до публіки свої емоції, переживання, в повній мірі розкрити свій творчий потенціал. Для іншого – це свіжа новизна знайомої мелодії, це можливість слухати «живу музику», що створюється саме зараз, яка дає змогу відчувати творчу красу виконавця, непередбачуваність його музичної думки, це емоції, співпереживання, що поєднують слухача з виконавцем, це смак імпровізації.

Аналіз джерел та публікацій. На сьогодні існує значна кількість досліджень, присвячених різним аспектам акордеонного і баянного мистецтва. У працях таких авторів, як М. Черепанин та М. Булда [15], А. Душний [5], Р. Кундис [9], Н. Попович [12], розглянуто питання походження та розвитку акордеона, його ролі в музичній культурі, педагогічні аспекти навчання гри на акордеоні та розроблено відповідні методики. Водночас, науковим пріоритетам баянно-акордеонного мистецтва та імпровізації присвятили свої фундаментальні праці й представники педагогічної ниви навчання – І. Закус [6], А. Береза [1], В. Дорохін [3; 4], А. Душний [5], Вл. Князєв [8], В. Салій [13], Д. Юник [17], вони торкаються повного спектру виховання музиканта-інструменталіста ХХІ ст. Навіть при наявності значної кількості теоретичних та емпіричних досліджень у галузі музичної освіти й імпровізації, важливість вивчення цієї проблеми не зменшується і в наш час.

Метою статті є сприяння впровадженню імпровізації в навчання баяніста-акордеоніста, шляхом наголошення на її ролі у формуванні музичного мислення і розкритті творчого потенціалу виконавця.

Об'єктом дослідження є музично-виконавська імпровізація, а **предметом** – принципи роботи над музичною імпровізацією в освітньому просторі акордеоніста-баяніста.

Основний матеріал. Імпровізація є важливим елементом музичного навчання, оскільки вона сприяє розвитку творчих здібностей та музичного мислення у виконавців. Вона дозволяє виразити особистість та індивідуальність музиканта через спонтанність та унікальність виконання.

Імпровізація є найбільш вимогливою серед усіх природних виявів фантазій. Упровадження навчання імпровізації на середньому та вищому рівнях професійної музичної освіти виявляється викликом, оскільки імпровізація має ряд таких особливостей:

- ✓ спонтанність, адже імпровізація вимагає негайної реакції і творчої відповіді на музичні ситуації. Виконавець повинен швидко реагувати на моменти, створюючи музику без попереднього планування;
- ✓ технічна майстерність, яка вимагає високого рівня технічної вправності на інструменті, оскільки виконавець має вміти експресивно та емоційно виразити свої ідеї в реальному часі.
- ✓ музична грамотність, яка включає в себе розуміння всіх музичних концепцій, гармонії, ритму та структури. Музикант повинен мати достатні знання про музичну мову, щоб створювати логічні та музикально зв'язані імпровізаційні фрази;
- ✓ творчий потенціал, у якому імпровізація вимагає від музиканта здатності до оригінальності й новаторства. Виконавець має вміти генерувати унікальні ідеї та експериментувати зі звучанням, стилем і формою музики;
- ✓ співпраця та взаємодія. Імпровізація часто відбувається в колективних ансамблях, де музиканти взаємодіють між собою, а це, у свою чергу, вимагає вміння слухати і реагувати на інших виконавців.

Велику роль в освітньому просторі сучасного баянного та акордеонного мистецтва відіграє інструментальна підготовка і професійні навички викладача. Вони стають фундаментом для якісного навчання та впровадження імпровізації.

Інструментально-виконавська підготовка музиканта проводиться на кожному етапі його професійного навчання, розпочинаючи з музичної школи і завершуючи вищим навчальним закладом. Відповідно до пояснень Н. Мозгальнової, інструментально-виконавська підготовка виконавця є процесом формування гармонійно-рівноваженого музиканта, який володіє раціональними методами

роботи з інструментом, має глибоке розуміння тексту музичного твору та вміє творчо продумувати власну інтерпретацію, об'єднуючи різноманітні виконавські традиції [10, 14].

Викладач, який має інструментально-виконавську підготовку, володіє раціональними методами роботи з інструментом. Це означає, що він оволодіває технічними навичками, розуміє особливості свого інструменту і вміє ефективно використовувати його можливості для передачі музичних ідей. За О. Олексюком, творча імпровізація викладача музики являє собою прояв вільної суб'єктивності виконавця, що відбувається шляхом об'єктивної реалізації авторського тексту. Це форма, яка дозволяє особистості музиканта-педагога розкрити свій духовний потенціал [11, 126].

На всіх етапах необхідно розвивати і вдосконалювати почуття форми, ритмічний і гармонічний слух, звертати увагу на відповідність реально звучащої імпровізації музичним ідеям та образам. Одночасне виконання створюваних у процесі імпровізації мелодико-ритмічних оборотів на інструменті і голосом виробляє у виконавця звичку синхронізувати думку з виконавським рухом та дозволить уникнути типових перекосів у навчанні, які характеризуються відсутністю фантазії при хорошій техніці і вивчених стандартах танеможливості реалізувати свої ідеї через слабку виконавську підготовку.

Навички та вміння, які необхідно розвивати для продуктивної роботи над імпровізацією:

- уміти аналізувати розділи музичної форми, мелодійні структури (фрази, мотиви) [3, 86];
- уміти використовувати «ресурси» мотиву з урахуванням його контуру, ритмічної основи, функції опорних (центральных) звуків;
- засвоїти принципи фразування в різних стилях, а також відмінності фразування у швидких і повільних темпах;
- мати уявлення про взаємозв'язки між акордами і ладами, про мелодійні можливості обігрування одного або декількох акордів;
- навчитися сприймати квадрат як основу для подальшої імпровізації;
- уміти гармонізувати і вільно виконувати мелодію академічного або естрадно-джазового змісту [4, 83].

У сфері мистецтва імпровізація та її підвиди, зокрема експромт, отримали широке розповсюдження як необхідний компонент

професійної діяльності. Незалежно від виду художньої творчості, імпровізація стає засобом досягнення глибшого емоційного й експресивного вираження в конкретній діяльності. Вона втілюється виконавцем інтуїтивно і дозволяє виявити особисте, неповторне розуміння певного жанру. Для успішного розвитку імпровізаційних навичок виконавців необхідна систематична практика. Використання спеціальних методик та вправ допомагає розвивати технічні вміння, гармонійну та мелодичну свідомість, а також впевненість у власних музичних рішеннях.

Імпровізації Р. Гальяно є унікальним методом в галузі педагогіки та навчання, що спрямований на розвиток творчих здібностей і самовираження учнів. Метод імпровізацій Р. Гальяно [18] передбачає застосування творчих вправ, ігор та діалогів з метою стимулювання розвитку уяви, фантазії, акторських навичок та спілкувальних здібностей. Цей метод допомагає стати більш упевненими, відкритими та креативними. Основні особливості імпровізацій Р. Гальяно:

- ✓ стимулювання креативності. Відбувається заохочення до самовираження і створення своїх ідей та фантазій. Вправи та ігри дають змогу вільно висловлювати свої думки й почуття;
- ✓ розвиток акторських навичок, які сприяють розвитку акторських вмінь, таких як емоційне вираження, голосова манера, міміка та жестикуляція;
- ✓ спілкування і творча взаємодія. Метод допомагає вчитися працювати в команді, слухати один одного та взаємодіяти для спільної творчої мети;
- ✓ зняття емоційних бар'єрів. Імпровізації Гальяно дозволяють виразити свої емоції та почуття без страху перед осудом чи критикою. Це допомагає зняти емоційні бар'єри та покращити спілкування з усіма, хто оточує;
- ✓ розвиток упевненості. Учасники методики навчаються довіряти своїм інстинктам та відкрито виражати свої думки, що сприяє підвищенню самооцінки й упевненості в собі;
- ✓ подолання страху перед публікою. Під час імпровізацій виконавці отримують можливість виступити перед аудиторією, що допомагає їм подолати страх перед публічним виступом та розвиває навички комунікації;
- ✓ формування толерантності і сприяння сприйняттю різноманітності. Учасники методики вчаться бути відкритими до

- інших поглядів, дослухатися до думок інших та поважати різноманітність бачень, переконань та ідей;
- ✓ підвищення творчого мислення. Імпровізації за методикою Гальяно сприяють розвитку творчого мислення та уяви, що дає змогу розглядати ситуації з нестандартних ракурсів та знаходити нетрадиційні рішення;
 - ✓ зміцнення емоційного і соціального інтелекту. Під час імпровізацій музиканти навчаються легко сприймати та розуміти емоції інших людей, що розвиває їхній емоційний і соціальний інтелект.

Завдяки імпровізаціям Р. Гальяно учасники набувають багато цінних навичок, що сприяють їхньому особистому та соціальному розвитку. Цей метод підтримує самовираження, креативність і здатність працювати в команді, що робить його корисним інструментом не лише у театральній сфері, але й у загальному навчанні та житті [18].

Один зі способів розвитку імпровізаційних навичок – це створення систематизованої програми навчання, яка включає різноманітні музичні завдання та вправи з імпровізації. Заняття з імпровізації проводять, як правило, в індивідуальному порядку. Але в тих випадках, коли є можливість організувати музикантів у невеликі ансамблі від двох до п'яти осіб, доцільно чергувати індивідуальне заняття з практичним груповим. У такому випадку акордеон або баян може займати різну функціональну позицію залежно від інструментального складу ансамблю. При грі з фортепіано або гітарою в акордеона або баяна зазвичай переважає сольююча партія, а в ансамблі із сольними інструментами, такими як скрипка, саксофон, – акомпанувальна. Стосовно виконавства з вокалістами зауважимо, що тут суттєву роль відіграє вміння транспонувати матеріал. У класі ансамблю найбільшою мірою стимулюються і реалізуються основні і творчі спрямування молодого імпровізатора. У своєму есе про імпровізацію і творче вирішення музично-виконавських проблеми Гейл Шмідт кидає виклик широко розповсюдженому припущенню, що імпровізація доступна лише небагатьом обраним музикантам. На його думку, саме це неправдиве припущення перешкоджає включенню виконавців у композицію та імпровізацію [16, 6–9].

Музикування в ансамблі завжди викликає живий інтерес у музикантів і допомагає викладачам практично перевірити результати

свої педагогічної роботи. Уміння створити в класі імпровізації справжню творчу атмосферу, будувати заняття при активній, зацікавленій участі музикантів – одна з основ успішної роботи. Корисно також використовувати фонограми-мінус, синтезатори, комп'ютерні програми, які в багатьох випадках замінюють акомпанувальну групу і можуть без утоми працювати, повторюючи одні і ті ж завдання, що на початковому етапі навчання вирішує багато психологічних проблем.

Розвиток творчої особистості, сприйняття засобів музичної виразності найпродуктивніше розвивається через систему творчих завдань. На думку В. Салій [13, 21], складаючи, підбираючи творчі завдання, необхідно дотримуватися кількох принципів:

- ✓ педагог повинен робити основний акцент на розвиток творчих здібностей учня в різних видах музичної діяльності, при цьому шукати найбільш раціональні шляхи взаємодії видів діяльності на кожному уроці, залежно від його теми;
- ✓ необхідно використовувати різноманітні форми і методи роботи, щоб викликати творчу активність, зацікавленість кожного учня; творчі завдання потрібно давати виконувати в певній послідовності, з поступовим ускладненням (розробка серій творчих завдань);
- ✓ слід використовувати такі музичні жанри і напрями, як народний фольклор, класика, академічна, класична або поп-музика;
- ✓ разом з принципом творчої роботи на уроці доцільно також використовувати завдання репродуктивного типу.

Побудова уроків музики як уроків творчості припускає такі практичні методи і художньо-мистецькі форми роботи, як імпровізація, ритмізація, театралізація, пластична інтонація, інструментальне музикування, вокально-хорове музикування.

Сучасний рівень виконавства та майстерної імпровізації вимагає від музикантів ряду важливих умінь. У сучасному музичному світі музикант повинен мати віртуозне володіння своїм інструментом, яке включає технічну вправність, дотепність і точність у виконанні. Саме це допомагає створювати складні та незвичайні музичні фрази під час імпровізації. Такий рівень виконавства та майстерної імпровізації вимагає від виконавця володіння такими теоретичними основами:

- ✓ стиль, жанр і форма в імпровізації;
- ✓ стабільність і мобільність музичних побудов;

- ✓ фактура, елементи фактурного викладу, фактурне варіювання;
- ✓ гармонічна основа імпровізації;
- ✓ каденційно-гармонічні звороти;
- ✓ метроритм і метроритмічна конструкція в імпровізації;
- ✓ тематизм і експозиційність. Мелодична інтонація і форма;
- ✓ тональність і модальність. Політональність. Стил та імпровізаційна техніка [5].

Відповідно, чим краще виконавець опанував ці теоретичні знання, чим упевненіше він може їх застосовувати на практиці, тим якіснішою, продуманішою, зрілішою буде виконувана ним імпровізація. Імпровізація відрізняється своєю спонтанністю і здатністю точно передавати настрій моменту. Вона характеризується непередбачуваністю й несподіваністю. З другого боку, композиція відрізняється відбором та узагальненням музичного матеріалу, його конструктивною організацією. Це процес створення закінченого та структурованого цілого, яке не має випадковостей. Водночас, сучасні виконавці мають опанувати новітні підходи до навчання і розвитку імпровізаційних навичок, оскільки наявні традиційні методи можуть бути обмежені та недостатньо ефективні.

Перший підхід полягає в інтеграції імпровізації в загальний план навчання баянно-акордеонного мистецтва. Це означає, що імпровізація вивчається паралельно з технікою гри, музичним репертуаром і теорією музики. Імпровізаційні елементи включають у вправи, етюди та виконання музичних творів. Цей підхід дозволяє учням відразу застосовувати набуті технічні та теоретичні знання у творчому процесі, розвиваючи їх музичну виразність і індивідуальність.

Результативною формою передачі педагогічного та професійного досвіду, популяризації інноваційних ідей і технологій стала організація майстер-класів [2]. Тому другий підхід полягає в організації спеціальних курсів або майстер-класів з імпровізації. Ці заняття дають учням змогу систематично вдосконалювати свої навички. У рамках таких курсів аналізують різні імпровізаційні техніки, вивчають різні стилі та жанри, а також проводять спільні імпровізації з іншими музикантами. Цей підхід сприяє збагаченню музичного досвіду виконавця і дозволяє їм експериментувати й розвивати свій власний музичний стиль.

Третім важливим аспектом викладання імпровізації є створення сприятливої музичної атмосфери. Виконавець повинен відчувати

свободу та підтримку для вираження своєї творчості. Стимулювання до відкритості й експериментів дає їм змогу досліджувати різні музичні ідеї та розвивати свій унікальний голос. Для створення такої атмосфери викладачі можуть використовувати різні методи і підходи. Наприклад, сприяти відкритому обміну ідеями та думками між учнями, стимулювати колективну імпровізацію та спільні проєкти. Також можна застосовувати техніки розвитку музичної спонтанності, такі як ігрові завдання, музичні імпровізаційні ігри та інші методи, що сприяють відкритості, творчості й експресії.

Результативний освітній процес передбачає застосування індивідуального набору методів виховання та навчання. У зв'язку з мінливістю сучасного світу, розвитком науки і технологій виробництва суспільство потребує освоєння все нових і нових знань. Для їх успішного опанування треба забезпечити відповідність певних знань, що неможливо без особистісного підходу до процесу навчання, тобто урахування інтересів, нахилів, здібностей, темпераменту, характеру, а також своєрідності сприймання, мислення, пам'яті. Це акцентує увагу на тому, як важливо виявляти індивідуальний підхід до кожного учня і студента. Розуміння його особистих музичних нахилів та інтересів дозволяє створити індивідуальну програму розвитку імпровізаційних навичок, що відповідає потребам та можливостям кожного учня і студента.

Результати навчання будуть значно кращими, якщо виявити та врахувати здібності вихованців та спиратись на них. Знання темпераменту й характеру особистості дасть змогу встановити добрі стосунки з кожним, що теж сприятиме успішності. Знаючи мотивацію, ураховуючи емоційний та психічний стан кожного, можна краще зрозуміти учня та ефективно вирішувати проблеми, які виникають у процесі навчання. Раціональний підбір методів та засобів впливу, оснований на індивідуальних особливостях, збільшить пізнавальний інтерес виконавців, їх активність, самостійність у пошуку рішень поставлених завдань та забезпечить результативність навчання.

Поєднання цих освітніх підходів – інтеграції імпровізації в загальний план навчання, спеціальних курсів та майстер-класів, а також створення сприятливої музичної атмосфери – допомагає розвивати імпровізаційні навички у баянно-акордеонному мистецтві.

Висновки. Імпровізація в освітньому просторі сучасного баянно-акордеонного мистецтва відіграє значну роль у розвитку творчих

здібностей, самовираження та музичного мислення виконавця. Вона сприяє розширенню творчих можливостей, розвитку уяви та музичної інтуїції. Розвиток імпровізаційних навичок вимагає систематичної практики, використання спеціальних методик та вправ. Особливості імпровізації в баянно-акордеонному мистецтві полягають у використанні широкого діапазону звуків і технік, а також можливості експериментувати з гармоніями та мелодіями. Освітні підходи до викладання імпровізації включають інтеграцію її в загальний план навчання, створення спеціальних курсів та майстер-класів, використання різних методик, а також створення сприятливої музичної атмосфери для розвитку творчості. Вона дозволяє музикантам розкрити свої таланти та особистість, створюючи унікальну й емоційну музику. Розвиток імпровізаційних навичок сприяє не лише професійному зростанню виконавців, але й розширенню їхнього музичного світу і взаємодії з аудиторією.

Перспективи дослідження даної теми полягають у розширенні поля пошуків нових видів імпровізації, що видається можливим лише на базі вивчення конкретних зразків цього феномену у всіх трьох пластах музичної творчості – академічному, фольклорному, «третьому». Найперспективнішим у цьому сенсі є, як видається, останній, де синтезуються фольклорні та академічні витoki на рівні музики масового попиту, де «першу скрипку» грають виконавці.

Список використаних джерел і літератури:

1. Береза А. Педагогічно-виконавська практика майбутнього вчителя музики: навч. метод. пос. Вінниця: Нова книга, Вид. 2-ге, допов. 2010. 184 с.
2. Бороденко Л.А. Методична компетентність педагога – дієвий шлях до розвитку професійної майстерності. Херсон: БІНПО УМО. 2020.
3. Дорохін В. Методичні засади виконавської організації музичної тканини на баяні (акордеоні): навч. посіб. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2013. 86 с.
4. Дорохін В. Художня організація музичного твору на баяні: навч. посіб. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2013. 83 с.
5. Душний А. Наукові пріоритети баянно-акордеонного мистецтва в контексті української академічної школи гри на народних інструментах. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*, 7, 2015. С. 75–82.
6. Закус І. Мистецтво імпровізувати. *Українська музика*, (27) 2018. С. 93–96.
7. Єремєєва В.М. Індивідуалізація як перспективний спосіб створення технологічних систем професійно-педагогічної підготовки майбутнього вчителя. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка. 2015.
8. Князев Вл. Теоретичні основи виконавської підготовки баяніста-акордеоніста: навч.-метод. пос. Івано-Франківськ, 2011. 216 с.

9. Кундис Р. Діяльність львівської баянної школи в контексті українського народно-інструментального мистецтва. Суми: СумДПУ ім. А.С.Макаренка. 2019.
10. Мозгальова Н.Г. Змістове наповнення поняття «інструментально-виконавська підготовка» вчителя музики. *Теорія і методика мистецької освіти*, 9, 2010. С. 14–17.
11. Олексюк О.М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва. Київ: Знання. 2014.
12. Попович Н. Педагогічні умови розвитку художнього смаку у студентів класу акордеона засобами естрадного мистецтва: автореф. дис. ... канд. мист.: КНУКМ. Київ. 2005.
13. Салій В. Методика роботи над музичним образом у процесі навчання підлітків гри на баяні (акордеоні). Київ: НПУ ім. М.П. Драгоманова. 2010. 21 с.
14. Сергєєв С.М. Урахування індивідуальних особливостей студентів у навчанні та вихованні. Київ: Університет «Україна». 2015.
15. Черепанин М., Булда М. Естрадний олімп акордеона. Івано-Франківськ: Лілея-НВ. 2008.
16. Шмідт Г. Імпровізація за фортепіано – це може зробити майже будь який студент. *Клавір*, 9, 2004. С. 6–9.
17. Юник Д. Виконавська надійність музикантів: зміст, структура і методика формування. монографія. Київ: ДАКККиМ, 2009. 340 с.
18. Richard Galliano. URL: <https://www.richardgalliano.com/en/> 2023.

References:

1. Bereza, A. (2010). Pedagogical and performance practice of the future music teacher: educational and methodological manual. Vinnytsia: Nova Knyha, 2nd edition, revised. 184 [in Ukrainian].
2. Borodenko, L.A. (2020). Teacher's methodical competence is an effective way to develop professional skills. Kherson: BINPO UMO [in Ukrainian].
3. Dorokhin, V. (2013). Methodological principles of performing organization of musical texture on the bayan (accordion): Educational Manual. Nizhyn: M. Gogol Nizhyn State University, 86 [in Ukrainian].
4. Dorokhin, V. (2013) Artistic Organization of a Musical Work on the Bayan: Educational Manual. Nizhyn: M. Gogol Nizhyn State University, 83 [in Ukrainian].
5. Dushnyi, A. (2015). The scientific priorities of the bayan-accordion art in the context of the Ukrainian academic school of playing folk instruments. *Current issues of artistic practice and art criticism science*, 7, 75–82 [in Ukrainian].
6. Zakus, I. (2018). The art of improvisation. *Ukrainian music*, 27, 93–96 [in Ukrainian].
7. Eremeyeva, V.M. (2019). Individualization as a perspective way of creating technological systems of professional and pedagogical training of the future teacher. Zhytomyr: Ivano-Frankivsk University Publishing House [in Ukrainian].
8. Knyazev, V. (2011). Theoretical Foundations of Performance Training for Bayan-Accordion Players: Teaching Manual. Ivano-Frankivsk, 216 [in Ukrainian].

9. Kundys, R. (2019). Activities of the Lviv accordion school in the context of Ukrainian folk-instrumental art. Sumy [in Ukrainian].
10. Mozgaliova, N. (2010). Meaningfulness of the concept of «instrumental and performance training» of a music teacher. Theory and methodology of art education: a collection of scientific works, 9, 14 [in Ukrainian].
11. Oleksiuk, O.M. (2014). Pedagogy of the spiritual potential of the individual: the sphere of musical art: Education. Manual. Kyiv: Knowledge [in Ukrainian].
12. Popovych, N. (2005). Pedagogical conditions for the development of artistic taste among students of the accordion class by means of pop. Kyiv: Extended abstract of candidate's thesis. KNUCA [in Ukrainian].
13. Salii, V. (2010). The method of working on a musical image in the process of teaching teenagers to play the bayan (accordion). Kyiv: National Pedagogical Dragomanov University [in Ukrainian].
14. Sergeev, S.M. (2015). Taking into account the individual characteristics of students in education and training. Kyiv: University «Ukraine» [in Ukrainian].
15. Cherepanin, M., Bulda, M. (2008). Pop accordion Olympus. Ivano-Frankivsk: Lileya-NV [in Ukrainian].
16. Smith, Gail. (2004). Improvising at the Piano – Almost Any Student Can Do It. Clavier, 9, 6–9 [in Ukrainian].
17. Yunik, D. (2009). Performance Reliability of Musicians: Content, Structure, and Methodology of Formation. Monograph. Kyiv: State Academy of Management of Culture and Arts, 340 [in Ukrainian].
18. Richard Galliano, (2023). URL: <https://www.richardgalliano.com/en/> [in English].

UDC 784.011.26

DOI 10.33287/222429

Єрьоменко Андрій Юрійович,
*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
хореографії та музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного університету
ім. А.С.Макаренка
тел.: (095) 520 - 61 - 55
e-mail: yeremenko.acco@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4349-4288>*

ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО ГРИ НА ТРУБІ В КИТАЇ

Мета статті – висвітлити становлення та розвиток виконавського мистецтва гри на трубі в Китаї. **Методологія** дослідження базується на наступних методах: історико-культурологічному – для виокремлення історико-стильових форм та їх еволюційних особливостей у контексті

культури часу; аналітичному – для теоретичного аналізу виконавського мистецтва, а також для дослідження персоніфікованого характеру діалогічних внутрішньо-системних зв'язків у виконавстві; системному, що виявляє структурні взаємозв'язки стилістичних течій у виконавстві; теоретичного узагальнення – для підведення часткових та загальних підсумків дослідження. **Наукова новизна** статті полягає у висвітленні передумов становлення виконавського мистецтва гри на трубі в Китаї, а також у виявленні сучасних жанрово-стильових тенденцій китайського виконавства у контексті європейської музичної культури. **Висновки.** Виконавство на трубі має цікавий, насичений шлях становлення і розвитку у Китайській Народній Республіці, а тому викликає неабиякий інтерес у світових музикантів, педагогів, мистецтвознавців та науковців. Вирішальну роль на початку становлення мистецтва гри на трубі в Китаї відіграли європейські військові оркестри, що з'явилися у середині XIX століття, внаслідок Опіумних війн. Культурна революція надала виконавському мистецтву гри на трубі, більш ідеологічного значення. До середини XX століття китайські трубачі, порівняно із закордонними музикантами, дещо повільніше опановували інструмент. Проте, в наш час, виконавство на трубі в країні знаходиться на високому рівні та продовжує розвиватися. У репертуарі китайських трубачів можна спостерігати наявність творів національних композиторів як для сучасної труби, так і для традиційної. Мотиви композицій часто запозичені із народних пісень і награвань та збагачені завдяки синтезу епох, музичної мови і технік, а також стилів.

Ключові слова: духове мистецтво Китаю, виконавський репертуар для труби, китайські національні композитори, гра на трубі, жанрово-стильові особливості.

Yeromenko Andrii, PhD in Arts, associate professor at the Department of Choreography and Musical Art, Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenka

The performing art of playing the trumpet in China

The purpose of the article is to highlight the formation and development of the performing art of playing the trumpet in China. **The methodological basis** is based on the following methods: historical-cultural – to distinguish historical-stylistic forms and their evolutionary features in the context of the culture of the time; analytical – for the theoretical analysis of performance art, as well as for the study of the personified nature of

dialogic intrasystemic connections in performance; systemic, which reveals the structural interrelationships of stylistic currents in performance; theoretical generalization – to summarize the partial and general results of the research. **Scientific novelty** of the article lies in highlighting the prerequisites for the formation of the performing art of playing the trumpet in China, as well as the modern genre and style trends of Chinese performance in the context of European musical culture. **Conclusions.** Performance on the trumpet has an interesting, rich path of formation and development in the People's Republic of China, and therefore arouses great interest among world musicians, teachers, art critics and scientists. European military bands, which appeared in the middle of the 19th century as a result of the Opium Wars, played a decisive role in the beginning of the formation of the art of playing the trumpet in China. The Cultural Revolution gave the performing art of playing the trumpet a more ideological meaning. Until the middle of the 20th century, Chinese trumpeters, compared to foreign musicians, mastered the instrument somewhat more slowly. However, in our time, trumpet performance in the country is at a high level and continues to develop. In the repertoire of Chinese trumpeters, one can observe the presence of works by national composers for both modern and traditional trumpets. The motifs of the compositions are often borrowed from folk songs and recordings and enriched by the synthesis of eras, musical language and techniques, as well as styles.

The key words: Chinese trumpet art, performance repertoire for trumpet, Chinese national composers, playing the trumpet, genre and style features.

Постановка проблеми. Сьогодні в музичній культурі Китаю спостерігаються значні успіхи в усіх сферах виконавського мистецтва, зокрема і у грі на духових інструментах. Виконавство на трубі в Китайській Народній Республіці – відносно молодий напрямок музичної діяльності. Почавши свій шлях у другій половині ХІХ ст., мистецтво гри на трубі стрімко розвивається і у сьогоденні.

У другій половині ХХ століття національні композитори почали активно збагачувати репертуар для трубачів, надихнувшись прикладом митців Заходу. Мистецтвознавцям відомо, що китайці особливо ретельно і старанно оберігають свою традиційну музичну культуру, зокрема і гру на духових інструментах, намагаючись зберегти її автентичність. Тому всі процеси, пов'язані із розвитком

інакшого (західного) виконавського мистецтва у країні, викликають зацікавленість науковців та надихають до його вивчення. У зв'язку із цим, у даному дослідженні, представлені матеріали історично-аналітичного огляду мистецтва гри на трубі в Китаї: його виникнення, становлення, розвитку.

У статті вивчається швидкий і прогресивний розвиток мистецтва гри на трубі в Китаї від періоду другої половини ХХ століття і до нашого часу. Проаналізована роль державної політики, що визначила характер і динаміку мистецтва гри на трубі.

Конструктивні та технічні удосконалення духового виконавства у Китаї: розвиток виразних можливостей труби в сольному, камерному та оркестровому складі, збагачення репертуару трубачів, а також педагогічні та інтерпретаційні аспекти гри на трубі, сприяють розквіту китайського виконавського мистецтва і виступають вагомим пластом сучасної музичної культури.

Особливе значення у становленні мистецтва гри на трубі на території Китаю має творчість окремих китайських композиторів. Автором розкрито вплив діяльності китайських митців на репертуар трубачів, виділено їх внесок у національне виконавство на трубі. Також встановлено, що в роки «культурної революції» у КНР, мистецтво гри на трубі зазнало значно менших утисків та втрат, порівняно із іншими західними інструментами.

Китайське мистецтво гри на трубі, а також і його репертуар, пройшли стрімкий та вражаючий шлях у своєму розвитку. З'явившись завдяки Опіумним війнам, виконавське трубне мистецтво активно закріплювалося у музичному житті країни. Про темпи його становлення красномовно свідчать наступні факти: перший сольний концерт на трубі був зіграний китайським музикантом Чжу Яочжу у 1957 році, а вже у 1984 – виконавець Не Ін отримав спеціальну нагороду на міжнародному конкурсі.

Китайське виконавське мистецтво гри на трубі успішно існує та розвивається і в наш час. Перш за все китайські музиканти прагнуть підтримувати національні надбання і подекуди у грі на трубі відчутно вплив традицій виконавства на національних духових інструментах.

Питання китайського виконавства на трубі та його репертуару сьогодні постає **актуальним**, оскільки даний напрям духового мистецтва у Китаї є відносно молодим та менш дослідженим, порівняно із сферою національного духового інструментарію.

Аналіз досліджень і публікацій. Вивчення китайського виконавства на трубі здійснювалося дослідниками у контексті розгляду духового мистецтва країни. Аналізуючи наявні публікації присвячені грі на трубі в Китаї відмітимо, що вони належать переважно національним авторам, хоча і входять до числа вітчизняних робіт мистецтвознавців. Серед таких, наприклад, наступні: «Китайська оркестрова духова музика у контексті діалогу культур» та «Джен Лу – яскрава постать у галереї діячів китайської духової оркестрової музики» Ден Цзякунь [9; 10], «Духові інструменти в китайській музичній творчості та виконавстві» і «Труба в музичному мистецтві України і Китаю: компаративний аспект» Лі Сябінь [4; 5], «Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів» Су Юйчен [7], «Китайсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю (на прикладі музичного життя Харбіна першої третини ХХ ст.)» Сун Жуйлун [6].

Наголосимо, що вітчизняна дослідниця Марина Антошко розглядала виконавство на трубі у взаємозв'язку із питаннями традиційної китайської музики та визначила його місце у культурі країни [11].

Мета статті – висвітлити становлення та розвиток виконавського мистецтва гри на трубі в Китаї.

Об'єктом дослідження є виконавство на трубі в Китаї, а **предметом** – особливості виконавського мистецтва гри на трубі в Китаї.

Основний матеріал. Китайська музична культура виступає однією із стародавніх пам'яток творчості людства, тому ще до нашої ери в Китаї існували свої національні види труб, що мали схожість із сучасними європейськими духовими інструментами. Вони виготовлялися із рогів і кісток тварин, мушлі і пізніше – металу. Завдяки таким матеріалам можливо було видобути сильний та яскравий звук, що спочатку мав сигнальну функцію у військовій, мисливській чи ритуально-обрядовій практиці [8, 59].

Найбільш давньою групою китайських духових інструментів подібних до сучасної труби були язичкові духові, так звані бронзові труби із проникливим сигнальним тембром. Серед них: гуань, сона, лаба, які були у вжитку ще близько 1500 років до нашої ери. Із розвитком металообробки ці інструменти почали виготовляти із

металу, хоча спочатку їх матеріалом слугувало дерево. Практика використання інструментів налічувала різні сфери життя китайців: від військових та церемоніальних композицій до весільних та похоронних ритуально-обрядових п'єс [8, 60–63].

Сучасна труба, як елемент західноєвропейської музичної культури, з'явилась на території Китаю ще у XVIII столітті, проте інструмент не отримав широкого розповсюдження. Натомість у кінці XIX – на початку XX століття після падіння останньої династії Цинь та в результаті важливих соціально-економічних змін у житті КНР, європейське академічне мистецтво стрімко увійшло в культуру Китаю. Країна більше не вважалася «зачиненою» для іноземного досвіду та закордонних виконавців, а китайські професійні музиканти представили своєму народу мистецтво гри на трубі, здобувши освіту у західних викладачів.

Знакові події 1919 і 1949 років, принесли в Китай масштабні зміни у всіх сферах життя, здійснили реформи і в музичному світі. У цей переломний час швидко розвивалася не лише виконавська музична творчість, але і композиторська. Після створення у 1949 році Китайської Народної Республіки, виконавство на трубі стало частиною державної політики розвитку національної культури [4].

Другим, після Шанхаю, центром викладання гри на трубі став Пекін: у 1950 році в місті відкрилася Центральна консерваторія, де започаткували клас труби. Протягом п'яти років виконавство на трубі поширилось на всю територію країни, а система початкової освіти гри на трубі була сформована і в державних музичних школах, завдяки чому навчання гри на трубі стало доступним і для провінції.

У повоєнні роки активно розгорнулася викладацька діяльність першого покоління китайських трубачів-педагогів: Хун Пана, Ся Чжицю і Чжу Цидуна. Музиканти розпочали педагогічну діяльність у період війни, а після її завершення, в якості досвідчених педагогів, увійшли в штат консерваторій. Так, наприклад, Ся Чжицю із 1942 року викладав у Педагогічному університеті провінції Хубей та в Уханському музичному коледжі, а з 1954 до 1986 рік – працював на посаді професора Центральної консерваторії [5].

У методичному відношенні педагогічна діяльність першого покоління викладачів виконавства на трубі представляла собою складений конгломерат різноманітних іноземних традицій. Ті виконавці, що мали змогу навчатися за кордоном до війни,

беззаперечно передавали отримані знання китайським студентам у межах своєї країни. Наприклад, Хун Пан навчався у Віденській консерваторії, а Чжу Яочжоу здобував освіту в Дрездені. Пізніше його син Чжу Гуан став продовжувачем батьківської школи у виконавстві на трубі.

Трубач Чжу Цидун ще в Китаї здобув освіту у американського викладача Шернакера, а у 1939 році розпочав навчання у Чикагській консерваторії, а пізніше здобув ступінь доктора наук у Північно-Західному університеті. Тому у зазначений період виконавська традиція трубачів Китаю була сформована на закордонних методичних принципах, переважно європейсько-американських та в деякій мірі радянських [5].

Між тим у другій половині XX століття вже можна було помітити появу перших китайських практичних посібників для опанування гри на трубі. Наприклад, збірку щоденних етюдів випустив Ся Чжицю, а Чжу Цидун у 1961 році видав посібник для розвитку виконавської техніки трубачів «Щоденні вправи у пентатоніці».

Від моменту заснування КНР влада налагодила тісні зв'язки із соціалістичними країнами Східної Європи, куди згодом почала відправляти на стажування талановитих трубачів з метою підвищення виконавської майстерності та розуміння європейського менталітету. Серед таких музикантів був і Бо Лін, який із 1955 по 1962 роки навчався в угорській Музичній академії ім. Ф. Ліста (Будапешт).

Зростання популярності виконавського мистецтва гри на трубі в Китаї було спричинене і завдяки гастролям іноземних музикантів світового рівня. Так, наприклад, у 1958 році китайська публіка мала можливість насолоджуватися грою Тимофія Докшицера. У програму його гастролей входили концерти не лише у великих містах, як наприклад, Шанхай чи Пекін, а й виступи на заводах, у посольстві та навіть на будівництві плоту. Натхненний виконавством трубача композитор Хе Лутін подарував віртуозу п'єсу, написану спеціально для нього [6, 4].

Результат інтенсивного розвитку виконавства на трубі став помітним уже в 50-ті роки XX століття. У 1957 році трубач Чжу Яочжоу першим із китайських колег виступив на Міжнародному музичному заході у межах VI-го Всесвітнього фестивалю молоді та студентів. Окрім цього трубач також першим із китайців зіграв сольну програму та зробив запис «Концерту для труби» Й. Гайдна [4].

Одночасно із цим розпочався процес активного формування національного репертуару трубачів. Численні твори для труби були написані і адаптовані під європейські стандарти класичної музики. Із плином часу музична мова та стилістика творів китайських композиторів для труби змінювалася у відповідності із вимогами часу та його тенденціями. Так, музика для труби до 1980-х років зазнала впливу політичної пропаганди того часу, а важливим ідеологічним натхненником та автором численної кількості творів для труби того часу, став відомий педагог-трубач Чжу Цидун. Він одним із перших у Китаї розпочав свою музичну діяльність у сфері мистецтва гри на трубі та педагогіки, а тому надавав значення створенню нового репертуару для цього інструменту, а також мелодичним розробкам на допомогу трубачам-початківцям. Музикант зібрав колекцію творів для труби соло та ансамблів на матеріалі популярних революційних та народних пісень.

Провідні китайські трубачі та композитори, такі як: Чжу Цидун, Лю Фужун, Лі Цзингуан, Ло Пін, Жень Тунсян, Чжоу Цзячуань, Чжао Сунтінг, Гао Рунхун, Чжоу Дунчао, Гуань Ічжун, Чжу Цзянер, Цзи Чже, Ге Лідао, Чжу Сяогу, Лю Веньцзинь працювали в декількох напрямках одночасно – у сфері розвитку виконавських навичок гри на сучасній трубі, а також модернізації та популяризації давніх китайських духових інструментів [5].

У 1955 році професор Шанхайської консерваторії Дін Шаньде написав трубний октет «Синьцзянський танок». Першим китайським твором для труби соло стала п'єса «Звільнення Червоною армією Наньгоу Ча», написана у 1956 році. Її автор Мей Бін в якості основи використав тему народної пісні півночі Шаньсі «Червоний стяг» [7, 56].

Окремої уваги заслуговує «Збірка творів для труби» Чжу Цидуна, складена у 1960-му році. До її складу увійшли 12 п'єс китайських композиторів у тому числі і самого автора, десять із яких для соло труби, а дві для ансамблю. Джерелом натхнення авторів слугували народні мелодії із різних куточків країни. До сьогодні музика цієї збірки привертає увагу національним колоритом, користуючись попитом серед китайських трубачів. Одна із п'єс збірки Чжу Цидуна – «Варіації на тему Гада Мейлін» у 1961 році була затверджена як обов'язкова п'єса у програмі вивчення гри на трубі [5].

Перший національний концерт для труби із оркестром «Керування підводою», написаний у 1961 році Тао Цзячжоу здійснив справжню сенсацію: його часто транслювали по радіо і згодом він зазвучав на випускних іспитах трубачів різних навчальних закладів. Цей твір, винятково популярний до цього часу, заповнив собою важливу прогалину в жанрах китайських творів для труби. Із його появою факт існування китайського мистецтва гри на трубі став загальноприйнятим. В цілому репертуар духовиків на початку становлення виконавства на трубі у 1949 – 1965 роках складався із адаптованих народних пісень і танців. Більша частина творів написана у формі варіацій, основний метод яких – орнаментальні перетворення теми мелодії.

З 1952 року у Китайській Народній Республіці розвинулася тенденція до виготовлення духових музичних інструментів. Була відкрита Пекінська фабрика духових інструментів, яка швидко стала одним із провідних виробників країни. У якості експерта на фабрику був запрошений Ся Чжицю. Через 2 роки відкрилася Даляньська фабрика, а у 1958 році – Шанхайська. Проте, не дивлячись на багаторазове збільшення об'ємів виробництва, якість труб, що випускали на той час, була нижчою порівняно з інструментами європейського зразка. Тому виконавці рідко надавали перевагу вітчизняним інструментам.

Період «культурної революції» для китайського виконавства на трубі виявився менш складним, порівняно із фортепіанним чи скрипковим. Негативні зміни, які вплинули на трубачів Китаю полягали у репертуарній політиці, зокрема під санкції потрапила вся зарубіжна музика, а також твори китайських композиторів для труби, написані в період до 1966 року. Не стала виключенням і музика інших соціалістичних країн. Окрім цього обмежувалося розповсюдження нових творів написаних у «буржуазних» жанрах. Наприклад, «Концерт для труби F-Dur» Чень Ісіня у 1965 році був виконаний та записаний на радіо, проте не був опублікований та не розповсюджувався до закінчення «культурної революції». Ноти і книги заборонених авторів та жанрів знищувалися. У результаті таких дій значна кількість трубачів, а також композиторів, що писали музику для труби, залишилися без роботи [2, 23; 3, 89].

Негативні наслідки мало і те, що творчий процес мав ідеологічну регламентацію: найбільш підтримувалися теми революційної

боротьби та героїзму китайських патріотів. Були розформовані та зачинені значна кількість навчальних закладів, консерваторій зокрема, в яких викладали гру на трубі. Творчі колективи також припиняли своє існування. Військові оркестри зберігалися, але були вимушені вирішувати проблему поповнення штату власними силами. Єдиним осередком, що готував кадри для військових музичних колективів був військовий оркестр. Молоді трубачі мали змогу опанувати інструмент у дуже вузьких жанрово-стилістичних межах: розучуючи переважно маршовий репертуар [9; 12].

Між тим, загальний стан виконавства на трубі даного періоду був відносно стабільним. Про це свідчить той факт, що жоден із основоположників китайського мистецтва гри на трубі не був фатально репресований. Усі музиканти залишилися на своїх місцях, продовжуючи справу, почату до революції. Наприклад, Ся Чжицю у 1964 році подав ідею новаторського удосконалення конструкції труби, над якою працював до 1988. У 1978 році він опублікував підручник «Методика гри на трубі». Продовжувалося, хоча і в менших масштабах, створення музики і перекладення народних мелодій. Чжу Цидун написав трубні дуети, наприклад, «Оспівуємо наш новий Тибет», а також квартет «Маленька сосна». Також він здійснив ряд перекладень патріотичної пісні «Шандандан квітне яскраво-червоним», декілька пісень присвячених Мао Цзедуну тощо.

Кінець XX століття став періодом професійного становлення талановитих трубачів та композиторів другого покоління. Музикант Сюй Линь написав п'єсу «Казка» і трубне тріо «Стоячи на горі Мяолін та дивлячись на Пекін». Також він зробив ряд перекладень для труби. Молодий педагог Шеньянської консерваторії Сунь Цзюнь переклав для труби революційну пісню «Османтус квітне в серпні», а також створив п'єси «На щасливих луках», «Пісня горців летить до неба».

Доля молодого трубача Бо Ліня також виступає цікавою сторінкою виконавства на трубі в Китаї. У 1962 році він повернувся до країни після семирічного стажування за кордоном, щоб присвятити свою педагогічну діяльність підростаючому поколінню трубачів. На початку «культурної революції» музикант працював у «зразковому оркестрі», але згодом, у зв'язку із необхідністю появи нової музики, яка б відображала революційні настрої, він розпочав свою діяльність як композитор. У цей період музикант написав багато творів для труби різної складності, що отримали значну популярність. Серед них: п'єси

для соло труби «Вісім маленьких доріг», «Варіації на тему дитячої комуністичної пісні», «Ділі-ділі», «Танець бойових капелюхів», брас-квінтет «Маленька увертюра» [13; 14].

Виконавство на трубі у період цього буремного часу збереглося у театральних, військових та зразкових оркестрах. Гра на трубі була збережена і на рівні провінційно-любительському. На території всієї країни, особливо у сільській місцевості, розгорнулася діяльність літературно-художніх пропагандистських груп. Художній рівень таких колективів не був занадто високим чи професійним, проте саме завдяки таким утворенням молодь мала змогу грати на трубі [10, 153].

Таким чином, процеси прискореного формування і розвитку виконавства на трубі в Китаї у ХХ столітті відбулися завдяки вирішальній підтримці держави. Саме в цей період відкрилися таланти першого покоління китайських трубачів, які займалися також і викладацькою діяльністю: Хун Пана, Ся Чжицю і Чжу Цидуна. Вирішальним фактором збереження основ мистецтва гри на трубі в час, коли решта європейських інструментів зазнавали значних утисків стало відповідність семантики творів для труби, ідеологічним установам того часу.

На сучасному етапі виконавство на трубі в Китаї продовжує свій активний розвиток. Сучасні китайські трубачі швидко переймають досвід і приклад іноземних шкіл та успішно навчаються тонкощам європейської школи гри на трубі у закордонних закладах музичної освіти.

Висновки. Виконавство на трубі має цікавий, насичений шлях становлення і розвитку в Китайській Народній Республіці, а тому викликає неабиякий інтерес у світових музикантів, педагогів, мистецтвознавців та науковців. Вирішальну роль на початку становлення мистецтва гри на трубі в Китаї відіграли європейські військові оркестри, що з'явилися в середині ХІХ століття внаслідок Опіумних війн. Культурна революція надала виконавському мистецтву гри на трубі, більш ідеологічного значення. До середини ХХ століття китайські трубачі, порівняно із закордонними музикантами, дещо повільніше опановували інструмент. Проте, в наш час, виконавство на трубі в країні знаходиться на високому рівні і продовжує розвиватися.

У репертуарі китайських трубачів можна спостерігати наявність творів національних композиторів як для сучасної труби, так і для

традиційної. Мотиви композицій часто запозичені із народних пісень і награвань та збагачені завдяки синтезу епох, музичної мови і технік, а також стилів. Важливе значення у розвитку національного виконавського мистецтва гри на трубі мала композиторська діяльність китайських музикантів, що збагатили та урізноманітнили музичний репертуар. Завдяки розширенню музичного матеріалу, який в першу чергу, базувався на одвічно традиційних мотивах, склалася унікальна китайська академічна культура мистецтва гри на трубі європейського зразка.

Перспективи дослідження означеного напрямку, полягають у висвітленні вагомих аспектів з тематики виконавського мистецтва гри на трубі в Китаї, в контексті світової музичної культури.

Список використаних джерел і літератури:

1. Ван Гуан Зін. Історія китайської музики. Тайбей: Кн. база Чжон Хуа, 1956. 382 с.
2. Жу Зіан Жи. Історія музичної літератури в Китаї. Шанхай: Музика Шанхая, 1935. 369 с.
3. Кунь Ло. Розвиток саксофонного мистецтва Китаю у вимірах міжкультурного діалогу: дис. ... канд. мист. (д-ра філософії): 26.00.01. Львів, 2017. 228 с.
4. Сябінь Лі. Духові інструменти в китайській музичній творчості та виконавстві. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39377/15Lee.pdf> (дата звернення 31. 03. 2024).
5. Сябінь Лі. Труба в музичному мистецтві України і Китаю: компаративний аспект: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2012. 21 с.
6. Сун Жуйлун. Китайсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю (на прикладі музичного життя Харбіна першої третини XX ст.): автореф. дис. ... канд. мист.: 26.00.01. Львів, 2014. 20 с.
7. Су Юйчен. Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів: дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2017. 188 с.
8. Фан Лі. Історичні відомості про походження і музичні особливості китайських народних інструментів. Значення їх у розвитку та розквіту давньокитайської музичної культури. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2004. № 9. С. 59–66.
9. Цзякунь Ден. Китайська оркестрова музика в контексті діалогу культур. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2411> (дата звернення: 31.03.2024).
10. Цзякунь Ден. Джен Лу – яскрава постать у галереї діячів китайської духової оркестрової музики. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 13. 2015. С. 153–160.
11. Antoshko, M. Chinese musical traditions: stages of development. *Culture and Arts in the Modern World*. 2020. № 21. С. 11–22.

12. Jin Jie. Chinese Music (Introductions to Chinese Culture). URL : https://books.google.com/books?redir_esc=y&id=9MI6JHKw9BQC&pg=PA4#v=onepage&q&f=false (дата звернення: 03.04.2024).
13. 陈黔中国人民解放军军乐团创作室创作员 (Чен Цзян – засновник військового оркестру Китайської народної визвольної армії). URL : http://baike.baidu.com/link?url=It7puygRDRuCaQeLA7Qb5dMZ_nzsJ9BXwfk6m_pSgA67QRvOOby5gM_qSaVw011mMoBYSVl8u2srARcR7sTPVCA0CXcCIH5SbD_ZCf3 (дата звернення: 03.04.2024).
14. 两团一队中国人民解放军军乐团. (Військовий оркестр Китайської народно-визвольної армії) URL : <https://baike.baidu.com/item/两团一队> (дата звернення: 03.04.2024).

References:

1. Van Huan Zin. (1956). History of Chinese music. Taipei: Kn. Zhong Hua base. 382 [in Ukrainian].
2. Zhu Zian Zhi. (1935). History of musical literature in China. Shanghai: Music of Shanghai. 369 [in Ukrainian].
3. Kun Luo. (2017). The development of Chinese saxophone art in the dimensions of intercultural dialogue. Candidate's thesis. Lviv. 288 [in Ukrainian].
4. Siabin Li. (2012). Wind instruments in Chinese musical creativity and performance. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39377/15Lee.pdf> (date of application: 31.03.2024) [in Ukrainian].
5. Siabin Li. (2012). The trumpet in the musical art of Ukraine and China: a comparative aspect. Abstract of the thesis of the Candidate of Art Studies. Kyiv, 21 [in Ukrainian].
6. Sun Zhuilun. (2014). Chinese-Ukrainian musical connections in the socio-cultural continuum of Northern China (on the example of the musical life of Harbin in the first third of the 20th century). Abstract of the thesis of the Candidate of Art Studies. Lviv, 20 [in Ukrainian].
7. Su Yuichen. (2017). Compositional and dramaturgical features of Chinese program concerts for a soloist with a traditional orchestra instruments. Candidate's thesis. Kyiv, 188 [in Ukrainian].
8. Fan Li. (2004). Historical information about the origin and musical features of Chinese folk instruments. Their importance in the development and flowering of ancient Chinese musical culture. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 9, 59–66 [in Ukrainian].
9. Tszia Kun Den. (2015). Chinese orchestral music in the context of the dialogue of cultures. URL : <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2411> (date of application: 31.03.2024) [in Ukrainian].
10. Tszia Kun Den. (2015). Jen Lu is a bright figure in the gallery of figures of Chinese wind orchestra music. *Current issues of humanitarian sciences*, 13, 153–160 [in Ukrainian].
11. Antoshko, M. chinese musical traditions: stages of development. Culture and Arts in the Modern World. 2020. № 21. С. 11–22 [in Ukrainian].

12. Jin Jie. Chinese Music (Introductions to Chinese Culture). URL : https://books.google.com/books?redir_esc=y&id=9MI6JHKw9BQC&pg=PA4#v=onepage&q&f=false (date of application: 03.04.2024) [in Ukrainian].
13. 陈黔中国人民解放军军乐团创作室创作员. (Chen Jiang is the founder of the Military Band of the Chinese People's Liberation Army]. URL : http://baike.baidu.com/link?url=It7puygRDRuCaQeLA7Qb5dMZ_nzsJ9BXwfk6m_pSgA67QRvOOby5gM_qSaVw011mMoBYSVl8u2srARcR7sTPVCA0CXcCIH5SbD_ZCf3 (date of application: 03.04.2024) [in Ukrainian].
14. 两团一队中国人民解放军军乐团. (Military band of the Chinese People's Liberation Army]. URL : <https://baike.baidu.com/item/两团一队> (date of application: 03.04.2024) [in Ukrainian].

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

UDC 785.1 (477)
DOI 10.33287/222430

Горбаль Вадим Ярославович,
*кандидат мистецтвознавства,
доктор філософії, доцент,
доцент кафедри Музичного мистецтва
Національної академії сухопутних військ
імені гетьмана Петра Сагайдачного*
тел.: (067) 398 - 43 - 80
e-mail: vadikdj86@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-0631-2617>

Горбаль Ярослав Миколайович,
*заслужений діяч мистецтв України, професор,
професор кафедри музичного мистецтва
Національної академії сухопутних військ
імені гетьмана Петра Сагайдачного*
тел.: (067) 920 - 54 - 73
e-mail: yaroslavgorbal@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2983-4482>

**ВІЙСЬКОВИЙ ОРКЕСТР В УКРАЇНІ:
ДЕЯКІ ПИТАННЯ ІСТОРІЇ**

Мета статті полягає в окресленні та розкритті деяких історичних питань, пов'язаних з розвитком військової музики та функціонуванням військового оркестру в Україні періоду Гетьманщини. **Методологія** дослідження ґрунтується на комплексному підході і полягає у поєднанні методів історизму та джерелознавства. Це дозволяє виокремити військову музику з-поміж інших сфер української музичної культури і сформулювати струнку систему її побутування на основі систематизації відомостей з документальних джерел XVII – першої половини XVIII століть та пізніших публікацій. **Наукова новизна** матеріалів статті полягає у спробі виокремити війську музику в самостійну галузь української музичної культури періоду

Гетьманщини, яка була пов'язана з історією українського козацтва, і довести, що вона зазнала емансипованого розвитку. У центрі уваги – ратна, генеральна і полкова музика, яка мала офіційно-церемоніальні, службово-стройові, сигнальні (фанфарні), побутово-розважальні та концертні функції. Також вивчено кобзарський рух, що розвивався у козацькому середовищі в найтіснішій кореляції з героїчним козацьким епосом, діяльність полкових музичних цехів та гетьманської капели. У ратній музиці, що звучала під час військових походів, генеральній музиці, яка існувала при гетьмані, і полковій музиці, утвореній при кожному з козацьких полків, наголошено на значенні та функціях духових та ударних інструментів. У **висновках** зазначено, що бурхливий сплеск військової музики за часів Гетьманщини слід пояснити активною участю українського козацтва у національно-визвольному русі, у численних військових походах, куди українське військо вирушало разом із козацькими цеховими музикантами. Серед пам'яток козацької військової музики маємо унікальну – «Запорізький марш», який і сьогодні звучить як живий музичний образ героїчного часу.

Ключові слова: українська музична культура XVII – першої половини XVIII століть, Гетьманщина, козацтво, військова музика, військовий оркестр.

Horbal Vadym, PhD in Arts, docent, Hetman Petro Sahaidachny National Army Academy, the Department of Music Art

Horbal Yaroslav, honored art worker of Ukraine, professor for the Department of Musical Art at the Hetman Petro Sahaidachny National Army Academy

Military orchestra in Ukraine: some issues of History

The **purpose** of the article is to outline and reveal some historical issues related to the development of military music and the functioning of the military orchestra in Ukraine during the Hetmanship period. The research **methodology** is based on a comprehensive approach and consists in combining the methods of historicism and source studies. This makes it possible to distinguish military music from other spheres of Ukrainian musical culture and to form a coherent system of its everyday life based on the systematization of information from documentary sources of the 17th – the first half of the 18th centuries and later publications. The **scientific novelty** of the materials of the article consists in an attempt to single out military music as an independent branch of Ukrainian musical culture of the

Hetman period, which was connected with the history of the Ukrainian Cossacks, and to prove that it underwent an emancipated development. The focus is on military, general and regimental music, which had official-ceremonial, official-military, signal (fanfare), household-entertainment and concert functions. The Kobzar movement, which developed in the Cossack environment in the closest correlation with the heroic Cossack epic, the activities of the regimental music workshops and the Hetman's chapel were also studied. In the military music played during military campaigns, the general music that existed under the hetman, and the regimental music formed under each of the Cossack regiments, the importance and functions of wind and percussion instruments are emphasized. The **conclusions** indicate that the violent surge of military music during the Hetmanship should be explained by the active participation of the Ukrainian Cossacks in the national liberation movement, in numerous military campaigns, where the Ukrainian army went together with the Cossack guild musicians. Among the monuments of Cossack military music, we have a unique one – „Zaporizhia March”, which even today sounds like a living musical image of heroic times.

The key words: Ukrainian musical culture of the 17th – first half of the 18th centuries, Hetmanship, Cossacks, military music, military orchestra.

Постановка проблеми. Козацько-гетьманська держава, яка у XVII столітті називалася Військо Запорізьке, існувала протягом століття (1648 – 1764) і розпочалася з кульмінаційних подій національно-визвольної боротьби українського народу під проводом гетьмана Богдана Хмельницького. Одним з найважливіших історичних здобутків цього періоду стало відновлення української державності (на умовах автономії), із виборним принципом центральних і місцевих органів влади, з адміністративним поділом на десять військових округів, які називалися полками.

На цей історичний період припали і загальне піднесення української культури під час 22-річного гетьманування Івана Мазепи (1687 – 1709) – т. зв. «мазепинське бароко», і яскраві здобутки в галузі музичного мистецтва, зокрема поява багатоголосного церковного співу, відомого під назвою «партесний» (від лат. *part* – партія), а також розвиток церковної монодії і духовної пісні, найпопулярніші зразки якої були опубліковані у почаївському «Богогласнику» (1790). Усі ці явища відносяться до духовної музики і детально описані в літературі.

Численні військові походи і переможні бої козацького війська виплекали появу і розвиток *військової музики*, яка, порівняно із церковною музикою, досліджена не настільки детально. Між тим, у період Гетьманщини кожен з десяти полків мав свою «полкову» музику, тобто військовий оркестр.

Аналіз сучасних публікацій. Окремі відомості щодо музичного життя козацької верхівки часів Гетьманщини та культурно-просвітницької діяльності гетьманів публікувалися у працях українських істориків В. Антоновича [1], О. Апанович [2], І. Крип'якевича [6], Д. Яворницького [8] та ін., присвячених вивченню козацтва, діяльності гетьманів та отаманів Запорізької Січі тощо. Питання розвитку військової музики на прикладі Київського полку висвітлювалося у статті Л. Баранівської [3], більш загально, у контексті становлення тогочасної музичної освіти – у статті В. Біліченка [5]. Діяльності музичних цехів в Україні XVII – XVIII ст., куди входили, зокрема, й військові музиканти, було присвячено статтю Б. Фільц [7]. Огляд літератури показав, що в наявних наукових працях тема нашої статті розкривається лише частково і потребує додаткового і більш систематизованого висвітлення.

Мета статті – окреслити та розкрити деякі історичні питання, пов'язані з розвитком військової музики та функціонуванням військового оркестру в Україні періоду Гетьманщини.

Об'єкт дослідження – військова музика в Україні, а **предмет** – функціонування військової музики за часів Гетьманщини.

Основний матеріал. В українській музиці, яка протягом XVII – першої половини XVIII століть переживала період інтенсивного розвитку, засвоюючи нові ідеї бароко, можна побачити виразні контури національної військової музики. Її базовим джерелом стає козацтво, насамперед запорізьке військо, а духовним імпульсом – героїка визвольної боротьби часів Гетьманщини. Похідні козацькі пісні, марші, думний епос та історична пісня – ці музичні явища вийшли за межі своєї історичної доби, визначивши основні риси музичної героїки часів Гетьманщини. У козацькому середовищі зародилися також героїчні народні танці, зокрема козак та гопак, що стали популярними у різних країнах Європи. Не можна оминати і впливу так званої «яничарської музики», яка у XVII столітті під час військових дій європейських держав проти Османської імперії проникала до Європи, знайшовши застосування у німецькій,

австрійській і, безперечно, українській військовій музиці (достатньо сказати, що бунчук – турецького походження). Становлення національної оркестрової культури проходило у руслі тих процесів, що відбувалися у Європі. Саме у XVII столітті у країнах Західної Європи відбувається формування оркестру і визначення у ньому ролі духових інструментів. Успіхи у становленні оркестрової культури, очевидно, відбилися на сольному виконавстві на духових інструментах.

Друга половина XVII і початок XVIII століття є «золотою добою» солюючої труби, яка в оркестрі і у сольних творах, як правило, мала дуже складну, високу за регістром партію і передбачала виконання звуків, які входили тільки до складу натурального звукоряду. Такі високі партії труби мали назву «кларіно». XVII століття – свідок появи і закріплення в оркестровій практиці гобою (в результаті реконструкції шалмею) і поперечної флейти, яка мала більшу силу звуку і досить легко надавалася на різні удосконалення. Виконавські можливості духових інструментів постійно зростали. З'являються і нові інструментальні жанри: сюїта, соната, симфонія, концерт. Сюїта виникла на основі народної музики, побутового музикування шляхом об'єднання контрастних, різнохарактерних танців. Цей жанр відкрив шлях до камерної сонати, а до кінця XVII століття – симфонії.

Виникнення рогових оркестрів в Україні та вдосконалення духових інструментів пов'язані з діяльністю чеха Карла фон Лау – валторніста-віртуоза, диригента, знаного майстра духових інструментів, котрий служив капельмейстером рогового оркестру у К. Розумовського. Власне Карл фон Лау, взявши за аналог корнет (цинк) епохи Людовика XI, зробив на корпусі рогів-дискантів сім отворів подібних до гобоя або флейти. Тембр удосконаленого інструмента був подібним до труби, але у швидкості виконання пасажів та різних віртуозних творів він не поступався дерев'яним духовим інструментам. Лау замінив мідні роги дерев'яними, обтягнутими зверху шкірою, у результаті чого на них стало можливим виконувати приємніші, більш ніжні звуки. Музикант також удосконалив клапани, що дозволило видобувати не один звук певної висоти, а значно більше. Оновлена технологія рогових оркестрів дозволяла здійснювати виконання симфонічних та оперних творів. Так, у 1755 році у палаці гетьмана К. Розумовського була поставлена опера Г. Раупаха «Альцеста» у супроводі рогового оркестру.

Щодо жанрових характеристик, то військова музика XVII – першої половини XVIII століть розвивалася у трьох основних напрямках: інструментальному, пісенно-хоровому і вокально-інструментальному. Ґрунтуючись на українському фольклорі, вона продовжувала історичну традицію ратної музики Київської Русі, і була невіддільною від військового побуту. Залежно від певних завдань і застосування, військова музика часів козацької доби поділялася на офіційно-церемоніальну, службово-стройову, сигнальну (фанфарну), побутово-розважальну та концертну.

«Полкова музика» складалася з кобзарів, довбишів, литавристів, сурмачів, трубачів, скрипалів, цимбалістів. Вона використовувалася під час походів, а також у козацькому побуті. Пишучи про розваги у Запорізькій Січі, історик Дмитро Яворницький відзначав, що козаки «грали на кобзах, скрипках, ваганах, лірах, цимбалах, басах, козах, свистіли на сопілках, свистунах, – одне слово, на всьому можливому для гри, й відразу танцювали. А танцюють, бувало, так, що супроти них не витанцює ніхто в світі: весь день буде музика грати, весь день будуть і танцювати, ще й промовляючи:

Грай-грай! От закину зараз ноги аж за спину,
Щоб світ зливався, який козак вдався» [8, 312].

Слово «козак» як символ воїна – захисника вітчизни – міцно увійшло у фольклорну лексику майже усіх слов'янських народів. Тож маємо усі підстави стверджувати, що формування жанрово-стильових засад української військової музики відбувалося у цей час у найтіснішій кореляції з героїчним козацьким епосом, який, очевидно, був вирішальним чинником її художньо-естетичних, образно-тематичних і, врешті, музично-виразових елементів.

Важливим чинником культурного розвитку в період Гетьманщини мав добре поставлений рівень освіти. Щодо професійної підготовки військових музикантів, то в цій справі велику роль відіграли музичні цехи, діяльність яких широко розвинулася в українських містах саме у XVII – першій половині XVIII століття. Перші цехи виникли у Кам'янці-Подільському (1571) та у Львові (1580), надалі вони з'явилися у великих та малих містах України – Острозі (1629), Полтаві (1662), Києві (1672), Прилуках (1686), Стародубі (1705), Ніжині (1720), Чернігові (1734) та ін.

На Лівобережній Україні діяли козацькі полкові цехи. У 1652 році Богдан Хмельницький видав «Універсал музикам на Задніпров'ї,

організованим у цех», яким наказував членам цеху слухатися цехмістра-цимбаліста Грицька Ілляшенка-Макушенка, а він у свою чергу мав підкорятися гетьманові. 1705 роком датується універсал гетьмана Івана Мазепи про Стародубський музичний цех.

Київський музичний цех, створений у 1672 році (його статут магістрат затвердив у 1677 році), був одним з найбільших музичних цехів. У 1742 році в ньому налічувалося 35 осіб. Головна увага статуту київського цеху, який був подібний до львівського, зосереджувалася на захисті професійних інтересів членів цеху. У цьому та інших цехах дбали про фаховий рівень підготовки учнів, котрі вчилися у членів цеху впродовж кількох років. Київський музичний цех об'єднував інструменталістів, котрі виконували пісні, танці, марші, грали на народних святах тощо.

Цехові музиканти грали на різних урочистостях, народних святах, у міському середовищі, на весіллях, похоронах та інших заходах, а також на ярмарках. Під час військових походів козацькі цехові музиканти вирушали разом з полками, а у мирний час виконували функції цивільних міських оркестрів. Серед пам'яток козацької військової музики маємо унікальну – «Запорізький марш», який і сьогодні звучить як живий музичний образ героїчного часу.

На жаль, репертуар музичних цехів цього періоду в нотних записах не зберігся, так само, як не дійшли до нас нотні записи музики, що звучала в тогочасному гетьмансько-старшинському середовищі. Про функціонування в ньому західноєвропейської музики свідчить унікальна нотна бібліотека Розумовських, яка складається в основному із західноєвропейської оперної та інструментальної музики. Згадки про музичні капели при дворі гетьмана К. Розумовського маємо з 1751 р. Капела досягла дуже високого рівня виконання. За свідченням сучасників, вона нараховувала більше сорока добре навчених музикантів, з яких кожен міг з честю виступити на своєму інструменті.

Гетьман постійно піклувався, аби в оркестрантів були гарні духові інструменти та нові ноти. Збереглися відомості про деяких капельмейстерів-диригентів, що служили при його капелі. Наприклад, Андрій Рачинський працював у капелі К. Розумовського від 1753 року упродовж десятиліття, а до того був регентом єпископського хору у Львові.

Гетьмансько-старшинське середовище було тим елітним шаром нації, у якому відбувалося засвоєння українською культурою

досягнень західноєвропейської світської музики – оперного та різних інструментальних жанрів.

Наявні деякі документальні матеріали про діяльність музичних цехів не уточнюють, що конкретно вони виконували. Але це була сольна та ансамблева музика. Тож можемо констатувати, що власне у середовищі полкових музичних цехів відбувався розвиток духового виконавства в Україні.

Зазначимо, що гетьманські універсали XVII – початку XVIII століть про діяльність козацьких полкових музичних цехів виявилися значно раніше за «Устав воїнський» Петра I (1716). Тож принципові положення видатного українського вченого Івана Огієнка про перетікання і запозичення російською культурою численних ідей, здобутків та новацій, укорінених в українській спадщині хронологічно значно раніше, мають підставу і в галузі військово-оркестрової музики. Цілком ймовірно, що деякі взірці української військової духової музики теж знаходяться у фондах Росії. У XVII – першій половині XVIII ст. військова музика в Україні була диференційована згідно своїх функцій у трьох основних різновидах – це ратна музика, яка звучала під час військових походів, генеральна музика, яка існувала при гетьмані, та полкова музика, яку мав кожний козацький полк.

Основними інструментами військового оркестру були труба, сурма, литаври, бубон, барабан. Причому литаври, бубон, як і прапор, булава, бунчук та печатка, були знаками (клейнодами) гетьманської влади. Військові оркестри склалися із порівняно невеликої кількості музикантів. Наприклад, в оркестрі Стародубського козацького полку у 1723 році числилися чотири «трембачі», один довбиш та два «піщалки» (мабуть гобої, які у той час посідали значне місце у військовій музиці). Пізніше, вочевидь, кількість музикантів збільшилася, оскільки для них у Стародубі казенним коштом зводився дім «о восьми покоях».

Першочерговим призначенням ратної військової музики було давати різного роду сигнали, які слугували як засіб комунікації. Військово-сигнальна функція інструментів була різною. Звуками литавр скликали на військові ради, повідомляли про загрозу нападу, звуками труби подавали сигнал до початку битви, звуками барабану – сигнал про відступ тощо. Полкова музика засобами свого мистецтва пропагувала патріотичні, національно-визвольні ідеї, тобто мала більш поважну ідейно-естетичну задачу. Особливу роль у полковій музиці

відігравали кобзарі, бандуристи та лірники, які були на службі у війську Запорізької Січі. Спершу кобзарі були учасниками козацьких походів, людьми різних соціальних верств, колишніми воїнами, нерідко захопленими у полон й осліпленими татарами за спробу втечі. З часом виконання думного епосу стає професією. Музично-поетичний стиль кобзарського мистецтва синтезував кращі риси національної поетичної та музичної творчості і, очевидно, вплинув на розвиток багатьох жанрів українського народного й професійного мистецтва, зокрема і військової музики. Величавий героїчний пафос думного епосу, реалістичність його тем і сюжетів, високе етичне спрямування стали ознаками української музичної культури, невід'ємною частиною якої є військова музика.

Факт участі кобзарів Прокопа Скрыги, Михайла Сокового і Василя Варченка у військових походах засвідчує, наприклад, Коденська судова книга 1770 року. Про участь бандуристів у військовій музиці XVII ст. писав відомий історик Дмитро Багалій. Він вважав, що бандуристом міг бути сліпий Данилів син, мабуть, бандуристами були і ті п'ять музикантів, що разом з десятьма трубачами в почті Івана Мазепи прибули до Москви 1689 р. Маючи досить тихий, слабкий звук, старовинна бандура не могла, очевидно, бути інструментом духового оркестру, але грою на ній супроводжувалися кобзарські співи про героїчні військові подвиги козаків у боях з ворогами. І власне це надавало українській військовій музиці тих часів особливого звучання, піднесення до рівня національної самобутності.

У подальшому сфера застосування військової музики розширюється, інструментальний склад поповнюється. У матеріалах XVII ст. трапляються окремі згадки про офіційні урочистості, що супроводжувалися саме військовою музикою. Так, у 1665 році серед супроводжуючих до Москви гетьмана І. Брюховецького були «многіє співаки», а в 1689 році туди ж прибули 10 сурмачів і «п'ять музикантів». Генеральна військова музика брала участь у всіх офіційно-урочистих церемоніях і була неодмінною складовою частиною ритуалу, котрим відзначалися «постановлення» військових осіб у вищий чин. У Ніжині, коли надавалось звання полковнику Божичу, попереду полку крокували музиканти.

Великий оркестр звучав на урочистостях при обранні гетьманом Кирила Розумовського. Взимку 1750 року 5000 козаків вступили на

вулиці Глухова під гру музикантів 10 полків, «з боєм на литаврах по військовому порядку». Далі їхав кіньми гетьманський оркестр «з ігранієм на трубах». Ще пишніше було обставлено прибуття К. Розумовського у його резиденцію влітку 1751 року. Тож військова музика була чи не головним поширювачем світської музичної культури в українському міському середовищі XVIII століття.

Документи про подорож імператриці Єлизавети Петрівни та Катерини II в Україну також містять нотатки стосовно їх музичного оформлення. Влітку 1744 року українські полкові музиканти, супроводжуючи в подорожі імператрицю Єлизавету, вітали її з тріумфальних арок при в'їзді до міста. Прибуття цариці в Козелець ознаменувалося ілюмінацією, а валторнова музика перед палацом «для більшого звеселяння» продовжувалася аж до світанку. Коли Катерина II у січні 1787 року в'їжджала в Київ, за свідченням одного з учасників її свити А. Палетики, «труби і литаври наповнювали повітря».

Вже в той час без військової музики не обходилися жодні міські урочистості. Так, приміром, полкові музиканти грали у Києві на щорічних оглядах озброєного корпусу з міщан та почесних купців, а в 1768 році при корпусі була організована міська інструментальна капелія. У військових музикантів завжди були керівники, як це видно з прохання про виплату заробленого, котре у вересні 1722 року подав «отаман музики військової з усім своїм товариством» Максим Якутський. Військові музиканти одержували плату не лише грошима, а й одягом («тармами») і харчами («борошном»). Декотрі з них утримувалися коштами, стягуваними з жителів виділених сіл.

Ретроспективний аналіз історичного матеріалу дає можливість стверджувати, що військова музика часів Гетьманщини була одним з авангардних видів інструментальної культури в Україні. Розвиток військової музики в Україні XVII – пер. пол. XVIII ст. відображує характерні риси соціокультурних процесів, що тоді відбувалися, зокрема формування професійної свідомості на тлі зростання етноцентристських орієнтацій.

Спираючись на фольклорну основу і народні форми музикування, військове мистецтво поступово трансформувалося у професійне і зайняло провідне місце у тогочасному музичному житті України. Через відсутність писемної фіксації цього важливого пласту національної культури, немає можливостей проаналізувати її параметри і художні особливості.

Висновки. Бурхливий сплеск військової музики у період Гетьманщини, безпосередньо пов'язаний з історією українського козацтва, дає підстави для того, щоб виокремити її в самостійну галузь української музичної культури. Розвиток військової музики у цей час слід пояснити активною участю українського козацтва у національно-визвольному русі, у численних військових походах, куди українське військо вирушало разом із козацькими цеховими музикантами, у тому числі під звуки «Запорізького маршу», який і сьогодні звучить як живий музичний образ героїчного часу.

Перспективи подальшого вивчення означеної наукової тематики полягають у розширенні часових меж і залученні матеріалів від часів Київської Русі.

Список використаних джерел і літератури:

1. Антонович В.Б. Про козацькі часи на Україні. Київ: Дніпро, 1991. 238 с.
2. Апанович О. Гетьмани України і кошові отамани Запорізької Січі. Київ: Либідь, 1993. 288 с.
3. Баранівська Л. Військова музика козацько-гетьманської держави (на прикладі Київського полку: 1648–1782). Воєнна історія. 2004. № 1–3. URL: <http://warhistory.ukrlife.org/13046.htm>
4. Баранівська Л.І. Гетьмансько-старшинське середовище і культурно-музичне життя в Україні др. пол. XVII – XVIII ст.: дис. ... канд. мист. Київ, 2001. 247 с.
5. Біліченко В. Розвиток музичної освіти в Україні у період Козацької доби (Гетьманщини). *Людинознавчі студії*. 2015. Вип. 31. С. 34–47.
6. Крип'якевич І.П. Історія України. Львів: Світ, 1990. 520 с.
7. Фільц Б. Музичні цехи на Україні (XVII – XVIII ст.). *Українське музикознавство*. 1982. Вип. 17. С. 33–35.
8. Яворницький Д.І. Історія запорізьких козаків. Львів: Світ, 1990. Т. 1. 319 с.

References:

1. Antonovych, V.B. (1991). About Cossack times in Ukraine. Kyiv: Dnipro, 238 [in Ukrainian].
2. Apanovych, O. (1993). Hetmans of Ukraine and basket chieftains of Zaporizhzhya Sich. Kyiv: Lybid', 288 [in Ukrainian].
3. Baranivska, L. (2004). Military music of the Cossack-Hetman state (on the example of the Kyiv regiment: 1648 – 1782). Military history, 1–3. URL: http://warhistory.ukrlife.org/1_3_04_6.htm [in Ukrainian].
4. Baranivska, L.I. (2001). The hetman-elderly environment and cultural and musical life in Ukraine in the second half of the 17th–18th centuries. Candidate's dissertation. Kyiv, 247 [in Ukrainian].
5. Bilichenko, V. (2015). Development of musical education in Ukraine during the Cossack period (Hetmanate). Humanities studies, 31, 34–47 [in Ukrainian].

6. Krypyakevich, I.P. (1990). History of Ukraine. Lviv: Svit, 520 [in Ukrainian].
7. Filts, B. (1982). Music workshops in Ukraine (XVII-XVIII centuries). Ukrainian musicology, 17, 33–35 [in Ukrainian].
8. Yavornytsky, D.I. (1990). History of the Zaporizhia Cossacks. Lviv: Svit, 1, 319 [in Ukrainian].

UDC 78.072.2

DOI 10.33287/222431

Бєлай Яніна Валентинівна,
аспірантка кафедри теорії музики
Львівської національної музичної академії
ім. М.В. Лисенка
тел.: (068) 23 - 84 - 777
e-mail: ianina.bielai@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0008-7496-1230>

ВЗАЄМОДІЯ МИСТЕЦТВ У КОНЦЕПТУАЛЬНІЙ МУЗИЦІ

Метою статті є всесторонній огляд процесу виникнення та становлення концептуальної музики як нового мистецького напрямку у контексті його взаємодії з іншими видами мистецтв. У якості **методів** дослідження були використані: історичний, філософський, джерелознавчий, описовий методи та метод аналізу. **Новизна статті** є в тому, що на тему досліджуваного явища в україномовному середовищі практично ще немає наукових робіт. **Висновки.** Концептуальне мистецтво сформувалося на базі дадаїзму, в умовах взаємодії мистецтв. Вибір концепт-ідеї як основного визначального параметру напрямку концептуальної музики обумовлює можливість залучення інших видів мистецтв, серед яких найрозповсюдженішими є візуальні: скульптура, живопис, інсталяція і т.д. Подібні приклади поєднань були характерні для митців спільноти FLUXUS, серед яких були не тільки музиканти, а й художники, скульптори, письменники, філософи, поети, що і зумовлювало тенденцію до створення змішаних проектів. Як приклади у статті розглянуті твори представників спільноти FLUXUS: Йоко Оно (Voice piece to soprano to Simone Morris, 1961), Ла Монте Янга (Chambers street loft concerts, 1961), Джорджа Брехта (Realization music, 1963). Також матеріалом для аналізу послуговували концептуальні твори сучасних композиторів: Йоханнеса Крайдлера (Charts music, 2009; Fremdarbeit, 2009), Петра Валека (Election of a president, 2023), Аарона Ізраїль Левіна (Videogame

Vespers, 2023) та Дмитра Демченко (DNIPROMETRO, 2017). Цифрові технології, у свою чергу, посилили цю схильність до взаємодії мистецтв у концептуальній музиці та розширили можливості поєднань завдяки комп'ютерним опціям, що характерно для багатьох сучасних творів концептуальної музики.

Ключові слова: концептуальне мистецтво, концептуальна музика, дадаїзм, цифрова революція, концепт-ідея.

Bielai Yanina, PhD-Student at Lviv's National Music Academy named after Mykola Lysenko

The interaction of arts in concept music

The purpose of the scientific article is a comprehensive review of the process of emergence and development of conceptual music as a new artistic direction in the context of its interaction with other types of art. The following research **methods** were used: historical, philosophical, source studies, descriptive methods, and the method of analysis. **The newness** of the article lies in the fact that there are practically no scientific works on the topic of the studied phenomenon in the Ukrainian-speaking environment. **Conclusions.** Conceptual art was formed on the basis of Dadaism, in the conditions of interaction of arts. The choice of a concept idea as the main defining parameter of the direction of conceptual music determines the possibility of involving other types of arts, among which the most common are visual ones: sculpture, painting, installation, etc. Similar examples of combinations were especially characteristic for the artists of the FLUXUS community, among whom there were not only musicians, but also artists, sculptors, writers, philosophers, poets, which led to the tendency to create mixed projects. As examples, the article considers the works of artists of the FLUXUS community: Yoko Ono (Voice piece to soprano to Simone Morris, 1961), La Monte Young (Chambers street loft concerts, 1961), George Brecht (Realization music, 1963). Conceptual works of modern composers: Johannes Kreidler (Charts music, 2009, Fremdarbeit, 2009), Petr Valek (Election of a president, 2023), Aaron Israel Levin (Videogame Vespers, 2023) and Dmytro Demchenko (DNIPROMETRO, 2017) were also used as material for analysis. Digital technologies, in turn, have enhanced this tendency towards the interaction of the arts in conceptual music and expanded the possibilities of combinations through the computer options that characterize many contemporary works of conceptual music.

The key words: conceptual art, conceptual music, dadaism, digital revolution, concept-idea.

Постановка проблеми. Від початку ХХ ст. і до сьогодні було створено багато творів напряму концептуальної музики, концепт-ідеї яких являли собою результат синергетичної взаємодії музики з іншими видами мистецтв, що потребує детального огляду у науковому контексті.

Актуальність теми дослідження. Напрямок концептуальної музики являє собою глобальне явище, яке зустрічається у творчості композиторів з усього світу. У світовому музикознавчому середовищі дослідження цього напрямку почалися тільки з першої чверті ХХІ століття, і тому наукова увага до цього явища є необхідною, враховуючи відсутність наукових публікацій на цю тему на теренах українського музикознавчого простору.

Огляд літератури. Практично вся наявна на сьогодні література, яка присвячена досліджуваній темі, – є іноземною, переважно англійською та німецькомовною і перекладів її на українську мову поки що немає, що дає змогу досліднику працювати з першоджерелом. Серед авторів, у роботах яких основна увага приділена філософському аспекту теми, варто відзначити американського філософа Генрі Флінта з його відомим есе „Concept Art”, у якому він дає визначення самого терміну, а також обґрунтовує основні ідеї та поняття [2, 1–3]; статтю німецького філософа Гаррі Леманна „Konzeptmusik. Katalysator der gehaltästhetischen Wende in der Neuen Musik” [13, 22–25], його ж монографію „Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie”, у якій є окремий розділ, присвячений концептуальній музиці [12, 106–115], статтю „Paragraphs on Conceptual Art” американського художника Сол Левітта [16, 79–84]. Німецький музикознавець Урс Петер Шнайдер у своїй монографії „Konzeptuelle Musik. Eine kommentierte Anthologie” здійснив масштабний аналіз чисельних творів концептуальної музики [23, 244–318] та дав авторське визначення самого терміну [23, 21]. Також були розглянуті публікації, присвячені темі дадаїзму, зокрема стаття Донни М. Крістіансен „What is Dada?” [5, 457–462], стаття Мішеля Орена „Anti-Art as the End of Cultural History” [20, 1–30] та інші, дотичні досліджуваному явищу, літературні джерела.

Метою статті є огляд новітнього напрямку музичного мистецтва – концептуальної музики, враховуючи філософські та історичні контексти обраної теми.

Об'єктом дослідження є приклади творів концептуальної музики, а **предметом** – є процес взаємодії мистецтв у музичних проектах напряму досліджуваного явища.

Виклад основного матеріалу. Ідея – як творчий імпульс, з якого починається будь-який проект не тільки у мистецькій, але й в інших сферах людської діяльності, до виникнення концептуального мистецтва не була основною ознакою, за якою може визначатися сам напрям або жанр. Саме у концептуальному мистецтві вона почала виконувати функцію визначального параметру. Таким чином особливістю концептуальної музики є наявність ключового фактору, який визначає її як унікальний напрям, і цим фактором є концепт-ідея, яка виконує функцію основного будівельного елемента музичного твору, залишаючи інші параметри в тотальній підпорядкованості концепції.

Становленню концептуальної музики як окремого напряму передував етап творчих пошуків у сфері концептуального мистецтва. Філософською основою цього мистецтва, у свою чергу, – є напрям дадаїзму, який виник у першій половині ХХ століття і позиціонував себе як протидія традиційному, канонічному мистецтву. Основні його принципи: ірраціональність, заперечення правил, антимистецтво. Виникнення самого напряму його засновники (Гуго Балль, Ріхард Гюльзенбек, Ганс Арп, Еммі Хеннінгс) пояснювали як реакцію на світові події першої чверті ХХ століття, а саме на Першу світову війну [5, 457]. Автором назви дадаїзм є румунський письменник Трістан Тцара, який також був і одним із засновників цієї філософської течії. Ось як пояснює можливе значення слова „дада” дослідниця Донна М. Крістіансен: „What does this word mean? Nothing. It means the tail of a holy cow to the Kru Negroes, a cube to the Italians, mother to the Romanians, a hobbyhorse to the French. () The word became the symbolic representative of a movement whose ultimate goal was its destruction...” [5, 457]. Хронологічно це філософське явище проіснувало з 1914 до 1924 року, посприявши подальшому виникненню та розвитку альтернативних течій у мистецтві.

Перші в історії концептуальні твори належать французькому художнику Марселю Дюшану, якого можна назвати прабатьком концептуального мистецтва та однією з найвпливовіших творчих особистостей ХХ століття у своїй сфері. Розповсюдженість ідей альтернативних митців по всьому світі, зокрема і світова популярність

Марселя Дюшана та його прибічників, призвела до виникнення інтернаціональної спільноти FLUXUS (від лат. потік), яка існувала у 1960-70х роках XX століття. Заснована вона була у 1960 році литовсько-американським митцем Георгом Масіунасом. Таку ж саму назву згодом отримав і журнал, у якому публікувалися твори представників цієї спільноти.

Американський філософ, музикант, письменник та активіст Генрі Флінт у 1961 році, у своїй роботі „An Anthology of Chance Operations”, вперше використав термін концептуальне мистецтво. Сама робота була видана пізніше, у 1963 році. Флінт протиставляв концептуальне мистецтво традиційному (стандартному), яке він називав структурним. Унікальність концептуального мистецтва, яка відрізняє його від традиційного, пояснюється тим, що у випадку з неконцептуальним, структура ніби підкорює митця собі і ідея вимушено поглинається цією структурою і тільки концепції, чисті ідеї, не обмежені правилами, здатні дати фантазії художника повну свободу. Матеріал та техніки – вторинні. Концепція, ідея – первинні.

Експериментальні твори музикантів спільноти FLUXUS були часто буквально пов'язані з мистецтвом художників і проявлялося це у застосуванні тих самих технік, що використовувалися майстрами візуальних напрямів. До цих технік відносяться, наприклад, Readymades, винахідником якої є Марсель Дюшан. Особливістю цієї техніки є використання готових, масово вироблених предметів, які відокремлюються від їх звичного, утилітарного вживання та отримують статус арт-об'єктів. Також слід згадати такі техніки як концептуальні мапи, концептуальні малюнки, тексти, перформанси. Одним з найвідоміших прикладів такої технічної взаємодії є сумісний проект митців Йоко Оно та Ла Монте Янга „Chambers street loft concerts” (1961), у якому зокрема була використана техніка концептуального тексту, автором якого була Йоко Оно, а композитор Ла Монте Янг відповідав за звукову частину. Йоко Оно також використовувала концептуальні тексти у якості картин-експонатів, які були представлені на виставці Георга Масіунаса в AG Gallery у 1961 році. У 1964 році вона опублікувала окрему збірку „Grapefruit”, до якої увійшли такого типу твори. Одним з відомих її концептуальних, експериментальних звукових творів є „Voice piece to soprano” to Simone Morris (1961), „текст” до якого складається всього з кількох речень-інструкцій: „Scream. 1. against the wind 2. against the wall 3.

against the sky”. Концепційна задача твору потребує від співачки його виконання на вулиці, як це було й з проектами інших митців FLUXUS у рамках „Chambers Street series”, показ творів яких здійснювався у вигляді перформансів на відкритому просторі. Ще одним прикладом застосування концептуального тексту є робота американського художника Лоуренса Вайнера „As long as it lasts”. Джордж Брехт у музичному творі „Realization music” (1963) використав техніку перформансу. Ідея твору полягає у зображенні процесу написання музики, який здійснює артист на сцені, малюючи ноти на мольберті. Музикант, який грає на гобої одночасно з артистом, здійснюючим запис нот, – зображує процес авторського мислення, у якому є місце для обміркування, що виражається постійними паузами, які переривають розвиток мелодичного матеріалу, таким чином створюючи концептуальне поєднання перформансу, живопису та музики.

Серед сучасних концептуальних митців, які створюють експериментальні звукові проекти в ідейній спорідненості з творчим направленням артистів спільноти FLUXUS, – варто відзначити чеського композитора, медіа та концепт-митця Петра Валека. У його творі „Election of a president” (2023) наявні ознаки експериментальної шумової музики (noise music), залучена техніка перформансу. Сама ідея відмови від тонової складової твору на користь шумів, які утворюються від олівця, яким анонімний виборець закреслює бюлетені для голосування, є інтерпретацією звуку багатомільйонного натовпу виборців у мініатюрі, тому що такий натовп апріорі не може звучати тоново, а тільки виключно як шум. Ракурс відеокамери, завдяки якому герой твору залишається анонімним, дозволяє інтерпретувати його і як зображення всього натовпу, і як образ окремого виборця, який розчарований варіантами вибору і тому віддає перевагу відмові віддавати свій голос за когось, а натомість все перекреслити. Незважаючи на те, що головною особливістю митців FLUXUS було уникання політичних контекстів, Петр Валека все рівно продовжує їх лінію, так як йому вдалося, завдяки такому простому мистецькому жесту, торкнутися вічно актуальних проблем вибору, взаємодії натовпу та індивіду.

Термін „концептуальна музика” вперше в історії використав у своїй роботі „Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie” (2012) німецький філософ Гаррі Леманн. Цікавою є інтерпретаційне

найменування Леманном концептуальної музики як „цифрового, авангардного, змістовно-естетичного перевороту” [13, 23], – явище, яке в сучасних умовах майже неможливо уявити без використання цифрових технологій. Важливою особливістю термінологічного підходу Леманна до трактування поняття досліджуваної теми є поділ напрямів музичного концептуального мистецтва на концептуальну музику та концептмузику. Концептмузику дослідник характеризує як напрям з експериментальною спрямованістю звукових проєктів в ідейній спорідненості з митцями спільноти FLUXUS, у той час як у концептуальній музиці наявна естетична складова, яку Г. Леманн називає „слуховою приємністю” [14, 21–27]. Концепт-ідея як структурна основа є спільною для обох різновидів.

Автором поки що єдиної у світі докторської дисертації на цю саму тему („DENKEN, HÖREN, DA SEIN. Konzeptuelle Musik im 20. und 21. Jahrhundert. Eine Studie zu Genealogie, Materialität, Form und Semantik”), захищеної у 2021 році, – є австрійська філософиня та музикознавиця Моніка Фойтхофер. Основна увага у її роботі приділена філософському аспекту досліджуваного явища, а саме естетиці на прикладі творів німецьких, австрійських та американських композиторів XX – XXI століть. У контексті термінологічного та понятійного тлумачення напряму концептуальної музики М. Фойтхофер звертає увагу на її принципову відмінність від програмної музики, яка наявна завдяки процесу інтерпретації, який у випадку з програмною музикою, може відбуватися на декількох рівнях, в залежності від особливостей матеріалу програми. Кінцевий музичний результат інтерпретаційних етапів у створенні програмного твору в основному помітно відрізняється від першоджерела програми в аспекті насичення його музично-семантичними характеристиками, в той час як у концептуальній музиці цей результат досягається методом одночасного використання різноманітних медіа-комбінацій, таких як музика, текст або малюнок [25, 66-67].

Таким чином концептуальна музика – це музичний напрям, у якому концепції (ідеї) або процеси є у пріоритеті над такими параметрами як форма, техніка та іншими, за якими, зазвичай, визначаються композиційні напрями. Хоча вони і можуть бути схожими на мистецтво перформансу та концептуальне мистецтво (насамперед візуальні різновиди), ці концепції стосуються, тим не менш, таких невід’ємних музичних елементів як час та нотація.

Найкраще зрозуміти концептуальну музику можна завдяки музичним прикладам. Німецький композитор, концепт та медіамитець Йоханнес Крайдлер має у своєму творчому доробку низку творів, створених спеціально у напрямі концептуальної музики, незважаючи на те, що сам термін у музикознавчому середовищі тоді ще не існував. Одним з найвідоміших його музично-концептуальних творів є „Charts music” (2009), концепт-ідеєю якого є зображення процесу стрибків цін на біржі, який Крайдлер втілює за допомогою програми для створення музики “Songsmith” від Microsoft. Цікаві й інші назви цього твору, які композитор написав на своєму офіційному сайті: „Der Billion-Dollar-Song zur Wirtschaftskrise, ein vorfinanzierter Hörsturz, das teuerste Musikstück der Welt” [7]. Сама ідея твору є безпосередньою реакцією композитора на глобальну економічну кризу 2008 року і являє собою поєднання графічного дизайну технічної спрямованості та музичного матеріалу. У творі “Fremdarbeit” (2009) для флейти (або кларнету), віолончелі, ударної установки, клавіатури (синтезатора) та модератора, музично втілена економічна концепція використання дешевої робочої сили та матеріалів у виробництві продукції, що більше характерно для Китаю та у меншій мірі для Індії. Й. Крайдлер фінансово залучив до створення проекту композитора з Китаю та звукорежисера з Індії, які написали основний тематичний матеріал, який і був використаний у вищезгаданому творі. Виконання твору супроводжувалося авторськими коментарями на сцені та відео-презентацією, таким чином утворивши своєрідний мистецький мікс.

Основною концепт-ідеєю твору „Videogame Vespers” (2023) для скрипки та комп’ютера, американського композитора Аарона Ізраїль Левіна, – є процес навчання музиканта мистецтву гри на інструменті, який композитор порівнює з проходженням рівнів у відеоіграх. У творі використані записи з комп’ютерних ігор, які автоматично відтворюються під час гри виконавцем. Взаємодія виконавця та комп’ютера здійснюється за допомогою встановленої поруч з ним LOOP педалі, а кращому контролю за відтворенням партії комп’ютера сприяють навушники у скрипаля.

Концепція звуків дніпровського метрополітену оригінально втілена у творі DNIPROMETRO (2017), створеного українським композитором, концепт та медіа-митцем Дмитром Демченко. Для звукової реалізації цієї роботи, композитор використав попередньо синтезовані у програмах REAPER та Audacity звуки і поєднав їх під

час запису у метро з можливостями живої електроніки. Оскільки неможливо спрогнозувати точно звукові складові оточуючого середовища метро, які повинні потрапити у запис, – кожне виконання твору передбачає наявність елементів алеаторики. Цей твір за своєю сутністю, а саме звуковою експериментальністю, можна скоріше назвати концептуальним звуковим проектом, а не твором напряду концептуальної музики.

Висновки. В епоху цифрових технологій, взаємодія мистецтв набуває особливого практичного значення при створенні творів концептуальної музики, яка завдяки цьому являє собою дуже актуальний та перспективний напрям музичного мистецтва.

Перспективою дослідження є більш детальний аналіз творів концептуальної музики та можливість здійснення її класифікації, використовуючи музичний матеріал композиторів зі всього світу. Особлива увага повинна бути приділена концептуальним творам українських митців.

Список використаних джерел і літератури:

1. Diederichsen Dietrich. „Konzeptuelle Musik, konzeptuelle Popmusik”, in: Pop. Kultur und Kritik Heft 5 (Herbst 2014), P. 130–137.
2. Flynt Henry. Essay: Concept Art in: An Anthology of chance operations, edited by La Monte Young and Jackson Mac Low, second edition, New York: published from Heiner Friedrich 1970.
3. Friedemann Dupelius. „Telepathie und Theorie. Konzepte in Pop und Subkultur”, in: Neue Zeitschrift für Musik Mainz: Schott Musik, 1/2014, P. 50–51.
4. Goldberg Roselle. Performance. Live Art 1909 to the present 1979. New York, 1979.
5. M. Kristiansen Donna. „What Is Dada?” (Educational Theatre Journal, Vol. 20, No. 3 (Oct. 1968), P. 457–462.
6. Kosuth Joseph. The making of meaning. Staatsgalerie Stuttgart, Kunsthalle Bielefeld. 1981.
7. Kreidler Johannes. „Charts Music” (2009), Works. URL: <http://www.kreidler-net.de/charts.html>
8. Kreidler Johannes. „Das Neue am Neuen Konzeptualismus”, in: Neue Zeitschrift für Musik, 1/2014, P. 44–49.
9. Kreidler Johannes. „Mit Leitbild?! zur Rezeption konzeptueller Musik”, in: Positionen 95 (Berlin, Mai 2013), P. 27–33.
10. Kreidler Johannes. Sätze über musikalische Konzeptkunst. Texte 2012 – 2018. 2018. Wolke Verlag, Hofheim 2018.
11. Käune Florian. Studie zu Johannes Kreidlers „Neuem Konzeptualismus” (Musikwissenschaftliche Bachelorarbeit HfM Detmold 2014).
12. Lehmann Harry. Die digitale Revolution der Musik – eine Musikphilosophie, in: „Musikkonzepte”, Mainz, 2012, P. 106–115.

13. Lehmann Harry. „Konzeptmusik. Katalysator der gehaltsästhetischen Wende in der Neuen Musik“, in: Neue Zeitschrift für Musik, 1/2014, in drei Teilen P. 22–25, 30–35, 40–43.
14. Lehmann Harry. Musik und Wirklichkeit. Modelle der Musikphilosophie. Neue Zeitschrift für Musik Edition, Mainz, 2023.
15. Lehmann Harry. „Ästhetischer Gehalt im Widerstreit von Absoluter und Relationaler Musik. Eine Erwiderung“, in: Neue Zeitschrift für Musik 1/2014, App. I–XVII.
16. LeWitt Sol. „Paragraphs on Conceptual Art“. New York, 1967.
17. Liz Kotz. „Post-Cagean Aesthetics and the „Event“ Score“ (October, Vol. 95 (Winter, 2001), P. 54–89).
18. Nauck Gisela. „Neue Konzeptualisten“, in: Positionen 96 (Berlin, 2013), P. 38–43.
19. Nimczik Ortwin. (Hg.) Begegnungen. Musik – Regionen – Kulturen. Kongressbericht zur 27. Bundesschulmusikwoche Stuttgart 2008.
20. Oren Michel. „Anti-Art as the End of Cultural History“ (Performing Arts Journal, Vol. 15, No. 2 (May, 1993), P. 1–30).
21. Seth Kim-Cohen. In the Blink of an Ear. Toward a non-cochlear Sonic Art, New York. 2009.
22. Schick Tobias Eduard. „Ästhetischer Gehalt zwischen autonomer Musik und einem neuen Konzeptualismus“, in: Musik & Ästhetik, 66 (2013), P. 47–65.
23. Schneider Urs Peter. Konzeptuelle Musik. Eine kommentierte Anthologie. Forschungsarbeit an der Hochschule der Künste Bern, 2004 und 2013. 2016.
24. Smith Owen. Fluxus: The History of an Attitude. San Diego State University Press, 1998.
25. Voithofer Monika. „DENKEN. HÖREN. DA CAPO“. Konzeptuelle Musik im 20. und 21. Jahrhundert: Eine Studie zu Genealogie, Materialität, Form und Semantik. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Karl-Franzens-Universität Graz, 2021.

References:

1. Diederichsen Dietrich, (2014). „Konzeptuelle Musik, konzeptuelle Popmusik“, in: Pop. Kultur und Kritik Heft 5 (Herbst 2014), P. 130–137.
2. Flynt Henry, (1970). Essay: Concept Art in: An Anthology of chance operations, edited by La Monte Young and Jackson Mac Low, second edition, New York: published from Heiner Friedrich 1970.
3. Friedemann Dupelius, (2014). „Telepathie und Theorie. Konzepte in Pop und Subkultur“, in: Neue Zeitschrift für Musik Mainz: Schott Musik, 1/2014, P. 50–51.
4. Goldberg Roselle, (1979). Performance. Live Art 1909 to the present 1979. New York, 1979.
5. M. Kristiansen Donna, (1968). „What Is Dada?“ (Educational Theatre Journal, Vol. 20, No. 3 (Oct. 1968), P. 457–462.
6. Kosuth Joseph, (1981). The making of meaning. Staatsgalerie Stuttgart, Kunsthalle Bielefeld. 1981.

7. Kreidler Johannes. „Charts Music” (2009), Works. URL: <http://www.kreidler-net.de/charts.html>
8. Kreidler Johannes, (2014). „Das Neue am Neuen Konzeptualismus”, in: Neue Zeitschrift für Musik, 1/2014, P. 44–49.
9. Kreidler Johannes, (2013). „Mit Leitbild?! zur Rezeption konzeptueller Musik”, in: Positionen 95 (Berlin, Mai 2013), P. 27–33.
10. Kreidler Johannes, (2018). Sätze über musikalische Konzeptkunst. Texte 2012 – 2018. 2018. Wolke Verlag, Hofheim 2018.
11. Käune Florian, (2014). Studie zu Johannes Kreidlers „Neuem Konzeptualismus” (Musikwissenschaftliche Bachelorarbeit HfM Detmold 2014).
12. Lehmann Harry, (2012). Die digitale Revolution der Musik – eine Musikphilosophie, in: „Musikkonzepte”, Mainz, 2012, P. 106–115.
13. Lehmann Harry, (2014). „Konzeptmusik. Katalysator der gehaltsästhetischen Wende in der Neuen Musik”, in: Neue Zeitschrift für Musik, 1/2014, in drei Teilen P. 22–25, 30–35, 40–43.
14. Lehmann Harry, (2023). Musik und Wirklichkeit. Modelle der Musikphilosophie. Neue Zeitschrift für Musik Edition, Mainz, 2023.
15. Lehmann Harry, (2014). „Ästhetischer Gehalt im Widerstreit von Absoluter und Relationaler Musik. Eine Erwiderung”, in: Neue Zeitschrift für Musik 1/2014, App. I–XVII.
16. LeWitt Sol, (1967). „Paragraphs on Conceptual Art”. New York, 1967.
17. Liz Kotz, (2001). „Post-Cagean Aesthetics and the „Event” Score” (October, Vol. 95 (Winter, 2001), P. 54–89).
18. Nauck Gisela, (2013). „Neue Konzeptualisten”, in: Positionen 96 (Berlin, 2013), P. 38–43.
19. Nimczik Ortwin. (Hg.), (2008). Begegnungen. Musik – Regionen – Kulturen. Kongressbericht zur 27. Bundesschulmusikwoche Stuttgart 2008.
20. Oren Michel, (1993). „Anti-Art as the End of Cultural History” (Performing Arts Journal, Vol. 15, No. 2 (May, 1993), P. 1–30).
21. Seth Kim-Cohen, (2009). In the Blink of an Ear. Toward a non-cochlear Sonic Art, New York. 2009.
22. Schick Tobias Eduard, (2013). „Ästhetischer Gehalt zwischen autonomer Musik und einem neuen Konzeptualismus”, in: Musik & Ästhetik, 66 (2013), P. 47–65.
23. Schneider Urs Peter, (2016). Konzeptuelle Musik. Eine kommentierte Anthologie. Forschungsarbeit an der Hochschule der Künste Bern, 2004 und 2013. 2016.
24. Smith Owen, (1998). Fluxus: The History of an Attitude. San Diego State University Press, 1998.
25. Voithofer Monika, (2021). „DENKEN. HÖREN. DA CAPO”. Konzeptuelle Musik im 20. und 21. Jahrhundert: Eine Studie zu Genealogie, Materialität, Form und Semantik. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Karl-Franzens-Universität Graz, 2021.

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

**КАМЕРНА СИМФОНІЯ № 5 «ПОТАЄМНІ ПОКЛИКИ»
ДЛЯ КЛАРНЕТА З ОРКЕСТРОМ Є. СТАНКОВИЧА:
ОБРАЗНА СФЕРА ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇЇ ВИРАЖЕННЯ**

Мета статті – висвітлення образної сфери Камерної симфонії № 5 «Потаємні поклики» для кларнета з оркестром Євгена Станковича та виявлення особливостей її вираження. Об'єктом дослідження є камерно-інструментальна творчість Є. Станковича, а предметом – образна сфера Камерної симфонії № 5 «Потаємні поклики» у специфіці її інструментального вираження. Актуальність теми дослідження формується, передусім, у сфері професійної виконавської діяльності музикантів. Брак усвідомлення відповідного художнього значення музично-мовних засобів, ідейно-образної, емоційної характеристики того чи іншого виразового засобу, призводить до відсутності усвідомлення змісту музичного твору. У низці **методів** презентованого наукового дослідження означимо, передусім, методи художньо-образного та виконавського аналізу, аксіологічний, історичний та структурно-функціональний підходи, методи індукції та дедукції, а також емпіричний науково-дослідницький інструментарій – спостереження та узагальнення. **Наукова новизна** представленої статті обумовлюється відсутністю аналітичного заглиблення в образну сферу, у специфіку її інструментального означення, одного з шедеврів камерно-інструментальної музики видатного українського композитора Євгена Станковича – Камерної симфонії № 5 «Потаємні поклики» для кларнета з оркестром. **Висновки.** В основі художньо-образної сфери аналізованої симфонії відтворена соціальна потреба людини того періоду, її думки, страхи, бажання, спроби скласти альтернативну модель художньо-образної характеристики часу. На наш погляд, вона також має право на життя, бо може слугувати як дзеркало світогляду часу написання музичного твору. Композитор

обирає інструментальним центром художньо-образного вислову кларнет, як інструмент винятково синтементальної, глибинно-інтимної, лірико-ламентозної природи.

Ключові слова: камерна симфонія, композитор, твір, Є. Станкович, кларнет, оркестр, образна сфера.

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

Chamber symphony № 5 „Secret calls” for clarinet with orchestra by E. Stankovich: imaginary sphere and features of its expression

The purpose of this scientific article is reveal of the imaginative sphere from Chamber symphony № 5 „Secret calls” for clarinet with orchestra by E. Stankovich as well as disclose of peculiarities for its expression. The object of this investigation is chamber-instrumental creativeness of celebrated E. Stankovich and the subject – the imaginative sphere from Chamber symphony № 5 „Secret calls” in the specificity of its instrumental expression. The topicality of this research theme is formed, in the first place, into the sphere of professional performing activity of contemporary musicians. The deficiency of comprehension concerning definite artistic significance of musically language means, ideally imaginative, emotional characteristic one or another expressive mean comes to the absence of understanding as touching the content of musical composition. There are row of the research **methods** we will denote, in the first place, the methods of artistically imaginative as well as performing analysis, axiological, historical and structurally functional approaches, methods induction and deduction, as well as empirical scientifically investigative instrumentations – observation and generalization. **The scientific newness** of this represented investigative article is conditioned by absence of analytical deep into the imaginative sphere, in the peculiarity of its instrumental designation for one of the masterpiece chamber-instrumental music by renowned Ukrainian composer E. Stankovich – Chamber symphony № 5 „Secret calls” for clarinet with orchestra. **Conclusions.** The social need for a person of that period, in his thoughts, fears, desires, attempts to create an alternative model of the artistic and figurative characteristics of that time is based on artistic and figurative sphere of the analyzed symphony by E. Stankovich. The composer chooses the clarinet as the instrumental center of the artistic expression, as an instrument of an exclusively sentimental, deep-intimate, lyrical nature.

The key words: chamber symphony, composer, work, E. Stankovich, clarinet, orchestra, imaginary sphere.

Постановка проблеми. Одним з найбільш складних питань царини сучасної академічної музики постає проблема співвідношення відповідності та взаємозв'язку між художньою образністю твору та засобами її вираження. Безперечно, чітке усвідомлення художньо-образної сфери тієї чи іншої музичної композиції є основою задля найбільш виразного, гнучкого, максимально повного у необхідній відповідності використання виразових можливостей. При цьому, наголосимо, що це питання в однаковій мірі стосується як композитора, виконавця, так і слухача. Виняткового значення воно отримує з огляду представлення нових музичних творів, народження яких – складний банатогранний процес, що окрім суто мистецького інструментарію, задіює низку соціальних, політичних, загальнокультурних факторів розвитку суспільства.

Камерна симфонія № 5 «Потаємні поклики» для кларнета з оркестром Євгена Станковича не є виключенням з огляду вищезначеного. Її складна мова апелює до найдопитливішого осягнення образної сфери твору, а також кристалізації відповідних особливостей її вираження.

Актуальність теми дослідження формується передусім у сфері професійної виконавської діяльності музикантів. Брак усвідомлення відповідного художнього значення музично-мовних засобів, ідейно-образної, емоційної характеристики того чи іншого виразового засобу, на жаль, призводить до відсутності усвідомлення змісту музичного твору, а згодом, і до нехтування усією композицією. Як результат, зменшується потенціал професійно-виконавської майстерності музиканта, у якого, підкреслимо, без осягнення образної сфери твору, втрачається шлях еволюції митця-соліста.

Огляд літератури. Творчість Євгена Станковича викликає активну зацікавленість у сучасній музикознавчій думці. Композиторський доробок митця активно вивчається у багатьох аспектах, дістається різних форм науково-дослідницького представлення, у працях таких вчених як В.В. Вовкун [1], Н. Кобрин [4], Ю.О. Грібінєнко [2], О. Дейчук [3], Г. Луїна [5] та ін. Але ж недостатньо висвітленою залишається образна сфера творів митця, підкреслимо, в аспекті особливостей її специфічно-

інструментального вираження засобами духового інструментарію, зокрема кларнетом.

Метою статті є висвітлення образної сфери Камерної симфонії № 5 «Потаємні поклики» для кларнета з оркестром Євгена Станковича та виявлення особливостей її вираження.

Об'єктом дослідження є камерно-інструментальна творчість Є. Станковича, а **предметом** – образна сфера Камерної симфонії № 5 «Потаємні поклики» для кларнета з оркестром у специфіці її інструментального вираження.

Виклад основного матеріалу. Розпочинаючи художній аналіз музики будь-якого композитора потрібно якомога точніше з'ясувати у яких реаліях він творив, з'ясувати ідеї, що надихали його на творчість протягом усього творчого шляху та протягом того періоду, за якого твір було написано. Часто, вивчаючи ці дрібні деталі можна з'ясувати які саме ідеї та образи композитор вклав у свій твір. Окрім офіційної інформації, ми візьмемо деякі вибрані статті для кращого розуміння загальних характеристик творчості Станковича.

Євген Станкович – сучасний український композитор. Його творчій шлях розпочався ще за добу радянського союзу – у 1966 році. Вищу музичну освіту почав отримувати у Львівській державній консерваторії, а потім у Київській. Його викладачами були Борис Лятошинський та Мирослав Скорик. Серед його творів як великі за формою твори для великих по кількості музичних складів, так і невеликі сольні та камерні твори.

Друга половина XX століття відзначилася у історії Європи як перехідний період для багатьох держав – розпад Варшавського блоку та СРСР дали можливість великій кількості держав проголосити свою незалежність і обрати для себе особистий курс розвитку. Не дивлячись на усі позитивні аспекти цих подій, вони, тим не менш, не обійшлися без криз у різноманітних сферах життя.

Нас цікавить період 1991 – 1993 роки, саме тоді, у 1993 році, було написано і видано Камерну симфонію для кларнета з оркестром № 5 «Потаємні поклики». Цей твір, як і багато інших є програмним, але його програма (його назва) залишає нас у роздумах з приводу: що саме автор хотів показати? Чим є ті «Таємні поклики»?

Як відомо, 1991 рік – одна за найважливіших дат в історії України – це рік здобуття незалежності, але, як було зазначено, не минулося без криз – наша держава була молодого, її населення розгубленим. Навколо

був хаос, відчуття нерозуміння того, що відбувається: з одного боку – радість від здобуття жаданої свободи, а з іншого – відсутність знань, що з нею робити. За загальною версією – ця внутрішня боротьба – прояв первинного руху життя, вічного ритуалу природи.

Нам здається, що автор дуже тонко відчував настрої того періоду і вони відобразились у його творах. Кожен з творів, що написаний у цей період, може відображувати, на наш погляд, реалії того часу. Камерна симфонія № 5 – гарний зразок, адже у ній переплелось багато своєрідних мотивів, якими можна показати метушливість розуму людини того часу, її страх, бажання, емоції – все це можна побачити у цьому творі.

Загалом, музика цього часу вирізняється великою кількістю програмних творів: симфонії, камерні симфонії, п'єси, концерти, камерна музика, найчастіше мають програмну назву. Не виключенням є і твір, взятий нами для аналізу – камерна симфонія для кларнета з оркестром № 5 має назву «Потаємні поклики». Ми проаналізуємо цей твір і спробуємо побачити та виразити значення цієї назви через нові образи, нове художнє бачення.

Євгена Станковича можна назвати медіумом у сфері музики. Він володіє талантом передавати первинні емоції через свою музику, звертаючись одночасно і до нашого розуму й до світлих почуттів, до архаїчних, майже інстинктивних, відчуттів.

Мабуть, краще за будь-якого рецензента, про свою творчість може сказати сам композитор. «Світ споконвіку так влаштований, що за все те, що важливе для людини треба боротись і добиватись. Добро треба здобувати, а зле і так, на жаль, знаходить людину, людей. Тому я думаю, що поки людина живе, поки вона існує, відчуває себе живою у цьому світі, вона все повинна робити для того, щоб якимось чином наповнити цей світ добром і, як це сказано у святих псалмах, що тільки добро і милосердя повинно бути основою на цій землі для людей» [4, 12–13].

Ці слова гарно висвітлюють філософські ідеї композитора, а саме – його відношення до стоїцизму. Ми бачимо, що композитор у своєму світогляді ставить на високе місце саме боротьбу за чесноти та добро у людині самою людиною. Отже, ми будемо шукати у його творах саме ці чесноти, які він хоче множити в людях, що б і вони їх примножували.

Епоха композитора сповнена культурними течіями, але нам цікаві дві, що дуже сильно вплинули на Євгена Станковича, а саме –

неоавангард, під час панування якого розпочиналась творчість автора та неоромантизм, який дав змогу проявити його ідеї. Терміном неоромантизму окреслюють такі тенденції: повернення «...до вічних цінностей людського духу та до глобальних проблем добра і зла у світі» [4, 18].

Виділяємо три основні стилістичні риси композитора:

1. Виключно свідомий підхід до фольклору; використання фольклорних образів-символів.
2. Взаємоадаптація сучасних та класичних традицій і можливостей.

Композитор спирається у творчості на свого вчителя Бориса Лятошинського, звертається до західноєвропейських митців, таких як Й.С. Бах, Л. Бетховен, Г. Малер. Окрім того він поєднує традиції із сучасними техніками авангарду, а саме – полістилістика, алеаторика (напружений «звуковий хаос») та додекафонія і сонористика.

Розглянемо Камерну симфонію для кларнета з оркестром № 5 «Потаємні поклики». За формою ця симфонія більш за все нагадує сонатну, але, насправді, такою не постає. Це одночастинна, наскрізна форма, що побудована на основі сонатної форми.

Початок симфонії нагадує імпресіоністичне полотно – в'язка, тягуча мелодія кларнета і тихе дзижчання скрипок породжує ефект густого туману. З точки зору гармонії, субдомінанта, з якої починається твір, лише посилює цю невизначеність і млявість. Образом до цього фрагменту може слугувати пробудження від сну. Від того самого сну-розуму, що породжує страхи.

За цією короткою експозицією, що залишає нас із почуттям незавершеності та затьмареності (з гармонічної точки зору, це пов'язано з перерваним кадансом), йде оркестровий програш, що поступово набирає обертів (у тембральному плані – поступово додаються інші голоси із шести скрипок, поки вони всі не починають звучати оглушливо тихо). Алеаторика (у даному випадку накладання різних ритмічних фігур) створює ефект не просто напруженості – під кінець цієї маленької «бурі» починаєш відчувати, ніби кожен твій нерв натягнутий як струна. До цього епізоду можна взяти образ далекої, ще непомітної людської метушні, «покликів», бажань, що поступово підкрадаються до індивіда.

Коли знову вступає кларнет, здається що музика повернулась до первинного звучання, але раптове *molto espressivo* вносить свої правки

і мелодія набуває стрімкого, войовничого характеру. Особливо виділяються партії басових груп, що підкреслюють ритмічну ходу усього задіяного на цей момент оркестру. Можна сказати, що це стаккато допомагає оркестру звучати не просто гостро, а розлючено, дико. Чи не є це тим самим конфліктом між добром і злом у людині, що до нього так часто звертались неоромантики, зокрема Станкович? Чи можемо ми подумати, що цим «дикунством» музики автор хотів вказати на наші людські вади, із якими ми постійно повинні боротися? Адже не всі поклики, що нас приваблюють є чеснотами.

І знову мелодія звертається до більш ніжного характеру. Перетин соло кларнета та соло другої скрипки переплітаються, щоб розійтися по голосах оркестру, створюючи, ніби то, кола на воді. За ними знову слідує напружений фрагмент оркестрового програшу. Продовжується тенденція прискорення темпу – якщо раніше темп, загалом, був повільний, лінивий, то тепер, із вступом кларнета ми чуємо помірний, але вже доволі «живий» темп. Характер музики тепер більш драматичний, ніж «дикий», і мотивами нагадує музику Франсіса Пуленка. До цього фрагменту підійде поняття про страждання.

Але далі музичне полотно лише нагнітається і виходить на яскраву та, водночас, моторошну кульмінацію, через, спочатку секвенційний, а потім прямий рух четвертями (поступово на них «перемикаються» всі голоси).

Закцентуємо, що тематику кульмінації неможливо сплутати ні з чим. Ми звикли до подібної музики, але вона ніколи не була такою прямою у своєму звучанні. Ні «Totentanz» Ференца Ліста, ні «Dance Macabre» не показували нам таку пряму і жахливу картину, неначе один з офортів Франсіско Гойї. Це картина танцю Смерті. Під кінець цього фрагменту весь оркестр зривається на вереск та галас, «виходить» на кричущє та різке forte.

Наступний фрагмент носить більш твердий характер. Це створюється за рахунок великих по тривалості нот у супроводі. Вони наче цвяхи прибивають музичну тканину до твердої, незламної поверхні. Подібні до державної машини, що топче індивідуальність, втоптує в землю і розчавлює, заради «колективного цілого». Наступне оркестрове соло носить заспокоюючий характер. Воно повертає до роздумів над чимось настільки прозорим, що цим може бути чи щось трансцендентне, чи щось маревне. Цю тему перехоплює кларнет і проводить її до наступного фрагменту, де знову прискорюється темп.

Цей фрагмент не великий за об'ємом, але в ньому дуже гарно проглядається образ руху думки. Вона йде різними шляхами, вишукуючи відповідь, потім змінюється іншою темою (невелике solo альтів), переплітається ще з одною групою (перше solo скрипок), ще з одною (друге solo скрипок), що б із завмиранням повернутися до своєї основи – загубленої і знайденої знову (solo кларнета у новому епізоді).

Темп трохи стриманіший, ніж було раніше – стає зрозуміло, що вся діяльність йде на спад. Це соло дуже м'яке за характером, можна сказати ліричне. Мабуть, можна назвати це, таким собі, покликом любові – чимось ніжним та приємним, але, у той же час, трохи нервовим та невпевненим.

Це перехід до дуже повільної частини (майже у два рази, та за рахунок «дрібних» нот темп, ніби то, залишається колишнім). У цій частині прописано автором, наголосимо, що кларнет має відігравати другорядну роль. Передують йому перші скрипки у яких повільне, тягуче solo. Тут характер відтворюється навіть у перебільшеності – за допомогою губного glissando музика стає ще більш тягучою та важкою.

Плавню музичне полотно переводить нас до solo кларнета – більш рушійного, але невпевненого. Наче герой, якого томлять ті самі «Потаємні поклики», не знає, що йому робити далі, що буде далі із ним та всім світом. Ця невпевненість, розрив між великою кількістю бажань та прагнень, на наш погляд, є смисловою кульмінацією усього твору. У цій невпевненості кларнету вторить оркестр, завершуючи цей епізод поступовим низхідним рухом. Ненадовго знову з'являється імпресіоністична «димка», що переходить у раптове, стрімке піке – Allegro.

Не дивлячись на цей зрив, соло віолончелей залишається витриманим та стійким, наче нагадуючи про основи, на яких тримається все життя. І поступово весь оркестр переходить на цей стійкий, подібний маршу рух. Лише solo першої скрипки іде врозріз із цією ходою усього оркестру, а trillare кларнета посилює напруженість страждаючої, безумної мелодії. І в останній момент ми відчуваємо розуміння героєм усього, що сталося. Він так багато шукав у собі, слухав ті поклики, що загубив сам себе. У самому кінці він зривається при усвідомленні придбаного безумства і залишає нас на одинці із своїм жахом.

Отже, чи маємо ми право шукати альтернативні образи до творів композиторів? Складне питання, і воно, скоріше, відноситься не до музики, а до теорії. Музика таких композиторів як Євген Станкович, завжди звучить так, як була задумана, не зважаючи на те, що в ній бачить диригент чи виконавець – в ній завжди є щось «первинне», що торкається внутрішнього світу люди, проникає у самі далекі куточки і проявляє себе там так, як було задумано. Людина може чи сприймати це, чи ні, але, напевно, кожен з нас це розуміє.

Висновки. Вищезначене дозволяє стверджувати, що ми спробували знайти альтернативний підхід до твору Євгена Станковича Камерна симфонія № 5 «Потаємні поклики» для кларнета з оркестром і, на наш погляд, нам це вдалося. Нами проаналізована особистість композитора на основі його інтерв'ю, розглянуті соціально-політичні умови, що склалися на момент написання твору, а також передували йому. В основі художньо-образної сфери аналізованої симфонії відтворена соціальна потреба людини того періоду, її думки, страхи, бажання, спроби скласти альтернативну модель художньо-образної характеристики часу. На наш погляд, вона також має право на життя, бо може слугувати як дзеркало світогляду часу написання твору. Композитор обирає інструментальним центром художньо-образного вислову кларнет, як інструмент винятково синтементальної, глибинно-інтимної, лірико-ламентозної природи.

Перспективи дослідження означеної теми проглядаються нами, насамперед, у залученні інших камерно-інструментальних творів до художньо-образного та виконавського аналізу творчого доробку видатного українського композитора Євгена Станковича.

Список використаних джерел і літератури:

1. Вовкун В.В. Фолк-опера «Коли цвіте папороть» Є. Станковича: історія та режисерські рефлексії. *Культура і сучасність*. Вип. 2. 2019. С. 44–48.
2. Грібіненко Ю.О. Темброва лексика камерних творів Є. Станковича. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 32. Кн. 2. 2021. С. 5–16.
3. Дейчук О. Цілісність оркестрового мислення Є. Станковича у камерних симфоніях. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Вип. 48. 2005. С. 169–175.
4. Кобрин Н. Творчий портрет Євгена Станковича. Львів: ЛССМШ ім. С. Крушельницької, 2018. 37 с.
5. Луніна Г. Світ камерних симфоній Євгена Станковича. Передмова до партитури. Євген Станкович. Камерні симфонії (друга, третя, четверта). Партитура. Київ: Музична Україна, 2002. С. 4–6.

References:

1. Vovkun, V.V. (2019). The folk opera „When the Fern Blooms” by E. Stankovych: history and director’s reflections. *Kuljtura i suchasnistj*, 2, 44–48 [in Ukrainian].
2. Ghribinjenko, Ju.O. (2021). Timbral lexicon of E. Stankovych’s chamber works. *Muzychne mystectvo i kuljtura*, 32 (2), 5–16 [in Ukrainian].
3. Dejchuk, O. (2005). The integrity of E. Stankovich’s orchestral thinking in chamber symphonies. *Naukovyj visnyk NMAU im. P.I. Chajkovskjogho*, 48, 169–175 [in Ukrainian].
4. Kobryn, N. (2018). Creative portrait of Yevhen Stankovich. Ljviv: LSSMSHl im. S. Krusheljnycjkoji, 37 [in Ukrainian].
5. Lunina, Gh. (2002). The world of chamber symphonies by Yevhen Stankovich. Preface to the score. Evgeny Stankovich. Chamber symphonies (second, third, fourth). Score. Kyjiv: Muzychna Ukrajina, 4–6 [in Ukrainian].

UDC 786/789(075)

DOI 10.33287/222433

Гишка Ігор Семенович,
доктор філософії з музичного мистецтва, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва
Інституту морально-психологічного забезпечення
Національної академії сухопутних військ
імені гетьмана Петра Сагайдачного
тел.: (066) 297 - 28 - 49
e-mail: hashek@i.ua
<https://orcid.org/0000-0002-8388-5224>

СКЛАДОВІ УСПІХУ КОНЦЕРТНОГО ВИСТУПУ ОРКЕСТРОВОГО КОЛЕКТИВУ

У статті проаналізовано важливі чинники, що сприяють успіху оркестрового колективу під час концертного виступу на сцені; методи підбору відповідного концертного репертуару; недоліки, що здебільшого заважають навіть професійному мистецькому колективу досягати успіху на концертній естраді. У науковій публікації запропоновано методи виявлення вад ще в репетиційний період та недопущення їх під час концертного виступу оркестрового колективу. **Мета статті** – висвітлити позитивні та негативні елементи, що здебільшого трапляються у процесі підготовки оркестрового колективу до концертних виступів на естраді; проаналізувати упущення в репетиційний період та запропонувати корисні поради

щодо їх уникнення під час публічного виступу. У низці **методів** дослідження відзначимо першорядність емпіричних підходів, а саме – спостереження, опис репетиційного процесу, методи індукції та дедукції, узагальнення. **Наукова новизна** статті обумовлюється спіранням на власну оркестрову музично-виконавську практику автора публікації. **Висновки.** Важливими чинниками успіху оркестрового колективу є вміння диригента визначати рівень можливостей свого колективу, вишукувати відповідний репертуар, а відтак повною мірою реалізуватися на сцені. Розумно підібраний репертуар оркестрового колективу, правильно спланована, своєчасно продумана й організована підготовка, регулярне проведення концертів та досконала виконавська техніка складають той фундамент музично-виконавської та психічної стабільності, від яких великою мірою залежить художній рівень сценічно-виконавської спроможності оркестрового колективу і його музикантів-солістів. Це саме ті складові успіху оркестрового колективу, які дають змогу диригенту, колективу і його солістам якнайповніше представляти на сцені не лише себе, але й твори виконуваних композиторів.

Ключові слова: оркестровий колектив, репертуар, репетиційний період, музично-виконавська творчість, композиції, диригент, керівник оркестру, рівень готовності концертної програми.

Hishka Igor, doctor of philosophy in musical art, docent, docent of the department of musical art Institute of moral and psychological support National Academy of Ground Military named after Hetman Petro Sahaidachny

Components successes of the concert performance for the orchestra collective

The scientific article considers the important factors that contribute to the success of a brass band during a concert performance on stage; methods of selecting the appropriate repertoire; analyzed the shortcomings that mostly prevent even a professional artistic team from achieving success on the concert stage. There are methods in article which proposed identifying flaws during the rehearsal period and preventing them during a concert performance. **The purpose** of this scientific article is revealing of the positive and negative parts, which take place in preparing of orchestra collective for concert performing on the stage; investigating mistakes in rehearsal period as well as to suggest of the right recommendations concerning correction them for the duration of public concert presentation.

In the sequence of scientific **methods** of this submitted article will be emphasizing, in the first place, empirical approaches precisely observation, description of the collective rehearsal process, the methods of induction and deduction, the generalization. **The scientific newness** of this research article is conditioned by the reliance on the personal orchestral musically performing practice from the author of represented scientific article. **Conclusions.** The skills of professional selection concerning artistic repertoire for musical collective, to designate of the level concerning possibilities of orchestra group are important factor for the successfulness of the orchestral collective. The professional orchestral repertoires are mind selected, the rehearsal is right planed, constant open and public concerts of musical group as well as brilliant performing capabilities of orchestral parts and individual musicians-soloists, will be giving the development of creative musical collective in the contemporary musical culture.

The key words: orchestra group, repertoire, rehearsal period, musical and performing creativity, compositions, conductor, orchestra leader, level of readiness of the concert program.

Постановка проблеми. Сучасна оркестрова музично-виконавська практика, зокрема у царині духового академічного мистецтва, вирізняється здобуттям великого досвіду концертно-виконавської діяльності. Різноманіття репертуару, універсальність музичного інструментарію, максимальність наповнення палітри засобів художньої виразності оркестрового виконавства, все це являє високий показник сценічної практики, стверджуючи водночас питання, її теоретичного осягнення.

Актуальність дослідження. Сьогодення оркестрового виконавства, у лоні духової музично-виконавської практики, все більше представлено різноманіттям духових оркестрових колективів різних складів, що, безумовно, породжує питання не лише своєрідності у взаємодії різноманітних оркестрових груп, але й виявлення відповідної самобутності складових успіху концертного виступу різних оркестрових колективів.

Огляд літератури. Проблематика, яку розглянуто у представленій статті, сьогодні ще недостатньо досліджена. Вочевидь, різні за складом оркестрові колективи поставали у центрі наукової уваги багатьох вчених, зокрема В.М. Апатського [1; 2], В.Т. Посвалюка [6], Г.М. Григор'єва [5], але ж питання успіху концертного виступу оркестрового колективу, творчих здобутків

оркестру безпосередньо на концертній естраді, підкреслимо, ще не означилось тематичною самостійністю у сучасних науково-дослідницьких працях.

Мета статті – висвітлити позитивні та негативні елементи, що здебільшого трапляються у процесі підготовки оркестрового колективу до концертних виступів на естраді; проаналізувати упущення у репетиційний період та запропонувати корисні поради щодо їх уникнення під час публічного виступу.

Об’єкт дослідження – музично-виконавська творчість сучасних оркестрових колективів, а **предмет** – складові успіху концертного виступу оркестрового колективу.

Основний матеріал. Спираючись на багаторічний професійний виконавський досвід, автор не лише виявляє і аналізує позитивні та негативні елементи під час підготовки оркестру до концертного виступу, але й пропонує методи їх недопущення на концертній естраді.

Чимало інформації для цієї розвідки було використано з власного професійного виконавського та педагогічного досвіду, почерпнуто з наукових статей і приватного спілкування з видатними музикантами-виконавцями, диригентами та науковцями.

Автор статті переконаний, що вміння підбирати репертуар для оркестрового колективу – це своєрідне дзеркало професіоналізму не лише колективу, але і його керівника. Йдеться також про здатність керівника повною мірою реалізувати опрацьований у репетиційний період репертуар на концертній естраді.

Не забуваймо, що творчість оркестрового колективу, а тим більше його солістів в умовах публічності, вимагає великої зосередженості, витримки, сили волі, спокою й водночас емоцій, миттєвої реакції, артистизму і здатності витримувати значне нервово навантаження. Недарма ж музично-виконавську творчість відносять до найскладніших форм інтелектуальної діяльності людини. Власне вищезазначене необхідно враховувати диригенту, підбираючи відповідний репертуар. Зважати слід і на те, що деякі твори будуть виконуватися оркестрантами-солістами духовиками. А це означає, що окрім виконання сольного номера на таких музикантах лежить і велике оркестрове навантаження. Звідсіля велика пересторога й до складності творів.

Тому краще вибирати п’єси для оркестру і для солістів, не обтяжені високим регістром, надскладними технічними пасажами та

надто важкі у фізичному плані. Також не варто сподіватися успіху від п'єс сумнівних форм, надуманих з точки зору мелодії та ритму. Твір для інструменталіста-соліста повинен бути цікавим, яскравим, не надто довго звучним та характерним для конкретного інструмента. Також твір повинен репрезентувати соліста, його інструмент і колектив загалом.

Якщо концерт оркестру у двох відділах, то краще його структуру вибудовувати за «принципом ускладнення» репертуару. Згаданий принцип повинен розповсюджуватися і на сольні композиції. Їх потрібно вмонтовувати у програму так, аби вони насамперед вдало вписувалися у репертуарну канву концерту, а з іншого боку – представляли нові грані перспективних можливостей мистецького колективу.

Сольний виступ – це завжди окраса концерту, свідоцтво зрілості його учасників. Тому при складанні програми диригент повинен продумати лінію поступового енергетичного підйому концерту. Це та складова успіху творчого колективу, яка, на жаль, досить часто залишається неврахованою його керівником.

Досить розповсюдженою, наприклад, у музичних колективах помилкою, викорінити яку, мабуть, ніколи не вдасться, є нестримне бажання диригентів почути «максимальний результат» на генеральній репетиції. Особливо небезпечно, коли у цьому процесі задіяні музиканти-солісти. Твори «проганяються» по декілька разів, з особливим смакуванням тутійних епізодів. Дивно, бо з такими епізодами, як правило, ніколи немає проблем на концертах. І якщо в цивільних професійних колективах у таких випадках для «охолодження» диригента з оркестру лунає фраза: «Маестро, не хвилюйтеся, увечері все буде гаразд», то у військових оркестрах усе відбувається без озвученого протесту. Але це не факт, що він (протест) у цей час відсутній у колективі.

Натомість диригент-професіонал розуміє, що в останній день багато не зробиш, а ось зруйнувати можна чимало. Кожне невдале повторення в нервозній передконцертній обстановці породжує невпевненість музикантів у своїх силах, виснажує колектив як фізично, так і психічно. Тоді найменші недоліки сприймаються нервово як вади, а відтак, закладається й велика ймовірність їх появи на сцені. Саме тому у високопрофесійних академічних оркестрах генеральні репетиції нагадують «акустичну пробу зали» без зайвої нервозності та

паніки. Це залишає музикантам фізичний і психічний заряд для концерту. Переважно тоді розумний маєстро й переконується у правильності своїх дій. Музиканти збираються із силами і вочевидь стараються віддячитися своєму керівнику позитивною енергетикою та професійним виконанням.

Існують й інші об'єктивні та суб'єктивні чинники, що здатні надихнути колектив або навпаки – зашкодити, звівши нанівець усю передконцертну підготовку. Власне на них ми зупинимось докладніше.

Усім нам, кому рідше, а кому частіше, доводилося виступати на сцені у ролі оркестранта чи соліста і, як правило, кожен констатував неабияке хвилювання, а відтак, зауважував, що далеко не завжди усе виходило так, як би хотілося і як виходило у спокійній репетиційній обстановці класу чи оркестрової студії. Постає запитання: чому?

Як згадувалося вище, існує низка чинників, що впливають на поведінку людини: об'єктивні (переважно відомі й передбачувані) та суб'єктивні (індивідуальні, неспецифічні та важко передбачувані).

До об'єктивних, передбачуваних факторів, що спричиняють хвилювання на сцені, та яких можна уникнути або мінімізувати, належать:

- 1) недосконале знання нотного тексту;
- 2) слабкий рівень технічної готовності програми;
- 3) якість інструментарію, його стрій і технічний стан;
- 4) психічна та мотиваційна складові учасників концерту тощо.

Природа об'єктивних факторів полягає у їх прогнозованості, а це означає, що їхню негативну сутність можна мінімізувати. Наприклад, відмінне знання нотного тексту та його технічна досконалість додають виконавцю впевненості не лише у спокійній, але й у стресовій ситуації на сцені. Тож чи не слід про це пам'ятати, і досконало вивчивши текст, своєчасно виключити згаданий фактор з переліку ризикованих? Прогнозованими також є стан та якість інструментів.

Отже, знання об'єктивних факторів, що викликають хвилювання, і їх своєчасна нейтралізація, значно знижують вірогідність зривів під час публічного виступу, тим самим залишаючи резерв для усіляких несподіванок суб'єктивного характеру.

До професійних суб'єктивних факторів можна віднести:

- 1) фізичний стан виконавського апарату кожного музиканта-духовика;

2) здатність виконавця управляти психікою в екстремальних умовах (на сцені).

Ці фактори передбачити набагато важче, проте, на жаль, саме від них в екстремальних умовах сцени, як правило, можна очікувати неприємних «сюрпризів».

Декілька слів про «несподіванки» на сцені з боку виконавського дихання.

Як відомо, однією з особливостей професійного виконавського дихання є його тривалість. Усі ми знаємо, що музиканти-духовики дихають, не коли їм заманеться, а відповідно до структури музичних побудов, як правило, згідно з фразуванням. Але ж фрази бувають різними. Короткі фрази «поводять» себе майже однаково як у репетиційний період, так і на сцені, на відміну від фраз довготривалого звучання. Вони на естраді чомусь видаються виконавцеві набагато довшими. І, звичайно, на них тоді бракує повітря. Звісно, це не додає спокою у виконавський процес і викликає запитання – чому так відбувається на сцені, у чому причина?

А причина полягає в наступному: у стресових ситуаціях, хочемо ми того чи ні, від хвилювання наше серце б'ється значно швидше. Зрозуміло, що значно швидшими стають хімічні процеси у нашому організмі, зокрема й газообмін.

При збільшеній кількості ударів серця наш організм потребує швидшого звільнення від вуглецю і поповнення його киснем. Але як бути, коли цього не дозволяє фраза, яка за будь-якої швидкості роботи серця повинна залишатися однаковою щодо встановленого темпу? Яку позицію зайняти виконавцеві – слухатися свого організму чи дотримуватися законів музики?

Звичайно, поведінка організму не повинна впливати на творчий процес. Музикант не лише має про це знати, але й бути готовим до виходу з подібних ситуацій.

Саме тому у репетиційний період повинні бути з'ясовані не лише стиль, форма, структура твору, вивчені штрихи, але й правильно розставлене дихання тощо. І усе це повинно бути опрацьоване, а відтак, стати природним ще в репетиційний період. Якраз тепер музикантові не слід переоцінювати своїх природних можливостей і демонструвати здатність без потреби виконувати на одному диханні довгелезні речення чи навіть періоди. Така гра не тільки нагадує неграмотно написаний (без розділових знаків) літературний текст

[3, 70], але й змушує публіку страждати від бажання допомогти виконавцям своєчасно узяти дихання.

До речі, з приводу естетики гри на духових інструментах професор В.М. Апатський зазначає, що «...доброго музиканта не тільки приємно слухати, але й не менш приємно бачити» [2, 44].

А тепер декілька слів про «сюрпризи» на сцені з боку амбушура виконавців.

Відомо, що усі компоненти виконавського апарату музиканта-духовика (а їх 5), у процесі гри взаємопов'язані, й амбушур – не виняток. Навпаки, саме амбушур першим відчуває проблеми з диханням. Адже дихання – це та фізична складова, яка покликана забезпечувати генерацію звуку й, особливо звуків верхнього регістру, де тиск повітряного струменя може сягати (наприклад, у трубачів) до 160 мм ртутного стовпчика, а це більше як 0,2 атмосфери [4, 123].

Нагадаємо, що саме губи першими зустрічають повітряний струмінь, перетворюючи його суто фізичні параметри у повітряно-звукову акустичну субстанцію, і саме вони надто чутливі до будь-якого неспокою. Ми прекрасно розуміємо, що у музикантів-духовиків (особливо мідників) психічна стабільність (а звідсіля й успіх на сцені) чи не найбільше залежить від рівня сформованості амбушура. Такі «сюрпризи», що, як кажуть, «ні з того ні з сього» можуть «виникнути» на сцені, варті окремого дисертаційного дослідження. Скажу лише, що вистачить хоча б одному з компонентів виконавського апарату «спіткнутися», як усі інші тут же дружно й активно «допоможуть» «прикрасити» злочасний промах свого «соратника».

Чимало «сюрпризів» може піднести виконавцю сформованість його психіки.

Звичайно, всілякі непередбачуваності так чи інакше впливають на виконання, але хто «завжди готовий» до усіляких несподіванок, у кого добре розвинена швидкість реакції, спритність, тому не страшні жодні випадки.

Музикантові-виконавцеві необхідні сильна воля та стійкий характер, щоб бути готовим витримувати величезні нервові навантаження. Стати артистом у тепличній атмосфері класу або «музикуючи» у коридорі – неможливо. Для цього необхідні суворі умови концертного залу, – переконаний В.М. Апатський. «Кожен концертний виступ – це бій, результат якого невідомий, але який

потрібно обов'язково виграти. Солдат народжується в бою, артист народжується на сцені!» – завжди повторював професор [2, 43].

І декілька слів про самокритику, якою так часто переймаються на сцені недосвідчені музиканти.

Людей, які взагалі не обтяжені страхом, немає. Є такі, що уміють з ним боротися, і поборюють, а є такі, яким це завдання не під силу. Здебільшого, для останніх це й стає головною причиною прощання зі сценою.

Розмірковуючи над проблемами сценічного хвилювання, страху та стресу, було б упущенням не наголосити на тому, що власне сценічне хвилювання є джерелом найбільших злетів творчого натхнення. Це той психічний стан, який здатний досягти свого апогею лише на сцені. Такий стан душі, таке піднесення неможливо штучно створити у спокійній репетиційній обстановці класу чи студії. «Звичайно, до певної міри сильний страх паралізує творчість, але ж відсутність хвилювання може породити іншу крайність – холодне, байдуже і безлике виконання. Тому найкращим є контрольоване хвилювання (навіть тоді, коли воно сильне). Саме воно найчастіше й сприяє зародженню того сценічного натхнення, яке підкоряє серця слухачів», – переконував професор В.М. Апатський [2, 345].

На щастя, сценічне хвилювання – це «хвороба», яка піддається «лікуванню», і досвідчені педагоги та диригенти знають, як це робиться, уміють прищеплювати любов до публічних виступів, а відтак, і розвивати бажання виступати.

Отже, як бачимо, успіх виконавців на сцені залежить від багатьох факторів. Це й анатомо-фізіологічні, психологічні і суто технічні чинники. Останні тісно пов'язані причинно-наслідковим зв'язком і об'єднуються назвою – виконавська техніка.

Пам'ятаючи це, ще задовго до виходу на сцену, якщо це музикант-соліст-духовик, він повинен:

- 1) досконало знати текст напам'ять;
- 2) розумно підготувати фізичний стан свого виконавського апарату;
- 3) забезпечити себе якісним інструментом, мундштуком, тростинами, сурдинами, змазками тощо.

Під час гри слід:

- 1) ні на що не відволікатися, зосереджуючи свою увагу тільки на виконавстві;

2) за жодних обставин на сцені не аналізувати виступ і не займатися самокритикою.

Висновки. Важливими чинниками успіху оркестрового колективу є вміння диригента визначати рівень можливостей оркестру, вишукувати відповідний репертуар, а відтак, повною мірою реалізуватися на сцені.

Розумно підібраний репертуар оркестрового колективу, правильно спланована, своєчасно продумана й організована підготовка, регулярне проведення концертів та досконала виконавська техніка, складають той фундамент музично-виконавської та психічної стабільності, від яких великою мірою залежить художній рівень сценічно-виконавської спроможності оркестрового колективу і його музикантів-солістів. Це ті складові успіху оркестрового колективу, що дають змогу диригенту, колективу і його солістам, якнайповніше представляти на сцені не лише себе, але й твори виконуваних композиторів.

Перспективою дослідження може бути проведення порівняльного аналізу художніх програм та вцілому концертної діяльності різних оркестрових колективів, з метою виявлення практичних ознак успішності життєтворчості того чи іншого оркестру.

Список використаних джерел і літератури:

1. Апатський В.М. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Київ: «Задруга», 2010. 408 с.
2. Апатський В.М. Основи теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2006. 432 с.
3. Гишка І.С. Ергономіка виконавського апарату сучасного трубача. Львів: НАСВ, 2021. 207 с.
4. Гишка І.С. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача (історія, теорія, методика, практика): монографія. Львів: АСВ, 2010. 183 с.
5. Григор'єв Г.М. Робота диригента з духовим оркестром. Київ – Фастів: «Поліфаст», 2004. 213 с.
6. Посвалюк В.Т. Мистецтво гри на трубі в Україні: монографія. Київ: КНУКІМ, 2006. 400 с.

References:

1. Apatsjkyj, V.M. (2010). The history of wind music and performing arts. Kyjiv: «Zadrugha», 408 [in Ukrainian].

2. Apatskyj, V.M. (2006). The fundamentals of the theory and methodology of wind music and performance art. Kyjiv: NMAU im. P.I. Chajkovs'kogo, 432 [in Ukrainian].
3. Ghyshka, I.S. (2021). Ergonomics of the performing apparatus of a modern trumpet player. Ljviv: NASV, 207 [in Ukrainian].
4. Ghyshka, I.S. (2010). Sound production as an important component of the trumpet player's technical excellence (history, theory, methodology, practice): monograph. Ljviv: ASV, 183 [in Ukrainian].
5. Ghryghor'jev, Gh.M. (2004). Work of a conductor with a brass band. Kyjiv – Fastiv: „Polifast”, 213 [in Ukrainian].
6. Posvaljuk, V.T. (2006). The art of playing the trumpet in Ukraine: monograph. Kyjiv: KNUKIM, 400 [in Ukrainian].

UDC 786.2+781.42

DOI 10.33287/222434

Ань Лу,
*аспірантка кафедри джазу і популярної музики,
Львівської національної музичної академії
ім. М.В. Лисенка*
тел.: (099) 477 - 88 - 79
e-mail: 347743000@qq.com
<https://orcid.org/0009-0002-1959-6361>

ПОЛІФОНІЯ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ Ф. ШОПЕНА: ПРОЯВИ ЕСТЕТИКИ РОМАНТИЗМУ ТА РИСИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ

Досліджено прояви поліфонії у фортепіанних творах видатного польського композитора-романтика Фредеріка Шопена. Зазначено, що вони є надзвичайно далекими від зразкових для інструментальної поліфонії барокових стандартів, що вони зазнали індивідуального трактування, багато в чому відмінного від ренесансного і барокового розуміння. Разом із тим, вони повною мірою відображають специфіку романтичної поліфонії, сутність поліфонічного мислення композиторів-романтиків. У наукових публікаціях феномен поліфонії Ф. Шопена висвітлено недостатньо, тому це питання потребує більшої уваги. **Метою** дослідження є вивчення особливостей поліфонії Ф. Шопена у контексті музичного мистецтва доби романтизму. **Методологія** дослідження ґрунтується на аналітичному методі, який належить до сфери гуманітарних знань і дає підстави визначити

специфічні особливості проявів поліфонії у фактурі фортепіанних творів Ф. Шопена. Для узагальнення відомостей щодо шопенівської поліфонії застосовано системний метод, якому властиві пошуки взаємозв'язків і взаємодії окремих компонентів у рамках цілого. **Наукова новизна** основних положень статті полягає у визначенні проявів естетики романтизму та рис індивідуального стилю в шопенівській поліфонії. **Висновки.** У фортепіанній спадщині Ф. Шопена поліфонії в широкому розумінні цього терміну надається дуже велике значення, незважаючи на те, що композитор майже не використовував її традиційні форми. Відмітними рисами індивідуального фортепіанного стилю митця є поліфонічна повнота шопенівського багатоголосся, збагачення поліфонічними засобами гомофонної фактури і музичного розвитку у творах гомофонних жанрів. Творчо перероблена техніка класичної поліфонії знаходить у музиці Ф. Шопена новаторське тлумачення у контексті нових художніх завдань, які постали перед митцями у добу музичного романтизму.

Ключові слова: музичний романтизм, поліфонія, фортепіанна творчість Ф. Шопена, індивідуальний стиль, фактура, імітація, інструментальний дует.

An Lu, PhD Student of the Department of Jazz and Popular Music
Lviv National Academy of Music named after M.V. Lysenko

Polyphony in the piano music of F. Chopin: manifestations of the aesthetics from Romanticism and features of individual style

Manifestations of polyphony in the piano works of the outstanding Polish composer-romantic Frederic Chopin are studied. It is noted that they are extremely far from the exemplary baroque standards for instrumental polyphony, that they underwent an individual interpretation, in many respects different from the Renaissance and Baroque understanding. At the same time, they fully reflect the specifics of romantic polyphony, the essence of the polyphonic thinking of romantic composers. In scientific publications, the phenomenon of F. Chopin's polyphony is insufficiently covered, so this issue needs more attention. The **purpose** of the research is to study the features of F. Chopin's polyphony in the context of the musical art of the Romantic era. The research **methodology** is based on an analytical method that belongs to the field of humanitarian knowledge and provides grounds for determining the specific features of manifestations of polyphony in the texture of F. Chopin's piano works. To generalize

information about Chopin's polyphony, a systematic method is used, which is characterized by the search for relationships and interactions of individual components within the framework of the whole. **The scientific novelty** of the main provisions of the article lies in the definition of manifestations of the aesthetics of romanticism and features of individual style in Chopin's polyphony. **Conclusions.** In Chopin's piano heritage, polyphony in the broad sense of the term is given a very high importance, despite the fact that the composer hardly used its traditional forms. Distinctive features of the artist's individual piano style are the polyphonic fullness of Chopin's polyphony, enrichment with polyphonic means of homophonic texture and musical development in works of homophonic genres. The creatively revised technique of classical polyphony finds an innovative interpretation in the works of F. Chopin in the context of new artistic tasks that appeared before artists in the era of musical romanticism.

The key words: musical romanticism, polyphony, piano work of F. Chopin, individual style, texture, imitation, instrumental duet.

Постановка проблеми. Західноєвропейське музичне мистецтво XIX століття залишило у спадок неперевершений творчий доробок, інспірований появою і розвитком стильових тенденцій доби романтизму, які збагатили композиторську творчість багатьма новими рисами, особливо в образному змісті та засобах виразності. Не залишилася осторонь і поліфонія як склад багатоголосої музики, спосіб утворення фактури, особливий тип поєднання голосів. У музиці композиторів доби романтизму вона зазнала індивідуальних проявів, багато в чому відмінних від ренесансного і барокового розуміння.

Специфічні особливості романтичної поліфонії склалися поступово. Твори ранніх романтиків були дуже обережні щодо поліфонічних засобів. Так, опуси Ф. Шуберта значною мірою нагадують нам стиль клавірного письма Й. Гайдна чи В.А. Моцарта з обмеженим застосуванням поліфонії, а перші романтичні опери (К.М. Вебер та ін.) практично не містять контрапунктичних епізодів. Більш широкому залученню поліфонічних засобів та якісному перетворенню поліфонії з барокової на романтичну посприяло формування нового, суто романтичного типу образності та пошук відповідних засобів музичної виразності у творчості Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста, передусім в їхній фортепіанній музиці. Характеристичність музичних образів, повнозвучність та особлива

розгалуженість голосів призвели до посилення індивідуалізації тематизму і посприяли розвитку контрастної поліфонії.

У творах композиторів-романтиків спостерігається особливе ставлення до форми фуги, яка у найбільш значимих творах звучить по-новому, з тією самою характеристичністю, яка визначає сутність музичного романтизму. Фуга перестає бути самодостатньою музичною формою і сильно змінюється, втрачаючи свої властивості. Загальна композиція фуги виявляється романтично вільною, а фактура – переважно гомофонно-гармонічною.

Основні тенденції романтичної поліфонії повною мірою проявилися у фортепіанній творчості видатного польського композитора Фредеріка Шопена (1810 – 1849). Виявлення їхніх специфічних особливостей допоможе розкрити сутність поліфонічного мислення композиторів-романтиків.

Аналіз сучасних публікацій. Звернення до праць (С.В. Мірошніченко [1], І.Б. Пясковський [2], М. Kubień-Uzokowa [3], Z. Lissa [4]) з творчості Ф. Шопена українських і польських науковців показало, що їхні автори недостатньо висвітлюють феномен поліфонії, більшою мірою досліджуючи інші питання – жанрову систему фортепіанної музики Ф. Шопена, зв'язки творчості композитора з національними традиціями, проблеми піанізму та ін. У працях українських науковців з контрапункту, передусім у навчальних посібниках, питанням шопенівської поліфонії також приділено недостатньо уваги, оскільки у своїх традиційних проявах вона не була властива фортепіанним творам Ф. Шопена.

Метою статті є вивчення особливостей поліфонії Ф. Шопена у контексті музичного мистецтва доби романтизму.

Об'єктом дослідження є фортепіанна творчість Ф. Шопена як основна галузь його творчих зацікавлень і композиторських спрямувань, а **предметом** – поліфонічна техніка і принципи контрапунктування у фортепіанних творах Ф. Шопена.

Основний матеріал. Фортепіанна спадщина Ф. Шопена відрізняється перевагою гомофонних жанрів, у яких поліфонія апріорі має підлегле значення проти гармонії. Композитор майже не користувався традиційними формами поліфонії, проте в історії поліфонії творчість польського композитора-романтика відіграла важливу роль, перш за все через поліфонізацію фортепіанної фактури. Зазначена тенденція проявилася в багатстві прихованих голосів,

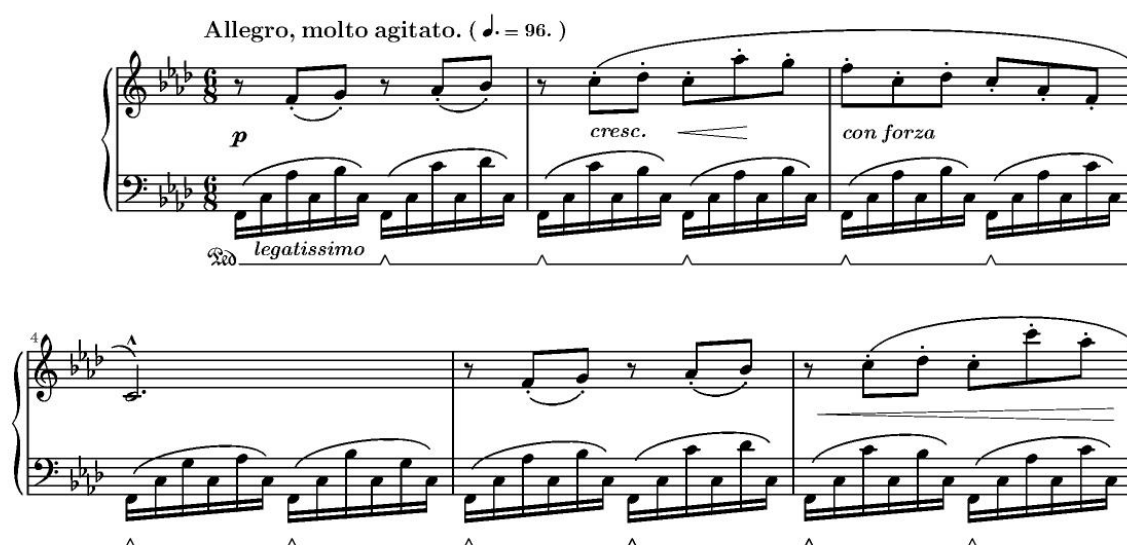
їхньому вивільненні з-під влади гомофонного мислення, розкритті інтонаційної виразності кожного голосу та їхньому насиченні тематичними елементами, що пов'язують всю фактуру в єдине ціле. Можна також наголосити на поліфонічності будови самих гомофонних тем і прагненні композитора наситити їх прихованими голосами, що є однією з ознак тематизму інструментальної поліфонії вільного стилю. У великій кількості прихованих голосів у Ф. Шопена є щось барокове, баховське, хоча жодною мірою не наслідувальне. Якщо в бароковій поліфонії приховані голоси містяться в самій темі, то в творах Ф. Шопена вони виростають із супровідних голосів гомофонної фактури. Прихований голос нерідко виходить на перший план, створюючи ту форму поліфонії, яку в характеристиці музики XIX століття дослідники визначають як романтичний інструментальний дует, де контрапунктично сплітаються дві контрастні індивідуалізовані теми-мелодії.

Мелодична насиченість і фактурне багатство музичної тканини у фортепіанних творах Ф. Шопена має гомофонну природу, однак містить прояви поліфонічних принципів утворення багатоголосся. Так, контрастна поліфонія утворюється не від контрастування мелодизованих голосів, що містять завершені теми, а від органічного поєднання тематичних інтонацій, поспівок, мелодичних зворотів, наявних в різних голосах фортепіанної фактури. Ф. Шопен не часто писав протяжні жанрово-характеристичні теми-мелодії, виділяючи їх регістрово і фактурно. Контрапунктично поєднуючи тематичні елементи, розподілені по різних голосах, композитор прагнув їхнього гармонійного злиття, унаслідок чого складалося нове похідне утворення, яке діставало іншого жанрового тлумачення. Тож контрастна поліфонія Ф. Шопена є пов'язаною із загальним складом усієї фортепіанної фактури, голоси якої набувають самостійного інтонаційно-тематичне наповнення.

Форми імітаційної поліфонії застосовувалися Ф. Шопен вкрай рідко. Імітаційні побудови у творах композитора трапляються на початку репризних розділів та виконують драматургічну функцію завершення, узагальнення, підведення підсумків. Разом з тим, Ф. Шопен знайшов принципи взаємодії імітаційної форми з варіаційністю, властивою його композиторському стилю. Зберігаючи тему-мелодію без змін, Ф. Шопен послідовно переміщував її у різні

голоси, змінюючи супровід, унаслідок чого виникала одночасно і імітаційна і варіаційна форма, з незмінною темою і зміненим цілим.

Процеси поліфонізації фортепіанної фактури, що проявляються в активізації гармонічних голосів, можна прослідкувати на прикладі етюд *f-moll op. 10 № 9*. З першого такту в його фактурі наявний голос, прихований в акомпанементі, в партії лівої руки. Спочатку він є подвоєнням мелодії в сексту і рухається тонами *as – b*, *c – des* (т. 1), але потім, зберігаючи ритм мелодії, він перестає подвоювати звуки теми (тт. 2–3, *c – b*, *as – b*, *as – b*, *as – c*), а далі, під час зупинки мелодичного голосу на тоні «с», він продовжує свій рух (т. 4, *g – as*, *b – g*, приклад 1).



Приклад 1. Ф. Шопен. Етюд *op. 10, № 9*, тт. 1–6

У подальшому значення даного прихованого голосу зростає, він отримує більшу самостійність й активніше входить у контрапунктичну взаємодію з основною темою-мелодією. Особливо виразно це виявляється при підході до кульмінації, коли він змінює свій остінатний ритм і стає нестійким, намічаючи у своїх інтонаціях звуки зменшеного септакорду. У такий спосіб прихований голос виходить за рамки простого гармонічного подвоєння і стає активним контрапунктом, перетворюючись із гармонічного голосу на поліфонічний.

У деяких випадках Ф. Шопен показує поліфонічність фактури в самому нотному записі, виявляючи приховані голоси та переводячи їх у реальні. Тоді поліфонічність стає не прихованою, а цілком наочною, як, наприклад, у ноктюрні *Es-dur op. 55 № 2*, де другий голос підхоплює кинутий мелодичний тон «с» (т. 3, останній звук арпеджіо), веде його вниз, у звуки *b*, *as* і далі (тт. 4–8, приклад 2).



Приклад 2. Ф. Шопен. Ноктюрн *Es-dur* op. 55 № 2, тт. 1–7

Далі в ноктюрні другий голос то замовкає, то знову відновлюється; у т. 9 він є відсутнім, потім відновлюється на 3,5 такти, далі замовкає на 17,5 тактів, знов з'являється на 8 тактів, виключається на 2 такти, відновлюється і веде свою мелодичну лінію до кінця п'єси. Цей «блукаючий» голос то дотримується вимог гармонічного супроводу, то виходить на перший план мелодично, особливо в моменти утриманих звуків в провідному голосі, то утворює свою власну мелодичну лінію, що контрапунктує основній темі. У цілому це сприяє створенню особливої тонкості, ажурності фактури ноктюрна.

У ноктюрні *H-dur* op. 62 № 1 розвиненість середніх голосів також переростає рамки простого супроводу, а певні їх інтонації підкреслюються як першорядні. У такий спосіб утворюється інструментальний дует у верхній парі голосів, який має усі ознаки поліфонічного контрапунктування (приклад 3).



Приклад 3. Ф. Шопен. Ноктюрн *H-dur* op. 62 № 1, тт. 10–15

У таких дуетах поліфонічність гомофонної фортепіанної фактури, властивій творам Ф. Шопена проявляється найбільш повно. Контрапунктування пари мелодичних голосів, що утворюють контрастне поєднання, розгортається на тлі супровідних голосів, які перетворюються на самостійний пласт фактури. Контрастування мелодій може відтінятися короткими імітаціями, оскільки імітування дає більшу чіткість контрапунктуючим голосам. Однак по мірі розвитку імітуючого голосу (ріспости) процес імітування припиняється й увага концентрується саме на мелодичному контрапунктуванні.

Одним із прикладів інструментального дуету з початковою імітацією у Ф. Шопена є етюд *cis-moll* op. 25, № 7. Імітаційно викладений початок дуету голосів, де пропостою є басовий голос, а ріспостою – мелодія у верхньому голосі, далі знаходить продовження у контрастно-мелодичному контрапунктуванні. Виникає проста імітація, із відділом, що дорівнює одному тактові, і до неї додається акордовий акомпанемент. Контрастність обох мелодій, незважаючи на спільний початок, відтінена відмінністю їх жанрової природи: нижній голос має речитативний характер, його інтонації запозичені зі вступного речитативу, тоді як верхній голос веде розмірену мелодію пісенно-хорального складу. У сукупності вони, разом із гармонічним супроводом, становлять єдине ціле (приклад 4).



Приклад 4. Ф. Шопен. Етюд *cis-moll* op. 25 № 7, тт. 1–7

Для контрастної поліфонії Ф. Шопена не характерне контрапунктування завершених тем, які прозвучали раніше. Прагнучи утворити образно-тематичну єдність, композитор надає перевагу

сплетенню виразних інтонацій різних тем, взаємодії їхніх мотивних компонентів.

Така взаємодія, зокрема, утворюються у процесі мотивного розвитку у розробкових частинах шопенівської сонатної форми. Так, у розробці I частини фортепіанної сонати b-moll op. 35 після низки секвенційних побудов, де послідовно змінюються інтонації теми вступу, головної та побічної партій, виникає побудова, в якій усі вони об'єднуються. Широта мелодичної лінії походить від низхідних інтонацій побічної партії, яка втрачає мажорний колорит і стає мінорною і драматичною.

Цей новий характер посилено її поліфонічним з'єднанням з мотивами головної теми, які додаються в басах. Зустрічний рух голосів, загострений затриманнями в гармонії і поєднаннями натурального і мелодичного видів мінору, посилені фрігійським відтінком, також відіграють значну драматизуючу роль.

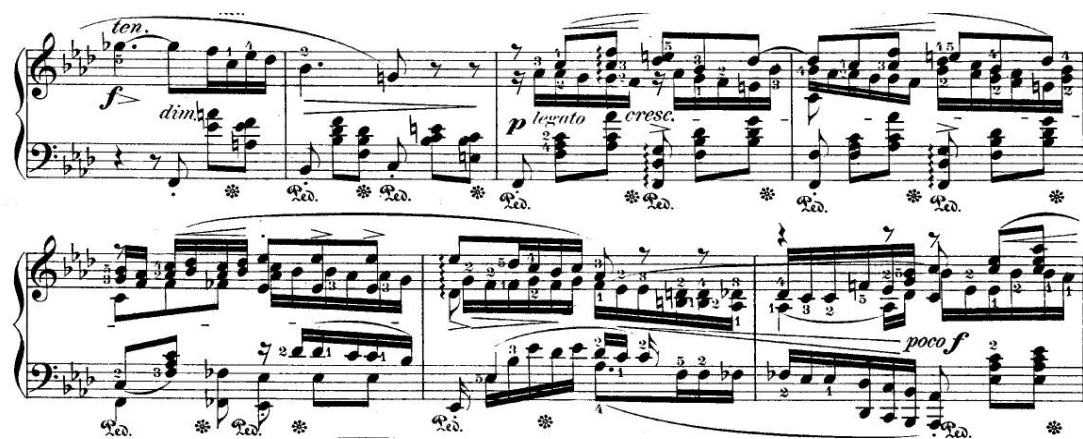
Тож, наголосимо, що зіткнення полярно контрастних головної та побічної партій зроблено за допомогою техніки контрапунктування (приклад 5).



Приклад 5. Ф. Шопен. Соната b-moll op. 35, I ч., розробка

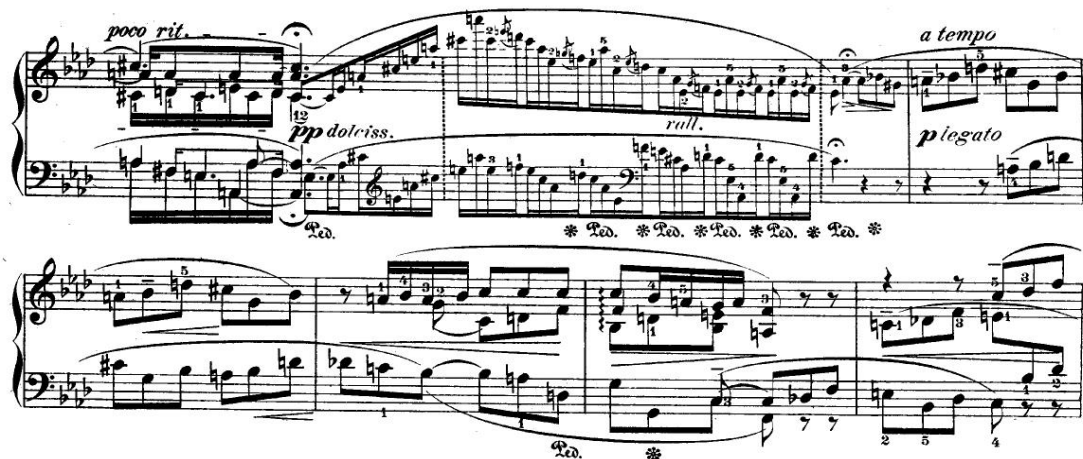
В експозиційному розділі балади f-moll op. 52 – творі, визнаному одним з високих зразків шопенівської логіки та вдосконалення музичного розвитку засобами поліфонії, проведення теми головної партії у динамізованій репризі простої тричастинної форми ґрунтується на контрастно-поліфонічній фактурі, що склалася від приєднання до первісного складу, утвореного з теми й акомпанементу, нового, надзвичайно активного в мелодичному відношенні контрапунктуючого голосу.

Він привносить рух і напруження, продовжуючи динамічне зростання у середньому розділі, де зароджуються фактурно контрастні елементи (приклад 6).



Приклад 6. Ф. Шопен. Балада *f*-moll op. 52, тт. 56–62

Інкустована в початкову гомофонну фактуру, контрастна лінія рухомого середнього голосу поступово вивільняється і переходить у нижній фактурний пласт (тт. 68–70). Прояви використання Ф. Шопеном імітаційної поліфонії є нечисленними, однак надзвичайно яскравими. Їх можна виявити у репризних розділах гомофонних форм, де початковий матеріал повторюється в умовах динамізації фактури. До таких творів відносяться балада *f*-moll op. 52, мазурка *fis*-moll op. 59 № 3 та ін. У репризних розділах цих творів композитор обирає форму канону та простої імітації. Характерною ознакою таких побудов стає одноголосий початок репризи, де звучить основний мотив теми, що утверджується в імітаційних повтореннях. У баладі *f*-moll двоголосний канон та триголосна імітація в репризі сонатної форми замінюють гомофонний виклад експозиції. Імітаційність, яка прийшла на зміну гомофонності, стала фактором динамізації репризного розділу. Через імітаційні форми посилюється виразове значення окремих інтонацій. Унаслідок імітаційності відбувається перенесення мелодичних зворотів у різні октави, нашарування голосів, виникає велика плинність викладу (приклад 7).



Приклад 7. Ф. Шопен. Балада *f*-moll op. 52, реприза

Аналогічним чином побудовано репризу в мазурці *fis-moll* op. 59 № 3, де виклад у формі канону замінив гомофонну фактуру експозиції.

Форми імітаційної поліфонії застосовуються Шопеном і всередині побудови, під час викладу музичної думки. Так, цікавий приклад безкінечного канону другого роду знаходимо у мазурці op. 59 № 3 (тт. 53–69). Основа цієї форми гомофонна, чотириразове проведення того самого матеріалу являє собою повторення періоду із двох подібних речень, однак принцип співвідношення голосів у безкінечному каноні є поліфонічним (приклад 8). Формула канону така:

a b c d a b c d a b c d a b c d
a b c d a b c d a b c d a b c d



Приклад 8. Ф. Шопен. Мазурка op. 59 № 3, тт. 49–63

У мазурці *cis-moll* op. 63 № 3 канон використовується в коді. Він розміщений у верхніх голосах і є імітацією в октаву з відставанням ріспости на одну чверть. Наприкінці імітаційного побудови нижній голос канону стає пропостою і починає випереджати ріспосту однією чверть.

Щодо форми фуги, вона не настільки цікавила Ф. Шопена, як і інших представників музичного романтизму, хоча композитор знав і високо цинив прелюдії і фуги з Добре темперованого клавіру Й.С. Баха. Як відомо, Ф. Шопен написав лише одну фугу *a-moll* 144 (1841 – 1842).

(Andante)

The musical score is written for piano on a grand staff. The tempo is marked '(Andante)'. The key signature has one sharp (F#). The score consists of two systems. The first system has four measures. The second system has four measures, with a measure rest in the first measure. The bass line is more active than the treble line, featuring many slurs and ties.

Незважаючи на завершений характер теми, вона не зберігається протягом усієї фуґи. Після трьох перших проведень, де тема має початкову 6-тактову тривалість, вона починає поступово розчинятися і віддавати свої інтонації інтермедійним розділам. Межі між ними стираються, і вся фуґа поступово перетворюється на єдину співучу побудову, це своєрідність шопенівського трактування форми фуґи.

Перспективи подальшого вивчення полягають у дослідженні проявів шопенівської поліфонії у творчості інших композиторів доби романтизму, в тому числі представників романтичного напрямку в українській музиці, які були послідовниками традицій Ф. Шопена.

Список використаних джерел і літератури:

1. Мірошніченко С.В. Поліфоновія як музикознавча дисципліна та національна природа української професійної музики. Одеса: Астропринт, 2012. 296 с.
2. Пясковський І.Б. Поліфонія в українській музиці: навчальний посібник. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2012. 270 с.
3. Kubień-Uszokowa M., ed. Chopin a muzyka europejska. Katowice, 1977. 155 s.
4. Lissa Z. Studia nad twórczością Fryderyka Chopina. Kraków, 1970. 509 s.
5. Walker A. Chopin and Musical Structure: an Analytical Approach. Frédéric Chopin: Profiles of the Man and the Musician. London, 1966. Vol. 2. P. 225–257.

References:

1. Miroshnychenko, S. (2012). Polifonolohiya yak muzykoznavcha dystsyplina ta natsional'na pryroda ukrayins'koyi profesiynoyi muzyky [Polyphonology as a musicological discipline and the national nature of Ukrainian professional music]. Odesa: Astroprynt, 296 [in Ukrainian].
2. Pyaskovsky, I. (2012). Polifoniya v ukrayins'kiy muzytsi: navchal'nyy posibnyk [Polyphony in Ukrainian music: a study guide]. Kyiv: NMAU named after P.I. Tchaikovsky, 270 [in Ukrainian].
3. Kubień-Uszokowa M., ed. (1977). Chopin a muzyka europejska [Chopin and European music]. Katowice, 155 [in Polish].
4. Lissa, Z. (1970). Studia nad twórczością Fryderyka Chopina [Studies on the works of Chopin]. Cracow, 509 [in Polish].
5. Walker, A. (1966). Chopin and Musical Structure: an Analytical Approach. Frédéric Chopin: Profiles of the Man and the Musician. London. Vol. 2, 225–257 [in English].

UDC 78.082.1

DOI 10.33287/222435

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

ЖАНР СИМФОНІЇ ДЛЯ ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ У ДЗЕРКАЛІ ЕПОХ

Мета статті – зробити огляд симфоній для духового оркестру з кінця XVIII до початку XXI століття. **Методологія** наукової роботи ґрунтується на аналізі, синтезі, порівняльному підході у вивченні матеріалу. **Наукова новизна** праці в тому, щоб створити єдину картину еволюції жанру симфонії для академічного духового

оркестру. **Висновки.** Симфонії для духового оркестру спочатку були пов'язані з військовими подіями та іноді виконували роль увертюри, чому сприяла кількість частин (одночасні симфонії). Якщо перші симфонії Шарля Кателя, Франсуа-Жозефа Госсєка та Луї Жадєна досить скромні за інструментарієм, то симфонія Антоніна Рейха сміливіша за рішенням інструментування. Композитор крім стандартного інструментарію ввів 3 контрафаготи та 4 гармати. Також глобальність цієї симфонії полягає в тому, що для її виконання потрібні 3 оркестри та 46 виконавців. Гектор Берліоз у своєму новаторстві пішов ще далі. У першій версії симфонії було задіяно 200 музикантів, а в новій редакції композитор запровадив і хор. Масштабність твору також у тому, що ця симфонія була частиною процесії, що є виходом за рамки концертного залу. Інструментарій стає яскравішим завдяки запровадженню турецьких інструментів, а саме бунчука. Роль солюючого інструмента Берліоз доручає тромбону, тим самим показуючи інтерес до особистісних характеристик інструментів, що є важливою частиною драматургічної побудови симфоній. У пошуках унікальних тембрових поєднань для створення нових звукових картин був зацікавлений Шарль Гуно. Він робить музичний матеріал складнішим з допомогою запровадження мотивного розвитку. Його симфонія стає початком поглиблення цього жанру в образному, музично-тематичному та оркестровому планах. Даріус Мійо продовжує ідеї Шарля Гуно в пошуках нових оркестрових засобів виразності. Композитор вміло використовує оркестрування для видозміни музичних тем своєї симфонії, завдяки чому вони набувають певного характеру, що відповідає назвам частин твору. Згодом жанр симфонії за складністю музичного матеріалу починає змагатися із творами для симфонічного оркестру. Пауль Хіндеміт насичує свою симфонію складними контрапунктами і вводить Фугу, тим самим виводячи інструменти зі звичної акомпануючої ролі та віддаючи привілей у становленні їх як солюючих інструментів оркестру.

Ключові слова: духовий оркестр, симфонія, Алекс Полман.

Bulhak Daria, pedagogue of the department of Orchestra instruments in Dnipro Academy of Music

Genre of symphony for wind orchestra in the mirror of the ages

The purpose of the article is to review symphonies for wind orchestra from the end of the 18th to the beginning of the 21st century. **The methods** of the scientific article are based on analysis, synthesis, comparative

approach in the study of the material. **The scientific novelty** of the work is to create a single picture of the evolution of the symphony genre for wind orchestra. **Conclusions.** Symphonies for wind orchestra were originally associated with military events and sometimes acted as overtures, which was facilitated by the number of parts (simultaneous symphonies). If the first symphonies of Charles Cattel, François-Joseph Gossec and Louis Jaden are quite modest in terms of instrumentation, the symphony of Antonine Reich is bolder in terms of instrumentation. In addition to the standard instruments, the composer introduced 3 counter-bassoons and 4 guns. Also, the globality of this symphony is that it requires 3 orchestras and 46 performers. Hector Berlioz went even further in his innovation. The first version of the symphony involved 200 musicians, and in the new edition the composer introduced a choir. The scale of the work is also in the fact that this symphony was part of a procession that goes beyond the concert hall. The tools become brighter due to the introduction of Turkish instruments, namely the Bunchuk. Berlioz entrusts the role of the solo instrument to the trombone, thus showing interest in the personal characteristics of the instruments, which is an important part of the dramatic construction of symphonies. Charles Gounod was interested in finding unique timbre combinations for creating new sound paintings. It makes musical material more complex through the introduction of motive development. His symphony is the beginning of the deepening of this genre in figurative, musical-thematic and orchestral terms. Darius Millau continues the ideas of Charles Gounod in search of new orchestral means of expression. The composer skillfully uses orchestration to modify the musical themes of his symphony, so they acquire the character that underlies the parts of the work. Eventually, the symphony genre began to compete with the symphony orchestra in terms of the complexity of its musical material. Paul Hindemith saturates his symphony with complex counterpoints and introduces the Fugue, thus removing the instruments from the usual accompanying role and giving them the privilege of becoming them as solo instruments of the orchestra.

The key words: brass band, symphony, Alex Polman.

Постановка проблеми. Жанр симфонії для духового оркестру є мало вивченою областю. Це може бути пов'язано з тим, що репертуар духового оркестру довгий час був зв'язаний із маршами, вальсами та транскрипціями симфонічних творів. Але зараз є каталоги симфоній для духового оркестру, що охоплюють сотні прикладів творів.

В «Аннотованій бібліографії симфоній для духового оркестру» Ендрю Дональда Піза наведено інформацію про кожен написаний симфонію для духового оркестру. Протеє Кріс Шарп у своїй дисертації «Вивчення оркестрових технік духового оркестру» нарікає на те, що твори для духового оркестру майже не аналізуються, особливо з погляду оркестрування. Репертуар для духового оркестру є важливою складовою музичної культури та має вивчатися.

Актуальність теми дослідження. Симфонії для духового оркестру – це жанр, який продовжує розвиватись щодня. Але він ще не зайняв звичної позиції в репертуарі духових колективів. Оскільки досі існує стереотип щодо військового репертуару духового оркестру, особливо важливо аналізувати і виконувати такого роду симфонії для того, щоб розширювати кругозір як виконавців, так і слухачів.

Огляд літератури. У статті розглядаються праці як українських музикознавців, так і зарубіжних. У роботі А.М. Павленка детально аналізується жанр симфонії у творчості Франсуа-Жозефа Госсека [1]. Про історію розвитку духового оркестру та його репертуару варто виділити такі роботи: Дональд Хансбергер «Ансамбль духових інструментів та його репертуар» [2], Девід Вітвелл «Коротка історія духового оркестру» [10] та Тимоті Д. Віггінс «Аналітичне дослідження основного репертуару духових оркестрів» [11]. Про жанр симфонії в репертуарі духового оркестру найбільшою працею є робота Ендрю Дональда Піза «Анотована бібліографія симфоній для духового оркестру» [3]. У цій роботі вказані всі симфонії, написані для духового оркестру на момент написання праці. Стосовно американської симфонії можна виділити роботи Жаклін Кетрін Таунсенд «Відродження американської симфонії для духового оркестру на прикладі останніх симфоній Дональда Грантама, Девіда Дзюбая, Джеймса Стівенсона та Кевіна Вальчика» [9]. Про принципи та особливості оркестрування для духового оркестру представлені роботи Роберта Веслі Рамбелоу «Історія оркеструвань для духових оркестрів у репертуарі американських духових колективів з 1850 по 1995» [5] та Кріса Шарпа «Вивчення техніки оркестрування для духового оркестру» [7].

Мета статті – простежити еволюцію жанру симфонії з кінця XVIII до початку XXI століття.

Виклад основного матеріалу. Симфонії для духового оркестру починають свою історію з часів Французької революції, коли велике

значення набули військові оркестри. У цей час були написані перші симфонії для духового оркестру Шарля Кателя (*Symphonie Militaire*), Франсуа-Жозефа Госсека (*Symphonie Militaire en Fa*) та Луї Жадена (*Symphonie*). Симфонії цих композиторів створені в 1793 – 1794 роках і є незалежними творами, враховуючи те, що дві з них одночастинні, завдяки чому можуть виконуватися як увертюри. Інструментарій симфоній включає 2 флейти пікколо, гобої, 2 кларнети, 1-2 фаготи, 2 валторни, 1-2 труби, серпент. Рідше зустрічаються тромбони, бас-тромбон і *tuba curva*. З ударних інструментів представлені літаври, великий барабан та тарілка. Також іноді із струнної групи вводиться контрабас. Щодо написання симфоній для духового оркестру особливо виділяється творчість Ф.Ж. Госсека. Симфонія Фа мажор Госсека має 3 частини: I. *Allegro Maestoso*, II. *Larghetto*, III. *Allegro*. У статті у *Journal of Band Research* Девід Свонзі передбачає наявність у цьому творі четвертої частини для хору та оркестру, що таким чином, випереджає хорову симфонію Бетховена на цілих 30 років. Він зазначає, що можливо, слід віддати належне Госсеку, як «батькові» хорової симфонії. Перша частина цієї симфонії є величною, друга – ліричним центром, а третя – енергичний фінал. Також у спадщині Ф.Ж. Госсека є Велика симфонія До мажор. У своїй дисертації А.М. Павленко дуже детально аналізує симфонії Ф.Ж. Госсека та особливу роль надає симфонії До мажор. «Одним із репрезентативних творів Ф.Ж. Госсека для військового духового оркестру є Велика симфонія До мажор. Вона має особливе значення для симфонічної спадщини французького майстра, оскільки є передостанньою партитурою в цьому жанрі. Лише через 15 років – у 1809 році – він напише свою наступну і водночас останню симфонію» [1, 171]. Також автор дисертації вказує на три образні сфери у цій симфонії. Перша – активна, героїчна, що притаманно сонатному *allegro*. Друга – лірична, у якій велику роль відіграють дерев'яні духові інструменти. Третя – танцювальна, яка ближча до ліричного центру симфонії. Ці образні сфери взаємодіють протягом усієї симфонії. «Така активна взаємодія значно модифікує всі розділи сонатного *allegro*, утворюючи авторську версію інтерпретації симфонічного жанру» [1, 184].

У наступному історичному періоді симфонії для духового оркестру також пов'язані з революційними подіями. В 1815 Антонін Рейх написав Пам'ятну симфонію для церемонії, пов'язаної з

перепохованням Людовіка XVI і Марії-Антуанетти. У цього твору є й інша назва: Музика на честь Меморіалу великих людей, які виявили себе на службі французької нації. У цій симфонії Антонін Рейх перевершив кількість виконавців своїх попередників. Для виконання цієї симфонії потрібні 3 оркестри та 46 виконавців. Інструментарій оркестру розширюється завдяки додаванню 3 контрфаготів та 4 гармат. У решті автор дотримується класичного складу: 3 флейти пікколо, 6 гобоїв, 6 кларнетів, 6 фаготів, 6 валторн, 6 труб, 6 малих барабанів, 3 контрабаси. Симфонія складається з чотирьох частин: I. Adagio-Allegro, un poco presto II. Адажіо III. Poco Presto IV. Marche Funébre: Maestoso un poco adagio. Прем'єра симфонії відбулася на церемонії перепоховання Людовіка XVI та Марії-Антуанетти.

Учень Рейха, Гектор Берліоз, у 1840 році зробив свій внесок у репертуар духового оркестру Траурно-тріумфальною симфонією. Симфонія була замовлена французьким урядом на честь річниці липневої революції. Ця симфонія написана в 3-х частинах: Траурна хода, Поховальна промова, Апофеоз. Спочатку симфонія була записана для духового оркестру з 200 виконавцями, які мали супроводжувати процесію, яка переміщала труни загиблих під час революції 1830 року для перепоховання під меморіальною колоною, встановленою на площі Бастилії. У 1842 Берліоз вдосконалив симфонію, додавши партії *ad libitum* для низьких струн (перша частина), для струнних і хору з текстами Антоніо Дешама (третя частина). Окрім звичного складу оркестру Берліоз вводить бунчук – ударний інструмент турецького походження, який використовувався у військових оркестрах. Особливо сміливим рішенням є соло тромбону у другій частині симфонії. Для цього соло Берліоз запозичив сцену зі своєї незакінченої опери «Таємні судді».

Представником жанру симфонії для духового оркестру в Італії став Гаэтано Доніцетті. У 1817 році він пише Симфонію для *Harmoniemusik* і флейти. *Harmoniemusik* – термін, що використовується для опису духових оркестрів від пари до 13 інструментів. Ця симфонія була написана під час навчання Доніцетті в Болоньї, де він вивчав контрапункт протягом двох років. В інструментарії симфонії присутні флейта, 2 гобоя, 2 кларнети, 2 фаготи та 2 валторни. Цей одночастинний твір написаний у сонатній формі, має легкий, розважальний характер. Дослідники зазначають,

що терміном *sinfonia* у каталозі творів Доніцетті називалися увертюри. Цим можна пояснити одночастинність симфонії.

Надалі на зміну військовим симфоніям приходить Маленька симфонія Шарля Гуно, написана у 1885 року. Це чотирьохчастковий твір, написаний для духового ансамблю з дев'ятьма виконавцями. На прохання Паризького духового ансамблю *Société de musique pour instruments à vent*, очолюваного флейтистом Полем Таффанелем, Гуно написав нонет для флейти та пар гобоїв, кларнетів, валторн та фаготів. Вперше робота була представлена у залі Плейель у Парижі 30 квітня 1885 р.

Перша частина написана у сонатній формі з повільним вступом. Друга частина – лірична, *Andante Cantabile*, у якій флейта відіграє важливу роль. Третя частина – скерцо з тріо, яке включає технічно складний музичний матеріал для гобою. Четверта частина написана у вигляді рондо.

Варто відзначити у цій симфонії саме мотивований розвиток та мелодійність музичних тем. К. Сен-Санс казав, що «досягнення виразності завжди було головною турботою Гуно: тому в його музиці так мало нот... кожна нота „співає”». Він писав, що Гуно прагнув пошуку унікальних оркестрових фарб, для цього експериментував, вивчав різні тембри, створював нові комбінації [5, 55].

Пошуки нових оркестрових та стильових можливостей у жанрі симфонії для духового оркестру продовжуються і у ХХ столітті. У 1922 Даріус Мійо пише цикл з 6 симфоній для малого складу оркестру. П'ята симфонія або *Dixtuor d'Instruments a Vent* була написана для духового складу оркестру: пікколо, флейта, гобой, англійський ріжок, кларнет, бас-кларнет, 2 фаготи та 2 валторни. Цей твір складається з трьох частин: Грубий, Повільний, Насильницький. Симфонія була вперше виконана в 1923 році в Парижі „*Société Instrumentale a Vent*” і присвячена Марії Фройнд. У своїй роботі «Рання камерна музика Даріуса Мійо: стиль і структура» Дебора Хейзел Робертс аналізує 5 камерну симфонію Мійо і пише, що ця симфонія – захоплююча робота початку 1920-х років, присвячена дисонансу напівтональних і тритонових звуковисотних співвідношень [4, 150].

У першій частині твору є два музичні елементи, перший з яких звучить у гобоїв, англійського ріжка та фаготів, а другий у флейт, кларнетів та валторн. Друга частина спокійна, пасторальна, в якій звучить мелодія у бас-кларнета, яка перемежовується з мелодійними

вставками у фаготів та валторн. Заклучна частина жорстка, швидка. У ній звучить мелодія, яка повторюється тричі поспіль до фіналу, де високі за теситурою інструменти перетворюють її на виття. У цій симфонії особливо важливі темброві поєднання інструментів, які створюють музичний настрій у кожній частині.

Жанр симфонії для духового оркестру був представлений у Німеччині. Тут варто згадати Ріхарда Штрауса та його Сонатину № 2 Мі-бемоль мажор, яку зарахували до жанру симфонії, хоча композитор був проти цього. У листуванні з Клеменсом Краусом на його запитання, чому Штраус назвав цей твір сонатиною замість симфонії, композитор відповів: «Ніяких симфоній! Це знищило б усю мою художню думку для створення ... симфонічної вправи для школярів. Це дуже добре, що ви такої високої думки про мої маленькі розваги в майстерні, але повірте мені, Дух історії музики образився б, якщо розглядати їх як щось більше, ніж старечі іграшки для мого посмертного маєтку!» [8, 2]

Сонатина № 2 мі-бемоль мажор також називається «Щаслива майстерня». На титульному аркуші є напис, який дає зрозуміти почуття та роздуми композитора в той час: «Духу божественного Моцарта наприкінці життя, повної вдячності». «Щаслива майстерня» – одна із двох сонатин 1940-х років. Видавництво Boosey & Hawkes змінило цю назву на *Symphonie für Bläser „Fröhliche Werkstatt“* у зв'язку з тим, що сонатина складається з 4 частин, написаних у традиційному симфонічному плані з тривалістю в 50 хвилин. В інструментарії сонатини 2 флейти, 2 гобої, 3 кларнети in C, бассетгорн, бас-кларнет, 2 фаготи, контрфаготи, 4 валторни. Прем'єра відбулася у 1946 році у Швейцарії за участю Штрауса.

Ще одним німецьким композитором, який написав симфонію для духового оркестру, був Пауль Хіндеміт. В 1951 Хіндеміт створює «Симфонію сі-бемоль мажор» для духового оркестру. Вона була написана для виконання американським духовим оркестром Pershing's Own. 5 квітня 1951 року відбулася прем'єра симфонії у виконанні цього оркестру під керівництвом самого Хіндеміта.

Симфонія складається з 3 частин: I – Moderately Fast with Vigor, II – Andantino, Fast & Gay, III – Fugue. Інструментарій симфонії включає: 2 флейти, пікколо, 2 гобоя, кларнет in Es, 4 кларнети in B, альт-кларнет, бас-кларнет, 2 фаготи, 2 альт-саксофони, теноровий саксофон, баритон-саксофон, 4 корнети, 4 валторни, 3 тромбони,

еуфоніум, тубу, літаври, великий барабан, тарілки, глокеншпіль, малий барабан, бубен, трикутник.

Симфонія Хіндеміта містить технічно та ритмічно складні партії у всіх інструментів оркестру. Композитор розкриває весь діапазон інструментів, пробує різні динамічні градації, використовує технічні та артикуляційні складнощі, а також яскраво показує особливості сольної та ансамблевої гри. Особливо важлива ансамблева гра, тому що в симфонії багато прикладів контрапунктного листа, що потребує абсолютного чіткого узгодження між інструментами. Високим рівнем складності окремих частин та проблеми з диригуванням можна пояснити рідкість виконання цієї симфонії духовими оркестрами.

Після симфонії Хіндеміта створено цілий ряд симфонічних творів для духових оркестрів. Серед авторів можна назвати: Ернеста Вільямса, Миколу Мясковського, Харальда Генцмера, Оуена Ріда, Бориса Кожевнікова, Франца Рейнла та багатьох інших. У ХХІ столітті найпрогресивнішими у плані написання симфоній для духових оркестрів стали американські композитори: Ендрю Бойсен, Джулі Жиру, Джеймс Хопкінс, Девід Масланка, Альфред Рід, Роберт Сміт та інші. Також є представники цього жанру у Франції, Великобританії, Нідерландах, Японії, Іспанії.

Також варто виділити творчість нідерландського композитора Алекса Полмана, творця двох симфоній для духового оркестру «Сім чудес світу» та «Одіссея». «Сім чудес світу» – це симфонія з 7 частин, в якій розкриваються образи античного світу. «Одіссея» – це симфонія, написана для духового оркестру і хору, в якій описуються легенди про Одіссея. З цих образних сюжетів помітно як змінився в результаті жанр симфонії для духового оркестру. Для насичення твору прийомами звукотворчості, Полман вводить в інструментарій різні шумові інструменти, що створюють потрібні композитору ефекти. Також композитор знаходить унікальні темброві поєднання, які ще більше насичують оркестрову тканину. Симфонії Алекса Полмана є гідними прикладами еволюції жанру симфонії для духового оркестру.

Висновки. Жанр симфонії для духового оркестру пройшов довгу історію від вузькоспрямованих творів у виконанні військового оркестру до масштабних за структурою, музичним тематизмом, інструментуванням та образним змістом, циклічних творів. З кожною новою симфонією оновлювався інструментарій, кількість виконавців, ідейність, насиченість музичної тканини. Вже наприкінці ХІХ століття

композитори стали шукати оригінальні темброві поєднання для збагачення оркестрового полотна. У ХХ столітті оркестрування симфонії займає важливе місце у створенні образних характеристик твору. Також композитори починають сміливо вносити до партитури духових оркестрів поліфонію, що сприяє зростанню ансамблевої гри та ускладненню тематизму.

У творчості сучасних композиторів помітне величезне зростання жанру симфонії. Інструментування стало ще яскравішим, збільшилася група ударних інструментів, завдяки чому з'явилися елементи звукоутворення та звуконаслідування. Також змінився образний зміст симфоній, розширилося коло тем, які розкриваються у творі: від міфологічних до історичних сюжетів. Підсумовуючи, можна сказати, що композитори сучасності продовжують шукати нові засоби виразності для створення прогресивних симфоній для духового оркестру.

Перспективи дослідження. У подальшій роботі з цієї теми є сенс звернутися до прикладів ускладненого оркестрового складу. Так, серед симфоній для духового оркестру, зустрічаються симфонії із солюючими голосами, такими як: кларнет, саксофон, літаври, марімба, орган та хор. Прикладами таких симфоній є Симфонія № 2 для групи кларнетів з духовим оркестром Девіда Раковськи, Симфонія для альт-саксофона з оркестром Геральда Кемнера, Симфонія для брас-квінтету та літавр Герберта Хауфрехта, Камерна симфонія для марімби та оркестру Деніела Маккарті та ін.

Список використаних джерел і літератури:

1. Павленко А.М. Симфонії у творчості Франсуа-Жозефа Госсека: авторська версія жанру. Дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2020. 428 с.
2. Hunsberger, Donald. The Wind Ensemble and Its Repertoire. Rochester, NY: University of Rochester Press, 1994. 320 p.
3. Pease, Andrew Donald. An Annotated Bibliography of Symphonies for Wind Band. Arizona State University, May 2015. 336 p.
4. Roberts, Deborah Hazel. The early chamber music of Darius Milhaud: style and structure. Faculty of music. King's college London. 1991. 338 p.
5. Rumbelow, Robert Wesley. A History of Wind Band Orchestration in Repertoire of the American Wind Band from 1850 to 1995. Eastman School of Music of the University of Rochester, Spring 1996. 120 p.
6. Saint-Saëns's, Camille Saint-Saëns Portraits et souvenirs, cited in Cooper, Paris Calmann-Levy, Editeurs, 2010. 360 p.
7. Sharp, Chris. A study of orchestration techniques for the wind ensemble\wind band as demonstrated in seminal works. University of Florida, 2011, 325 p.

8. Strauss, Richard. *Werke für kleinere Ensembles: Works for medium sized ensembles* (Vienna: Verlag Dr. Richard Strauss, 1999) XII. 364 p.
9. Townsend, Jacqueline Kathryn. *The Renaissance of the American Symphony for Wind Band as Exemplified by the Recent Symphonies of Donald Grantham, David Dzubay, James Stephenson, and Kevin Walczyk*. University of North Texas, 2018. 65 p.
10. Whitwell, David. *A concise history of the wind band*. Whitwell publishing, Austin, Texas, USA, 2010. 406 p.
11. Wiggins, Timothy D. *Analytical research of wind band core repertoire*. The Florida State University, 2013. 255 p.

References:

1. Pavlenko, A.M. (2020). *Symphonies in the works of Francois-Joseph Gossek: Author's version of the genre*. Dis. ... cand. of Art History. 17.00.03. Kyiv, 428 p. [in Ukrainian].
2. Hunsberger, Donald, (1994). *The Wind Ensemble and Its Repertoire*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 320 [in English].
3. Pease, Andrew Donald. *An Annotated Bibliography of Symphonies for Wind Band*. Arizona State University, May 2015. 336 [in English].
4. Roberts, Deborah Hazel, (1991). *The early chamber music of Darius Milhaud: style and structure*. Faculty of music. King's college London, 338 [in English].
5. Rumbelow, Robert Wesley, (1996). *A History of Wind Band Orchestration in Repertoire of the American Wind Band from 1850 to 1995*. Eastman School of Music of the University of Rochester, Spring. 120 [in English].
6. Saint-Saëns's, (2010). *Camille Saint-Saëns Portraits et souvenirs*, cited in Cooper, Paris Calmann-Levy, Editeurs, 360 [in France].
7. Sharp, Chris. (2011). *A study of orchestration techniques for the wind ensemble\wind band as demonstrated in seminal works*. University of Florida, 325 [in English].
8. Strauss, Richard. *Werke für kleinere Ensembles: Works for medium sized ensembles* (Vienna: Verlag Dr. Richard Strauss, 1999) XII. 364 [in German].
9. Townsend, Jacqueline Kathryn, (2018). *The Renaissance of the American Symphony for Wind Band as Exemplified by the Recent Symphonies of Donald Grantham, David Dzubay, James Stephenson, and Kevin Walczyk*. University of North Texas, 2018. 65 [in English].
10. Whitwell, David, (2010). *A concise history of the wind band*. Whitwell publishing, Austin, Texas, USA, 406 [in English].
11. Wiggins, Timothy D. (2013). *Analytical research of wind band core repertoire*. The Florida State University, 255 [in English].

Глазунов Олександр Олександрович,
*кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва
Донецької державної музичної
академії ім. С.С. Прокоф'єва
Таврійського національного університету
ім. В.І. Вернадського (м. Київ)*
тел.: (097) 472 - 16 - 87
e-mail: alexsandrglazunov70@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0008-8547-0373>

Устименко-Косоріч Олена Анатоліївна,
*доктор педагогічних наук, кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри хореографії та музичного мистецтва
Сумського державного педагогічного
університету ім. А.С. Макаренка*
тел.: (050) 563 - 42 - 52
e-mail: akosorich@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-9686-7626>

**ІТАЛІЙСЬКЕ СКРИПКОВЕ МИСТЕЦТВО
БАРОКОВОЇ ДОБИ:
ПИТАННЯ СТИЛЮ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
(на прикладі творчості Ф. Джемініані та П. Локателлі)**

Мета статті – висвітлити творчу діяльність Ф. Джемініані та П. Локателлі, виявити характерні особливості їх скрипкового стилю, що стали зразками для інноваційних рішень у сучасній композиторській практиці. **Методологічну основу** статті становлять історико-культурологічний, герменевтичний та музикознавчий підходи, щодо розгляду скрипкового мистецтва як Ф. Джемініані та П. Локателлі, так і барокової епохи у цілому. Поряд із цим, автором застосовано загальнотеоретичні методи: узагальнення, системний аналіз, компаративний, жанрово-стильовий та ін. **Наукова новизна статті.** У даній роботі в українському музикознавстві здійснено одну з перших спроб вивчення питань стилю та інтерпретації у скрипкових творах італійських майстрів барокової доби Ф. Джемініані та П. Локателлі. **Висновки.** Нова хвиля інтересу до музики

XVII – XVIII століть, що поширюється у світовому мистецтві у середині XX століття, до нашого часу продовжує залучати шанувальників серед широких слухацьких мас, музикантів різних спеціальностей та дослідників. Поряд із загальновизнаними зразками, відзначеними найвищим смаком і глибоким проникненням в образно-емоційну сферу творів, за цей період було віднайдено та оприлюднено багато невідомих творів зазначеної доби як в усьому світі, так і в Україні. Прагнення їх відтворення у традиціях свого часу породило потужний напрямок автентичного виконавства, що в останній третині XX століття трансформувалось в історично-інформоване виконавство. Музиканти, інструментальні майстри та дослідники наполегливо експериментують зі старовинним інструментарієм, відроджуючи, зокрема, автентичне віольне та клавесинне звучання тощо. В останні десятиліття з музики старих майстрів у фокусі уваги опиняється творчість композиторів і виконавців «другого ряду». У низці представників скрипкового мистецтва до недавнього часу до них прилічували Фр. Джемініані та П. Локателлі. Проте більш докладне вивчення та концертне виконання творів цих митців доводить їх безперечну художню цінність та історичну музичну значущість для сучасності. Аналіз їх творчості розкриває нові аспекти, виразні засоби та принципи композиторської техніки, що характерні тільки мистецтву вказаних італійських музикантів. Для сучасних митців звернення до жанрових моделей минулого надає можливість для переосмислення концепції та образного змісту, розширення виразних засобів, виконавських прийомів, принципів композиції у попередньо апробованих формах.

Ключові слова: скрипкове мистецтво Італії, творчість Фр. Джемініані та П. Локателлі, особливості стилю, принципи композиції, виконавські засоби виразності, скрипкові прийоми, художня інтерпретація, барокова доба.

Glazunov Oleksandr, Candidate of Art, Associate Professor at the Department of musical art, Donetsk State Music Academy named after V.I. Vernadsky Taurida National University, Ukraine, Kyiv

Ustymenko-Kosorich Olena, Doctor of Pedagogic Sciences, Candidate of Art, Professor at the Department of Choreography and Musical Art, Sumy State Pedagogical university named after A.S. Makarenko. Ukraine, Sumy

Italian violin art of the baroque era: questions of style and interpretation (based on the work of Fr. Geminiani and P. Locatelli)

The purpose of the article – to highlight the creative activity of F. Geminiani and P. Locatelli, to reveal the characteristic features of their violin style, which have become models for innovative solutions in contemporary composing practice. **The methodological basis** The articles are primarily based on historical, cultural, hermeneutical and musicological approaches to the study of the violin art of F. Geminiani and P. Locatelli and the Baroque era. Along with this, the author applies general theoretical methods: generalisation, system analysis, comparative, genre and style, etc. **Scientific novelty.** The present work is one of the first attempts in Ukrainian musicology to study the issues of style and interpretation in the violin works of the Italian masters of the Baroque period F. Geminiani and P. Locatelli. **Conclusions.** A new wave of interest in the music of the 17th and 18th centuries, spreading in world art in the middle of the 20th century, continues to attract fans among the broad listening masses, musicians of various specialties, and researchers to this day. Along with the generally recognized examples, marked by the highest taste and deep penetration into the visual and emotional sphere of the works, during this period many unknown works of the specified era were discovered and made public both throughout the world and in Ukraine. The desire to reproduce them in the traditions of their time gave birth to a powerful trend of authentic performance, which in the last third of the 20th century was transformed into a historically informed performance. Musicians, instrument makers and researchers are persistently experimenting with ancient instruments, reviving, in particular, authentic viol and harpsichord sounds, etc. In recent decades, the focus of attention has shifted from the music of the old masters to the work of „second-rate” composers and performers. Fr. Geminiani and P. Locatelli were counted among the representatives of violin art until recently. However, a more detailed study and concert performance of the works of these artists proves their undeniable artistic value and historical musical significance for modern times. The analysis of their work reveals new aspects, expressive means and principles of compositional technique, which are characteristic only of the art of these Italian musicians. For modern artists, turning to the genre models of the past provides an opportunity for rethinking the concept and figurative content, expanding expressive means, performance techniques, and principles of composition into previously tested forms.

The key words: violin art of Italy, work of Fr. Geminiani and P. Locatelli, features of style, principles of composition, performance means of expression, violin techniques, artistic interpretation, baroque era.

Постановка проблеми. Мистецтво кінця ХХ століття у цілому постає як глобальне узагальнення художнього досвіду, світоглядних тенденцій, стильових зрушень всього попереднього його розвитку. Важливим чинником в цьому стало тотальне розширення інформаційного поля музичної культури з одночасним функціонуванням у ньому творів різних епох, національних культур і стильових спрямувань. Зазначений плюралізм художнього мислення та слухацького сприйняття позначився, насамперед, на актуалізації старовинних форм та принципів композиції у сучасній музичній творчості. Звернення до жанрових моделей минулого для композиторів ХХ – початку ХХІ століття, стало приводом для переосмислення концептуальних підходів, сучасного образного змісту, розширення засобів художньої виразності, виконавських прийомів, композиційних технік у попередньо апробовані форми. Отже, вивчення маловідомої й малодослідженої творчості італійських митців Ф. Джемініані та П. Локателлі, які свого часу були «законодавцями» моди у європейському музичному просторі, є вельми актуальним.

Аналіз сучасних публікацій. Незважаючи на зростаючий інтерес до скрипкового спадку італійських митців першої половини ХVІІІ ст., творчість Ф. Джемініані та П. Локателлі не отримала належного вивчення. Творчу діяльність видатних італійських скрипалів і композиторів минулого, ще у першій половині – середині ХХ ст. висвітлювали Д. Бойден (D.D. Boyden) [3, 205], [3, 212] та Л. Торчі (Torchì L.) [8, 97]. Загальні відомості біографічного та культурологічного плану містять довідники й популярні джерела (The Grove concise Dictionary of Music [7, 97], [7, 732], W.J. Von Wasielewski [9, 632]). В українському музикознавстві певні згадки щодо їх композиторського та виконавського стилю, у зв'язку з дослідженням скрипкового стилю їх вчителя Арканджело Кореллі, містить дисертація І. Гребневої [1, 7]. Незначна увага музикознавців до творчої діяльності та скрипкового стилю визначних італійських майстрів Ф. Джемініані та П. Локателлі зумовлює необхідність їх вивчення в окремій праці.

Мета статті – висвітлити творчу діяльність Ф. Джемініані та П. Локателлі, виявити характерні особливості їх скрипкового стилю, що стали зразками для інноваційних рішень у сучасній композиторській практиці.

Об'єктом дослідження є італійське скрипкове мистецтво барокової доби, а **предметом** – творча діяльність Ф. Джемініані та П. Локателлі в інтерпретаційно-стильовій означенності.

Виклад основного матеріалу. Перша половина XVIII ст. – це найважливіший етап у розвитку як італійського, так і європейського скрипкового мистецтва. Його якісний рівень був підготовлений діяльністю багатьох попередніх поколінь скрипалів, композиторів, педагогів. Шлях, що пройшло італійське скрипкове мистецтво до творчих звершень зазначеної доби, був складним, часом суперечливим. Він проходив в умовах непростої взаємодії скрипкових інструментів із віольним мистецтвом, у чому зокрема виявлявся і антагонізм між салонною, аристократичною та демократичною культурами.

Формування сольного скрипкового стилю як самостійної форми музикування було тісно пов'язано з основними музичними тенденціями XVI – XVII століть, у тому числі зі специфікою розвитку інструментального мистецтва. Музика Середньовіччя, згідно з нормами свого часу, існувала переважно як мистецтво співу. У тих умовах гра на інструментах, особливо на струнно-смічкових і духових, крім танцювальної музики, перебувала у повній залежності від вокалу, виконуючи роль супроводу вокальних партій. Інтерес до специфіки та виразних засобів окремих інструментів проявляється тільки у XVI столітті, хоча їх залежність від вокальної музики залишається. Поширення практики виконання вокальних творів на інструментах сприяло тому, що в другій половині XVI століття появляються різного роду інструментальні ансамблі. Це стало першим значним кроком до усвідомлення індивідуальних виразних якостей інструментів гомофонного складу.

XVII століття ознаменувалося активним процесом формування власне скрипкового мистецтва, що, зокрема, стало наслідком загального повороту від поліфонії до гомофонно-гармонічного складу музики. Ствердження нового стилю композиції було пов'язано з появою опери в епоху пізнього ренесансу, коли мелодія стає основним носієм музичної виразності. Проте у скрипковій музиці поворот до

гомофонії відбувся не одразу, а впродовж доволі тривалого часу. Поліфонічне викладення зберігалось у скрипковій творчості протягом усього XVII століття й навіть першої половини XVIII століття [6, 358].

У розвитку скрипкового мистецтва значну роль відіграла діяльність таких видатних скрипалів-композиторів другої половини XVII століття, як Джованні Легренці (1626 – 1690), Джованні Батіста Віталі (1644 – 1692) та ін. Твори цих композиторів, більшість з яких були представниками болонської школи, відрізнялися яскравою мелодійністю, ясністю форми та чистотою стилю. Кульмінацією розвитку італійського скрипкового мистецтва XVII століття стала діяльність видатного скрипаля, композитора та педагога Арканджело Кореллі (1653 – 1713). У його творчості найповніше розкрилися прагнення музикантів того часу досягти найбільшої змістовності, виразності, емоційної глибини та досконалості форми музичних творів [8, 85].

Педагогічні досягнення А. Кореллі були тісно пов'язані з його виконавською та композиторською діяльністю. У своїй педагогічній роботі він зумів узагальнити досвід багатьох скрипалів свого часу, зокрема болонської та римської шкіл, та відкрити нові обрії скрипкового мистецтва. Педагогічні принципи А. Кореллі базувалися на вихованні в учнів мистецтва «співу» на скрипці, масштабного висловлювання. Але насамперед внесок А. Кореллі визначило його вміння розвитку індивідуальних творчих задатків учня. Тут він прозріло передбачив тенденції нового часу, що вимагали від виконавця саме цієї якості, яка стала визначальною для подальшого розвитку скрипкового мистецтва. Ця здатність Кореллі-педагога дозволила йому виховати цілу низку талановитих учнів, які завоювали італійській скрипковій школі світову славу. Це такі відомі скрипалі, як Дж.Б. Соміс, Ж.Б. Ане, Дж. Валентині, Ф. Гаспаріні, М. Масчітті, І.Г. Штроль, у нього брав уроки Г. Муффат. Найвизначнішими учнями А. Кореллі, безумовно, були Ф. Джемініані та П. Локателлі [8, 253].

Поряд із творами А. Кореллі, А. Вівальді, Дж. Тартіні та інших видатних італійських композиторів кінця XVII – першої половини XVIII століть, до наших днів зберегла своє значення і творчість Франческо Саверіо Джемініані та П'єтро Антоніо Локателлі. Нині вона займає все більш значне місце в сучасному концертному та педагогічному репертуарі. Все частіше твори цих композиторів звучать з концертної естради, інтерпретації численних видатних

вітчизняних та зарубіжних виконавців вдихнули в них справжнє життя. Твори Ф. Джемініані та П. Локателлі видаються як у нас у країні, так і за кордоном, використовуються як навчальний репертуар практично у всіх ланках музичної освіти. Їхні найкращі композиції уводилися до програм престижних міжнародних змагань скрипалів, таких як конкурси Королеви Єлизавети в Брюсселі (Бельгія), імені Н. Паганіні в Генуї (Італія), імені Г. Венявського в Познані (Польща) та ін.

Творчість Франческо Саверіо Джемініані (Francesco Saverio Geminiani, 1687 – 1762) та П'єтро Антоніо Локателлі (Pietro Antonio Locatelli, 1695 – 1764), найвідоміших послідовників Арканджело Кореллі, відіграла важливу роль в розвитку скрипкового мистецтва. Спираючись на прогресивні принципи А. Кореллі, кожен із них створив свій оригінальний стиль як у композиторській творчості, так і у виконавстві, який настільки відрізнявся від загальноприйнятих норм того часу, що багато сучасників виявилися неспроможними осмислити та гідно їх оцінити.

Під силу це було лише музикантам рівня Дж. Тартіні, який у виконавській манері та творах Ф. Джемініані та П. Локателлі зумів помітити ті риси, які стануть визначальними для подальшого розвитку скрипкового виконавства. Час довів, що як художні, так і інструктивні твори цих скрипалів істотно вплинули на скрипкову творчість наступних поколінь композиторів, а також на розвиток скрипкової техніки та вдосконалення й розширення засобів художньої виразності. У творах Ф. Джемініані та П. Локателлі застосовані практично всі основні розділи та різновиди скрипкової техніки, що набули тут також і художнього осмислення.

Секрет життєздатності творів Джемініані та Локателлі полягає у багатстві та багатогранності їх образно-художньої сфери, у висоті гуманістичних ідеалів, щирості, чистоті та правдивості людських думок та почуттів, у нев'янучій красі та виразності їхньої мелодики. Для них характерні глибина світосприйняття, високий рівень емоційно-образної концентрації, символіка музичної мови. Все це додає музиці внутрішню схвильованість, емоційну насиченість і, ставши невід'ємними рисами стилю Ф. Джемініані та П. Локателлі, визначає силу великого впливу на сучасну слухацьку аудиторію і водночас вказує на належність до своєї культурно-історичної доби.

Джемініані та Локателлі, як і більшість музикантів того часу, були одночасно і композиторами, і виконавцями. Ці два начала були синкретично злиті в їхній музичній діяльності та активно впливали один на одного.

Перша половина XVIII століття з'явилася періодом бурхливого розвитку скрипкового мистецтва у Європі. Цей час характеризується докорінними змінами у виконавській практиці. Із загальної маси оркестрових виконавців виділяються солісти, розробляється та вдосконалюється сольна фактура скрипкових партій. Діяльність музиканта-соліста стає багато в чому аналогічною діяльності оратора, насамперед цілковитою спрямованістю свого мистецтва, використанням усіх засобів впливу на публіку.

Скрипкове мистецтво цього періоду характеризується великою динамічністю, сміливістю художніх пошуків та відкриттів, музику відрізняє загальне підвищення емоційного тону, прагнення до інтенсифікації емоційного впливу на аудиторію. Головною метою художника стає захопити, вразити слухача, викликати в нього потрясіння, афект, і зрештою через емоції впливати на розум, підкорити його впливу свого мистецтва. Слід підкреслити ще одну важливу рису музичного виконавства XVII – початку XVIII століть, яка зближувала мистецтво музиканта з мистецтвом оратора, – це імпровізаційна свобода у «піднесенні» матеріалу, яка значною мірою стимулювала досягнення належного контакту зі слухачем [8, 59].

Солісти на той час могли дозволити собі дуже сміливі відхилення від авторського тексту, залишаючись у своїй грі у межах загальноприйнятих норм, тобто зрозумілого публіці лексикону. Роль цього лексикону виконували докладно розроблені на початку XVIII століття музично-риторичні фігури, на які традиційно орієнтувалися і композитори, і виконавці, і слухачі. І мабуть найбільшу свободу при передачі авторського тексту, особливу імпровізаційність, з метою всебічного оволодіння увагою слухачів у тій чи іншій конкретній обстановці, могли собі дозволити ті виконавці, які водночас були талановитими авторами інструментальної музики, як це було у випадку з Ф. Джемініані та П. Локателлі.

Структури їх творів така, що саме розташування матеріалу багато в чому виявляється подібним до того, що було тоді прийнято в риториці. Саме це більшою мірою співвідноситься з тим загальним, що об'єднує різні твори першої половини XVIII століття в жанрі концерту

і сонати. Аналіз їх творів з погляду музичної логіки розвитку образності, з метою визначення типології структур творів і, зрештою, структур інтерпретацій, вкрай утруднений через різноманіття і складності виявлення загальних ознак. Тому найбільш стійким у концерті та сонаті Ф. Джемініані та П. Локателлі слід визнати їх зв'язок з риторичним планом, на що, мабуть, свідомо чи інтуїтивно орієнтувалися композитори. Саме в цьому в їхніх творах можна пояснити наявність яскраво вираженого ораторського елемента, у швидких частинах часто посиленого динамікою діалогу [6, 351].

При виявленні коренів імпровізаційності, властивій їх творчості, можна дійти висновку, що це пов'язано із загальними стилістичними зрушеннями в італійській та західноєвропейській музиці взагалі. На початку XVIII століття тут помітно посилилися класицистичні тенденції, що виразилися упорядкованості, узгодженості частин, підвищення ролі нормативів та моделей форми. Тому імпровізаційність у творах Ф. Джемініані та П. Локателлі відрізняється від попередньої свободи виконання, і її слід розуміти як важливий виразний засіб, як прийом, що несе смислові риси, розкриває виразні сторони та глибинні принципи організації музичного матеріалу.

Вивчення інтонаційної сфери музики Ф. Джемініані та П. Локателлі виявляє також її тісний зв'язок з оперним мистецтвом. Паралельно з виходом на оперну сцену індивідуального героя сценічної дії в інструментальній музиці початку XVIII століття на передній план виступає сольний тематизм. Ця тенденція простежується у творах зазначених композиторів і показує, що в тематизмі їх творів важливу роль відіграє індивідуалізоване сольне інтонування, якісно відмінне від загальних форм руху і більш характерне для тематизму скрипкових творів, створених у XVII столітті. Творам Ф. Джемініані та П. Локателлі властиві типові тематичні структури, хоча їхня музична мова ще не повністю пориває із загальними формами руху, що в даному випадку також посилює відчуття імпровізаційності «викладу» музичного матеріалу.

Художні образи, що персоніфікуються в процесі індивідуалізованого сольного інтонування, отримують у Джемініані та Локателлі набагато повніший драматургічний розвиток, ніж у Кореллі. Вони часто прямо асоціюються зі сценічною дією музичного театру. У зв'язку із цим слід також ще раз згадати про взаємозв'язок музичного мистецтва того часу з ораторським мистецтвом (та обох цих

мистецтв із театром). У творах Ф. Джемініані та П. Локателлі це зокрема виявляється у величезному розмаїтті смислових і емоційних відтінків різноманітних інтонацій. Саме найбагатша інтонаційна сфера їх творів надає інтерпретатору широкі можливості для найближчого для їх творчої індивідуальності шляху прочитання концепційного, емоційно-образного змісту музики.

Розглядаючи характерні риси мелодики творів Ф. Джемініані та П. Локателлі, слід зазначити, що вона ще не зовсім досягає тієї індивідуалізованої закінченості, яка стане нормою у класиків, а потім і у романтиків. Тому тут можна говорити скоріше про фігураційний принцип будови мелодії, що має переважно хвилеподібний профіль.

Коло виконавських прийомів і засобів художньої виразності, які використовуються у творах Джемініані та Локателлі, є цілком закінченим фундаментом, необхідним для вирішення практично всіх проблем інтерпретації скрипкової музики як свого часу, так і пізніших періодів. При цьому, слід підкреслити усвідомлену творчу позицію композиторів – прагнення спрямувати всі виконавські засоби на досягнення найвищої художньої виразності та найвищого художнього результату.

Всі ці тенденції, незважаючи на їх певну історичну обмеженість, відіграли значну роль у інструментальному мистецтві XVIII століття. Основні закономірності використання виразних засобів певною мірою знайшли відображення у невеликій за обсягом, але виключно цінній роботі Ф. Джемініані «Мистецтво гри на скрипці» ор. 9 (1751) [5, 40–51], що стала ключем до оволодіння виразними та технічними засобами італійської скрипкової музики першої половини XVIII століття. До речі, ця «Школа» Джемініані була надрукована на п'ять років раніше «Школи» Леопольда Моцарта, тим самим стала першою ґрунтовною та всеохоплюючою методикою навчання гри на скрипці у світі.

Надзвичайно важливим для розуміння особливостей стилю як музики Ф. Джемініані та П. Локателлі, так і інших видатних композиторів того часу, є джемініаніївське твердження про те, що правильне виконання музики лежить глибше власне графіки нотного тексту. Виконання, на його думку, має припускати напруження творчої фантазії артиста, а не лише реалізацію звуковисотного тексту автора, нехай навіть найакуратнішу. Тим самим, у цій роботі були чітко

сформульовані передові на той час естетичні вимоги до інтерпретації та надано конкретні рекомендації виконавцям.

Важливо й те, що Ф. Джемініані наполегливо проводив думку про необхідність елементу імпровізаційності у виконавстві у межах тексту композиції, особливо у повільних частинах творів. Безумовно, тут позначився вплив корелліївських традицій. А. Кореллі виконував *Adagio* у своїх сонатах у яскравій, пристрасній, імпровізаційній манері. Це стало очевидним після того, як було доведено оригінальність прижиттєвого видання його сольних сонат, здійсненого в Амстердамі. Текст цього видання відбиває реальну манеру гри самого А. Кореллі з усіма імпровізаційними додаваннями до основного тексту. Це, зокрема, поставило під сумнів правильність сприйняття повільних частин його сонат як музики простої і дещо суворої, що впливає з початкового загальнопоширеного скороченого варіанту тексту.

Саме ці корелліївські традиції отримали розвиток у творчості Ф. Джемініані та П. Локателлі як у сенсі виразності, так і техніки. У той самий час Джемініані в «Мистецтві гри на скрипці», торкаючись питань мелодійної орнаментики, як і імпровізаційності в цілому, застерігав від безсистемності їх застосування, вказуючи на те, що виконавська імпровізаційність підпорядковується своїм закономірностям і покликана посилювати виразність музики, не спотворюючи при цьому основний задум композитора [5, 21].

З прагнення Ф. Джемініані та П. Локателлі до масштабності музичного «висловлювання» впливають і всі нововведення у компонентах скрипкової гри. Це і величезне розмаїття штрихової техніки (особливо у «Каприсах» Локателлі), здатної відтворити багату сферу артикуляційних, динамічних, тембрових нюансів їхньої музики. Це і сміливі прийоми змін позицій, цікаві аплікатурні варіанти, різноманітні прийоми вібрато. І, нарешті, слід також особливо виділити і підкреслити прагнення обох композиторів до художнього узагальнення змісту творів, що було продовженням та розвитком національної італійської традиції, на відміну, наприклад, від ранньої французької скрипкової школи, де виявлявся яскраво виражений інтерес до танцювальної музики та до описово подібної ілюстративності. «Абстрактна» ідея італійської сонати була не до кінця зрозумілою французьким музикантам. А італійські скрипалі різко виступили проти поширення французької традиції, зокрема, одним із перших – Ф. Джемініані в «Мистецтві гри на скрипці» [5, 18].

Музика Ф. Джемініані та П. Локателлі, все більше і більше приваблюючи сучасних виконавців, ставить перед ними низку специфічних завдань, що стосуються насамперед реалізації її стильових особливостей і водночас вирішення найважливішої проблеми сучасного прочитання цих творів, створених близько триста років тому. Зрозуміло, кожен виконавець шукає своє індивідуальне творче рішення, найближче до його світовідчуття, музичного та життєвого досвіду. Але саме в існуванні безлічі індивідуальних трактувань і полягає повноцінне життя музичного твору. У той самий час реально існують і найзагальніші принципи інтерпретації творів Ф. Джемініані та П. Локателлі, прочитання їх творчих концепцій з сучасних позицій.

Поряд із існуванням багатьох відмінностей, як між цими двома композиторами в індивідуальних особливостях їх творчого почерку, так і між творами, у творчості кожного з них, у плані загальної інтерпретації багато в чому їх поєднує спільність естетичних поглядів своєї епохи, стильового спрямування в мистецтві, а також єдність прийомів композиції, та пов'язаних з ними виконавських прийомів і засобів художньої виразності. У зв'язку з цим, говорячи про інтерпретацію музики Ф. Джемініані та П. Локателлі, можна зробити деякі як теоретичні, так і практичні висновки та узагальнення, на основі виконавського аналізу творів, конкретних виконань цих творів з урахуванням стильових особливостей епохи їх створення.

Насамперед слід зазначити, що в принципі, під час виконання скрипкових творів Ф. Джемініані та П. Локателлі можуть бути застосовані практично всі сучасні виконавські прийоми та виразні засоби, використання яких у кожному окремому випадку диктується вимогами тексту / образного змісту цих творів, а також художньою необхідністю у зв'язку з реалізацією виконавської концепції, що не суперечить задуму композитора та стилю музики. Такий підхід до використання скрипкової виразної техніки можливий тому, що у своїй першооснові більшість сучасних виконавських прийомів було закладено, власне, у самих творах Ф. Джемініані та П. Локателлі, на відміну, наприклад, від творчості їхнього вчителя А. Кореллі. Подальша ж еволюція скрипкової техніки полягала, переважно, у пошуках нових варіантів комбінацій технічних прийомів і виразних засобів, художньої специфіки їх застосування. У зв'язку з цим, за умови, зрозуміло, збереження необхідного відношення авторського

задуму та сучасного прочитання, таке трактування не тільки можливе, а й необхідне. Воно може значно збагатити сприйняття виконуваних творів, не порушуючи їх стильової єдності.

Як уже відзначалося, важливою особливістю стилю музики Ф. Джемініані та П. Локателлі є імпровізаційний характер її розвитку. Відповідно до цього імпровізаційність виступає тут і як найважливіший принцип інтерпретації. Будучи в одній особі і композиторами, і виконавцями, вони глибоко відчували природу імпровізації, чому сприяла також широко поширена практика музикування цифровим басом. У практиці сучасного виконавства втрачено навички імпровізації як такої. Розвитку цього процесу багато в чому сприяло докладно зафіксоване у тексті музичне мистецтво класицизму і романтизму, залишивши лише більш менш виражену ступінь свободи у виборі виконавських засобів вираження. Тому імпровізаційність як принцип розкриття драматургії творів Ф. Джемініані та П. Локателлі, представлена такими виконавськими засобами, як агогіка, ритміка, динаміка, тембр, нюансування тощо, – і покликана, у певному сенсі, допомогти виконавцю донести до слухача творчу манеру та сам дух їхніх творів.

До найважливіших принципів інтерпретації музики Ф. Джемініані та П. Локателлі слід також віднести необхідність залучення тонких артикуляційних, динамічних, агогічних засобів, різноманітних прийомів *vibrato*, *portamento* та інших специфічних прийомів скрипкового звуковидобування з метою повного виявлення інтонаційної сфери їх творів. Будучи свого часу тісно пов'язаними, з одного боку, з ораторським, а, з іншого боку, з оперним мистецтвом, інтонації тут для інтерпретатора є багатим матеріалом, що несе велике емоційно-змістовне навантаження, виступаючи важливим чинником розвитку музичної думки. Слід додати, що яскрава барвистість звукової палітри у поєднанні з імпровізаційною свободою розвитку наближають сприйняття творів Ф. Джемініані та П. Локателлі скоріше до романтичного типу, ніж до класицистичного, що не властиво як попередній добі ренесансу, так і бароко.

Висновки. Всі зазначені принципи інтерпретації творів Ф. Джемініані та П. Локателлі, що впливають з найхарактерніших рис, властивих їх стилю, а також з досвіду сучасної конкретної виконавської практики, надають виконавцеві широкі можливості у виборі свого індивідуального шляху для вирішення конкретних

художніх завдань, залучаючи для цього найрізноманітніші виконавські та виразні засоби, що, власне, і підтверджується творчою діяльністю талановитих сучасних скрипалів-виконавців, блискучих інтерпретаторів.

Інтерес сучасних виконавців та педагогів-музикантів до музики Ф. Джемініані та П. Локателлі незмінно зростає. Вона має всі необхідні якості, що дозволяють їй вийти на найширшу естраду, привернути увагу слухачів. У той самий час слід зазначити, що вона дотепер не знаходить належного застосування, на сьогодні використовується лише обмежений корпус їх творів. У зв'язку із цим, важливо привернути увагу концертних виконавців, педагогічної та наукової громадськості для ширшого використання у своїй діяльності музичної спадщини цих видатних композиторів, щоб вони посіли гідне місце у сучасному культурному просторі.

Перспективи подальшого вивчення полягають у можливості використання результатів і висновків статті у наукових працях з дослідження скрипкового мистецтва барокової доби, питань інструментального стилю та інтерпретації творів зазначеного періоду та безпосередньо творчості Ф. Джемініані та П. Локателлі.

Список використаних джерел і літератури:

1. Гребнєва І.В. Формування скрипкового стилю в Concerti grossi А. Кореллі: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Харків, ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 2014. 16 с.
2. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Шлях до розуміння музики. Суми: Собор. 2002. 184 с.
3. Boyden D.D. Prelleur Geminiani and Just Intonation. Journal of the American Musicological Society. (Autumn. 1951). Published By: University of California Press. Vol. 4, № 3. P. 202–219.
4. Dunning A. Pietro Antonio Locatelli. Der Virtuose und seine Welt. Buren 1981. Vol. 1. 346 p.
5. Geminiani Fr. The Art of Playing on the Violin. 1751, Facsimile Edition; Edited, with in Production, by David Boyden, Oxford University Press.
6. Hendrik J. Calmeyer The Life, Times and Works of Pietro Antonio Locatelli, University of North Carolina, 1969. 469 p.
7. The Grove concise Dictionary of Music / Edited by Stanley Sadie. Assistant Editor Alison Latham. Norton / Grove concise encyclopedia of music. London: Macmillan, 1988. 850 p.
8. Torchi L. La musica insstrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII – XVIII (1901). Bologna: Forni Editore, 1969. 278 p.
9. Wasielewski W.J. Die Violine und ihre Meister. Leipzig, 1910. 664 p.

References:

1. Hrebnieva, I.V. (2014). Formuvannia skrypkovoho styliu v Concerti grossi A. Korelli [Formation of violin style in A. Corelli's Concerti grossi]. bstract of the dissertation for the degree of candidate of art history: 17.00.03. Kharkiv, KHNUM named after I.P. Kotlyarevskyi, 16 [in Ukrainian].
2. Kharnonkurt, N. (2002). Muzyka yak mova zvukiv [Music as a language of sounds]. Shliakh do rozuminnia muzyky [The way to understanding music]. Sumy: Sobor, 184 [in Ukrainian].
3. Boyden, D.D. (1951). Prelleur Geminiani and Just Intonation. Journal of the American Musicological Society. Published By: University of California Press. Vol. 4, № 3. P. 202–219 [in English].
4. Dunning, A. (1981). Pietro Antonio Locatelli. Der Virtuose und seine Welt. Buren. Vol. 1, 346 [in Germany].
5. Geminiani, Fr. (1751). The Art of Playing on the Violin. Facsimile Edition; Edited, with in Production, by David Boyden, Oxford University Press [in English].
6. Hendrik, J. (1969). Calmeyer The Life, Times and Works of Pietro Antonio Locatelli, University of North Carolina, 469 [in English].
7. The Grove concise Dictionary of Music. (1988). Edited by Stanley Sadie. Assistant Editor Alison Latham. Norton / Grove concise encyclopedia of music. London: Macmillan, 850 [in English].
8. Torchi, L. (1969). La musica instrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII – XVIII, (1901). Bolongna: Forni Editore, 278 [in Italian].
9. Wasielewski, W.J. (1910). Die Violine und ihre Meister. Leipzig, 664 [in Germany].

З М І С Т

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

Громченко Н.В.

СТАРОВИННІ НОТОЛІНІЙНІ ІРМОЛОГІОНИ XVII – XVIII ст.

У СУЧАСНИХ ДНІПРОВСЬКИХ АРХІВАХ:

ОПИС РУКОПИСНИХ ДЖЕРЕЛ 3

Бєлік-Золотарьова Н.А.

ДИРИГЕНТСЬКИЙ П'ЄДЕСТАЛ

АНАТОЛІЯ КАЛАБУХІНА 14

Гаркуша М.В.

ВИКОНАВСЬКА ПОЕТИКА

ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ ВОЛОДИМИРА СКУРАТОВСЬКОГО

«ПАМ'ЯТЬ ПРО СОНЦЕ» НА ВІРШІ А. АХМАТОВОЇ 28

Левицький Ю.Ю.

РИСИ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ

ОЛЕНИ АРХИПОВОЇ 39

Berezutska Maryna

BANDURA ENSEMBLE „CHARIVNYTSI”

AS THE BASIS OF THE

DNIPRO BANDURA SCHOOL 48

Роюк Н.В., Громосяк В.І.

«НЕВІЛЬНИЧИЙ РИНОК У КАФІ» ГНАТА ХОТКЕВИЧА:

СПЕЦИФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

МУЗИЧНИХ ТВОРІВ НА БАНДУРІ ХАРКІВСЬКОГО ТИПУ 57

Музичне мистецтво: етномузикознавчий та мистецтвознавчий аспекти

Musical Art:

Ethnomusicology and Artistic aspects

Ambrazevičius Rytis

ACOUSTICAL STUDY OF ORNAMENTS

IN TRADITIONAL SINGING: SOME EXAMPLES 70

Жук К.В. <i>ВИВЧЕННЯ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ ДОНЕЧЧИНИ</i> <i>ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.</i>	88
Ханіс Н. <i>ЛАДО-ГАРМОНІЧНИЙ АРХЕТИП</i> <i>БАГАТОГОЛОСНИХ ЛІРИЧНИХ ВЕСІЛЬНИХ ПІСЕНЬ</i> <i>ШЕСТИДОЛЬНОГО РИТМУ В СЕРЕДНІЙ НАДДНІПРЯНЦІНІ</i> <i>(результативність і проблеми моделювання фактури)</i>	110
Žarskienė Rūta <i>BRASS BANDS OF THE LITHUANIAN DIASPORA</i> <i>IN THE USA</i>	134
Довгалюк І.С. <i>РАННІЙ ПЕРІОД ЖИТТЄПИСУ ФІЛАРЕТА КОЛЕССИ:</i> <i>СТАНОВЛЕННЯ НАРОДОЗНАВЧИХ ЗАЦІКАВЛЕНЬ</i>	156
Іваннікова Л.В. <i>ВЕРБАЛЬНО-МУЗИЧНА СКЛАДОВА</i> <i>СУЧАСНОГО ПОХОРОНУ:</i> <i>ФОЛЬКЛОРНА ТРАДИЦІЯ І ФОЛЬКЛОРИЗМ</i>	174
Коваль-Фучило І.М. <i>РУКОПИСНА КОПІЯ ЗАПИСІВ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ</i> <i>ЗОРІАНА ДОЛЕНГИ-ХОДАКОВСЬКОГО</i> <i>У ФОНДАХ НАЦІОНАЛЬНОЇ БІБЛІОТЕКИ ФІНЛЯНДІЇ</i>	188
Liutkutė-Zakarienė Varsa <i>„MY SONG”. HOW A SONG BECOMES PERSONAL</i> <i>TO AN INDIVIDUAL, A GROUP</i>	203
Новикова Л.І., Жалєйко Д.М. <i>ХАРКІВСЬКА ФОЛЬКЛОРИСТИЧНА ШКОЛА</i> <i>І ЇЇ РОЛЬ У ФОРМУВАННІ ТА ІНСТИТУАЛІЗАЦІЇ</i> <i>ВІТЧИЗНЯНОГО ЕТНОМУЗИКОЗНАВСТВА</i>	213
Федорняк Н.Б. <i>УКРАЇНСЬКИЙ ПІСЕННИЙ ФОЛЬКЛОР У НОТНИХ ВИДАННЯХ</i> <i>РОБЕРТА КЛИМАША (КАНАДА)</i>	225
Карась Г.В., Конвалюк У.В. <i>ГУЦУЛЬСЬКІ МЕЛОДІЇ ДЛЯ СОПІЛКИ</i> <i>У ЗВУКОПРОСТОРІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ</i>	238

Музичне виконавство і педагогіка
Musical performing and pedagogic

Палаженко О.П., Цюлюпа С.Д., Сіончук О.В. <i>КОМПОНЕНТНА СТРУКТУРА ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ ВИКЛАДАЧІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА</i>	249
Коваль С.І. <i>ВОЛОДІННЯ ТЕХНІКОЮ ГРИ ГАРМОНІК (ОБЕРТОНІВ) ЯК БАЗОВА НАВИЧКА СУЧАСНОГО ФЛЕЙТИСТА</i>	260
Золотарьова Н.С. <i>ЖАНРОВА СИСТЕМА ЛІСТІВСЬКИХ ОПЕРНИХ ТРАНСКРИПЦІЙ</i>	272
Лінь Юлін <i>СИСТЕМА ЗАСОБІВ ВТІЛЕННЯ ОРІЄНТАЛЬНОСТІ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ОПЕРІ XVIII СТОЛІТТЯ (на прикладі опери «Китаянки» К.В. Глюка)</i>	285
Калиниченко Я.О. <i>ОБРАЗНА СФЕРА СКРИПКОВИХ ТВОРІВ МИКОЛИ КОЛЯДИ</i>	299
Жила Є.М. <i>ОБРАЗНО-СТИЛЬОВА ПАЛІТРА АКОРДЕОННИХ ТВОРІВ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ (на прикладі «Насіння соняшника» Ч. К'як'яретта та «Герніка» Г. Ермоса)</i>	314
Архипова О.О. <i>ВІЙСЬКОВІ ОРКЕСТРИ ТА КАПЕЛЬМЕЙСТЕРИ ОДЕСЬКОГО ВІЙСЬКОВОГО ОКРУГУ (початок XX століття)</i>	324
Рощенко О.Г., Чен Ке <i>ТЕМБР-ХАРАКТЕР ЯК КАТЕГОРІЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ОПЕРОЛОГІЇ</i>	340
Писаренко Ю.В. <i>ДО ПИТАННЯ ФОРМУВАННЯ СИСТЕМИ ВПРАВ ДЖАЗОВОГО ВОКАЛІСТА ЯК ОСНОВИ КРЕАТИВНОГО ВІДТВОРЕННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСЛЕННЯ</i>	354

Кулікова О.О., Капітонова В.Є. <i>СВІТОВИЙ ДОСВІД ДИСТАНЦІЙНОГО МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ У СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ РЕАЛІЯХ</i>	368

Кисляк Б.М., Бойко А.Б. <i>ВІЛЬНА ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК НАЙВИЩИЙ ПРОЯВ ТВОРЧОГО САМОВИРАЖЕННЯ</i>	380

Єрмоменко А.Ю. <i>ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО ГРИ НА ТРУБИ В КИТАЇ</i>	393

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

Горбаль В.Я., Горбаль Я.М. <i>ВІЙСЬКОВИЙ ОРКЕСТР В УКРАЇНІ: ДЕЯКІ ПИТАННЯ ІСТОРІЇ</i>	407

Бєлай Я.В. <i>ВЗАЄМОДІЯ МИСТЕЦТВ У КОНЦЕПТУАЛЬНІЙ МУЗИЦІ</i>	418

Мазур Т.Г. <i>КАМЕРНА СИМФОНІЯ № 5 «ПОТАЄМНІ ПОКЛИКИ» ДЛЯ КЛАРНЕТА З ОРКЕСТРОМ Є. СТАНКОВИЧА: ОБРАЗНА СФЕРА ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇЇ ВИРАЖЕННЯ</i>	429

Гишка І.С. <i>СКЛАДОВІ УСПІХУ КОНЦЕРТНОГО ВИСТУПУ ОРКЕСТРОВОГО КОЛЕКТИВУ</i>	438

Ань Лу <i>ПОЛІФОНІЯ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ Ф. ШОПЕНА: ПРОЯВИ ЕСТЕТИКИ РОМАНТИЗМУ ТА РИСИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ</i>	448

Булгак Д.С. <i>ЖАНР СИМФОНІЇ ДЛЯ ДУХОВОГО ОРКЕСТРУ У ДЗЕРКАЛІ ЕПОХ</i>	460

Глазунов О.О., Устименко-Косоріч О.А. <i>ІТАЛІЙСЬКЕ СКРИПКОВЕ МИСТЕЦТВО БАРОКОВОЇ ДОБИ: ПИТАННЯ СТИЛЮ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (на прикладі творчості Ф. Джемініані та П. Локателлі)</i>	471

Наукове видання

Музикознавча думка Дніпропетровщини

Випуск 26 (1, 2024)

Відповідальний за випуск:

редактор-упорядник

В.В. Громченко

Упорядник

Г.М. Пшенічкіна

Коректор

Ю.В. Гончаров

Підписано до друку 01.07.2024 р.
Формат 60х84/16. Папір офсетний.
Гарнітура Time New Roman.
Друк цифровий. Ум. друк 19,5
Наклад 100 пр. Зам. № 10/24

Видавництво «ГРАНІ»
49000, м. Дніпро, вул. Старокозацька, 12/8
Свідоцтво про внесення до Держреєстру
ДК № 2131 від 23.02.2005
www.grani.org.ua
www.grani-print.dp.ua
granidp@gmail.com
graniprint@gmail.com