

ISSN: 2524-0447

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені А. В. НЕЖДАНОВОЇ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

I КУЛЬТУРА

Music art and culture

НАУКОВИЙ ВІСНИК

Заснований у 1997 р.

Випуск 35

Книга 2



Видавничий дім
«Гельветика»
2022

УДК 78.01 (060.55)
ББК 85.310.004я54
М 895
doi: 10.31723/2524-0447-2022-35-2

Засновник: Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.

Тридцять п'ятий випуск, книга друга наукового вісника «Музичне мистецтво і культура» присвячений висвітленню актуальних історичних, теоретичних та загально-гуманітарних проблем музикознавства, питань музичної культурології та естетики, сучасних концепцій музичної освіти, теоретичних засад та методичних принципів підготовки музикантів-виконавців. Збірник містить статті українських науковців, що представляють різні регіональні музикознавчі та музично-культурологічні школи.

Видання призначене для фахівців мистецтвознавчої галузі, викладачів та студентів вищих навчальних закладів музичного мистецтва і культури.

Редакційна колегія:

Головний редактор:

Крістоф Фламм – габлітований доктор, професор Гейдельберзького університету Рупрехта-Карла (Німеччина)

Заступник головного редактора:

О. І. Самойленко – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Редакційна колегія:

Н. А. Овчаренко – доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри методики музичного виховання, співу та хорового диригування Криворізького державного педагогічного університету; **О. О. Матвєєва** – доктор педагогічних наук, доцент, професор кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди; **А. М. Растрюгіна** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри вокально-хорових дисциплін та методики музичного виховання Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка; **С. В. Осадча** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **О. В. Оганезова-Григоренко** – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з навчальної та науково-педагогічної роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **Н. В. Пиж'янова** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини; **А. Д. Черноіваненко** – кандидат мистецтвознавства, професор кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **Гельмут Льюос** – габлітований доктор, професор, экс-директор Інституту музики Лейпцігського Університету (Німеччина); **Каліш Фолкер** – габлітований доктор, професор, Дюссельдорфський університет імені Роберта Шумана (Німеччина); **Бальсіс Рімантас** – кандидат наук, Клайпедський Університет (Литовська Республіка). **Л. І. Повзун** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри камерного ансамблю Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **Н. П. Гуральник** – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри педагогіки мистецтва і фортепіанного виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова; **А. А. Татарнікова** – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри хорового диригування Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової; **К. І. Майденберг-Тодорова** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Статті, подані до редакції журналу, рецензуються членами редакційної колегії Наукового вісника «Музичне мистецтво і культура» і індексуються у міжнародній наукометричній базі даних: Index Copernicus International, Google Scholar, Бібліометрика української науки.

Висловлені в статтях ідеї можуть не збігатися з поглядами редакційної колегії. За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор.

© Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2022

ЗМІСТ

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

Майчик О. І.

Загублений композиторський таланти
Ольги Ольшанецької крізь призму часу.....5

Мурза С. А.

Якісно-звукові засади у системі диригентського
жестового втілення.....18

Лігус О. М.

Українська музика першої третини ХХ століття
у світлі сучасних наукових студій:
проблеми та перспективи дослідження.....29

Бондаренко А. Ю.

Історія України у дзеркалі симфонічної творчості
Олександра Яковчука.....39

Білінська О. А.

Публіцистика Осипа Залеського на сторінках
мистецького журналу «Овид»49

Ван Сяоюй

«Симфонія жалобних піснеспівів» Х. М. Гурецького:
жанрово-стильова та духовна специфіка.....59

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

Воскобойнікова Ю. В.

Принципи трансформації Шевченкових переспівів
псалтиря у хоровому циклі Рубена Толмачова
«Псалми Давидові»74

Сарапульцев Ю. В.

Культурно-історична спадщина як аксіологічний чинник
сучасної української баянної музики.....89

Матушак Т. В.

Літургійні витoki та сучасні жанрові настанови літанії
як предмету музикознавчого вивчення.....100

Іванова Л. О.

Фортепіанні композиції В. Косенка
у вираженні стильових ознак традиціоналізму113

Лю Сяовень Оперна мова як синтетичне виконавсько-діяльнісне явище та специфічний психологічний феномен	123
Ює Цюнь Сучасна композиторська поетика в пошуку нової предметності музичної мови: поза- і постакадемічна тенденції.....	135
Лу Цзінь Сучасна фортепіанна семіологія: історико-стильові та теоретичні передумови.....	146
Лю Юй Категорія авторства та його прояви у гітарному концерті	159

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

Морозевич Н. В. Пісні В. Власова з репертуару тріо бандуристок «Мальви»: першопрочитання «нової музики» для бандури.....	171
Сахно І. Л. Традиція виконання розспіву як статутної церковної дисципліни.....	181
Резнік О. С. Дослідження конструкторсько-органологічних особливостей комплекту оркестрових гармонік «Кремінне».....	199
Бабіч Л. В. Твори для домри соло у сучасному концертному репертуарі.....	225
Фішер Т. П. Роль народно-інструментального виконавства в концертному житті окупованого німцями Львова (1941–1944 рр.).....	235
Чжу Іюй Репертуарні передумови та конкурсні фактори китайської піаністичної творчості.....	251

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 78.07/071.1+78.083.2+786.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-1>

Остап Іванович Майчик

ORCID: 0000-0001-5082-4284

кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри джазу та популярної музики,
проректор з науково-педагогічної,
творчої роботи та міжнародних зв'язків
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка
5025114@ukr.net

ЗАГУБЛЕНИЙ КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ТАЛАНТ ОЛЬГИ ОЛЬШАНЕЦЬКОЇ КРИЗЬ ПРИЗМУ ЧАСУ

Мета статті — окреслення еволюції творчих здобутків маловідомаї постаті О. Ольшанецької в контексті проблеми досягнення композиторського професіоналізму українською жінкою в першій половині ХХ століття. **Методологія** дослідження спирається на міждисциплінарність, а саме, взаємодію музикознавчих та історико-соціологічних джерел. Використано загальнонаукові методи системного аналізу, порівняння та узагальнення, а також музикознавчий і історико-культурний методи. **Наукова новизна** полягає у вивченні впливу історичних і особистісних обставин на жіночу музичну творчість та національних соціокультурних «кліше» на долю жінки; у подоланні «білих плям» національної культури, зокрема, у висвітленні здобутків забутої персоналії; у здійсненні порівняльного аналізу музичної мови двох циклів фортепіанних прелюдій О. Ольшанецької, написаних у різний час (1947–1948 і 1956–1957 рр). **Висновки.** На основі аналізу циклів прелюдій і узагальнення наразі обмеженої інформації про життя й творчий шлях піаністки й композиторки О. Ольшанецької можна стверджувати, що її фортепіанний доробок варто розглядати крізь призму часу на стику аматорства та професіоналізму. Порівняння циклів доводить суттєвий

прогрес у компонуванні. Якщо Ф. Шопен і В. Барвінський у прелюдійних циклах частково орієнтувалися на народно-національний ідіом, то Ольшанецька більше орієнтувалася на спільні загальноєвропейські традиції та набання. Фольклор переосмислювався нею лише як знак епіки. Прелюдії стали свідченнями пошуків індивідуалізованого виразу в популярному жанрі, що не детермінує авторів жодними канонами. Порівняння циклів доводить суттєвий прогрес, а саме, помітне зростання рівня композиторського письма впродовж майже десяти років праці й намагання «не повторюватися», а, навпаки, запропонувати широкий спектр емоційно-образних, структурно-семантичних і концептуально-стильових рішень. Все ж подекуди проглядає певна невикінченість окремих п'єс (метроритмічні та ладогармонічні хиби), що пояснюється браком професіоналізму через незавершення композиторської освіти та соціально-історичними й особистісними причинами.

Ключові слова: композиторка, фортепіанні прелюдії, професіоналізм, музичне мистецтво, освіта.

Maychuk Ostap Ivanovich, Candidate of Art History, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor at the Department of Academic Singing, Vice-Rector for Scientific, Pedagogical, Educational Work and International Relations of the National Academy of Sciences named after M. V. Lysenko

The lost composing talent of Olga Olshanetska through the prism of time

The purpose of the article is to outline the evolution of the creative achievements of the little-known figure O. Olshanetska in the context of the problem of the achievement of compositional professionalism by a Ukrainian woman in the first half of the 20th century. **The research methodology** is based on interdisciplinarity, namely, the interaction of musicological and historical-sociological sources. General scientific methods of system analysis, comparison and generalization, as well as musicological and historical and cultural methods are used. **The scientific novelty** consists in the study of the influence of historical and personal circumstances on women's musical creativity and national sociocultural "clichés" on the fate of women; in overcoming the "white spots" of national culture, in particular, in highlighting the achievements of forgotten personalities; in carrying out a comparative analysis of the musical language of two cycles of piano preludes by O. Olshanetska, written at different times (1947–1948 and 1956–1957). **Conclusions.** Based on the analysis of the cycles of preludes and the generalization of the currently limited information about the life and creative path of the pianist and composer O. Olshanetska, it can be said that her piano works should be considered at the intersection of amateurism and professionalism. Comparison of cycles proves a significant progress in composition. If F. Chopin and V. Barvinskyi in the prelude cycles were partly oriented towards the folk-national idiom, Olshanetska was more oriented towards common European traditions and heritage. Folklore was reinterpreted by her only as a sign of epic. Preludes became evidence of the search for individualized expression in a popular genre, which does not determine the authors by any canons. The comparison of the cycles proves a significant progress, namely, a noticeable increase in the level of the composer's writing during almost ten years

of work and efforts “not to repeat themselves”, but, on the contrary, to offer a wide range of emotional-figurative, structural-semantic and conceptual-stylistic solutions. Nevertheless, in some places a certain incompleteness of individual pieces is visible (metrorhythmic and harmonic errors), which is explained by a lack of professionalism due to the incompleteness of the composer’s education and socio-historical and personal reasons.

Key words: female composer, piano preludes, professionalism, musical art, education.

Актуальність теми дослідження. Професія композиторки сьогодні сприймається як звикла річ, однак донедавна вважалася найбільш рідкісною, порівняно з жінками-виконавицями, педагогами чи музикознавцями. Якщо композиторська творчість Стефанії Туркевич у наш час викликає все більше зацікавлення науковців, то творча спадщина її молодшої ровесниці О. Ольшанецької досі не потрапляла до дослідницького поля зору. Звідси випливає актуальність теми. Мета статті полягає у спробі окреслення творчих здобутків маловідомої постаті О. Ольшанецької в контексті проблеми досягнення композиторського професіоналізму українською жінкою в першій половині ХХ століття.

Мета статті – окреслення еволюції творчих здобутків маловідомої постаті О. Ольшанецької в контексті проблеми досягнення композиторського професіоналізму українською жінкою в першій половині ХХ століття

Наукова новизна. Постаті й творчості О. Ольшанецької донині не було присвячено жодних наукових розробок, окрім Передмови автора статті до нотного видання 1999 року [5] та Ольги Катрич до другого нотного видання 2018 року [3]. Назагал про жінок-композиторок першими серед українських музикознавців написали Ігор Юдкін [8] і Василь Витвицький (на еміграції) [2]. Жіноча композиторська творчість є доволі поширеною темою досліджень останніх десятиліть, як в Україні, так і за кордоном. Окремих питань торкалися Олена Берегова [1], Любов Кияновська [9], Тереса Мазепа [11], Оксана Фрайт [6] і інші. Портрети-монографії про окремих українських композиторок належать Софії Грици, Марії Загайкевич, Стефанії Павлишин. У працях зарубіжних дослідників (Джеральд Гейбл, Фрея Гофман, Джефрі Кольберг, Кеті Лакнер, Сюсен МакКлері, Беа Фрідленд та ін.) знаходимо невідомі досі історичні факти жіночого музичного авторства, докази його необґрунтованого легковаження,

хронологічне висвітлення змін ситуації у цій творчій ділянці. Та особливості історичних і сучасних реалій творчості композиторок, як компоненти українського музичного мистецтва, ще недостатньо вивчені, водночас слід долати «білі плями» національно-культурного ареалу, в тому числі, в пошануванні незаслужено забутих персоналій, тим більше, що «українські жінки значною мірою долучилися до формування самобутності національного музичного мистецтва та піднесення його престижу в світі» [6, с. 51].

Виклад основного матеріалу. Після здобуття незалежності нашої держави «постійно повертаються в лоно національної культури часом забуті, часом ще донедавна заборонені імена композиторів, чия творчість переконливо доводить непересічну і органічну присутність української складової в процесах стилетворення європейської професійної музики» [3, с. 3]. Серед таких імен – Ольга Ольшанецька, з дому Кулинич (1905–1973). Народилася в Бориславі, де отримала початкову освіту. Від матері успадкувала любов до музики. Завдяки дбайливим батькам опановувала фортепіанну гру приватно, спочатку вдома, потім у Дрогобичі. Вступила до вчительської семінарії у Стрию. Вже тоді відчула потяг до компонування, в чому призналася сестрі Стефанії. Сестра у своїх спогадах відзначала її мистецькі схильності, не лише до музики, а й до малювання, писання віршів [5, с. 3]. Але Ольга приховувала свою мрію творити музику, що може свідчити про такі риси психічного укладу, як сором'язливість, відсутність віри в себе, внутрішня самокритика.

З іншого боку, феміністичний рух у Галичині на початку ХХ віку, пов'язаний насамперед із здобуттям освіти, супроводжувався страхом позбутися спокою, наštовхнутися на критику чи насмішки [7, с. 49], особливо в такій галузі, де, як здавалося, неподільно панують чоловіки. Родинні місцеві звичаї допускали й заохочували домашні заняття дівчат і жінок музикою (гра на інструментах чи спів із акомпанементом) виключно як прояви доброго виховання. Пишучи про емансипацію жінок (польок і українок) у галицькому музично-артистичному середовищі порубіжжя ХІХ–ХХ століть, Л. Кияновська зауважила, що творча діяльність цих передових представниць «прекрасної статі» сприймалася цілком по-різному: «часом була більше доцінена, часом осміювалася, але переважно принаймні звертала на себе увагу» [9, с. 19–20]

Після одруження з Осипом Ольшанецьким Ольга переїхала з ним до Львова. У міжвоєнний період культурно-мистецьке життя міста зазнало значного піднесення, що було закономірно з появою грона професіональних композиторів – випускників європейських освітніх закладів. Діяльність Станіслава Людкевича, Василя Барвінського, Стефанії Туркевич, Нестора Нижанківського, Антона Рудницького, Зиновія Лиська, Євгена Цегельського, Миколи Колесси та інших прикметна універсальним охопленням різних ділянок музичної культури. 1934 року був заснований СУПром (Союз Українських Професійних Музик), який планував і координував заходи для підвищення фахового рівня компонування, виконавства, освіти, музикознавства, публікування творів тощо.

Це надихало Ольгу до вдосконалення своїх знань і вмінь, тому вона стала навчатися композиції у Людкевича й Барвінського приватно. Крім того, брала лекції фортепіанної гри у Тадеуша Маєрського. Познайомилася й з іншими представниками мистецько-наукової інтелігенції міста, зокрема це Зоф'я Лісса, Одарка Бандрівська, художниці Олена Кульчицька та Ярослава Музика, згодом Соломія Крушельницька. Та Друга світова війна й смерть чоловіка перервали всі починання. 1945 року Ольшанецька вступила до консерваторії, займалася з композиції у професорів Адама Солтиса та Романа Сімовича. З'явилися перші професійні спроби: «Поліфонічні вирази на шість голосів з *santus firmus*» (I цикл, 1947), цикл фортепіанних прелюдій (1947–1948 рр.).

Проте через хворобу консерваторію не вдалося закінчити. Все ж не полишала творити, внаслідок чого впродовж 1950–1960 років її доробок поповнили: симфонічна поема «Картини Чорного моря», три струнні квартети, фортепіанний квартет, наступні три цикли «Поліфонічних виразів», Соната, Рондо, Варіації, Тема з варіаціями, нові Прелюдії та Прелюдія і fuga для фортепіано. 1975 року, до 70-річчя від дня народження композиторки, з ініціативи Анатолія Кос-Анатольського було заплановане видання її творів у видавництві «Музична Україна», проте цей намір не був зреалізований. Усі фортепіанні композиції вперше вийшли друком 1999 року й тільки після цього почали вивчатися та виконуватися студентами ЛНМА імені М. Лисенка. До збірки ввійшли два цикли прелюдій, Рондо, Варіації, Прелюдія і fuga, Колискова, Соната, Тема з варіаціями.

Шість прелюдій першого циклу (1947–1948 рр.) та вісім другого (1956–1957 рр.) відобразили тенденцію звернення українських композиторів першої половини ХХ століття до цього жанру в циклізованій формі, започаткованій Фридеріком Шопеном (В. Барвінський, Яків Степовий, Всеволод Задерацький, Левко Ревуцький, Микола Рославець, Борис Лятошинський¹ і інші, «створюючи прелюдії як самостійні за художнім змістом п'єси, водночас мислили їх і як ланки крупнішого цілого, що зумовило народження прелюдійних циклів» [4, с. 145]). Образно-стильовими прототипами прелюдійної циклічності для О. Ольшанецької послужили передусім опуси Шопена та Барвінського. У своїх циклах вона дотрималася принципу контрастного чергування, як за характером музики, так і за темпоритмом. Прелюдії також різні за масштабами.

Перша (*Andante sostenuto*) з циклу 1940-х років написана в гомофонно-гармонічній фактурі, представляє період у вигляді дуги, з кульмінаційним наростанням динаміки й теситури звучання в точці «золотого перетину» та поступовим спадом. Лаконічність виразу поєднана з логічно побудованою формальною пропорцією та ємким емоційно-інтелектуальним наповненням «музичної миті», що занадто швидко проминула.

Друга прелюдія (*Allegretto*) могла б викликати жанрові алузії до баркарольності, завдяки розміру 6/8 та континуальній плинності музичної течії. Проте, це більше стосується дещо повільнішої середини з тришаровим викладом (у тому числі тріольним), ніж крайніх частин, де панує октавна фактура. Обрані композиторкою гармонічні засоби, зокрема, відхилення, модуляції, ладотональні зіставлення, не виходять за класико-романтичні межі. В цій прелюдії, відповідно до структури та тонального плану, зіставляються два романтичні образи: бадьора активність і бентежні поривання.

Тричастинність Третьої прелюдії (*Allegro*) так само заснована на протиставленнях: фактурних (загальні форми руху та мелодія з акомпанементом), ладотональних (мінор і однойменний мажор), а звідси й образно-семантичних. Властивий крайнім частинам суцільний тріольний виклад етюдного типу включає сміливі гармонічні переходи. Середня частина теж не

¹ З цих композиторів 24 прелюдії написав лише В. Задерацький.

позбавлена цього, однак тут над тріолями домінує мелодика. Загальна образно-емоційна лінія спрямована на остаточне прояснення настрою, про що свідчить зниження гармонічного напруження в репризи.

Натомість у Четвертій (Andante) п'єсі тріольність пере-межується з дуольністю. Мініатюра «стиснена» в часі: після «розгойдування» експозиції упродовж 7 тактів та унісонного висхідного пасажу лівої руки вибухає раптова буря почуттів, відображена в ламано-тріольних пасажах із альтераціями шаблів (коротка кульмінація – 8 і 9 тт.) у партіях обох рук; повернення першого такту (10 т.) в однойменному мажорі створює ілюзію репризи; за ним вклинюється ламана тріольність, підйом якої до верхніх регістрів переривається суворими пунктирами (11 т.), що ведуть до низхідного кадансу (12 т.). Це доволі модерний експеримент з редукцією музично-драматургічного хронотопу.

Тихий вступний двотакт П'ятої прелюдії з пунктирами 2 і 4 тактових часток експонує характерний для джазу ритмічний малюнок, що трохи суперечить із ремаркою *Largo*. Мірний поступ, наповнена синхронними пунктирами інтервально-акордова фактура, з альтерованими шаблями й тональними зіставленнями, змінюються невеликою середньою частиною. Нову мінорну тему, також акордового складу з довільним використанням пунктирів, супроводять капризні тріолі й рвучкі октавні стрибки. Підхід до форте збігається з теситурним підйомом. Дзеркально відбувається спад динаміки й повернення до репризи, гармонічно підготовленої мажорним акордом. Реприза трансформована, більше діатонічна та майже вдвічі довша від першої частини. Форшлаги, що в першій частині містилися в басах, тут перенесені до заключних висхідних інтервалів партії правої руки. Цей задум і його втілення вказують на зацікавлення Іншою музикою, нетиповою для радянських часів. Можна припустити, що авторка обрала дуже повільний темп із метою завуалювати джерело свого натхнення. Проте специфічні гармонічно-ритмічні прийоми свідчать про її перші серед західноукраїнських композиторів нововведення у сфері застосування стильового арсеналу джазу саме в жанрі фортепіанної прелюдії.

Шоста прелюдія (Moderato) заснована на розмаїтих фактурних модифікаціях-репрезентаціях тріольності – подвійні ноти, терцеві паралелізми й акорди. Серед цього плетива

з'являються приховані мелодизовані мотиви середнього голосу. Подекуди вкраплено поліметрію. Незважаючи на вільні тонально-гармонічні переливи, відчуття функційної опори не губиться.

Новий цикл із восьми Прелюдій показав вищий ступінь майстерності авторки, оволодіння нею розмаїтими арсеналом виражальних засобів. У порівнянні з раннім циклом виявляються як подібності, так і розбіжності трактування художньої цілості циклу та його окремих складових. Наприклад, дві перші прелюдії обох циклів мають ідентичні ремарки (*Andante sostenuto*), схожість за формою періоду та хоральністю викладу. Та мініатюра з другого циклу сприймається власне як вступ-преамбула, «попередня гра» (апеляція до первісного розуміння жанру прелюдії).

У Другій (*Grave*) вчувається відгомін дзвонівості. Емансипована від тональних устоїв середина побудована на секвенційному розвитку основних акордових і пунктирних мотивів. Після стрімкого наростання динаміки відбувається спад гучності й темпу. У скороченій репризі початковий матеріал перенесено на октаву вгору, внаслідок чого, у парі з *pp* та вкінці з *ppp*, він набуває звукової ефермерності. В цьому творі образно-семантичні засади перебувають у повній відповідності з їхнім утіленням.

Третя прелюдія (*Largo*) поєднує розповідну лінеарність письма крайніх частин із традиційністю викладу мелодії та акомпанементу в рухливішій середині. Розповідно-баладний елемент підсилюють арпеджовані довгі тривалості вкінці двох початкових фраз, акцентування, мікродинаміка. Закінчення кожної з частин прикметне ритмоінтонаційними повторами з короткими лігами, що стають лейтзворотами. В переході до репризи вони розтягуються в часі (мають довші тривалості), в динамізованій репризі двічі долучаються до театралізованого додаткового епізоду в ролі звуконаслідувальних «сигналів». Укінці лейтзвороти вжиті замість кадансу в басах, без артикуляційних штрихів, як оспівування квінтового тону. Все це вказує на драматургічну парадигму казки чи іншого літературно-епічного сюжету.

Тріольність Четвертої (*Animato*) вкладається у жанрову формульність «вічного руху». Ця безперервність сконцентрована виключно у лівій руці. Партія правої значно різноманітніша: від коротких дискретних «звертань» і наспівних

речень – до включення у тріольність одноголосною реплікою з акордовим закінченням і нашаруванням довшої фрази, а наостанок це імперативний акордовий ланцюг із кінцевими пунктирами.

Споглядальна пасторальність двочастинної П'ятої прелюдії (*Andante*) передається спокійним і мірним рухом мінливих гармонічних послідовностей у розмірі 6/8. Цьому сприяє також злагоджена фактурна одностайність партій, що порушується гучною появою акордової мелодії у правій руці, за якою слідує контрастні мотиви із семантикою запитань і відповідей. Ці мотиви знову з'являються в другій частині, що є скороченим повторенням першої (без акордової мелодії). Недоліком цієї мініатюри можна вважати ідентичний тональний план двох її частин.

Шоста прелюдія навіює асоціації з експресивним танком (*Andante con espressione*). Квадратність членування речень і фраз із короткими лігами, рвучка ритміка супроводу доповнюються альтераціями-ковзаннями й перемінно-гармонічними зблисками тонів, а також реєстровою колористикою переміщуваних мотивів. Єдиний такт короткої середини в мажорі відразу змінюється низхідними паралелями хроматизмів. У репризі відбувається гармонічне просвітлення та зниження гучності звуку.

Сьома прелюдія (*Largo maestoso*) відображує епічну образну сферу в мініатюрній формі. Кожне речення експозиції написано в іншій тональності, що надає різних емоційних барв «слову від автора». Крайнім частинам притаманна розповідно-речитативна манера розповіді, а середина *piu mosso* є схвильовано-збудженою. Нова тема спершу повторюється з ідентичною гармонізацією в різних реєстрах, далі інтенсивно-модуляційно розгортається в обсязі чотирьох октав. Єдина відмінність у репризі – це мелодико-гармонічний кадансовий зворот в основній мінорній тональності (тоді як експозиція завершена акордовим переходом у тональність середини).

Фіналом цього циклу є Восьма прелюдія (*Adagio molto con espressione*), що за масштабом і глибиною образної концепції стає також смисловою кульмінацією. В ній сконцентровані «знаки» барокового жанру сарабанди та деяких риторичних фігур тої доби. Це помітно вже з початкових мотивів «зітхань» типу *lamento*, розділених паузами, на тлі тонічних октавних остинато в басу. Подальше поєднання пунктирного

акордового руху з тріолями у сопрано, що супроводиться низхідною катабазою октав, надає особливої експресії цій похмурій процесії. Фігураційний одноголосий перехід від низьких регістрів до вищих закінчується одночасною поліритмією обох рук. Наскрізний розвиток поступово приводить до фактурно-виражальних аналогій з ораторським пафосом органного виконання. Все сильніше й гучніше нагнітання другої хвилі драматизації виливається в речитативне, повне скорботи завершення твору. Завдяки вступній функції Першої прелюдії і фінальній останньої цей цикл сприймається цілісніше від раннього.

Загалом не полишає відчуття, що О. Ольшанецька не розкрила в прелюдіях свої можливості повною мірою, вона наче стримувала себе від розкутішого самовиразу. Це не дивно, бо навіть у західноєвропейських країнах довгий час зберігалось переконання, що «жінки не можуть писати більш прогресивну музику без ризику „мертвого ходу” від музичних критиків» [10, с. 1]. Та ситуація почала змінюватися на краще з другої половини ХХ століття й особливо в нашій незалежній державі, коли все більше українських жінок вливалися в ряди творців музики, утверджуючи власну «самодостатність у світі, де мужчини вирішували все» [11, с. 105]. Тому не можна не погодитися з тим, що «відновлення історичної справедливості та переоцінка ролі жінок-композиторок у національному та глобальному масштабах, а також просвітницькі та популяризаторські заходи постають нині як фундаментальні завдання новітньої історії музики і музикознавства» [1, с. 316].

Висновки. На основі аналізу двох фортепіанних циклів і узагальнення обмеженої інформації про життя й творчий шлях О. Ольшанецької, можна ствердити, що її композиції варто розглядати крізь призму часу на перетині аматорства та професіоналізму. Як і деякі інші композитори (наприклад, В. Барвінський), вона саме на прелюдіях шліфувала свою майстерність. Порівняння циклів доводить суттєвий прогрес у komponуванні. Якщо Ф. Шопен і В. Барвінський у прелюдійних циклах частково орієнтувалися на народно-національний ідіом, то Ольшанецька більше орієнтувалася на спільні загальноєвропейські традиції та надбання. Фольклор переосмислювався нею лише як знак епіки.

Прелюдії стали свідченнями її пошуків індивідуалізованого виразу в жанрі, що не детермінує авторів жодними канонами.

Помітне зростання рівня композиторського письма впродовж майже десяти років праці й намагання «не повторюватися», а, навпаки, запропонувати широкий спектр емоційно-образних, структурно-семантичних і концептуально-стильових рішень.

Подекуди проглядає певна невикінченість окремих п'єс (метроритмічні й ладогармонічні хиби, непродуманість драматургічної концепції тощо). Не все задумане переконливо вдалося, зрештою, це були рукописи. Історична та соціокультурна обумовленість її загубленого таланту пояснюється несприятливими часами (Друга світова війна, післявоєнні роки, коли в УРСР засуджувалися й заборонялися з ідеологічних мотивів деякі твори чоловіків-композиторів), незавершенням освіти, невиданням творів (а звідси, невиконанням), результатом чого стало повне забуття авторки. Інші причини полягали в наявності певних суспільних опіній і національно-психологічних «кліше» щодо жіночої долі, а також у невідповідних рисах вдачі О. Ольшанецької. Проте її фортепіанна творчість володіє багатьма позитивними якостями, показує експериментаторські наміри й цілком здатна доповнити як навчально-концертний репертуар учнів / студентів / професійних піаністів, так і дослідницьке поле діяльності науковців. Тож відкриваються перспективи подальшого дослідження спадщини О. Ольшанецької та пошуку дотичних до її особи матеріалів і документів у руслі різнобічного вивчення композиторської та іншої творчої праці українських жінок із музично-мистецької галузі.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Берегова О. Українські жінки-композиторки Великої Британії в європейському культурному діалозі. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро: Грані, 2022. Вип. 22 (1). С. 313–334.
2. Витвицький В. Композитори – і композиторки. *Музикознавчі праці. Публіцистика* / упоряд. Б. Лехник. Львів, 2003. С. 221–223.
3. Катрич О. Передмова. *Olshanetska O. Piano compositions* / compiler Ostop Mauchuk. Toronto: Authentica, 2018. Р. 3.
4. Кли́н В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Наукова думка, 1980. 315 с.
5. Майчик О. Передмова. *Ольшанецька О. Фортепіанні твори* / упоряд. О. Майчик. Львів, 1999. С. 3–5.
6. Фрайт О. Ментальні та історико-соціальні чинники музично-мистецької діяльності українського жіноцтва. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дро-*

гобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2018. Вип. 19 (2). С. 51–55.

7. Черчович І. Емансипаційні ідеї vs консервативні практики: жінки у середовищі української інтелігенції Галичини зламу XIX–XX століть. *Українські жінки у горнілі модернізації* / заг. ред. О. Кісь. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2017. С. 32–51.

8. Юдкін І. Мистецька творчість жінок. *Музика*. 1975. № 5. С. 10–11.

9. Kijanowska-Kamińska L. Emancypacja kobiet w muzyczno-artystycznym środowisku Galicji (na przykładzie Teodozji Papary i Sałomei Kruszelnickiej). *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich* / pod red. naukową G. Oliwy i K. Fink. Rzeszyw : Wyd-wo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2019. T. 16 : Kobiety w kulturze muzycznej Galicji. S. 17–36.

10. Lakner K. Formal and Harmonic Considerations in Clara Shuman's Drei Romanzen, op. 21, No. 1 : A Thesis ... for the degree of Master of Music. College of Bowling Green State University. *OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center*. 2015. 79 p. URL: http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=bgsu1431660576 (дата звернення 26.11.2022 р.).

11. Mазера Т. Lwowskie reminiscencje Andy Kutschman. *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich* / pod red. naukową G. Oliwy i K. Fink. Rzeszyw : Wyd-wo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2019. T. 16 : Kobiety w kulturze muzycznej Galicji. S. 94–105.

REFERENCES

1. Berehova, O. (2022). Ukrainian women composers of Great Britain in the European cultural dialogue. *Musicological thought of Dnipropetrovsk region*, 22 (1), 313–334. Dnipro: Hrani [in Ukrainian].

2. Vytvytskyi, V. (2003). Kompozytory – i kompozytorky [Composers – and female composers]. In B. Lekhnyk (Comp.), *Musicological works. Publicistics* (pp. 221–223). Lviv [in Ukrainian].

3. Katrych, O. (2018). Peredmova [Foreword]. In O. Olshanetska, *Piano compositions* (p. 3). O. Maichyk (Comp.). Toronto: Authentica [in Ukrainian].

4. Klyn, V. (1980). *Ukrainska radianska fortepianna muzyka [Ukrainian Soviet piano music]*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

5. Maichyk, O. (1999). Peredmova [Foreword]. In O. Olshanetska, *Piano compositions* (pp. 3–5). O. Maichyk (Comp.). Lviv [in Ukrainian].

6. Frait, O. (2018). Mentalni ta istoryko-sotsialni chynnyky muzychno-mystetskoï diialnosti ukrainskoho zhinotstva [Mental and socio-historical factors of musical and artistic activities of Ukrainian womanhood]. *Humanities science current issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers*, 19 (2), 51–55. Drohobych [in Ukrainian].

7. Cherchovych, I. (2017). Emansypatsiini idei vs konservatyvni praktyky: zhinky u seredovyshchi ukrainiskoi intelihentsii Halychyny zlamu XIX–XX stolit [Emancipatory ideas vs conservative practices: women in the Ukrainian intelligentsia of Galicia at the turn of the nineteenth and twentieth centuries]. In O. Kis (Ed.), *Ukrainian women in the crucible of modernization* (pp. 32–51). Kharkiv: Klub simeinoho dozvillia [in Ukrainian].

8. Yudkin, I. (1975). Mystetska tvorchist zhinok [Artistic creativity of women]. *Music*, 5, 10–11 [in Ukrainian].

9. Kijanowska-Kamińska, L. (2019). Emancypacja kobiet w muzyczno-artystycznym środowisku Galicji (na przykładzie Teodozji Papary i Sałomei Kruszelnickiej) [The emancipation of women in the musical and artistic milieu of Galicia (on the example of Teodozja Papara and Sałomea Kruszelnicka)]. In G. Oliwa and K. Fink (Eds.), *Musica Galiciana. The musical culture of Galicia in the context of Polish-Ukrainian relations. Vol. 16: Women in the musical culture of Galicia* (pp. 17–36). Rzeszyw: Wyd-wo Uniwersytetu Rzeszowskiego [in Polish].

10. Lakner, K. (2015). Formal and Harmonic Considerations in Clara Schumann's Drei Romanzen, op. 21, no. 1. (Master's thesis, Bowling Green State University). *OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center*. Retrieved November 26, 2022. URL: http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=bgsu1431660576 [in English].

11. Mazepa, T. (2019). Lwowskie reminiscencje Andy Kitschman [Andy Kitschman's Lviv Reminiscences]. In G. Oliwa and K. Fink (Eds.), *Musica Galiciana. The musical culture of Galicia in the context of Polish-Ukrainian relations. Vol. 16: Women in the musical culture of Galicia* (pp. 94–105). Rzeszyw: Wyd-wo Uniwersytetu Rzeszowskiego [in Polish].

УДК 781.68+78.07+785.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-2>**Світлана Анатоліївна Мурза**

ORCID: 0000-0001-5034-8652

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри народних інструментів

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

lana.64.odessa@gmail.com

ЯКІСНО-ЗВУКОВІ ЗАСАДИ У СИСТЕМІ ДИРИГЕНТСЬКОГО ЖЕСТОВОГО ВТІЛЕННЯ

Мета роботи. У статті досліджуються звучні жесто-пластичні аспекти диригентського виконавства в системі художньої диригентської техніки. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні порівняльного, естетико-культурологічного, історичного, музикознавчих методів, а також виконавського підходу, які утворюють єдину методологічну основу. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити і піддати аналізу специфіку впливу форм інструментально-ігрових рухів на диригентський жест. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні специфічних ознак такого важливого параметру диригентського жесту як виконавське втілення якості звуку, його тембральності, процесуальності, стильової визначеності, що уособлюється у понятті «звучної руки». **Висновки.** Диригентський жест, як кінетичний знак спрямованої функціональної подієвості, є закінченим і синтаксично найменшим смисловим утворенням диригентської мануальної техніки, а також найважливішим компонентом диригентсько-жестової мови у її якісно-виконавських показниках. При певній метафоричності поняття «звучної руки», «звукоруки» диригента (обумовлені конкретною слухомоторних зв'язків, точністю м'язового відчуття, врахуванням конкретних умов виникнення, існування і зникнення або переходу звуку, знанням фізичної природи і художніх можливостей голосів і інструментів) координуються з психофізичним інструментально-виконавським принципом втілення «звукотворчої волі». Система диригентських «туше» і «звуковедення», внутрішньо-м'язове і психологічно-вольове відчуття безперервної мелодійної, темброфактурної, артикуляційно-динамічної і мислечуттєвої виконавської плинності в даному випадку моделює енергетичний зміст усіх видів і масштабів музичної інтонації, що свідчить про інтеграцію звучно-стильових характеристик у галузь виконавської диригентської техніки та у мануально-жестову мову диригента.

Ключові слова: диригентський жест, диригентське мистецтво, художня диригентська техніка, виконавська інтерпретація, жесто-пластичні аспекти диригентського виконавства.

Murza Svetlana Anatolyevna, Candidate of Art History, Associate Professor at the Department of Folk Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Sound quality principles in the system of conductor gesture implementation

Aim of the work. The article examines the sonorous gestural-plastic aspects of conducting performance in the system of artistic conducting technique. **The research methodology** consists in the application of comparative, aesthetic-cultural, historical, musicological methods, as well as the performing approach, which form a single methodological basis. The specified methodological approach allows us to reveal and analyze the specifics of the influence of the forms of instrumental and playing movements on the conductor's gesture. **The scientific novelty** of the work consists in identifying specific signs of such an important parameter of the conductor's gesture as the executive embodiment of sound quality, its timbre, procedurality, stylistic certainty, which is embodied in the concept of "sonorous hand". **Conclusions.** A conductor's gesture, as a kinetic sign of a directed functional event, is the finished and syntactically smallest semantic formation of a conductor's manual technique, as well as the most important component of a conductor's sign language in its quality-performance indicators. With a certain metaphorical nature of the concept of "sound hand", "sound movements" of the conductor (determined by the specifics of auditory-motor connections, the accuracy of muscle sensation, taking into account the specific conditions of the appearance, existence and disappearance or transition of sound, knowledge of the physical nature and artistic possibilities of voices and instruments) are coordinated with the psychophysical instrumental-performance principle of the embodiment of "sound-creating will". The system of conducting "carcass" and "sound management", intra-muscular and psychological-volitional feeling of continuous melodic, timbre-textural, articulatory-dynamic and thought-sensual performance fluidity in this case models the energy content of all types and scales of musical intonation, which testifies to the integration of sonorous-stylistic characteristics in the field of executive conducting technique and in the manual sign language of the conductor.

Key words: conducting gesture, conducting art, artistic conducting technique, performance interpretation, gestural and plastic aspects of conducting performance.

Актуальність теми роботи. Здатність відчувати партитуру як специфічне звучне ціле і передати це відчуття оркестру (і слухачу) є основною суттю диригентської інтерпретації. Оскільки диригенти використовують специфічну диригентську (жестову) мову в її універсально-виразових і технічних та індивідуальних проявах, існують якісь технічні особливості передачі звучання в його тембральній, образній якості, які спираються на мовно-композиторські і мовно-виконавські прийоми. Відомо, що не тільки ансамблево-темпоральні

параметри, а й звукова стрункість, тембральна виразова якість і барвистість звучання, стильова відповідність звучних характеристик, диференціація тембрів та їх синтез в оркестровому виконавстві залежать від диригентського показу. На їх безпосередній зв'язок буквально вказують самі диригенти і музичні критики. Наріжним каменем цієї здатності є складові диригентського жесту, зокрема, володіння системою ауфтактів (передусім) – замаху, стремління, точки і віддачі. Усе це дозволяє говорити про диригентське «звуковидобування» і «звуковедення», а також про «диригентське туше» (від франц. Toucher – дотик), під яким розуміють характерний диригентський «дотик» руки до початку долі в процесі тактування, що визначає специфіку звучання оркестру або хору у того чи іншого диригента, і, навіть, «звучання» руки диригента, «відчуття звуку» у руці. Тому визначення вказаних параметрів художньої диригентської техніки є актуальною сферою музикознавчого та виконавсько-диригентського досліджень.

Отже, **мета статті** – дослідити звучні жесто-пластичні аспекти диригентського виконавства в системі художньої диригентської техніки.

Виклад основного матеріалу. Усім досвідченим оркестрантам відома дія мало пояснюваної та загадкової диригентської «магії», коли одні диригенти отримують від оркестру надзвичайний відгук у потрібному звучанні (і мова не тільки про емоційну захопленість, вольовий посыл, яким оркестранти підкорюються, а саме про якість звуковидобування в оркестрі – тембровий колорит, такі якості звуку, які відповідають стильовій характеристиці і диригентській інтерпретації образу), а інші, котрі здійснюють ніби ті ж жести (а ті самі оркестранти грають на тих самих інструментах), домагаються лише тьмяного, нічим не примітного (і тим не визначеного у семантично-стильовій якості) звучання.

Р. Муті так описує свій шлях до диригентської професії: «Одного разу директор conservatorio викликав мене до свого кабінету. Для концерту, яким завершувався навчальний рік, потрібен був диригент. Зазвичай на цю роль призначали студента диригентського відділення, але в той рік на ньому навчалися лише троє: монах, священник і жінка. Директор запитав: “Ви не погодитеся подиригувати завтра?”. Ближче до вечора викладач показав мені, як задається той чи інший темп. Наступного дня я встав перед студентським оркестром,

щоб відрепетирувати концерт Баха. Повів рукою, вказуючи сильну долю першого такту ... і виникає звук. Через дві хвилини викладач зателефонував директору і сказав: “Народився диригент”. Я теж відчув це. Миттєво...” [цит. за 1]. Філадельфійський оркестр під рукою Муті став відрізнятися від будь-якого іншого, а сам диригент казав, що домагається свого, особливого звучання для кожного композитора і стилю, а не універсалізованого зовнішнього блиску без урахування стильових особливостей. При цьому музиканти Берлінського симфонічного оркестру були вражені стриманим підходом ефектного неаполітанця Муті у виконанні брамсівського циклу концертів. Подібних прикладі можна навести багато. Кожен такий «звучний» маестро володів індивідуальною манерою жестового і артистичного впливу.

Диференціюється сім рівнів диригентської техніки, які використовуються одночасно або у різних сполученнях [4, с. 102]: 1) керівництво ансамблю вертикаллю – тактування (початок кожної долі, позначення метричних співвідносин сильних і слабких долей, темп виконання, відносна гучність і штрихи, вступи, зняття, паузи, фермати); 2) ритмозвукова інтонаційність (ритм всередині лічильної долі, ритмічні структури); 3) виявлення характеру інтонування (вимовлення, фразування і артикуляція, виконавські штрихи, динаміка як засіб передачі образно-емоційного змісту музичної думки); 4) динамічність розвитку музичної тканини (сміслові легато, перехідні долі такту, устремління до точки кульмінації. «перспектива» музичного руху, логіка структурних елементів – мотивів, стиснення і розширення, членування і підсумовування, секвенції і т.д.); 5) образність музичного руху (його характер, вид – зліт, ширяння, кружання, ковзання, нагнітання, розтягнення, «витиснення» і т.д.; «важкість», «маса» звуку; звуковий колорит – світлий, темний, яскравий, похмурий і т.д.; характер диригентського «туше» – лагідний, ніжний, боязкий, рішучий, грубий, щільний, повітряний і т.д.) – всі ті рухові знаки, які передають емоційне наповнення, співвідносні з акторською пантомімою; 6) характерність музичного образу і його емоційно-сміслового змісту – весело, сумно, урочисто, драматично і ін.; характер, що позначений авторськими ремарками та є в емоційному підтексті музики; 7) вольовий вплив на виконавців. Усі вони мають відношення до втілення

(«кодування») виразових знаків звучання та «розкодування» їх оркестрантами, з подальшим втіленням-«кодуванням» музичних смислів на своїх інструментах. Передусім, це керівництво рухом (і його якістю – тембром, насиченістю, гнучкістю, характером) – другий рівень – всередині долі і між долями (в даному випадку диригент володіє можливістю духових та струнних інструментів, на відміну від фортепіано і шипкових без тремоло), що дозволяє диригенту по-справжньому тримати виконання у своїх руках (в прямому і переносному значеннях). Відповідно, ці прийоми більш складні, витончені, індивідуалізовані, вимагають чіткого уявлення про їх специфіку і закономірності функціонування, культуру використання в розгортанні драматургії та архітектоники твору (диригент, який це не використовує, ніколи не буде «звучати») їх роль. Втім, відомі випадки фізичного опанування такими засобами за допомогою гарного педагога (вони мають свою методику оволодіння, наприклад, різного роду зіставлення), але художньо безрезультатні.

Особлива складність оволодіння виразовими засобами від третього до шостого рівнів пов'язана з їх творчим характером. Складність полягає в тому, щоб самостійно знайти відповідний прийом, який має стати «твоїм», власним, невіддільним від природи твого тіла – тоді він широко відтворює образ і спонукає оркестрантів-виконавців. Виразові прийоми на відміну від прийомів тактування не мають будь-якої жорсткої встановленої форми, спираються на принципову інтерпретативність виконавського мистецтва. Між виразовим прийомом диригування і звуковим результатом відсутня така точна відповідність, яка є у музиканта-інструменталіста (хоча багато спільного, зокрема, часопросторова асоціативність виконавських інструментальних рухів з уподібненням просторово-інструментальним відчуттям виконавця-інструменталіста – орієнтації на клавіатурі або грифі, позиційних формулах, формах руху в різних артикуляційно-динамічних або фактурних ситуаціях і т.д). Крім того, одну і ту ж задачу можна до певної міри здійснити різними виразними засобами.

Важливою сполучною ланкою виразового «звучання» диригентських рук і виконуваної оркестром музики є інтонаційність того й іншого – у вираженні їх інтонаційного змісту. Адже інтонація, як смислорозмістова структура, грає роль базової, сполучної ланки музично-художньої комунікації,

основою музичної мови композитора, музиканта-виконавця, слухача і, звичайно, диригента.

Важливим індикатором емоційної виразовості інтонації є моторність, природна для диригентського жесту (докладно про це – у дисертації О. Субботи [5]). Ще одна спільна риса інтонації і жесту – їх синкретичність, приналежність обох до кінетичної знаковості, що несе сукупно інформацію про темп, динаміку, агогіку, ритм і т.д. Отже, диригентський жест, будучи синкретичним засобом виразовості, здатний відображати синкретизм музичної інтонації, а диригентське інтонування за допомогою системи мануальних жестів, одночасно відображає і основну частину інших засобів виразовості. У диригентському мистецтві виконавець «витягує» необхідну достатню інформацію про інтонаційно-образний зміст музики з кінетичних рухів (одночасно кодуючи її в них для оркестру). Вказаний зв'язок інтонації і жесту постав результатом тривалого процесу становлення та розвитку «інтонаційного словника» музичного мистецтва і закріплення в музичній мові протоінтонаційних стереотипів. Диригентське інтонування включає артикуляцію, фразування, агогіку і динаміку як засіб розвитку музичної фрази, виконавські штрихи (необхідно сюди додати і тембр і якість звуковидобування-звуковедення звуку, що відбиваються на характері руху). Таким чином, як і всі музично-виконавські мистецтва, диригування має на меті звукотворчість, інтерпретацію музичного тексту за допомогою інтонації.

Диригентські мануальні рухи, утворюючи специфічний музичний виконавський хронотоп, природно набувають рис експресивності у процесуальному виконавському розгортанні. Можливість диригента моделювати внутрішній зміст лічильної долі, передавати ритм, насиченість, характер руху звуків сприяє виникненню своєрідного, чисто диригентського відчуття «звуку в руці»: «Диригент перестає лише “розсікати” руками повітря, малюючи схеми тактування. У нього виникає відчуття, що його рука рухається в якийсь густій масі, яку він може так чи інакше “формувати” відповідно до завдань виконання. (Відчуття це аналогічно відчуттю людини, що стоїть у воді і виробляє в ній рухи рукою)» [3, с. 80] – саме про це казав О. Муті у наведеній нами на початку статті цитаті. За таких умов диригент майже фізично починає відчувати матеріальність «речовість» звуку, а разом з цим – і динаміку

розвитку музичної тканини, її найменші «подихи», зміни якості. Це дає йому можливість передавати в жестах розгортання музичного руху як драматургічної сили, на скульптурно-музичній основі (це часопросторове утворення все ж звучної природи, диригент ніби формує невидимий, але дотиково-відчутний звук), втілювати у жесті характерність музичних образів, емоційний підтекст – все те, що знайоме кожному інструменталісту-виконавцю під час гри на інструменті. Виникнення і розвиток цього відчуття у диригента залежить як від «живого» виконавського досвіду, так і з методикою навчання і цілеспрямованою диригентською практикою, «бажанням відчутти звучання». З методологічної точки зору тут важливе оволодіння всіма властивостями проаналізованого вище ритмізованого ауфтакту (здатність передавати жестом ритмічний зміст лічильної долі, спрямованість, динамічність руху, подібний характер, інтенсивність і т.п.). Як в усіх прийомах диригентської техніки, «диригент повинен ставитися до кожного технічного прийому не як до якогось умовного руху, а як до цілеспрямованої дії, більш того – як до спілкування з виконавцями, як до засобу, що передає музичний образ, музичний зміст» [3].

Про відчуття «звукового потоку в руці» як «складний моторно-звуковий рефлекс» пише професор Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, багаторічний головний хормейстер Одеського оперного театру Л. Бутенко (хор якого був доведений ним до досконалого звучання в усіх сенсах). На його думку, рука має ніби нести в собі звук – тут пропонується розрізняти кілька типів «звучання руки»: 1) рука «всередині» звуку (руки максимально довго мають залишатися у просторі міждолевих (зв'язуючих) ауфтактів, зафіксувати увагу на характері руху, ніби зі смичком; активізувати кість і пальці, які мають бути «всередині звуку»; конфігурація пальців, ступінь їх напруги і спрямованості визначають насиченість, забарвлення звуку); 2) рука «на поверхні» звуку (частіше у рухливих, моторних темпах галантного стилю, коли в жесті не можна користуватися великою масою; відсутність важкості не означає відсутності звуку); 3) рука «попереду» звуку (частіше при лінійних прискореннях темпу або при дуже швидких темпах з артикуляційною гостротою; тут головне – «не відірватися» від звуку); 4) рука «позаду» звуку (звичайно при уповільненнях темпу; ведення

звучу зі «спротивом»; рух руки ніби «гальмує» темп, на фазі стремління до точки і відбиття, що запізнюється; звичайно потребує включення усієї руки і навіть корпусу – при «міцній темпо-кінетичній енергії». Вказані хорові диригентські прийоми у цілому можуть бути застосованими до оркестрово-диригентських. Більш того, характерним в асоціативному описі першого виду «жесту звучання» є апеляція до смичкового звуковедіння.

При аналізі жестових властивостей артикуляційно-штрихових, гучнісно-динамічних, фактурних, тембральних показників «звучання» диригентських жестів можна виявити практичну нескінченність їх форм – інтерпретативну індивідуальність (при об'ємних тривимірних параметрів втілюваних диригентом оркестрових звучностей як якості скульптурності диригентського жесту. пропорційність художньо-виразних засобів музики і мануальних рухів. Неспецифічні засоби оформляють і пояснюють емоційно-образний лад специфічних елементів, а диригентський жест конкретизує і відображає перші.

Оркестрова музична тканина буває настільки багатоплановою і різноманітною, може складатися з такої великої кількості елементів, що висловити кожен із сегментів цієї «поліфонії» у диригента немає фізичних можливостей. Цього і не потрібно. Важливо прагнення почути і «захопити руками» всі лінії. Дрібні часті покази (показати буквально все) можуть порушити наскрізний розвиток музики, «розсипати» єдину форму на елементи, що завадить головному – досягненню цілісності в створенні образу. Адже деталі, як правило, відпрацьовуються на репетиції, а в концертному виконанні твори диригент впливає лише на ті аспекти виконавської процесу, які безпосередньо впливають на повне розкриття авторського задуму, на створення єдиної форми твору і, через формоутворення, архітектоніку на розкриття змісту музики.

Будь-який рух диригента, навіть при простому метрономуванні, має щось «повідомляти» оркестру, викликати у колективу бажання радості спільної творчості, інакше жест буде «порожнім», непотрібним. Проста передача метра і об'єднання оркестрової вертикалі, навіть із зазначеними точністю і економічністю в рухах, ще «не робить» диригента. Таке управління може бути дуже красивим, спритним і навіть майстерним, але все це – тільки введення в ту сферу, де починається диригування. Точні і економічні рухи диригент повинен

поєднувати з тим внутрішнім артистичним і вольовим началом, яке «оживило» б рухи, зробило б їх характерними, що відображають художнє почуття диригента, власне якість звуку і тембру. Тільки тоді тактування стає диригуванням. На подібний характерний рух диригента оркестр завжди відповідає тими почуттями (і відповідними засобами), які воно виражає. Якщо рух не зробив бажаної дії, значить, він було недостатньо характерним, «прожитим» самим диригентом.

Художня жестикуляція диригента – це художньо-технічна «двожестовість», багатовимірність, що створює ритмічну поліфонію тактування, пульсації, імітації тембрів і пануючу над усім цим кантилену, невідбутну, якщо не нескінченну, яка є таємниця пластики і тілесної організації виконавця-диригента. Освоєння жестів образної виразовості безпосередньо залежить від ступеня володіння диригентом творчою уявою і образним мисленням, тому процес освоєння не може укладатися в певні часові рамки, він може тривати весь період творчої діяльності диригента.

Надзвичайно важливим у звучному втіленні диригентського жесту виступає диригентського туше – вміння торкатися точки у відповідності до потрібного характеру звучання; навик сенсорного відношення до торкання точки (натискання, поштовхи, удари, «ковзання»).

Усі описані виразові «звукорухи» диригента в основі свого формування мають слухомоторний зв'язок, точність м'язового відчуття, врахування конкретних умов виникнення, існування і зникнення (переходу) звуку, знання фізичної природи і художніх можливостей голосів і інструментів. Принцип звукоруку у системі диригентських жестів координується з психофізичним принципом втілення «звукотворчої волі» К. Мартінсена (нерозривний зв'язок різних сторін виконавської майстерності, їх взаємної обумовленості). Диригентський жест у даному випадку моделює енергетичний зміст усіх видів музичної інтонації. Але, з урахуванням відсутності у диригуванні дійсного джерела звуку (інструмента), індивідуальних харизматично-вольових особливостей психофізичного складу, диригентського слуху і тілесної пластичності, проблема «звучної руки» диригента ризикує залишитися відкритою навіть при знанні і виконанні усіх вказаних умов, у зв'язку з чим Б. Вальтер розмірковує про «душу» і «тіло» диригентських дій (не пояснюючи їх механізму) [2, с. 324–332].

Висновки. Важливим параметром диригентського жесту виступає втілення якості звуку, його тембральності, процесуальності, стильової визначеності, що уособлюється у понятті «звучної руки». При певній метафоричності останнього, «звукоруки» диригента (обумовлені конкретикою слухомоторних зв'язків, точністю м'язового відчуття, врахуванням конкретних умов виникнення, існування і зникнення або переходу звуку, знанням фізичної природи і художніх можливостей голосів і інструментів) координуються з психофізичним інструментально-виконавським принципом втілення «звукотворчої волі». Система диригентських «туше» і «звуковедення», внутрішньо-м'язове і психологічно-вольове відчуття безперервної мелодійної, темброфактурної, артикуляційно-динамічної і мислечуттєвої виконавської плинності в даному випадку моделює енергетичний зміст усіх видів і масштабів музичної інтонації, що свідчить про інтеграцію звучно-стильових характеристик у галузь виконавської диригентської техніки та у мануально-жестову мову диригента.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Лебрехт Н. Маэстро Миф. Великие дирижеры в схватке за власть / пер. с англ. С. Ильина. М.: Классика-XXI, 2007. 448 с.
2. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. М.: Музыка, 1966. 220 с.
3. Мусин И.А. Язык дирижерского жеста. М.: Музыка, 2006. 232 с.
4. Мурза С.А. Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Одесь. нац. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 175 с.
5. Суббота О.В. Музична моторність як категорія музикознавства: дис... канд. мистецтв.: 17.00.03 / Одесь. держ. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2005. 197 с.
6. Фуртвенглер В. Проблема дирижирования. *Дирижерское исполнительство* / под. ред. Л.М. Гинсбурга. М., 1975. С. 398–401.

REFERENCES

1. Lebrecht, N. (2007). *Maestro Myth. Great conductors in the struggle for power*. М.: Classics-XXI. [in Russian].
2. Martinsen, K. A. (1966). *Individual piano technique based on sound-creating will*. М.: Music [in Russian].
3. Musyn, I.A. (2006). *The language of the conductor's gesture*. М.: Music [in Russian].

4. Murza, S.A. (2021). The conductor's gesture as an instrumental-performance phenomenon: a comparative-technological approach. Candidate's thesis. Odesa: ONMA named after A.V. Nezhdanova. [in Ukraine].

5. Сиббора, О.В. (2005). Musical motor skills as a category of musicology. Candidate's thesis. Odesa: ONMA named after A.V. Nezhdanova. [in Ukraine].

6. Furtwangler, W. (1975). The problem of conducting. Conducting performance. M. S. 398–401 [in Russian].

УДК 78.03:001.891(477)»191»

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-3>**Ольга Марківна Лігус**

ORCID: 0000-0001-5513-5525

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музикознавства та музичної освіти
Київського університету імені Бориса Грінченка
olga-ligus@ukr.net

УКРАЇНСЬКА МУЗИКА ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ У СВІТЛІ СУЧАСНИХ НАУКОВИХ СТУДІЙ: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Мета статті – окреслити проблемне поле вивчення української музики першої третини XX століття та намітити перспективи подальшого дослідження. **Методологія дослідження** спирається на системний підхід, що охоплює історичний, історико-культурологічний та системно-аналітичний ракурси. Використано низку наукових методів: історичний, історико-культурний, метод історіографічного аналізу, хронологічний та описовий. **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні необхідності розгляду стильової специфіки української музики першої третини XX століття як цілісного явища в контексті європейської культури, у визначенні проблем та перспектив дослідження. **Висновки.** На підставі опрацювання сучасних досліджень простежено етапи розвитку наукової думки, присвяченої розгляду української музики першої третини XX століття. У музикознавчих студіях 2000-х років відзначено перевагу краєзнавчого напрямку дослідження, що передбачає вивчення музично-історичного процесу певного регіону (Галичини або Наддніпрянської України). Визначено примат історико-культурологічного підходу в цих працях. У роботах 2010-х років виявлено тенденцію синхронічного аналізу художніх здобутків галицької та східноукраїнської шкіл. З'ясовано відсутність предметних аргументацій у дослідженнях, в яких порушено проблему інонаціональних стильових впливів на творчість українських композиторів. Обґрунтовано необхідність проведення детального розгляду творів українських композиторів у контексті європейського модернізму. Запропоновано напрям жанрово-стильового компаративного аналізу, що полягає у порівнянні творів різних жанрів, написаних українськими композиторами, з відповідними жанровими зразками європейських модерністів. Прогнозовано перспективність розкриття

стильової специфіки українського модернізму в результаті здійснення означеного аналізу.

Ключові слова: українська музика, європейська культура, модернізм, неоромантизм.

Lihus Olha Markivna, Candidate of Art Studies, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Musicology and Musical Education of the Borys Grinchenko Kyiv University

Ukrainian music of the first third of the 20th century in the light of modern scientific studies: problems and prospects of research

The article is devoted to the outline of the problematic field of studying Ukrainian music of the first third of the 20th century and mapping its further research perspectives. The research methodology is based on a systematic approach, covering historical, historical-cultural, and system-analytic angles. A number of scientific methods are applied: historical, historical-cultural, historiographic analysis, chronological and descriptive. The scientific novelty of the article consists in substantiating the need to consider the stylistic specificity of Ukrainian music of the first third of the 20th century as an integral phenomenon in the context of European culture, and determining the research problems and perspectives. Conclusions. On the basis of the 21st-century research, the stages of the development of scientific thought devoted to consideration of Ukrainian music of the first third of the 20th century are traced. In musicology of the 2000s, the preference for the local history direction of research, which involves the study of the musical-historical process of a certain region (Galicia or Dnieper Ukraine), was specified. The primacy of the historical and cultural approach in these works was determined. In the works of the 2010s, a trend of synchronous analysis of the artistic achievements of the Galician and Eastern Ukrainian schools was revealed. The lack of objective arguments in the studies that raise the problem of non-national stylistic influences on the work of Ukrainian composers was revealed. The necessity of a detailed examination of the Ukrainian composers' works in the context of European modernism is substantiated. The direction of genre-style comparative analysis is suggested that presupposes comparing the works of different genres written by Ukrainian composers with the corresponding genre samples of European modernists. The perspective of revealing the stylistic specificity of specificity of Ukrainian modernism as a result of the above analysis is projected.

Key words: *Ukrainian music, European culture, modernism, neo-romanticism.*

Актуальність теми. Важливим завданням вітчизняної науки є створення сучасних концепцій про українське мистецтво як цілісне явище, інтегроване в європейський культурний простір. У зв'язку з цим актуалізується дослідження музично-історичного процесу першої третини ХХ століття – періоду розквіту української музики та її органічного входження в художній світ європейської культури. Твори Ф. Якименка,

С. Людкевича, В. Барвінського, В. Косенка, М. Рославця, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, П. Козицького, М. Вериківського, А. Рудницького, З. Лиська, Ю. Кофлера збагатили європейську музику українською інтонаційністю на основі засобів модерністського стильового письма.

Аналіз останніх досліджень. Музикознавчі праці останніх десятиліть, які безпосередньо або певним чином стосуються творчості цих композиторів, розрізняються за регіональним спрямуванням (Л. Кияновська, Р. Стельмащук, М. Ржевська), за жанрово-стильовими (Л. Корній, О. Кушнірук, О. Фрайт, О. Басса, Т. Чабан), соціокультурними (Б. Сюта), семіотичними (О. Козаренко) аспектами та за персоналіями митців: М. Леонтовича (В. Кузик, В. Кулик), С. Людкевича (Г. Брилинська-Блажкевич), К. Стеценка (Л. Пархоменко), Л. Ревуцького (В. Кузик), В. Барвінського (С. Павлишин, Л. Назар), С. Туркевич (С. Павлишин), Б. Лятошинського (І. Савчук, М. Новакович), М. Рославця (О. Коменда), З. Лиська (В. Сивохіп), М. Вериківського (А. Кармазін), С. Борткевича (О. Чередниченко), В. Костенка (І. Беренбейм), Л. Лісовського (А. Дробиш). Однак досі не склалося цілісної картини розвитку української музики означеного періоду на різних теренах її функціонування.

Мета статті – окреслити проблемне поле вивчення розвитку української музики першої третини ХХ століття в сучасних наукових студіях та намітити перспективи подальшого дослідження.

Наукова новизна полягає в обґрунтуванні необхідності розгляду стильової специфіки української музики першої третини ХХ століття як цілісного явища в контексті європейської культури, у визначенні проблем та перспектив дослідження.

Виклад основного матеріалу. Доробок українських композиторів першої третини ХХ століття – чи не найскладніший для аналізу сегмент творчості. Ця складність обумовлена стрімким темпом буремних подій тогочасної історії та специфікою розвитку культури в різних регіонах України, що входили до складу різних держав. Тим не менше, ці три з половиною десятиліття «за “згушеністю” їх протікання, напруженою творчою подієвістю, ступенем оновлення і збагачення авторських мовленневих кодів цілком співмірні із століттями попереднього розвитку» [2, с. 133]. Протягом цього періоду на різних українських теренах простежується динамічна

еволюція композиторської творчості. У творах Ф. Якименка, С. Людкевича, К. Стеценка, М. Леонтовича, В. Барвінського, Л. Ревуцького, М. Рославця, С. Борткевича, Б. Лятошинського, В. Косенка, П. Козицького, Н. Нижанківського, М. Вериківського, Ю. Мейтуса А. Рудницького, С. Туркевич, М. Колесси, Ю. Кофлера, В. Задерацького, Ю. Голишева виділяються різноспрямовані стильові тенденції, суголосні векторам розвитку тогочасної європейської музики.

Формування об'єктивного погляду на розвиток музичної культури першої третини ХХ століття стало можливим після здобуття Україною незалежності. Одне з перших досліджень, в якому була порушена ця проблема, – докторська дисертація Л. Кияновської [1], присвячена стильовій еволюції музичної культури Галичини ХІХ–ХХ століть. У структурі дисертації виокремлено музично-історичний процес першої третини ХХ століття (Розділ 3) як «один із кульмінаційних пунктів в художній історії краю», зважаючи на значні досягнення західноукраїнських митців, створені протягом цього часу [1, с. 306].

У розмаїтій стильовій картині галицької музики дослідниця виявляє кілька домінантних «образно-змістовних ніш» [1, с. 224], в які «вмонтовує» творчі портрети певних композиторів: «пізній романтизм» (С. Людкевич та А. Солтис), «символістично-постромантичний стиль з ознаками сецесії» (В. Барвінський та Н. Нижанківський), «експресіонізм, що постулює прихильність до нововіденської школи» (Ю. Кофлер та Т. Маєрський), «неокласицизм та неофольклоризм» (М. Колесса) [1, с. 224]. Одне з центральних місць у розділі відведено аналізу творчості В. Барвінського – композитора яскравого обдарування, багатой жанрово-стильової палітри та трагічної долі в лещатах сталінського терору. Також авторка уперше розглядає творчі постаті й інших, маловідомих або замовчуваних в радянський час композиторів, – Ю. Кофлера та Н. Нижанківського.

Своєрідною відповіддю львівській вченій виявилася монографія М. Ржевської, в якій висвітлено культурологічні аспекти розвитку музичного мистецтва Наддніпрянщини першої третини ХХ століття [8]. У цій праці спостерігаються концептуально близькі підходи з роботою Л. Кияновської. Так само, як і дослідниця галицької музики, М. Ржевська переконана у необхідності «“паралельного” дослідження двох “річиш”

єдиного процесу – музичної культури Наддніпрянської України та Галичини, що тривалий час, при всьому багатстві і різноманітності постійних зв'язків, розвивалися з суттєвими відмінностями» [8, с. 19]. Водночас М. Ржевська не виключає гіпотетичної можливості «врахування феномену взаємодоповнюваності» музичної культури українського Сходу та Заходу [8, с. 19].

Серед спільних аспектів, висвітлених в обох працях – повернення із забуття знівельованої в радянський час творчості композиторів певного регіону. З цього погляду показовою видається особлива увага дослідниці східноукраїнської музики до постаті Б. Яновського, яка розглядається поряд із творчими портретами В. Косенка та Ю. Мейтуса. Крім того, дослідження Л. Кияновської та М. Ржевської єднає висвітлене в культурологічному ракурсі питання національно-культурного діалогу: (українсько-польського в Галичині та українсько-російського у Наддніпрянщині).

Органічним продовженням попередніх наукових пошуків стала кандидатська дисертація Р. Стельмашука, присвячена творчості львівських композиторів 1920–1930-х років (Н. Нижанківського, З. Лиська, М. Колесси, С. Туркевич, А. Рудницького) з погляду відображення у ній тенденцій модернізму (експресіонізму, урбанізму, неокласицизму та неофольклоризму). Ці прояви автор обґрунтовує на підставі теоретичних положень «у працях та судженнях А. Шенберга, Ф. Бузоні, І. Стравинського, Б. Бартока, П. Гіндеміта, Ц. Когоутека, Дж. Мечліза, Б. Асаф'єва, Д. Житомирського, Ю. Холопова, М. Голомба та ін.» [9, с. 4]. Подібно до робіт Л. Кияновської та М. Ржевської, у дослідженні Р. Стельмашука розглядаються творчі постаті «цілком чи частково невідомих нам досі композиторів» [9, с. 4]: З. Лиська, С. Туркевич та А. Рудницького.

Характеризуючи твори львівських модерністів, вчений проводить паралель з аналогічними явищами в композиціях радянських митців 1920-х років. В аналізі стилістики окремих творів Р. Стельмашук спостерігає деякі алюзії з інтонаціями західноєвропейських композиторів (А. Веберном, В. Новакком, Б. Бартоком, І. Стравинським, С. Джопліном, М. Равелем, К. Дебюссі, М. Регером, П. Гіндемітом), однак предметних аргументацій щодо інонаціональних стильових впливів у роботі немає.

У 2010-х роках в українському музикознавстві простежується тенденція синхронічного аналізу та узагальнення художніх здобутків галицької та східноукраїнської шкіл першої третини ХХ століття. Передусім, йдеться про фундаментальне видання Л. Корній та Б. Сюти «Українська музична культура. Погляд крізь віки», в якому музичне мистецтво означеного періоду розглядається в історичному контексті та з урахуванням специфіки розвитку інших галузей художньої культури на всіх українських землях, заповнюючи, таким чином, «низку прогалин історії української музичної культури» [3, с. 6]. У цій монографії значна частина матеріалу репрезентована Л. Корній, яка вивчала динаміку українського музично-культурного процесу різних епох (від давнини до 20-х років ХХ століття); авторству Б. Сюти належить огляд української музики від 1920-х років до початку ХХІ століття у соціокультурному ракурсі.

Центральний об'єкт уваги Л. Корній – творчість композиторів у її жанрово-стильовому аспекті з погляду взаємодії традиційних і новаторських ознак та становлення національної специфіки стилю. На думку вченої, найяскравіше національні ознаки в українській музиці виявилися на початку ХХ століття – у період зростання національної самосвідомості народу, обумовленого процесом національно-культурного пробудження. У розділі «На зламі століть» дослідниця простежує тенденції стильового оновлення від пізнього періоду творчості М. Лисенка, яка, на її погляд, резонувала з новими віяннями тогочасної європейської музики, органічно «вписуючись» у річище естетичних та художніх пошуків неоромантизму – модифікованого романтичного стилю, збагаченого новими рисами під впливом інших стильових течій кінця ХІХ – початку ХХ століття [3, с. 274]. Наступні параграфи розділу присвячені найбільш вагомим творчим постатям початку ХХ століття, серед яких вихідці з Наддніпрянської України (К. Стеценко, М. Леонтович, Я. Степовий, Ф. Якименко, Я. Яциневич) та Галичини (В. Барвінський, С. Людкевич). При цьому, творчість Ф. Якименка та Я. Яциневича, замовчувана в радянський час, розглядається уперше.

Деякі зауваги вченої виявилися суголосними міркуванням Р. Стельмашука та О. Лігус. У статті «Творчість М. Лисенка і український музичний модернізм 1920–1930-х років» Р. Стельмашук стверджує, що новаторські риси пізніх опусів

М. Лисенка свідчать про те, що творчість цього митця «не лише заклала підвалини нової української музики, але й була відкритою до майбутнього, накресливала напрямки пізніших пошуків композиторів у сферах драматургії, форми, музично-виразових засобів» [10, с. 86].

Доцільність використання Л. Корній терміну «неоромантизм» для означення стильової домінанти української музики початку ХХ століття відзначала авторка цієї статті [6; 7]. За її спостереженнями, оперування поняттям неоромантизму цілком корелюється з науковими позиціями сучасного західного музикознавства. Зокрема, американська дослідниця С. Педерсон вважає, що «друга хвиля романтизму чи то “неоромантизму” тривала до початку Першої світової війни» [11, с. 171].

Огляд музично-історичного процесу 1920–1930-х років, здійснений Б. Сютою у праці «Українська музична культура. Погляд крізь віки», виявляє прагнення автора якнайдетальніше окреслити політичне й соціально-культурне тло цієї драматичної епохи, сповненої жорстких протиріч, охопити весь спектр галузевих складників тогочасного культурного життя (включно з характеристиками соціальних інституцій, освітніх реформ, державних та громадських форм культурної діяльності), що зумовили характер розвитку музичного мистецтва. Не порушуючи жанровий принцип викладення матеріалу, запропонований Л. Корній, вчений простежує як спільні, так і специфічні художні явища у творчості українських митців різних регіонів та зарубіжжя. Розділ містить також біографічні описи багатьох композиторів та виконавців виявляючи деякі інформаційні та смислові повтори з розділом Л. Корній.

Монографія Л. Корній та Б. Сюти на сьогодні єдине видання, в якому музика першої третини ХХ століття постає цілісним явищем в історичному, соціокультурному та жанровому ракурсах. Стильовий аспект, при цьому, залишається недостатньо дослідженим. Загалом, у наукових студіях досі не з'ясовано ступінь взаємодії національного та загальноєвропейського стильових компонентів у творчості композиторів на всіх українських теренах, адже, як зауважує О. Корчова, «дотепер відкритий і почасти дискусійний щодо самого предмета характер музикознавчого висвітлення культурної осі “Західна Європа – Україна” першої третини ХХ століття» [5, с. 130].

Вищеозначені міркування актуалізують необхідність дослідження стильової специфіки творчості українських

композиторів першої третини ХХ століття на різних географічних обширах у контексті європейської культури епохи модернізму, окресленої, згідно з концепцією О. Корчової, періодом 1880–1930-х років [4], враховуючи спільні й відмінні естетичні засади, перевагу певних жанрів і форм, різноманіття стильових орієнтирів, особливості інонаціональних впливів. Суть розгляду полягає у порівнянні творів різних жанрів, написаних українськими митцями, з відповідними жанровими зразками європейських модерністів. Для здійснення такого аналізу спершу необхідно визначити ті жанри європейської музики, які домінували в доробку українських композиторів різних регіональних шкіл, та стали показовими з погляду стильового оновлення. Перспективність цього методологічного підходу аргументується досвідом його застосування у попередніх дослідженнях авторки, присвячених стильовим проблемам української фортепіанної музики початку ХІХ – початку ХХ століття у контексті європейського романтизму [7].

Попереднє ознайомлення з творами провідних українських композиторів першої третини ХХ століття виявляє не тільки ознаки стильових впливів європейських та російських митців (К. Дебюссі, М. Равеля, А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна, К. Шимановського, Л. Яначека, Б. Мартіну, Д. Мійо, А. Онеггера, П. Гіндеміта, О. Скрябіна, С. Рахманінова та ін.) на українську музику, а також типологічно спільні риси. Це зближення засвідчує невіддільність українського музичного модернізму від загальноєвропейського стильового процесу перших десятиліть ХХ століття, а той факт, що митець є «сучасником модерністської доби, змушує шукати доказів того, що він був, до певної міри, і її представником» [5, с.130]. Пошук цих доказів шляхом запропонованого компаративного аналізу і допоможе розкрити стильову специфіку українського модернізму.

Висновки. Розгляд наукових праць, присвячених українській музиці першої третини ХХ століття, дає підстави для узагальнень:

– сучасне музикознавство накопичило багатий досвід сепаративного дослідження української музики Галичини та Наддніпрянщини;

– у дослідженнях даної проблематики домінує культурологічний підхід;

– в останніх працях спостерігається тенденція синхронічного аналізу художніх здобутків галицької та східноукраїнської шкіл;

– у дослідженнях, в яких порушено проблему іонаціональних стильових впливів на творчість українських композиторів, бракує предметних аргументацій;

– вивчення стильових явищ потребує детального аналізу творів українських композиторів у контексті європейського модернізму;

– розкриття специфіки українського модернізму обумовлює необхідність компаративного аналізу творів різних жанрів, написаних українськими композиторами з відповідними жанровими зразками європейських модерністів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. : дис. ... докт. мистецтвозн. : спец. 17.00.01 Теорія та історія культури / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 420 с.

2. Козаренко О. В. Феномен національної музичної мови : монографія. Львів. НТШ, 2000. 286 с.

3. Корній Л. П., Сютя Б.О. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ : Музична Україна, 2014. 592 с.

4. Корчова О. О. Музичний модернізм як *terra cognita* : монографія. Київ : Музична Україна, 2020. 470 с.

5. Корчова О. О. Творчість Миколи Леонтовича в модерністських проєкціях. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2013. Вип. 5. С. 130–133.

6. Лігус О. М. Тенденції неоромантизму в українській фортепіанній музиці початку XX століття. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 16 (2). 2020. С. 94–98.

7. Лігус О. М. Українська фортепіанна музика XX – початку XX ст. у контексті європейського романтизму (жанрово-стильова динаміка) : монографія. Київ: Вид-во Ліра-К, 2017. 224 с.

8. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини XX століття у соціокультурному контексті епохи. Монографія. Київ: Автограф, 2005. 352 с.

9. Стельмашук Р. С. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. XX ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи : автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 спец. Музичне мистецтво / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2003. 20 с.

10. Стельмашук Р. С. Творчість М. Лисенка і український музичний модернізм 1920–1930-х років. *Syntagma Musicum. Збірка статей на пошану Стефанії Павлишин*. Львів : Сполом, 2010. С. 85–92.

11. Pederson S. Romanticism / anti-romanticism. *Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*. Routledge, 2014. pp. 170–187.

REFERENCES

1. Korchova, O. (2020). Musical Modernism as Terra Cognita. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
2. Korchova, O. (2013). The Creativity of Mykola Leontovich in Modernist Projections. *Actual Problems of Artistic Practice and Art Science*. Vol. 5, 130–133 [in Ukrainian].
3. Kornii, L. & Siuta, B. (2014). Ukrainian Musical Culture. A Look through Centuries. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
4. Kozarenko, O. (2000). The Phenomenon of the National Musical Language. Lviv [in Ukrainian].
5. Kyianovska, L. (2000). Style Evolution of Galician Musical Culture of the 19th – 20th Century. Doctoral (Habil.) Thesis. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
6. Lihus, O. (2020). Neoromantic Tendencies in the Ukrainian Piano Music of the Early 20th Century. *Artistic Culture. Topical Issues*. Vol. 16 (2), 94–98 [in Ukrainian].
7. Lihus, O. (2017). Ukrainian Piano Music of the 19th – Early 20st Centuries in the Context of European Romanticism (Genre-Style Dynamics). Kyiv: Lira-K [in Ukrainian].
8. Pederson, S. (2014). Romanticism / anti-romanticism. *Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*, 170–187. Routledge [in English].
9. Rzhavska, M. (2005). At the Turn of Times. Music of the Dnieper Ukraine of the First Third of the 20th Century in the Socio-Cultural Context of the Epoch. Monograph. Kyiv: Avtograf [in Ukrainian].
10. Stelmashchuk, R. (2003). Modernist Tendencies of Creative Activity of Ukrainian Composers from Lviv of 20s – 30s of the 20th Cen.: Aesthetic and Stylistic Features in the Context of the Epoch. PhD Thesis. M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
11. Stelmashchuk, R. (2010). Works of M. Lysenko and Ukrainian Musical Modernism of the 1920s – 1930s. *Syntagma Musicum. A Collection of Articles in Honor of Stefaniia Pavlyshyn*. 85–92. Lviv: Spolom [in Ukrainian].

УДК 785.11.071.1Яковчук:94(477)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-4>*Анна Юрївна Бондаренко*

ORCID: 0000-0002-5869-2711

*аспірантка кафедри музикознавства та музичної освіти
факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського університету імені Бориса Грінченка
anna.bondarenko.piano@gmail.com*

ІСТОРІЯ УКРАЇНИ У ДЗЕРКАЛІ СИМФОНІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА

Мета статті – розкрити особливості втілення теми історії України у симфонічній творчості Олександра Яковчука. *Методологія дослідження* ґрунтується на системному підході, охоплюючи історико-культурологічний, системно-аналітичний та жанрово-стильовий ракурси. Використано низку загальнонаукових (історичний, історико-культурний, хронологічний, біографічний) та спеціальних (жанрово-стилістичний, метод цілісного аналізу, семантичний) методів. *Наукова новизна* полягає у розгляді симфонічної творчості композитора з погляду вияву теми історії України та у розкритті особливостей її утілення в обраних творах. *Висновки*. Простежено етапи симфонічної творчості О. Яковчука в контексті розвитку українського симфонізму 1970–2010-х років. Виокремлено програмні твори, присвячені темі історії України (симфонічна поема «Золоті ворота», симфонії: Перша «Біоритми Чорнобиля», Третя «Відгомін дитинства», Четверта «Тринадцять третій», Сьома «Майдан», Восьма «Нескорені»). Визначено примат програмності в означених творах. Відзначено увагу митця до найтрагічніших подій українського минулого та сьогодення (оборона Києва від монголо-татарської орди, Голодомор, Друга світова війна, Чорнобильська трагедія, Революція Гідності, російська агресія на Донбасі). Виявлено драматичний тип симфонізму в драматургії розглянутих творів, відповідно до змісту програмності. Охарактеризовано новаторські ознаки концепції симфонічного циклу (усі симфонії, крім Третьої, мають нетипову кількість частин) та виконавського складу (поєднання оркестрового та вокально-хорового звучання у Третій та Четвертій симфоніях, пістет духових у Восьмій). Розкрито особливості симфонічного стилю у розглянутих творах (розвинена лейтмотивна система, значна роль духової групи, інструментальних соло, пошук незвичайних тембрових поєднань та нових тембрів).

Ключові слова: українська культура, історія України, програмна музика, симфонічна творчість, композитор Олександр Яковчук.

Bondarenko Anna Yuriivna, Postraduate Student at the Department of Musicology and Music Education, Faculty of Musical Art and Choreography of the Borys Grinchenko Kyiv University

The history of Ukraine in the mirror of Oleksandr Yakovchuk's symphonic works

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the embodiment of the theme of the history of Ukraine in the symphonic works of Oleksandr Yakovchuk. The research methodology is based on a systematic approach, covering historical and cultural studies, systemic and analytical, and genre and style perspectives. A number of general scientific (historical, cultural, chronological, biographical) and special (genre-stylistic, holistic analysis, semantic) methods were used. The scientific novelty lies in the consideration of the composer's symphonic work in terms of the manifestation of the theme of the history of Ukraine and in the disclosure of the peculiarities of its embodiment in the selected works. Conclusions. The stages of O. Yakovchuk's symphonic creativity have been traced in the context of the development of Ukrainian symphonism in the 1970s – 2010s. The program compositions dedicated to the history of Ukraine (symphonic poem "Golden Gate", symphonies: The First "Biorhythms of Chornobyl", the Third "Echo of Childhood", the Fourth "Thirty-third", the Seventh "Maidan", the Eighth "Unconquered"). The primacy of programmatic in these works is determined. The author emphasizes the artist's attention to the most tragic events of Ukrain's past and present (the defense of Kyiv from the Mongol-Tatar horde, the Holodomor, World War II, the Chornobyl tragedy, the Revolution of Dignity, Russian aggression in Donbas). The dramatic type of symphonism in the drama of the works under consideration is revealed, in accordance with the content of the program. The innovative features of the concept of the symphonic cycle (all symphonies, except the Third, have an atypical number of movements) and the performing cast (a combination of orchestral and vocal-choral sound in the Third and Fourth symphonies, the pietism of the winds in the Eighth) are characterized. The features of the symphonic style in the considered works are revealed (developed leitmotif system, significant role of the brass group, instrumental solos, search for unusual timbre combinations and new timbres).

Key words: *Ukrainian culture, history of Ukraine, program music, symphonic creativity, composer Oleksandr Yakovchuk.*

Актуальність теми. Дослідження творчості українських композиторів останньої третини ХХ – початку ХХІ століття належить до пріоритетних завдань вітчизняного музикознавства. Останнім часом найбільш активно вивчався доробок корифеїв національної музики, так званих, «шістдесятників»: Л. Дичко, В. Губаренка, І. Карабиця, В. Сильвестрова, Є. Станковича. Значно менше уваги приділено творчості митців наступного покоління, зокрема й О. Яковчука, яка

відрізняється багатством жанрів та художніх ідей¹. Як слушно зауважив композитор В. Камінський, «у музиці не існує жанру, яким би не володів Яковчук» [7, с. 12]. Серед небагатьох наукових праць, присвячених доробку композитора, виділяється дисертація Н. Яковчук, в якій розглянуто жанрово-стильові особливості його камерно-інструментальних ансамблів [9]. У низці статей О. Кушнірук проаналізовано фольклорні джерела стилю О. Яковчука [2], хорові обробки народних пісень [6] та симфонічні твори як у ракурсі стильової динаміки [5], так і окремішньо: поема «Золоті ворота», Перша та П'ята симфонії [3], Третя та Четверта симфонії [4]. При цьому, тематичний аспект симфонічної творчості митця ще не отримав вичерпного висвітлення, що, таким чином, актуалізує означену проблему.

Мета статті – розкрити особливості втілення теми історії України у симфонічній творчості О. Яковчука.

Наукова новизна полягає у розгляді симфонічної творчості композитора з погляду вияву теми історії України та у розкритті особливостей її утілення в обраних творах.

Виклад основного матеріалу. Початок композиторського шляху О. Яковчука (нар. 1952) припадає на рубіж 1970–1980-х років. У цей час, позначений певним послабленням радянської ідеологічної системи, в музичній культурі зміцнюються волелюбні ідеї «шістдесятництва», активізуючи пошук нових світоглядних орієнтирів, увиразнення плюралістичних поглядів, урізноманітнення естетичних та жанрово-стильових принципів творчості. У творчості композиторів простежуються майже всі відомі стильові напрямки та сталі жанри, які зазнають авторського перетворення, типовим стає інтерес до нових тембових поєднань, інструментальних складів та технічних засобів.

У суголосі з художніми тенденціями епохи сформувався симфонічний стиль О. Яковчука, який відрізняється глибиною та масштабністю задуму, драматичним психологізмом, патріотичним образно-емоційним змістом, вільним трактуванням оркестрових жанрів та технологічною майстерністю письма.

¹ О. Яковчук – автор восьми симфоній, двох симфонічних поем, опери, балету, десяти інструментальних концертів, двох ораторій, сімох струнних квартетів, близько 400 обробок українських народних пісень, великого числа камерно-інструментальних творів, кантат, опусів духовного змісту, фортепіанних композицій.

На сьогодні солідний доробок митця у цьому жанрі налічує вісім симфоній та дві симфонічні поеми, що вказує на піетет симфонізму в його творчості як визначальної категорії художнього мислення. Ця особливість дає підстави для проведення паралелі між симфонічним доробком О. Яковчука та корифеями цього жанру в історії музичного мистецтва: Л. Бетховена, Ф. Шуберта, А. Брукнера, Г. Малера. Осягаючи сорокарічну ретроспективу симфонічних полотен композитора, помітна магістральна образно-сміслова лінія, що їх об'єднує, – бурхлива і драматична історія України, осмислена крізь призму особистісного авторського сприйняття: від героїчної оборони Золотих воріт часів Київської Русі (симфонічна поема «Золоті ворота») до буремних подій ХХІ століття: Революції Гідності (Симфонія № 7 «Майдан») та російської агресії на Донбасі (Симфонія № 8 «Нескорені»).

Поему «Золоті ворота» (1982) вважають своєрідним прологом до всієї симфонічної творчості О. Яковчука. Твір приурочений 1500-річному ювілею Києва, до якого було реконструйовано Золоті ворота – символ оборони давньої Русі часів князя Ярослава Мудрого. Поема стала одним із музичних ушанувань Києва поряд з іншими знаковими творами видатних композиторів, написаними в цей період: балетом «Ольга» Є. Станковича, ораторією «І нарекоши ім'я Київ» Л. Дичко, оперою-ораторією «Київські фрески» І. Карабиця, симфонічною сюїтою «З глибини віків» А. Білошицького.

Музика твору О. Яковчука змальовує величний образ Золотих воріт та їх незламних захисників, які чинили потужний спротив ординській навалі. Орієнтована на традицію жанру, симфонічна поема поєднує ознаки драматичної та епічної драматургії, які взаємодіють у хронотопі сонатної форми з розробкою конфліктного типу та дзеркальною репризою. Головна тема має героїко-патріотичний характер, уособлюючи образ мужніх оборонців Києва. Звучання побічної партії передає стан тривожного очікування битви, криваві події якої розгортаються у розробці, де «з максимальною можливістю використано всі засоби художньої палітри, внаслідок чого епічна концепція втілюється у драматичних і трагічних колізіях» [1, с. 33]. Ключову роль у драматургії поеми відіграє лейт-образ Золотих воріт, що наскрізною лінією проходить від вступу до останніх акордів. На тематизмі цього лейтмотиву композитор, майстерно оперуючи тембровими барвами,

будує різні образні сфери твору: архаїчну (вступ), героїчну (експозиція, реприза), духовну (початок репризи). Фінальне проведення лейтмотиву в апофеозному звучанні мідних духових утверджує непереможність українського духу.

У другій половині 1980-х років вітер епохи «перебудови» приніс українському суспільству довгоочікуване відчуття карколомних змін, пов'язаних із критикою ідеологічної доктрини радянського минулого та переосмисленням загальнолюдських цінностей. В атмосфері образно-емоційного оновлення розвивається й музична творчість, виявляючи нестандартні форми художнього мислення. Зокрема, якісних перетворень зазнає актуальний у той час жанр симфонії, трактування якого набуває тотальної індивідуалізації, коли «кожна нова талановита симфонія постає як жанро-утворювальне явище: на рівні жанру, драматургії, типології» [1, с. 161]. Йдеться про такі різновиди цього жанру, як симфонія-епопея (І. Карабиць, Є. Станкович), симфонія-медитація (В. Сильвестров, Є. Станкович), симфонія-памфлет (Б. Буєвський), симфонія-бурлеск (Л. Колодуб), які органічно ввійшли в українську художню практику кінця ХХ століття.

У річищі жанрового оновлення написана й Перша симфонія О. Яковчука «Біоритми Чорнобиля» (1986). Цей твір – миттєвий відгук автора на страшну атомну аварію в українському містечку Чорнобилі, що сколихнула весь світ небезпекою масштабного радіоактивного зараження. Подібно до багатьох вітчизняних митців (письменників І. Драча, Б. Олійника, Є. Гуцала, композиторів Є. Станковича, І. Карабиця та ін.), які присвятили чорнобильській темі свої твори, О. Яковчук виразив у Першій симфонії глибокий біль від усвідомлення непоправного лиха на рідній землі, і водночас, страх та розгубленість людини перед викликами глобальної катастрофи.

Для втілення цього емоційного стану автор поєднав засоби драматичного та лірико-медитативного симфонізму, вибудовуючи драматургію у межах нетипового для жанру двочасинного циклу. Прозоре оркестрування, часте використання інструментальних соло змальовують в уявленні картину вимерлої землі, на якій людина відчувається самотньою та беззахисною. Особливої виразності досяг композитор, використовуючи сонорний ефект (поєднання чистої та збільшеної кварт у віолончелей та контрабасів), пов'язаний з імітацією гудіння дротів ліній високовольтних передач. Ключову роль

у симфонії відіграють три теми: «долі», «патріотизму» та «тема техногенної катастрофи», які протягом драматургічного розвитку тісно взаємодіють та істотно змінюються.

Філософськими роздумами про долю Батьківщини сповнені й наступні симфонічні опуси О. Яковчука, присвячені трагічним сторінкам української історії. І в кожному випадку митець обирає інакший формат художнього вислову, демонструючи надзвичайну гнучкість жанру в умовах тотального синтезу музичного мислення епохи постмодерну. Так, у Третій та Четвертій симфоніях він поєднує засоби симфонізму з розвинутим хоровим письмом кантатно-ораторіального типу.

Третя симфонія «Відгомін дитинства» (1987), написана для мецо-сопрано, мішаного хору й симфонічного оркестру, овіяна спогадами про лихоліття Другої Світової війни крізь призму дитячого сприйняття. В основу твору покладено вірші поета Ю. Сердюка – дитини війни. Сюжетна лінія розгортається у межах типової для симфонії чотиричастинної форми, де кожна частина має програмну назву: «Війна» – «Дитячі сни» – «Ми – діти війни» – «Мати на День Перемоги». Драматургія циклу побудована на ідеї передчасного дорослішання та духовного зростання дитини в умовах війни: від передчуття лиха (I ч.), насування страху від жахів війни, що травмують дитячу свідомість (II ч.), через рішучий протест в душі дитини, загартованої війною та її готовність захищати Батьківщину (III ч.), до радості вистражданої перемоги (IV ч.). Роздуми автора про долі батьків і дітей, скалічених війною, втілює музика розгорнутого епілога симфонії.

Стильова специфіка твору розкривається в органічній взаємодії традиційних та новаторських ознак жанру. О. Кушнірук виділяє в цьому творі такі характерні ознаки симфонічного мислення: структуру чотиричастинного циклу, пріоритет сонатності, хвильовий розвиток драматургії, значну вагу коди, інтонаційні арки між частинами циклу. Серед інноваційних рис, на її думку, найбільш виразно виявляється жанровий синтез симфонії та кантати, прийоми стилізації у маршових характеристиках радянського та німецького образів, сонористична поліпластовість, що досягається одночасним звучанням контрастних музичних образів [4].

Інша масштабна трагедія українського народу, Голодомор, утілена в Четвертій симфонії-реквіємі «Тридцять третій» (1990). Твір був написаний ще в радянський період, коли

ця болюча тема замовчувалася, отже, композитор був першим, хто насмівся заявити про неї в музиці на повен голос. Поетичною основою симфонії обрано проникливу поезію В. Юхимовича, котрий пережив голодомор у ранньому дитинстві. Відповідно й завдання композитора полягало у пошуку оптимальних жанрово-стильових засобів, які б допомогли розкрити усі градації невимовного суму за мільйонами людських життів, жорстоко загублених сталінською тоталітарною системою.

Художній задум композитора успішно реалізувався завдяки унікальному жанровому синтезу, який проявився у поєднанні ознак симфонії з реквіємом. Так, О. Яковчук наділив цей твір характерними особливостями поминальної служби: звучанням хорового співу, шестичастинною будовою, траурним характером, використанням рядків молитви канонічної православної традиції. Щодо симфонізму мислення митця, то він проявився, передусім, у створенні розгалуженої лейтмотивної системи (теми молитви, стогону, долі, протесту), де кожен лейт-символ набуває динамічного розвитку, у використанні прийому стилізації, пов'язаного з відтворенням фальшиво-оптимістичної образності радянського життя, у зведенні тематичних зв'язків між частинами циклу. Ключову смислову арку, що пов'язує першу частину симфонії з фіналом, утворює проведення теми молитви «Господи, помилуй», яка сприймається як символ духовного очищення.

Композитор яскраво вираженого національно-патріотичного спрямування, О. Яковчук не залишається осторонь буремних подій сучасної історії України. Його Сьома та Восьма симфонії, замислені як диптих «Революція Гідності», стали музичним вшануванням героїв ХХІ століття, які віддавали та віддають життя за свободу і незалежність української держави. З погляду специфіки жанру обидві симфонії також демонструють ознаки оновлення, пов'язані зі зрушеннями у механізмі творчого процесу ХХІ століття, коли «ідея твору стала головною у визначенні таких параметрів, як його структура, склад інструментів, засоби музичної виразності тощо» [8, с. 250].

Концепція одночастинної Сьомої симфонії «Майдан» (2014) для симфонічного оркестру полягає у піднесенні ролі особистості у спільній справі, адже кожен учасник Революції Гідності своїми думками, почуттями, вчинками, енергетикою,

залишив виразний слід в історії. Індивідуалізація образів Майдану виявляється у кількох розгорнутих інструментальних соло (труба, альт, віолончель, англійський ріжок, най). Головна музична тема, що виникає із соло альта, поступово обростаючи тембровою масою усього оркестру, символізує ліричний образ української душі. Драматургічну роль у симфонії також відіграє тема фатуму, якою переривається вільний розвиток головної теми. Збірний образ ворогів Майдану (представників силових структур та найманців із соціально неблагополучного середовища) у середньому розділі зображений композитором у саркастичному характері, втілюючи їхній страх перед праведним гнівом обуреного народу. Фінальний епізод симфонії, побудований на матеріалі щемливих інтонацій тріо (англійський ріжок, труба з сурдиною та най), – своєрідна епітафія героям Небесної Сотні.

Восьма симфонія «Нескорені» (2016) присвячена живим та загиблим захисникам України перших років російської агресії: «кіборгам» Донецького аеропорту, героям Іловайська, Маріуполя та Дебальцевого. Особливість твору стосується не лише його тематики, пов'язаної з животрепетними подіями українського сьогодення, та концепції циклу (симфонія одночастинна, як і попередня), а й задуму виконавського складу: це перша в історії симфонія, призначена для великого духового оркестру. Потужне звучання духових виразно підсилює напруження кривавої битви, розгортання якої створюється засобами наскрізної драматургії хвильового типу. Сміслова кульмінація твору припадає на фінальну частину, що розпочинається з поминального дзвону за полеглими героями. Унікальність цієї звуко-імітації полягає у незвичайному тембровому рішенні: дзвони виготовлені з гільз артилерійських снарядів, привезених із зони Донецького аеропорту. Глибокого страждання сповнений наступний епізод симфонії – розлогий вокаліз мецо-сопрано на фоні оркестру, що символізує голос Неньки-України. Тема вокалізу інтенсивно розвивається, дедалі набуваючи гучності. Її кульмінаційне проведення звучить немов крик перестороги майбутнім поколінням: «Жахиття війни ніколи не повинно повторитися!».

Висновки. Аналіз симфонічних опусів О. Яковчука, присвячених темі історії України, дає змогу зробити такі узагальнення:

Усі розглянуті твори вирізняються програмністю, що має як узагальнений характер («Золоті ворота», Перша, Сьома, Восьма симфонії), так і конкретну літературну основу (Третя та Четверта симфонії).

У втіленні історичної тематики О. Яковчук обирає трагічні події українського минулого та сьогодення (оборона Києва від монголо-татарської орди, Голодомор, Друга світова війна, Чорнобильська трагедія, Революція Гідності, російська агресія на Донбасі).

Концепція драматургії досліджуваних творів базується переважно на драматичному типі симфонізму.

Кожна із симфоній є своєрідним жанровим зразком, виявляючи вільне трактування циклічності (усі симфонії, крім Третьої, мають нетипову кількість частин) та виконавського складу (поєднання оркестрового та вокально-хорового звучання у Третій та Четвертій симфоніях, пітет духових у Восьмій).

Характерними ознаками симфонічного стилю досліджуваних творів є розвинена лейтмотивна система, значна роль духової групи, увага до сольних епізодів, пошук незвичайних тембрових поєднань та нових тембрів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Зинькевич Е. Динамика обновления: Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – начало 80-х годов). Київ: Музична Україна, 1986. 183 с.

2. Кушнірук О.П. Джерелознавчі аспекти проблеми «композитор і фольклор» у творчості О. Яковчука. *Мистецтвознавчі записки*. 2019. Вип. 35. С. 230–234.

3. Кушнірук О. Симфонізм Олександра Яковчука у віддзеркаленні раннього та пізнього періодів творчості. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2017. Вип. 1. С. 7–16.

4. Кушнірук О.П. Симфонічний доробок О. Яковчука в постмодерному контексті української музичної культури. *Вісник ДАКККіМ*. Київ, 2013. Вип. 4. С. 156–160.

5. Кушнірук О. Симфонічний стиль Олександра Яковчука: динаміка становлення. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2020. Вип. 127. С. 27–38.

6. Кушнірук О.П. Хорова творчість Олександра Яковчука: жанрові та стильові параметри. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2019. Вип. 125. С. 65–76.

7. Чернова-Строй І. Музика нескорених. *Культура і життя*. 2018. № 19. 12 травня. С. 12–13.

8. Чібалашвілі А. Музика другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Концептуальність як ознака часу. *Мистецтвознавство України*. 2017. Вип. 17. С. 250–257.

9. Яковчук Н.Д. Камерно-інструментальні ансамблі О. Яковчука: жанрово-стильовий аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03; ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Київ, 2017. 16 с.

REFERENCES

1. Zinkevych, E. (1986). Dinamika obnoveniia: Ukrainaskaia simfoiia na sovremennom etape v svete dialektiki traditsii i novatorstva (1970-e – nachalo 80-h godov) [Dynamics of renewal: Ukrainian symphony at the modern stage in the light of dialectics of tradition and innovation (1970s – early 1980s)]. Kyiv: Muzychna Ukraina [In Russian].

2. Kushniruk, O.P. (2019). Dzhereloznavchi aspekty problemy “kompozytor i folklor” u tvorchosti O. Yakovchuka [Source study aspects of the “composer and folklore” problem in the works of O. Yakovchuk]. *Mystetstvoznavchi zapysky*. Kyiv, Vol. 35, 230–234 [In Ukrainian].

3. Kushniruk, O. (2017). Symfonizm O. Yakovchuka u viddzerkalenni rannoho ta piznoho periodiv tvorchosti [Oleksandr Yakovchuk’s symphonism in the reflection of early and late periods]. *Studii mystetstvoznavchi*. Kyiv, Vol. 1, 7–16 [In Ukrainian].

4. Kushniruk, O.P. (2013). Symfonicnyi dorobok O. Yakovchuka v postmodernomu konteksti ukrainskoi muzychnoi kultury [O. Yakovchuk’s symphonic legacy in the postmodern context of Ukrainian music culture]. *Visnyk DAKKKiM*. Kyiv, Vol. 4, 156–160 [In Ukrainian].

5. Kushniruk, O. (2020). Symfonicnyi styl Oleksandra Yakovchuka: dynamika stanovlennia [Oleksandr Yakovchuk’s symphonic style: dynamics of formation]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P.I. Chaikovskoho*. Vol. 127, 27–38 [In Ukrainian].

6. Kushniruk, O.P. (2019). Horova tvorchist Oleksandra Yakovchuka: zhanrovi ta stylovi parametry [Oleksandr Yakovchuk’s choral art: genre and style parameters]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P.I. Chaikovskoho*. Vol. 125, 65–76 [In Ukrainian].

7. Chernova-Stroy, I. (2018). Muzyka neskorenih [Music of the unconquered]. *Kultura i zhyttia*. № 19, May 12th, 12–13 [In Ukrainian].

8. Chibalashvili, A. (2017). Muzyka druhoi polovyny ХХ – pochatku ХХІ stolittia. Kontseptualnist yak oznaka chasu [Music of the second half of the twentieth and early twenty-first century. Conceptuality as a sign of the times]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*. Vol. 17, 250–257 [In Ukrainian].

9. Yakovchuk, N.D. (2017). Kamerno-instrumentalni ansambli O. Yakovchuka: zhanrovo-stylovyi aspekt [O. Yakovchuk’s chamber and instrumental ensembles: genre and style aspect]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ [In Ukrainian].

УДК 78.072(477):050(73=161.2)

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-5>**Ольга Андріївна Білінська**

ORCID: 0000-0002-1319-8808

аспірантка кафедри вокально-хорового, хореографічного
та образотворчого мистецтва

факультету початкової освіти та мистецтва

Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

olhatichko523@ukr.net

ПУБЛІЦИСТИКА ОСИПА ЗАЛЕСЬКОГО НА СТОРІНКАХ МИСТЕЦЬКОГО ЖУРНАЛУ «ОВИД»

Мета роботи полягає в опрацюванні та аналізі музичної публіцистики Осипа Залеського, опублікованої на сторінках журналу «Овид». **Методологія дослідження** спирається на культурно-історичний, структурний і системний методи для висвітлення історії створення музикознавчої спадщини О. Залеського та її жанрової палітри, також використовується музично-аналітичний метод, щоб проаналізувати публіцистичні твори Осипа Залеського. **Наукова новизна** дослідження полягає в спробі вперше проаналізувати зразки музичної періодики Осипа Залеського, який, співпрацюючи з журналом «Овид», окреслював реалії побутування та творчості українських митців (кінець XIX – середина XX століття). У мистецькому журналі «Овид» було опубліковано декілька статей, які вперше піддаються аналізу. Розкривається тематика публікацій, їхня роль в ознайомленні української діаспори з музичним життям материкової України. **Висновки.** Завдяки літературно-мистецькому журналу «Овид» О. Залеський поширював важливу інформацію про українське музичне мистецтво, його видатних представників, зокрема, про українських митців та педагогів (Ореста Руснака, Олександра Тисовського), рецензував довідкову літературу, шукав зв'язки літератора Івана Франка з музикою і ділився пережитим воєнним досвідом з часів Першої світової війни. Він невтомно працював над популяризацією української культури у світі серед українців діаспори і представників інших національностей. О. Залеський мріяв, що саме українська музика, народна пісня повідає світові про талановитий український народ, композиторів і виконавців, у ментальній природі яких музикальність є генетичним кодом. У публікаціях О. Залеський підкреслював, що Україна має свою історію і героїв, якими варто пишатися, митців світової слави, унікальну культуру і традиції. **Тим**

самим, він здійснив вагомий поступ у розвитку і популяризації українського музичного мистецтва в діаспорі.

Ключові слова: Осип Залеський, журнал «Овид», музикознавець, стаття, публіцистика, композитор, митець, діаспора.

Bilinska Olha Andriivna, Postgraduate Student at the Department of Vocal and Choral, Choreographic and Fine Arts, Faculty of Primary Education and Art of the Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

Journalism of Osyp Zalesky on the pages of the art magazine “Ovid”

The purpose of the work is to process and analyze the music of Osyp Zalesky's publicism, published on the pages of the magazine “Ovyd”. **The research methodology** is based on cultural-historical, structural and systemic methods to highlight the creation's history of the musicological heritage of O. Zalesky and its genre palette, the musical-analytical method is also used to analyze the publicistic works of Osyp Zalesky. **The scientific novelty of the research** is initially based on an attempt to analyze the samples of musical periodicals of Osyp Zalesky, who, collaborating with the magazine “Ovyd”, outlined the realities of Ukrainian artists' life and work (end of the 19th – mid-20th century). Several articles were published in the art magazine “Ovyd”, which can be analyzed newly. **Conclusions.** Due to the literary and artistic magazine “Ovyd”, O. Zalesky spread important information about Ukrainian musical art, its outstanding representatives, and in particular, about Ukrainian artists and teachers (Orest Rusnak, Oleksandr Tysovsky), he reviewed reference literature and looked for the connections between the writer Ivan Franko and music, he shared his military experience from the First World War. He worked tirelessly to popularize Ukrainian culture in the world among the Ukrainian diaspora and representatives of other nationalities. O. Zalesky dreamed that it is Ukrainian music and folk song tells the world about the talented Ukrainian people, composers and performers, in whose mental nature musicality is a genetic code. In his publications, O. Zalesky emphasized that Ukraine has its own history and heroes to be proud of, world-renowned artists, unique culture and traditions. Thus, he made significant progress in the development and popularization of Ukrainian musical art in the diaspora.

Key words: Osyp Zalesky, magazine “Ovyd”, musicologist, article, publicism, composer, artist, diaspora.

Актуальність теми дослідження. У сучасних реаліях науковці дедалі частіше проявляють велику зацікавленість до музикознавчої спадщини представників української діаспори. Саме зараз виникла гостра потреба у висвітленні призабутих історичних фактів і подій, відродженні видатних персоналій, які утверджували українську культуру, традиції, мистецтво і науку за межами батьківщини.

Потрапивши у нове соціальне середовище, музикознавець і композитор Осип Залеський намагався працювати

і творити задля розбудови української культури в Америці (США). Чимало праці доклав митець для виховання української молоді як викладач Українського музичного інституту Америки. Для дітей він писав хоріві, фортепіанні композиції, дитячу оперу «Цвіркунчик» та музику до вистав. Його композиторська спадщина включає хоріві та інструментальні твори, які часто звучали у програмах українських колективів і окремих виконавців у діаспорі. О. Залеський також працював у музикознавчій царині, писав музично-критичні, наукові та публіцистичні статті. Маючи великий досвід роботи з періодичними виданнями, митець радо публікував свої напрацювання і у літературно-мистецькому журналі «Овид».

Музикознавчу спадщину Осипа Залеського досліджували Г. Карась, І. Таран, А. Житкевич, які вперше «відкрили» цю неординарну постать як професіоналам, так і широкому загалу.

Мета роботи полягає в опрацюванні та аналізі музичної публіцистики Осипа Залеського, опублікованої на сторінках журналу «Овид».

Наукова новизна зумовлена вперше здійсненим аналізом музикознавчих матеріалів, які Осип Залеський публікував у мистецькому журналі «Овид».

Виклад основного матеріалу. Про те, що Осип Залеський вів активну громадську та публіцистичну діяльність свідчать його численні праці, які він писав упродовж 70 років. Уродженець Галичини виростав серед українських традицій, народної пісні, у шані та любові до рідного краю. Зацікавлення до музики у О. Залеського проявилось з ранніх літ, тому згодом він продовжив здобувати професійні знання у цій галузі. Спершу, займаючись музичною самоосвітою, він уклав підручник із теорії музики українською мовою (не опублікований), бо вбачав прогалину музикознавців у цьому напрямку. Перший досвід написання навчального посібника посприяв у реалізації наступних праць: «Мала українська музична енциклопедія», «Короткий нарис історії української музики», «Загальні основи музичного знання», «Музичний словник», «Музичний диктант» [2]. Важливу роль у становленні Осипа Залеського як публіциста і музикознавця відіграло навчання у Львівському університеті на відділі музикології в А. Хибінського, який виплекав когорту українських музикознавців європейського рівня (Б. Кудрик, З. Лісса, С. Туркевич-Лукіянович, М. Антонович та ін.).

1912 року О. Залеський зробив перші кроки у публіцистиці завдяки співпраці з редакцією часопису «Діло», згодом – «Ілюстрованою Україною» та щоденником «Руслан». Загалом, кількість періодичних видань, до яких дописував музикознавець, доволі значна. В Україні це часописи «Музика», «Музика масам», «Літературно-науковий вісник», «Шляхи», а після еміграції 1950 року до США – «Свобода», «Вісті. Herald. Міннеаполіс», «Веселка», «Український голос», «Екран», «Америка» та інші. Кілька публікацій автора було надруковано і у виданні «Овид» (США).

Журнал «Овид» постав з ініціативи Миколи Денисюка – публіциста, видавця, за професійною спрямованістю – економіста та юриста, що походив із галицького села Гвіздець що на Івано-Франківщині. Власне видавництво і журнал «Овид» М. Денисюк створив під час тимчасового проживання в Аргентині. Через сім років він іммігрував до Америки (США) в місто Чикаго, де журнал набув великої популярності. До реалізації свого проекту ставився відповідально: «При посвяченні приміщення видавництва М. Денисюк передав видавництво і журнал «Овид» під покров Зарваницької Божої Матері... Незабаром М. Денисюк зумів об'єднати навколо свого видавництва місцевих українських літераторів та митців» [8, с. 181]. До цієї плеяди увійшли такі майстри пера як Р. Завадович, Г. Черінь, В. Гаврилюк, С. Парфанович, Л. Храплива; музикознавці та композитори Р. Купчинський, О. Сидоренко-Квірмбах, М. Скала-Старицький, О. Залеський, Г. Лагодинська-Залеська; мистецтвознавці В. Ласовський та інші. Життя журналу «Овид» вирувало, поки билося серце його фундатора М. Денисюка (1976). Після смерті засновника журнал поступово почав занепадати. До 1961 року «Овид» виходив щомісяця, а згодом як шоквартальник. Подальша доля журналу невідома [8].

Так як журнал «Овид» мав мистецьке спрямування і згуртував навколо себе активних українських культурних діячів, цей часопис привернув увагу Осипа Залеського, який писав наукові статті та змальовував творчі портрети митців.

Свій публіцистичний шлях у журналі «Овид» О. Залеський розпочав із рецензії на книжку Степана Шаха «Львів – місто моєї молодости» (Мюнхен, 1956). Це була третя частина з серії книжок про Львів, присвячена 700-річчю цього міста. Сам сюжет відтворював спогади С. Шаха про життя у Львові,

а головно навчання в українській Академічній Гімназії. Автор статті зазначив, що книжка написана, почасти, у художній формі, виклад якої асоціюється з переглядом документального фільму, де прописана історія заснування цього закладу, його педагоги та визначні учні, цінні цікаві згадки Степана Шаха про навчання і працю в гімназії. Найбільше вразила Осипа Залеського ментальна точність, з якою автор описав всі події, місця і дати народження та професії батьків своїх однокласників, із якими розпочинав навчання у 1903 році. Однак, рецензент зумів знайти деякі неточності у викладі матеріалу, зокрема: «Д-р С. Людкевич не є сином крилошанина перемиської капітули, а вчителя з Ярослава... Проф. П. Карманський був деякий час на еміграції в Бразилії, не в Аргентині» [7, с. 44]. Також автор статті розкритикував російську кальку, яка прослідковувалася у тексті: «головною хибою цих споминів є їх мова, яку повинно було виправити видавництво, бо деякі місця таки дуже разять, от хоч би: «часть» (зам. частина), жена, ущербок, язики (мова)...» [7, с. 44]. Осип Залеський, як рецензент зі стажем, зумів коротко схарактеризувати зміст книжки, вказати на її ціннісні риси та недоліки.

Серед дописів О. Залеського до журналу «Овид» увійшло декілька творчих портретів, які безпосередньо пов'язані з ювілейними датами видатних особистостей. Із нагоди дев'яностих роковин від дня народження Артуро Тосканіні (до яких митець не дожив два місяці), музикознавець опублікував статтю, в якій зосередив увагу на цікавих фактах із життя та творчості видатного італійського диригента. О. Залеський наголошував, що А. Тосканіні зажив собі слави ще в юнацтві. У 1886 році вісімнадцятирічний віолончеліст оркестру оперного театру під час гастролей у Ріо-де-Жанейро, змінив диригента та з пам'яті творив оперу Джузеппе Верді «Аїда», як загалом і всі інші твори концертного туру. Секрет успіху митця полягав у реалізації задумів композитора через прискіпливу увагу до всіх вказівок і позначень у партитурах. Як зазначав О. Залеський: «А. Тосканіні був під цим оглядом тираном. Для нього партитура була евангелією, де не вільно змінити і одного значка» [1, с. 12]. Коли він виконував твори живих композиторів, то залюбки прислуховувався до всіх їхніх порад і зауваг. Він був провідним диригентом театру Ла Скала (Італія), Метрополітен опери (США) та Нью-Йоркського філармонійного оркестру (США). По смерті був

похований у Мілані, на своїй батьківщині. У статті-некролозі О. Залеський здійснив опис мистецької діяльності А. Тосканіні, підживлюючи її історичними фактами та біографічними відомостями.

У річницю смерті Ореста Руснака, музикознавець подав коротеньку згадку про життєвий і творчий шлях славетного українського оперного співака. Народився О. Руснак на Буковині, у селі Дубівці, у родині місцевого дяка. По здобутті середньої освіти у Чернівцях був призваний на службу в австрійську армію, а після розпаду Австро-Угорської імперії вступив до лав Української Галицької Армії. У ході воєнних дій опинився на території Чехословаччини у таборі Німецьке Яблінне. Там співав у чоловічому хорі, а згодом, за підтримки товаришів, покинув свою бригаду і вступив до музичної консерваторії у Празі. Невдовзі, О. Руснак пройшов студії у Мілані. По закінченні навчання гастролював європейськими містами і всюди отримував схвальні рецензії на свої виступи. Як зазначив автор, не оминав О. Руснак і своєї малої Батьківщини: «В часі «ери Скрипника» відбув турне по Україні, не забував своєї Буковини, куди приїздив на концертні виступи» [5, с. 28]. Цією статтею Осип Залеський намагався пробудити гордість в українців за своїх талановитих земляків, за рідну українську землю, котра обдарувала світ видатними митцями.

У статті «Іван Франко в музиці» [3] О. Залеський висвітлив зв'язок Франка з музикою, передусім через особистісне зацікавлення поета цим видом мистецтва. Він окреслив колосальну працю Франка-етнографа, збирача народних пісень, використання композиторами поетичних творів Каменяра, як основи для їхньої музичної творчості. Музика, зокрема українська народна пісня, мала на письменника великий вплив, адже була невід'ємною складовою сільського життя, супроводжувала кожного українця від народження і до смерті. Пісні свого рідного села Нагуєвичі І. Франко беріг у серці, це стало першою сходинкою до зацікавлення етнографією, а згодом любов до співу та пісні привели гімназиста до співу у шкільному хорі (Дрогобич). Своїми знаннями пісенних традицій прикарпатського регіону І. Франко ділився з етнографами: М. Лисенко з його голосу записав 5 пісень, К. Квітка 31 пісню, Ф. Колесса записав 8 мелодій, наспіваних письменником. О. Залеський навів спогад Ф. Колесси про виконання

поетом фольклорних зразків: «Франко співав приємним баритоновим голосом, співав просто і природно так, як співають наші селяни, проте його спів чомусь дуже зворушував» [3, с. 32]. Таким чином І. Франко нав'язав тісні контакти із українськими композиторами і фольклористами (О. Нижанківським, Д. Січинським, Н. Вахнянином, В. Гнатюком, В. Матюком, І. Кипріяном та іншими).

О. Залеський також звертає увагу й на статті Івана Франка на музичну тематику, як от «Церковні пісні XVII і XVIII століття», «Думки профана на музичні теми». Автор зауважує, що поетичні та прозові тексти стали основою написання музичних композицій, зокрема, за драмою І. Франка «Украдене щастя» чеський композитор Владімір Амбросов створив однойменну оперу. Наприкінці статті Осип Залеський подав назви музичних творів, які були написані на слова І. Франка і класифікував це у такій послідовності: солоспіви з фортепіанним супроводом, хорові твори, хорові твори на пошану І. Франка, симфонічні та драматичні композиції. У переліку автор згадав українських композиторів, які створили музичні твори до поетичних текстів І. Франка: М. Лисенка, С. Людкевича, А. Кос-Анатольського, Д. Січинського, Г. Майбороду, С. Воробкевича, Д. Задора, І. Шамо, К. Стеценка, Б. Кудрика, Б. Лятошинського, М. Колессу, А. Штогаренка, Г. Хоткевича, В. Кирейка, Ф. Надененка, Я. Ярославенка та українських композиторів із діаспори – В. Грудина, В. Безкоровайного, В. Шутя, І. Соневицького, А. Рудницького, М. Фоменка, І. Недільського та інших. О. Залеський вніс до цього списку і власні твори, а саме: «Де я не йду», «Червона калино», «Чому не смієшся ніколи» (солоспіви), «Полудне» (для мішаного хору з фортепіанним супроводом і соло баритона). Стаття видалася цікавою та інформативною, висвітлила напрями зацікавлень пісьменника, який не тільки був майстром поетичного слова, а й знавцем українського фольклору.

У тому ж таки випуску (Ч. 3, 1966 р.) О. Залеський опублікував статтю «Основник Українського пласту», в якій висловив свої привітання О. Тисовському з нагоди 80-х роковин від дня народження й описав його життєво-творчі досягнення. Олександр Тисовський відзначився тим, що у першій половині XX ст. заснував молодіжну організацію «Пласт», яка стала осередком формування свідомої української молоді. Гостру потребу в реалізації ідеї О. Тисовський відчув у період

вчителювання. Ухиляючись від застарілої австрійської методики, він спрямував свій погляд на модерний підхід до навчання, який вбачав у новій системі позашкільного виховання, що базувалася на патріотизмі та всебічному вихованні молоді. А втілив свій задум О. Тисовський у Львівській гімназії, створивши у 1911 році пластовий гурток. Цю ініціативу підхопили у містах і селах Західної України, а згодом і в українській діаспорі. Олександр Тисовський є автором підручників «Пласт» (Львів, 1912) та «Життя в Пласті» (1921). О. Залеський високо оцінив його здобутки, акцентуючи на тому, що: «Пласт, створений Ювіліатом, став рівночасно цінним вкладом українського педагога в добірок світової педагогічної думки... а працею-подвигом свого життя записався золотими буквами в історію рідної культури» [6, с. 34].

У публікації «Листопадовий спогад» музикознавець О. Залеський поділився своїм воєнним досвідом, який закарбувався в пам'яті з часів Першої світової війни. Автор подав цікавий зріз історичних подій. У 1918 році О. Залеський був старшиною австрійської армії, яка у березні прийшла звільнити молоду Українську державу від більшовиків. Такий поступ австрійців був зумовлений в обмін на хліб, бо військо і населення через виснажливу війну і економічну кризу голодувало. Цю домовленість назвали «хлібним миром» [4, с. 8]. Але в той самий час Австро-Угорська імперія почала давати тріщини і поневолені народи дедалі гостріше прагнули стати незалежними. Щоб врятувати ситуацію цісар Карл I видав указ, яким надав дозвіл різнонаціональним частинам армії залишитися у складі імперії або створити власну державу як федеративну складову монархії. Однак, така пропозиція монарха була запізнюю, бо Чехія, не гаючи часу, 28 жовтня проголосила незалежність. Відтак, австрійська армія почала розпадатись і перегруповуватись за національними ознаками. Новостворені групи поверталися на батьківщину боротися за незалежність своїх держав. У Могилеві О. Залеський зустрів кінець Першої світової війни, але бойовий дух не полишав його, бо Україні загрожувала нова небезпека з боку Польщі, яка зазіхала на Галичину. Тож, як згадував Залеський, він на чолі з командиром А. Климом почали формувати воєнну частину стрільців: «Нас двох не хотіло повертатися додому «голіруч». Ми хотіли зібрати наших вояків-українців та, створивши з них хоч малу військову одиницю, їхати з нею під

Львів, де вже розгорілися бої» [4. с. 8]. Але той ентузіазм молодих не поділяли між собою старші українці, яким вже не хотілося вступати у бій. О. Залеський без прикрас описав наслідки війни, яка зустріла їх голодом, холодом і численними смертями військових, що часто у дорозі додому помирали від втоми. По приїзді до Самбора з Могилева, радості Залеського не було меж: «Серце радувалося, коли я бачив на кожному кроці українське військо, українську владу, що творила нову вітку Української Держави» [4. с. 10]. Натхненний патріотичним духом він одразу зголосився до війська, в якому отримав призначення до самбірського куреня сотника І. Мошешнія. Попри тяжкі воєнні випробування О. Залеський залишився гуманною людиною. Воєнний досвід він переніс на музикознавчий «фронт», де аргументовано давав відсіч тим «митцям», які привласнювали культурні надбання українського народу і українських композиторів.

Висновки. Як музикознавець і громадський діяч, Осип Залеський публікував різнопланові статті у журналі «Овид», починаючи від власних воєнних спогадів і військової хроніки до наукових статей і творчих портретів українських митців. Він невтомно працював над популяризацією української культури у світі серед українців діаспори і представників інших національностей. О. Залеський мріяв, що саме українська музика, народна пісня повідає світові про талановитий український народ, композиторів і виконавців, у ментальній природі яких музикальність є генетичним кодом. У публікаціях О. Залеський підкреслював, що Україна має свою історію і героїв, якими варто пишатися, митців світової слави, унікальну культуру і традиції.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Залеський О. Артуро Тосканіні (1867–1957). Овид. 1958. Ч. 3(92). Квітень. С. 11–12.
2. Залеський О. З мого життя. Альманах Станиславівської землі: зб. м-лів до історії Станиславова і Станиславівщини [ред.-упор. М. Климишин]. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1985. Т. 2. С. 122–133.
3. Залеський О. Іван Франко в музиці. Овид. 1966. Ч. 3 (138). Липень-вересень. С. 31–33.
4. Залеський О. Листопадовий спогад. Овид. 1958. Ч. 8 (97). Листопад. С. 8–10.
5. Залеський О. Орест Руснак. Овид. 1961. Ч. 1 (112). Січень. С. 27–28.

6. Залеський О. Основник українського пласту. Овид. 1966. Ч. 3 (138). Липень-вересень. С. 34.

7. О. Зал. (Осип Залеський) Степан Шах: Львів – місто моєї молодости. Овид. 1957. Ч. 2–3 (79–80). лютий-березень. С. 44.

8. Саранча Г. В. Микола Денисюк – видавець українського літературно-мистецького журналу «Овид» (Чикаго, США). *Наукові записки*. Випуск 11. Вінниця, 2006. С. 179–181.

REFERENCES

1. Zalesky, O. Arturo Toscanini (1867–1957). Ovyd. 1958. Part 3 (92). April. P. 11–12.

2. Zalesky, O. From my life. Almanac of the Stanislavsky land: coll. m-liv to the history of Stanislavov and Stanislavov region [ed.-ref. M. Klymyshyn]. New York; Paris; Sydney; Toronto, 1985. T. 2. P. 122–133.

3. Zalesky, O. Ivan Franko in music. Ovyd. 1966. Part 3 (138). July-September. P. 31–33.

4. Zalesky, O. November memory. Ovyd. 1958. Part 8 (97). November. P. 8–10.

5. Zalesky, O. Orest Rusnak. Ovyd. 1961. Part 1 (112). January. P. 27–28.

6. O. Zaleskyi. The foundation of the Ukrainian stratum. Ovyd. 1966. Part 3 (138). July-September. P. 34.

7. O. Zal. (Osyp Zaleskyi) Stepan Shah: Lviv is the city of my youth. Ovyd. 1957. Part 2–3 (79–80). February-March P. 44.

8. Sarancha, G. V. Mykola Denisyuk is the publisher of the Ukrainian literary and artistic magazine “Ovyd” (Chicago, USA). Proceedings. 11 Edition. Vinnytsia, 2006. P. 179–181.

УДК 78.082.1:78.087.612.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-6>**Ван Сяоюй**

ORCID: 0000-0003-1378-1566

пошукач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
I_kulieva@ukr.net

«СИМФОНІЯ ЖАЛОБНИХ ПІСНЕСПІВІВ» Х. М. ГУРЕЦЬКОГО: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ТА ДУХОВНА СПЕЦИФІКА

Мета роботи — виявлення жанрово-стильової та інтонаційної специфіки III симфонії Х. М. Гурецького в річищі духовних традицій польської музики та їх відтворення в умовах культурно-історичних реалій кінця ХХ століття. **Методологічною базою** роботи є культурно-історичний підхід у музикознавстві, спадкоємний від Б. Асаф'єва і його послідовників. Водночас для даної статті вельми суттєвими виявилися також історико-культурологічний та міждисциплінарний підходи, що дозволяють виявити специфіку жанрово-стильового синтезу «Симфонії жалобних піснеспівів» Х. М. Гурецького у річищі не тільки еволюції стилю композитора, але й буття національних традицій польської музики в контексті духовно-естетичних настанов культури постмодерну. **Наукова новизна** роботи визначається її аналітичним ракурсом, що враховує як особливості прояву естетико-стильових настанов творчості Х. М. Гурецького, так і специфіку жанрово-стильового синтезу, що має місце в поезиці його III симфонії. **Висновки.** Творча особистість Х. М. Гурецького увібрала в себе показові якості польської музичної культури середини та другої половини ХХ століття в її послідовному русі від творчих новацій авангарду аж до більш традиційних засобів музичної виразності, співвідносних з естетикою «нової простоти», «сакрального мінімалізму», пост-романтизму та ін., що, водночас, вступали у взаємодію з відродженням традицій національної духовної культури та її релігійних настанов. Сказане співвідносне з поезикою III симфонії Х. М. Гурецького («*Simfonia piesni zalosnych*» — «Симфонія жалобних піснеспівів» ор. 36) (1976). Написаний для оркестру та соло сопрано, цей твір концентрує увагу на образі скорботної матері, що оплакує свого загиблого сина та є символічно співвідносяною з Богородицею і, водночас, з жертвами Другої світової війни. Подібна образна орієнтація виявляє не тільки релігійність автора, але й показує для польської духовної культури шанування Діви Марії як «Королеви

Польщі», а також цитати в симфонії стародавніх польських духовних маріологічних пісень (ламентаций). Жанрова специфіка III симфонії Х. М. Гурецького сформована на перетині типологій симфонії, вокального циклу та *Stabat Mater*, визначила її інтонаційну мову, орієнтовану на музично-виразні засади постмодерних феноменів «сакрального мінімалізму» та «нової простоти».

Ключові слова: польська музика, польський музичний авангард, «нова простота», симфонія, вокальний цикл, творчість Х. М. Гурецького, «Симфонія жалобних піснеспівів».

Wang Xiaoyu, Postraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

“Symphony of sorrowful songs” by H. M. Gorecki: genre-style and spiritual specificity

The purpose of the work is to identify the genre-stylistic and intonation specifics of H. M. Gorecki's Symphony No. 3 in the spiritual traditions of Polish music and their reproduction in the conditions of the cultural and historical realities of the end of the 20th century. **The methodological basis** of the work is the cultural-historical approach in musicology inherited from B. Asafyev and his followers. At the same time, a historical-cultural and interdisciplinary approach was also very important for this article, which allows us to reveal the specifics of the genre-stylistic synthesis of H. M. Gorecki's “Symphony of sorrowful songs” in the context of not only the evolution of the composer's style, but also the existence of national traditions of Polish music in the context spiritual and aesthetic guidelines of postmodern culture. **The scientific novelty** of the work is determined by its analytical perspective, which takes into account both the peculiarities of the manifestation of the aesthetic and stylistic guidelines of H. M. Gurecki's work, and the specifics of the genre-stylistic synthesis that takes place in the poetics of his III Symphony. **Conclusions.** The creative personality of H. M. Gurecki absorbed the indicative qualities of the Polish musical culture of the middle and second half of the 20th century in its consistent movement from the creative innovations of the avant-garde to more traditional means of musical expressiveness, corresponding to the aesthetics of “new simplicity”, “sacred minimalism”, post-romanticism, etc., which, at the same time, interacted with the revival of the traditions of the national spiritual culture and its religious teachings. What has been said is related to the poetics of H. M. Guretsky's III symphony (“Simfonia piesni zalosnych” – “Symphony of sorrowful songs” op. 36) (1976). Written for orchestra and solo soprano, this piece focuses on the image of a grieving mother mourning her dead son and is symbolically related to the Mother of God and, at the same time, to the victims of the Second World War. Such a figurative orientation reveals not only the religiosity of the author, but also the veneration of the Virgin Mary as the “Queen of Poland”, as well as the quotation in the symphony of ancient Polish spiritual Mariological songs (lamentations), indicative of Polish spiritual culture. The genre specificity of H. M. Gurecki's Symphony III was formed at the intersection of the typologies

of the symphony, the vocal cycle, and the Stabat Mater, and determined its intonation language, oriented to the musical and expressive principles of the postmodern phenomena of “sacred minimalism” and “new simplicity.”

Key words: *Polish music, Polish musical avant-garde, “new simplicity”, symphony, vocal cycle, work of H. M. Gorecki, “Symphony of Sorrowful Songs”.*

Актуальність теми дослідження. Польська композиторська школа середини та другої половини ХХ століття — одне з найцікавіших явищ європейської музичної культури, що й нині привертає увагу виконавців та дослідників. Творчий здобуток її представників охоплює широкий спектр жанрово-стильових шукань та творчих відкриттів, що простягається від новацій авангарду аж до творчих настанов постмодерну, в тому числі з його спрямованістю до ідей «сакрального мінімалізму», «нової простоти», «медитативної музики» тощо.

Творча фігура Х. М. Гурецького є яскравим підтвердженням позначеного шляху розвитку польської музики рубежу ХХ–ХХІ століть. Сказане співвідносно в тому числі з його найбільш популярним у слухацькому середовищі опусом — ІІІ симфонією, відомою також як «Симфонія жалобних піснеспівів», що стала одним з «хітів» класичної музики другої половини ХХ століття. Втілений в ній оригінальний жанрово-стильовий синтез типологій симфонії, вокального циклу для солюючого сопрано та духовних жанрів маріологічної спрямованості і нині складає предмет слухацького, виконавського інтересу до цього твору, що потребує подальших аналітичних узагальнень музикознавчо-мистецтвознавчого порядку та визначає актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Бібліографія, присвячена Х. М. Гурецькому, досить численна [12] і репрезентована перш за все зарубіжними дослідженнями, серед яких виділяємо монографії А. Thomas [20], М. Wilizek-Krupa [21], публікації К. Droba [4; 10; 11], в яких узагальнено творчий шлях та жанрово-стильову спрямованість діяльності польського митця. Предметом активної дослідницької уваги досить часто виступає й згадувана ІІІ симфонія, про що свідчать наукові розвідки L. Howard [13; 14], М. Gasiorowska [15]. В українському музикознавстві особистість та творчість Х. М. Гурецького стали предметом узагальнень в публікаціях Р. Туровського [9] та А. Дзялак-Савицької [3], а також в роботах

О. Маркової, Д. Андросової, Б. Сюти, присвячених історії польського музичного культури ХХ століття у всій різноманітності її стилевих «виходів» [див.: 1; 8]. Інтерес викликають також монографічні публікації О. Овсяннікової-Трель [7], що приділяє увагу творчості Х. М. Гурецького в річищі явища «нової простоти» як системного жанрово-стильового феномену в сучасному музичному мистецтві. Названі джерела суттєво доповнює робота В. Личковаха, орієнтована на порівняльний розгляд естетики українського та польського авангарду [6]. Проте оригінальність творчої особистості польського композитора, глибоких духовно-релігійних та національно-етичних настанов його спадщини та її еволюції в умовах рубежу ХХ–ХХІ століть, що мали великий вплив і на синтетичну жанрову «природу» його ІІІ симфонії, і нині є цікавим предметом для сучасного дослідника.

Мета роботи – виявлення жанрово-стильової та інтонаційної специфіки ІІІ симфонії Х. М. Гурецького в річищі духовних традицій польської музики та їх відтворення в умовах культурно-історичних реалій кінця ХХ століття. **Методологічною базою** роботи є культурно-історичний підхід у музикознавстві, спадкоємний від Б. Асаф'єва і його послідовників. Водночас для даної статті вельми суттєвими виявилися також історико-культурологічний та міждисциплінарний підходи, що дозволяють виявити специфіку жанрово-стильового синтезу «Симфонії жалобних піснеспівів» Х. М. Гурецького у річищі не тільки еволюції стилю композитора, але й буття національних традицій польської музики в контексті духовно-естетичних настанов культури постмодерну. **Наукова новизна** роботи визначається її аналітичним ракурсом, що враховує як особливості прояву естетико-стильових настанов творчості Х. М. Гурецького, так і специфіку жанрово-стильового синтезу, що має місце в поезиці його ІІІ симфонії.

Виклад основного матеріалу. Польський музичний авангард середини ХХ століття, як свідчать історичні джерела [див.: 8; 1], розвивався в досить оригінальних умовах. З одного боку, очевидним був певний вплив естетичної доктрини культури радянського соцреалізму. З іншого боку, починаючи з середини 50-х років, в контексті політики прямого захоплення «модерністських» експериментів в культурі, що мали місце в цій країні, склалися сприятливі умови для розвитку настанов культури авангарду. У післявоєнні роки Польща «...опинилася

у “привілейованій” ситуації “західного фасаду” країн європейського Сходу; творчі та політичні акції, які набували поширення у цій країні, <...> ставали явищами міжнародного та навіть планетарного значення. В цьому відношенні важко переоцінити значення фестивалю сучасної музики “Варшавська осінь” (з 1956), який став одним із стимулів і виразників вітчизняного музичного напрямлення Нової фольклорної хвилі, діяльності авангарду у країнах соціалістичного табору у цілому – і саме тому поряд з західною лінією авангарду той польський варіант <...> склав надзвичайно оригінальний симбіоз “західного” та “східного” елементів у національному мистецтві» [1, с. 73–74].

Додамо також, що відкриття польського музичного авангарду отримали також всебічне висвітлення і в тогочасних музично-критичних виданнях, зокрема у широковідомому журналі «Ruch Muzyczny». Якщо попередні покоління польських музикантів сповідували в творчості ідеї неокласицизму, то увага їх наступників (В. Лютославський, А. Пануфнік, К. Пендеревський, Х. М. Гурецький, В. Кілар, Г. Бацевич та ін.) була прикутою до «естетосфери» творчого пошуку та експерименту, пов’язаних у той період з композиційно-теоретичними настановами додекафонії, серіалізму, алеаторики, сонористики тощо. Розглядаючи в широкому культурно-історичному контексті сутність авангарду, В. Личковах визначає його як свого роду «антистиль», або «трансгресію стилю в мистецтві». Під останньою мається на увазі «подолання історичних горизонтів культури, вихід за межі заданого людству світовідношення» [6, с. 37].

Водночас, цитований автор в своєму дослідженні акцентує сакральню-архетиповий бік мистецтва авангарду, проблематика якого «так чи інакше співзвучна з ідеями космізму, універсалізму, “вселюдськості”». Сакральні вселенські архетипи людського буття, зосереджені в тому числі й на темах життя і смерті, добра і зла, складають провідні теми авангардного мистецтва. «Збереження через трансформацію та зондування майбутніх можливостей культури – така, вочевидь, історична й естетична місія авангардизму» [6, с. 42, 19].

Сказане багато в чому визначає й духовно-змістовну специфіку творчості представників польського музичного авангарду, а також жанрово-стильові метаморфози їх композиторського шляху у другій половині ХХ століття. Більшість

названих авторів (в тому числі й Х. М. Гурецький), будучи вже досить відомими авторами, здійснюють поступовий перехід до більш традиційних засобів музичної виразності, співвідносних з естетикою «нової простоти», «сакрального мінімалізму», пост-романтизму та ін., що, водночас, вступала у взаємодію з відродженням традицій національної духовної культури, як це спостерігаємо, наприклад, у III симфонії Х. М. Гурецького, що поєднала в собі на тлі особливої значущості для польської християнської культури маріологічної тематики духовні національні традиції минулого та історичних реалій XX століття.

На думку Р. Туровського, наприкінці 70-х років XX століття польські композитори починають активно звертатися до духовно-релігійних жанрів. «На перший план поступово виходять християнські цінності, втрачені у роки захоплення авангардом. Сьогодні багатьох польських композиторів та музикознавців цікавить питання, що робить музичний твір справді духовним: звернення до релігійних текстів та жанрів, дотримання музичних канонів або, як пише польський музикознавець Мечислав Томашевський, “моменти одкровення” <...> Водночас у їхній творчості простежувалося поступове зміщення акцентів від інструментальної музики до вокально-інструментальних форм, у яких часто використовувалися релігійні тексти безпосередньо чи опосередковано взяті з Біблії [9, с. 117], а також алюзивно співвідносні з ними. Польський музикознавець Кшиштоф Дроба визначив цей період у творчості польських авторів як «фазу релігійної творчості» [4].

В цьому плані знову ж таки показовою є поетика згаданого твору Х. М. Гурецького, в якій типологія симфонії вступає у взаємодію з жанровими ознаками вокального циклу для соло сопрано, в той час як текстова основа, орієнтована на образ скорботної матері, що оплакує смерть свого сина, має очевидні перетини зі змістовними характеристиками *Stabat Mater*.

Ім'я Хенрика Миколая Гурецького в українському музикознавстві насамперед відоме у зв'язку саме із Третьою симфонією («*Simfonia pieszni zalosnych*» – «Симфонія жалобних піснеспівів»), прем'єра якої у 1976 році, разом із першовиконаннями симфонічної поеми «*Koscielec*» В. Кіляра та Першого скрипкового концерту К. Пендерецького, за визначенням Б. Сюти, ознаменувала народження «нового романтизму»

у польській сучасній музиці та актуалізацію норм традиційного музичного мислення у синтезі з новітніми композиторськими техніками [8]. Ще від 1950-х рр. Х. М. Гурецький заявив про себе як постійний учасник фестивалю «Варшавська осінь», представивши авангардну «Епітафію» ор. 12 для мішаного хору та інструментального ансамблю, згодом – у роботі Бієнале Молодих у Парижі та на інших міжнародних музичних форумах.

Як вважає А. Дзялак-Савицька, Х. М. Гурецький є одним із творців «містично-релігійної течії в польській музиці ХХ століття (разом із Анджеєм Пануфником, Войцехом Кіляром та ін.), як представник Катовицької композиторської школи розвинув її традицію, яка, за словами Л. Сидоренко, “має значення мистецького індивідуального переосмислення, а не консерватизму, і постає як “сакросфера” (Г. М. Гурецький), як “сфера ірраціоналізму” (Е. Кнапик), як ситуація “символічної транстекстуальності” (Й. Бауман-Шуляковська)”. Зробивши суттєвий внесок у розвиток авангарду, митець, разом із тим, стверджував, що навіть у 12-тоновій послідовності чує мелодію. А критики в його індивідуальному стилі, незалежно від технічно-композиційних пріоритетів, відзначають домінування кантиленного мислення і романтичного світосприйняття» [3, с. 15].

Такий підхід до виразних настанов власного стилю поєднаний в творчості цього автора з його шанобливим ставленням до духовних текстів, що обумовлене також глибокою релігійністю композитора. Х. М. Гурецький в одному зі своїх виступів, говорячи про духовні основи композиторської творчості, підкреслив, що «чесні та смиренні художники знають про це: все було б чудово у справах їхніх рук, якщо вони усвідомлюють, що малюють, творять і які створюють образи, і ці образи є лише відображенням краси Господа. Великою може бути потужність музики та слів, коли їхні твори стають далекою луною слова Божого» [20, с. 141]. Отже, музиці Х. М. Гурецького, особливо його вокальним творам, властива шляхетна височина. Слово, озвучене виразною інтонаційною мовою, типологічними символами духовних жанрів та національної релігійної традиції, ніби відкривало «погляд на світ», найчастіше на світ *sacrum* [4, с. 72], на пошуки Абсолюту як екзистенційної долі людини рубежу ХХ–ХХІ століть [9].

Своєрідним символом подібної творчої позиції польського автора можна вважати III симфонію – «Симфонію скорботних піснеспівів» ор. 36, створену в 1976 році. Твір став об'єктом як схвалення, так і різкої критики на тлі очевидної мінімалізації засобів музичного вираження та їх тяжіння до сакральної тематики, зосередженої в даному разі на образі скорботної матері, що оплакує смерть своєї дитини.

Перша частина (*Lento-Sostenuto tranquillo ma cantabile*) побудована у вигляді канону на темі, основою якої є фрагмент польського монодичного скорботного розспіву XV століття. Його джерелом є старовинна народна релігійна польська пісня «*Synku miły i wybrany, rozdziel z matką swoje rany...*» (Милий мій син, поділи з матір'ю свої рани...»). Згідно з аналітичними розвідками, її основою став рукопис Ламентації Діви Марії, що знаходився у монастирі Святого Хреста у Свентокшиських горах. Друга частина Симфонії (*Lento e largo-Tranquillissimo*) – це своєрідна скорботна елегія. Тут використано текст, вибитий на стіні гестапівської тюремної камери 18-річною польською дівчиною, учасницею антифашистського Спротиву: «*Mamo, nie płacz, nie. Niebios Przeczysta Krylowo, Ty zawsze wspieraj mnie. Zdrowaś Mario*». («Мамо, не плач, ні. Пречиста Королева небес, Ти завжди підтримуй мене. Радуйся Маріє»). Ці слова, з одного боку, концентрують увагу на трагічних історичних реаліях другої світової війни, з іншого – знову ж таки звернені до сакрального світу. Третя частина симфонії (*Lento-Cantabile-semblice*) є варіаційною обробкою народної мелодії з регіону Сілезії – батьківщини Х. М. Гурецького. Вона була в свій час записана музикознавцем-фольклористом А. К. Дигачем. У тексті йдеться про матір, яка безнадійно тужить за загиблим сином: «*Kajze mi się podziół muj synoczek miły*» («Де ж ти пропав, мій синочку милий»). Її образ також виявляється алюзивно співвідносним з образом Діви Марії.

Такого роду смислова концентрація на образі Богоматері свідчить не тільки про власне авторський задум композитора, що самостійно відбирав тексти твору, але й виявляє глибинні духовно-релігійні традиції польського «образу світу». Культ Діви Марії, репрезентований на рівні «Пресвятої Діви Марії, королеви Польщі», поширений серед католиків цієї країни протягом багатьох століть. Вперше він з'явився ще у другій половині XVI століття, коли Гжегож із Самбора вперше

назвав Діву Марію «Королевою Польщі і поляків». 3 травня кожного року католицька церква в Польщі проводить літургійну урочисту месу (solemnitas) Пресвятої Диви Марії, королеви Польщі [див. про це детальніше: 5; 16; 17; 18].

На думку І. Кметь, що детально досліджує маріологічну проблематику польської культури та її висвітлення в бібліографії, образ Божої Матері в цій національній традиції «є найбільш близьким саме до євангельського образу: він позбавлений ідеологічного забарвлення. Загалом образ Богородиці в польській народній культурі цілком відповідає народному *стереотипу матері*» (курсив наш – В. С.). Р. Томіцький наголошує на тому, що Богородиця в народній культурі [Польщі] є передовсім опікункою. Здійснюючи свою опіку над іншими, проявляється її материнство та владарювання [5, с. 53]. Зазначимо, що в аналізованій III симфонії Х. М. Гурецького героїня II частини циклу, що помирає в гестапівській катівні, звертається за духовною допомогою не стільки до рідної матері (яку вона скоріше намагається втішати), але перш за все до Богородиці.

Отже, в межах духовних настанов польської культури Богородиця постає як «ідеальна мати», а у вимірах національної культурно-історичної традиції – як «ідеальна польська мати». Як пише Ельжбета Островська, видається, що «*Батьківщина і Богородиця складають основу ідеалу жіночності в польській культурі, який актуалізується у постаті польської матері*» (курсив наш – В. С.) [19, с. 222]. Сказане обумовлює й змістовну специфіку аналізованої III симфонії Х. М. Гурецького, що виявляє не тільки релігійність її автора, його інтерес до сакральної тематики, але й її національне «підґрунтя», що визначило духовні настанови польської культури та музики як на рівні культової практики, так і на рівні «народної релігійності».

Ці образно-сміслові «домінанти» твору Х. М. Гурецького визначили також його інтонаційну мову та коло його виразних засобів, що тяжіють до граничної простоти. Орієнтація на образ скорботної матері, співвідносний з ламентациями, *Stabat Mater* та ін., обумовлює пріоритетну роль в даній симфонії вокального початку, інтонацій плачу, зосереджених на секундових зворотах та мелодиці ламентозного типу в умовах чітко позначеної тональної основи (e-moll, a-moll). Перша частина циклу, орієнтована на семантику e-moll, представляє собою

3-ч. композицію. Її крайні розділи, доручені струнним смичковим з підкресленням вокальної природи їх тембральності, представлені у вигляді канону. Поступове підключення всіх голосів цього поліфонічного «цілого», з одного боку, сприяє фактурно-динамічному «наростанню», що символічно окреслює безмежність материнського горя. З іншого боку, свідоме акцентування композитором поліфонічного фактору у поєднанні з цитуванням стародавнього духовного наспіву-ламентатії стає своєрідним «знаком» причетності до високої духовно-музичної традиції. Поява соло сопрано в середньому розділі в певний момент «перериває» канон струнних. Немов «застиглі», тривалі акордові «вертикалі» оркестрового супроводу певною мірою нагадують візантійські «ісони». Проте, з попереднім розділом це соло поєднують спільні секундові інтонації-оспівування. Суворий колорит підкреслено використанням фрігійського ладу.

Друга частина III симфонії Х. М. Гурецького, зосереджена на мученицькому образі жертви гестапівських катівень, як вказувалося раніше, включає як образи втішання, звернені до рідної матері («Мамо, не плач, ні»), так і молитву до Діви Марії. Зовнішній трагізм ситуації, орієнтованої на жахи Другої світової війни, страждання її невинних жертв, відтворене у секундових інтонаціях, близьких до вокальної партії першої частини твору, проте, має тут інше емоційне забарвлення. Просвітлений *a-moll* з наполегливим підкресленням його мажорної дорійської субдомінанти, прозора фактура, близька до хоральної, орієнтація на середній та верхній регістр у сукупності створюють образ, далекий від трагізму, але сконцентрований на хвалінні Богородиці, що символізує духовне преображення, бачення «славного в скорботному» та причетність безіменної героїні до сакрального світу. Аналогічного роду духовно-емоційний стан показовий й для фінальної частини цього циклу, побудованій на поступовому русі від *a-moll* до хорально-просвітленого *A-dur*.

Інтонаційна та темброва специфіка симфонії Х. М. Гурецького відповідно підіймає запитання щодо жанрової специфіки цього твору. Згідно з авторським визначенням, він перш за все є *симфонією*. Цей жанр, що має досить широкий спектр значень в тому числі й в музичному мистецтві різних епох, починаючи ще з часів античності, пройшовши досить складний еволюційний шлях, тим не менш, завжди так чи інакше

був орієнтований на узагальнення категорій «порядку», «гармонії», «космосу» в їх всеосяжному розумінні. Симфонія ХХ століття, залишаючись найвищою і досконалою формою концепції Людини і Світу, характеризується якісно іншою формою розуміння, упорядкування, проживання категорій Часу та Буття. Останнє й обумовлює показове зміщення її типології від раціоналістичної сутності жанру до метафізичного, від дискурсивного мислення до континуального, від гносеологічного акценту у співвідношенні людини та Космосу до онтологічного, що фіксує увагу на духовних константах та архетипах людського Буття. Такого роду метаморфози симфонії, що виявляють її первісну духовну сутність, показові для багатьох зразків цього жанру у минулому столітті, в яких задіяний не тільки симфонічний оркестр, але й вокал, що призводить до виникнення нових жанрових симбіозів.

Не є виключенням й аналізований твір Х. М. Гурецького, що є втіленням одного з затребуваних в різні часи архетипових образів скорботної матері та її біблійних аналогів, алюзивно співвідносних водночас з трагічними подіями Другої світової війни. Дослідники його творчості, підкреслюючи «надчасовий» характер *Symfonii pieśni żałobnych*, нерідко використовують такі її визначення, як «зупинка часу» [10, с. 3] та «сакралізація часу» [15, с. 4]. Це відчуття досягається, як вже зазначалося, завдяки максимальній економії-мінімалізації матеріалу, безперервній повторюваності, повільному темпу та постійному поверненню до одного звуку чи співзвуччя.

Водночас, зазначимо, що твір також має ознаки *вокального циклу*, типологія якого у ХХ столітті також зазнає певних метаморфоз, спрямованих до різноманітних жанрово-стильових метаморфоз. Найбільш показовою якістю вокального циклу зазначеної епохи виступає його орієнтація на жанровий синтез на рівні взаємодії камерно-вокальної музики, точніше, циклу, з симфонією і музичним театром. В результаті відбувається процес певної камернізації сучасної симфонії, а вокальний цикл у свою чергу починає насичуватися симфонічними компонентами. III симфонія Х. М. Гурецького, написана для солюючого сопрано, також демонструє ознаки подібного жанрового синтезу.

Зазначимо водночас, що камерний вокальний цикл в творчості авторів різних епох, згідно з етимологією слова «цикл – коло» та її риторико-семантичних і символічних

значень, відтворює ідею життєвого «Шляху» людини, осмислення його найважливіших етапів, відбитих у послідовності фіксованих моментів суб'єктивно-ліричного переживання, що символічно поєднує життєво-реальне та божественно-містичне начало [див. про це детальніше: 2]. Твір Х. М. Гурецького фіксує увагу на символічному образі материнської скорботи як певній кульмінації шляху-буття будь-якої матері, що поєднав історичні реалії ХХ століття з польським національно-архетиповим тлумаченням маріологічної тематики. Відповідно, апелювання до подібного образу виявляє також аналогію цієї симфонії з типологічними ознаками *Stabat Mater*, на чому наголошував також і сам композитор [див.: 13; 14; 15].

Позначена жанрова синтетична природа III симфонії Х. М. Гурецького органічно поєднана з граничною мінімалізацією та спрощенням її виразних засобів, що є одним з ключових моментів її стилю, що формувався на тлі поетико-інтонаційних настанов феномену «нової простоти». Узагальнюючи зміст цього словосполучення, показового вже для культури постмодерну, О. Овсяннікова-Трель серед провідних його музично-мовних формул виділяє домінуючу роль мелодійного фактору, консонантності, повільних темпів, відсутності контрастного тематизму та відповідного типу драматургії, а також значну роль повторності [7, с. 192]. Відзначимо, що всі ці складові, як вказувалося раніше, визначають змістовно-інтонаційний світ аналізованої симфонії Х. М. Гурецького та її глибокий духовний підтекст, сформований на тлі не тільки історичних подій ХХ століття, але й релігійних настанов польського «образу світу» та його маріологічної складової.

Висновки. Творча особистість Х. М. Гурецького увібрала в себе показові якості польської музичної культури середини та другої половини ХХ століття в її послідовному русі від творчих новацій авангарду аж до більш традиційних засобів музичної виразності, співвідносних з естетикою «нової простоти», «сакрального мінімалізму», пост-романтизму та ін., що, водночас, вступали у взаємодію з відродженням традицій національної духовної культури та її релігійних настанов. Сказане співвідносне з поетикою III симфонії Х. М. Гурецького («*Simfonia piosni zalosnych*» – «Симфонія жалобних піснеспівів» ор. 36) (1976). Написаний для оркестру та соло сопрано, цей твір концентрує увагу на образі скорботної матері, що оплакує свого загиблого сина та є символічно співвідносяною

з Богородицею і, водночас, з жертвами Другої світової війни. Подібна образна орієнтація виявляє не тільки релігійність автора, але й показове для польської духовної культури шанування Діви Марії як «Королеви Польщі», а також цитати в симфонії стародавніх польських духовних маріологічних пісень (ламентаций). Жанрова специфіка III симфонії Х. М. Гурецького сформована на перетині типологій симфонії, вокального циклу та *Stabat Mater*, визначила її інтонаційну мову, орієнтовану на музично-виразні засади постмодерних феноменів «сакрального мінімалізму» та «нової простоти».

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андросова Д., Маркова О. Нариси зарубіжної музики 1950–1990-х років. США. Греція. Польща: навчальний посібник для теоретико-композиторських, виконавських та культурологічних відділень музичних вузів. Одеса : Астропринт, 2011. 124 с.
2. Горелик Л. М. Вокальный цикл в жанрово-видовой специфике камерного пения: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 – Музыкальное искусство / Одесская государственная музыкальная академия им. А. В. Неждановой. Одесса, 2006. 185 с.
3. Дзялак-Савицька А. Соната для двох скрипок в естетичних пошуках XX століття: Сергій Прокоф'єв, Хенрік Миколай Гурецький, Едісон Денисов. *Українська музика*. 2019. № 3–4 (33–34). С. 12–21.
4. Дроба К. Между возвышенностью и страданием. О музыке Генрика Миколая Гурецкого. *Новая Польша*. Варшава, 2009. № 3 (106). С. 70–72.
5. Кметь І. Богородиця в сучасних польських дослідженнях. *Народна творчість та етнографія*. 2008. № 5. С. 50–56.
6. Личковах В. А. Естетика українського та польського авангарду: Монографія. Київ : НАКККіМ, 2021. 288 с.
7. Овсяннікова-Трель О. А. «Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві: монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. 448 с.
8. Сюта Б. О. Принципи організації художньої цілісності у творчості українських і польських композиторів 1970-х – 1990-х рр.: автореф. дис. доктора мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / ІМФЕ імені М. Т. Рильського. Київ, 2007. 36 с.
9. Туровский Р. Духовная традиция как антропологическая основа музыкального произведения на примере творчества К. Пендерского, Г. М. Гурецкого и А. Пануфника. *Українська полоністика*. 2016. Вип. 13. С. 112–126.
10. Droba K. Droga do sensu tragicznego: Jeszcze o III Symfonii Henryka M. Gureckiego”. *Ruch Muzyczny*. 1978. 22. № 15. S. 3–4.
11. Droba K. Gorecki. *Encyklopedia muzyczna*. Krakow: PWM, 1987. T. 3. S. 420–432.

12. Henryk Gorecki. Bibliography. URL: polish_music.usc.edu (дата звернення: 21.02.2023).
13. Howard Luke. Motherhood, Billboard, and the Holocaust: Perceptions and Receptions of Gyrecki's Symphony no. 3. *The Musical Quarterly*. 1998. 82 no. 1. S. 131–159.
14. Howard Luke. "A Reluctant Requiem": The History and Reception of Henryk M. Gorecki's Symphony № 3 in Britan and the United States. UMI, 2002. 364 s.
15. Gąsiorowska Małgorzata. "Symfonia pieśni żałosnych". *Ruch Muzyczny*. 1978. 22. № 3 (1978). S. 3–5.
16. Grąbczewski J. Postać Matki Boskiej w ludowych przekazach językowych. *Polska sztuka ludowa*. 1984. № 3. S. 157–167.
17. Kopeć J. Formy kultu Maryjnego w polskiej religijności XIX wieku. *Roczniki teologiczne*. 1996. T. XLIII, zeszyt 4. S. 165–187.
18. Napiyrkowski S. C. Polska mariologia śpiewana. *Roczniki teologiczno-kanoniczne*. 1987. T.XXXIV, zeszyt 2. S. 41–62.
19. Ostrowska E. Matki Polki i ich synowie. Kilka uwag o genezie obrazów kobiecoci i meskoci w kulturze polskiej. *Gender. Konteksty*. Krakow: Rabid, 2004. S. 215–227.
20. Thomas A. Gorecki. Krakow : PWM, 1998. 320 s.
21. Wilezek-Krupa M. Gorecki: Geniusz i upor. Krakow : Znak, 2008. 400 s.

REFERENCES

1. Androsova, D., Markova, O. (2011). Essays on foreign music of the 1950th–1990th. USA. Greece. Poland: a study guide for theoretical-composing, performing and cultural departments of music universities. Odessa: Astroprint [in Russian].
2. Gorelik, L. M. (2006). Vocal cycle in genre specifics of chamber singing. Candidate's thesis. Odessa: Odesskaya gosudarstvennaya muzykal'naya akademiya imeni A. V. Nezhdanovoy [in Russian].
3. Dzyalak-Savyts'ka, A. (2019). Sonata for two violins in aesthetic quests of the 20th century: Serhii Prokofiev, Henrik Mykolay Guretskyi, Edison Denisov. *Ukrayins'ka muzyka*. 3–4 (33–34), 12–21 [in Ukrainian].
4. Droba, K. (2009). Between exaltation and suffering. On the music of Henryk Mikołaj Gyrecki. *Novaya Pol'sha*. 3 (106), 70–72 [in Russian].
5. Kmet', I. (2008). The Virgin in modern Polish studies. *Narodna tvorchist' ta etnohrafija*. 5, 50–56 [in Ukrainian].
6. Lychkovakh, V. A. (2021). Aesthetics of the Ukrainian and Polish avant-garde: Monograph. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
7. Ovsyannikova-Trel', O. A. (2021). "New Simplicity" as a systemic genre-style phenomenon in modern music: a monograph. Odesa: Vydavnychyy dim "Hel'vetyka" [in Ukrainian].
8. Syuta, B. O. (2007). Principles of organizing artistic integrity in the work of Ukrainian and Polish composers of the 1970s – 1990s. Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv: IMFE imeni M. T. Ryl's'koho [in Ukrainian].

9. Turovskiy, R. (2016). Spiritual tradition as an anthropological basis of a musical work on the example of the works of K. Penderetsky, G. M. Guretsky and A. Panufnik. *Ukrayins'ka polonistyka*. 13, 112–126 [in Russian].
10. Droba, K. (1978). The Road to the Tragic Meaning: More on Henryk M. Gyrecki's Symphony No. 3. *Ruch Muzyczny*. 22, 3–4 [in Polish].
11. Droba, K. (1987). Gorecki. *Encyklopedia muzyczna*. Krakow: PWM. Vol. 3, 420–432 [in Polish].
12. Henryk Gorecki. Bibliography. Retrieved from polish_music.usc.edu
13. Howard, Luke (1998). Motherhood, Billboard, and the Holocaust: Perceptions and Receptions of Gyrecki's Symphony no. 3. *The Musical Quarterly*. 82, no. 1, S. 131–159 [in English].
14. Howard, Luke (2002). "A Reluctant Requiem": The History and Reception of Henryk M. Gorecki's Symphony № 3 in Britan and the United States. UMI [in English].
15. Gąsiorowska, Małgorzata (1978). "Symphony of sorrowful songs". *Ruch Muzyczny*. 22. № 3, 3–5 [in Polish].
16. Grąbczewski, J. (1984). The figure of the Mother of God in folk language. *Polska sztuka ludowa*. 3, 157–167 [in Polish].
17. Kopeć, J. (1996). Forms of the cult of Mary in the Polish religiosity of the 19th century. *Roczniki teologiczne*. Vol. XLIII, zeszyt 4, 165–187 [in Polish].
18. Napiyrkowski, S. C. (1987). Polish sung Mariology. *Roczniki teologiczno-kanoniczne*. Vol. XXXIV, zeszyt 2, 41–62 [in Polish].
19. Ostrowska, E. (2004). Polish mothers and their sons. Some remarks on the genesis of images of femininity and masculinity in Polish culture. *Gender. Konteksty*. Krakow: Rabid [in Polish].
20. Thomas, A. (1998). Gorecki. Krakow : PWM [in Polish].
21. Wilezek-Krupa, M. (2008). Gorecki: Genius and stubbornness. Krakow : Znak [in Polish].

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 785

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-7>

Юлія Василівна Воскобойнікова

ORCID: 0000-0001-6762-0018

доктор мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри хорового диригування та академічного співу

Харківської державної академії культури

j_vosk@ukr.net

ПРИНЦИПИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ШЕВЧЕНКОВИХ ПЕРЕСПІВІВ ПСАЛТИРЯ У ХОРОВОМУ ЦИКЛІ РУБЕНА ТОЛМАЧОВА «ПСАЛМИ ДАВИДОВІ»

Мета роботи полягає у виявленні принципів трансформації шевченківської версії текстів Псалтиря у хоровому циклі Рубена Толмачова.

Методологія дослідження базується на поєднанні текстологічного, інтерпретаційного та компаративного видів аналізу хорового твору.

Наукова новизна полягає у тому, що у науковий обіг вперше введено хоровий цикл Рубена Толмачова «Псалми Давидові»; визначено принципи творчого опрацювання композитором поетичного тексту Тараса Шевченка; окреслено специфіку інтерпретації композитором змісту псалмів.

Висновки. Дослідження інтерпретації текстів Т. Шевченка у хоровому циклі «Псалми Давидові» Р. Толмачова показало, що актуальність періоджерела століттями зберігається в українській культурі, як у поетичних, так і музичних переспівах, адже тема гонінь і протистоянь, духовної стійкості та збереження людського обличчя (а з християнської точки зору, богоподібності), в силу історичних подій завжди залишаються актуальними для України і українців.

Роботу Рубена Толмачова зі втілення поетичного тексту характеризує значна творча свобода, що виявляється у подоланні форматворчого впливу вербального тексту на формування музичної думки; у пластичному використанні авторської строки відповідно до музичного задуму

за рахунок додавання та скорочення кількості складів; у піклуванні про ясність та однозначність сприйняття тексту на слух завдяки відповідній актуалізації слів; у рефлексивному ставленні до змісту творів з урахуванням сьогоденного контексту, підвищенні оптимістичної складової, усуненні фрагментів, які можуть сприйматися неоднозначно або негативно; у використанні контекстуальних вставок.

Водночас композитор залишається консерватором у збереженні великої кількості церковнослов'янизмів, що відповідає і шевченківському задумові, і змісту первинного першоджерела.

Ключові слова: музичне мистецтво, хор, хоровий цикл, поезії Шевченка, церковні тексти, псалми, інтерпретація, фактура, ритміка.

Voskoboinikova Yuliia Vasylivna, Doctor in Art Criticism (Hab. Dr.), Associate Professor, Associate Professor at the Department of the Choir Conducting and Academical Singing of the Kharkiv State Academy of Culture

Principles of transformation of Shevchenko's psalter arrangements in Ruben Tolmachev's choral cycle "Psalms of David"

The purpose of the paper is to identify the principles of transformation of Shevchenko's version of the Psalms in Ruben Tolmachev's choral cycle.

The research methodology is based on a combination of textual, interpretive and comparative analysis of a choral work.

The scientific novelty is that the choral cycle "Psalms of David" by Ruben Tolmachev is introduced into scientific circulation for the first time; the principles of the composer's creative processing of Taras Shevchenko's poetic text are determined; the specifics of the composer's interpretation of the content of the psalms are outlined.

Conclusions. The study of the interpretation of Taras Shevchenko's texts in the choral cycle "Psalms of David" by R. Tolmachev has shown that the relevance of the original source has been preserved for centuries in Ukrainian culture, both in poetic and musical arrangements, because the theme of persecution and confrontation, spiritual stability and preservation of the human face (and from the Christian point of view, Godlikeness), due to historical events, always remain relevant for Ukraine and Ukrainians.

Ruben Tolmachev's work on the realization of the poetic text is characterized by considerable creative freedom, which is manifested in overcoming the formative influence of the verbal text on the formation of musical thought; in the plastic use of the author's line in accordance with the musical idea by adding and reducing the number of syllables; in caring for the clarity and unambiguity of the perception of the text by ear through the appropriate actualization of words; in a reflective attitude to the content of the works, taking into account the current context, increasing the optimistic component, eliminating the fragments that can be perceived ambiguously or negatively; in using contextual inserts.

At the same time, the composer remains conservative in preserving many Church Slavonicisms, which corresponds to Shevchenko's idea and the content of the original source.

Key words: musical art, choir, choral cycle, Shevchenko's poetry, church texts, psalms, interpretation, texture, rhythm.

Актуальність дослідження. Війна як абсолютно протиприродне явище зняла з нашого буття покрови передбачуваності. Ми відчули, як смерть дихає поруч, відчули, яким крихким є людське життя. Здається, ми лише зараз узнали, як важко планувати, коли ти не знаєш, чи доживеш до наступного дня, узнали, як тяжко приймати рішення, та і взагалі *діяти* у нових для більшості з нас умовах. Руйнування ілюзій щодо передбачуваності людського життя вимагає від людини тверезого ставлення до своєї скороминучості. Отже під час нинішніх подій духовні потреби, які лежать за межами земного людського життя, особливо актуалізуються. І на цей запит, попри жахливі умови повномасштабного вторгнення РФ, відповідає українське мистецтво. У тому числі, зверненням до однієї з найпопулярніших книг Старого Завіту – Псалтиря.

Іншим аспектом актуальності теми даного дослідження є його матеріал. Хоровий цикл Рубена Толмачова створено на основі 10 псалмів у поетичній версії Тараса Шевченка, що, безперечно, відповідає соціальному запиту українців на заглиблення у власну культуру та її справжнє, а не формальне, доосмислення.

Під час створення «Псалмів Давидових» композитор здійснив певне опрацювання поезій Т. Шевченка, отже **мета дослідження** полягає у виявленні принципів трансформації шевченківської версії текстів Псалтиря у хоровому циклі Рубена Толмачова.

Наукова новизна – у науковий обіг введено хоровий цикл Рубена Толмачова «Псалми Давидові»; визначено принципи творчого опрацювання композитором поетичного тексту Тараса Шевченка; окреслено специфіку інтерпретації композитором змісту псалмів.

Виклад основного матеріалу. Кожному християнину добре відомі тексти «Псалтиря», по-перше, завдяки їхньому богослужбовому, по-друге – прикладному значенню. Саме псалми зазвичай рекомендують читати під час небезпеки. Їх автор, цар Давид, не з чуток знав, що таке переслідування і смертельна небезпека. Його тексти сповнені довіри Богові, покайняного почуття та роздумів про глибинне людське благочестя, так би мовити, правила духовного життя.

«Псалтир», на відміну від багатьох богослужбових текстів, подекуди забарвлений гострими емоціями, притаманними палкій натурі свого автора. Амплітуда переживань Давида

сягає досить протилежних почуттів: від відчаю і гніву (під впливом яких він наполегливо вимагає від Господа справедливого суду для своїх ворогів, і, навіть, дорікає Йому за зволікання) до глибокого каяття, бездоганної довіри Господеві та широкого і неспинного Його прославлення.

Українська історія сповнена подій, які певною мірою перетинаються з подіями «Псалтиря», отже і національна рефлексія цієї книги є досить розвинутою. Ірина Даниленко у своєму дослідженні зазначає: «Завдяки саме Шевченкові в український літературний дискурс уперше був уведений «високий» жанр віршованого переспіву псалмів, що поет зробив глибоко органічно (після Шевченкових «Псалмів» були здійснені віршовані псаломні переспіви П. Гулака-Артемовського, М. Максимовича, В. Александрова, О. Федьковича, С. Руданського, Я. Щоголева, П. Куліша, П. Грабовського, І. Франка, Олени Пчілки, Лесі Українки, П. Карманського, Олександра Олеся, А. Кримського, Є. Маланюка та ін.)» [2, с. 7]. До цієї плеяди авторів долучімо і нашу сучасницю Ліну Костенко. По суті, Т. Шевченко відкрив для митців від літератури не лише тематику Давидових псалмів і можливість поетичного звернення до «Псалтиря» як духовного першоджерела, але й надав низку прикладів опрацювання псалмів у різних літературних жанрах, які філологи визначають як переклади, переспіви та наслідування.

Подібну потужну мистецьку тенденцію, але вже у музичній практиці України, започаткував у 2001 році Микола Гобдич у межах Всеукраїнського хорового конкурсу композиторів «Духовні псалми третього тисячоліття», який пройшов під час фестивалю «Золотоверхий Київ» (хоча, звісно, хорові композиції на Псалми Т. Шевченка створювалися і раніше – наприклад, у творчості М. Лисенка, Л. Ревуцького, М. Кузана). Згідно до умов, майбутні автори духовних творів мали звернутися до перекладу псалмів І. Огієнка. Тематика псалмів вже тоді зацікавила як молодих, так і досвідчених майстрів хорового письма, таких як Вікторія Польова, Ірина Алексійчук, Леся Дичко, Євген Станкович, Віктор Степурко, Ганна Гаврилець, Віктор Камінський, Богдана Фільц та інші. У річищі загальної цікавості до духовної тематики і, зокрема, до текстів псалмів особливе місце посіли й композиції на тексти поетичних перекладів Т. Шевченка.

Л. Герасименко цілком слушно зазначає, що «налічується близько 20 авторів, які використали «Давидові псалми»

Кобзаря у розмаїтих втіленнях, серед них М. Лисенко, Л. Ревуцький, М. Кузан, В. Журавицький, Г. Ганзбург, О. Козаренко, М. Скорик, О. Похило, О. Яковчук, Л. Дичко, О. Польовий, Є. Марчук, В. Гайдук, Л. Дума, Т. Іваницька, В. Тиможинський, В. Гончаренко, І. Соневицький, М. Гайдай, Ю. Ланюк» [1, с. 22–23]. Багатьом з цих робіт присвячено достатньо наукових досліджень, але «Псалмова Шевченкіана» в Україні продовжується: наприкінці 2022 року закінчив роботу над циклом псалмів Рубен Толмачов – відомий київський композитор, аранжувальник, викладач та диригент, ім'я якого також пов'язано з діяльністю у складі видатного вокального секстету «ManSound». Концертна презентація його «Псалмів Давидових» на вірші Т. Шевченка планується у Києві, Вінниці та Чернівцях у травні 2023 року.

За поясненнями автора, цілісна концепція твору, яка зараз знаходиться у спільній розробці з режисером Київської опери Віталієм Пальчиковим, буде містити півні контекстуальні та інтертекстуальні конструктивні елементи: крім хороших номерів, вона буде вмщати інструментальні та літературно-декламаційні. Проте навіть «чистий» музичний матеріал є дуже цікавим, адже виступає у якості музичної рефлексії змісту Давидових псалмів крізь призму реалій українського сьогодення.

Говорячи про Псалтир та художнє використання його текстів, ми, перш за все, маємо розуміти, що вони зазнали численних перекладів. А кожний переклад – це інтерпретація, до якої волею-неволею залучається власний життєвий і мистецький тезаурус перекладача, незалежно від обраного методу роботи з текстом. Чи то дослівний переклад, чи переказ, чи поетична репліка (цей ряд можна продовжувати) – у будь-якому випадку первісний текст виступає у ролі рухливого інваріанту, який набуває певних змін. Механізми виникнення, амплітуда та характер цих змін можуть варіювати залежно від особистості перекладача, специфіки матеріалу, тобто художньої мови перекладу (який може здійснюватися не лише у лінгвістичному полі, але й у міжвидовій взаємодії мистецтв), а також у залежності від історико-культурного та соціального контексту.

Достеменно невідомо, чим керувався Т. Шевченко при виборі псалмів. Але важливо, що більшість з них є дуже поширеними або знаковими у православному богослужінні, отже

кожний парафіянин, як правило, виокремлює їх у загальному обсязі Псалтиря:

- псалом 1 регулярно звучить за вечірнім суботнім богослужінням;
- псалом 53 розпочинає Шостий час перед Літургією;
- псалом 149 є частиною хвалитних псалмів утрени;
- псалом 136 щонедільно скорботно і урочисто співається за три тижні до Великого посту;
- псалом 132 у складі 18-ї кафізми читається під час Літургії Передосвячених Дарів, яка звершується також лише під час Великого посту.

Інші псалми з обраних Т. Шевченком для свого циклу також лунають під час богослужіння, де щотижнево один-два рази вичитується повне коло Псалтиря. Отже, можливо, якщо не всі, то деякі з цих текстів поет міг знати напам'ять.

Компаративним дослідженням оригінальних текстів Давидових псалмів та їхнього втілення у поезії Тараса Шевченка присвячено багато наукових праць. Предметом літературознавчої дискусії у різний час були питання змістовної близькості поетичних перекладів до оригіналу, мотиви вибору тих 10 псалмів, що склали шевченківський твір (1, 12, 42, 52, 53, 81, 93, 132, 136, 149 за церковнослов'янською нумерацією), мовна специфіка поезій (адже текст сповнений церковнослов'янськими), а також власно художні методи і прийоми, які використовував автор.

І. Даниленко ще у 2007 р. зазначала, що «частина дослідників (і не лише радянських, як прийнято вважати) причину звернення до Псалтиря вбачають у прагненні Шевченка використати образно-стилістичну базу сакральних текстів з метою «героїзації» революційно-визвольної боротьби, а також як езопівську мову для втілення революційного змісту (І. Айзеншток, К. Волинський, Є. Кирилюк, Ю. Івакін, Л. Міріджанян, М. Ласло-Куцюк, І. Дзюба та ін.). Інші (В. Щурат, Т. Пасічник, Л. Білецький, Д. Штогрин, М. Домашовець, М. Павлюк, Л. Кисельова та ін.) наголошують на тому, що «Давидові псалми» передовсім виявляють релігійність поета» [2, с. 3–4].

Не ставлячи завдання у межах даного дослідження довести або спростувати ті чи інші філологічні погляди на поетичну версію псалмів Шевченка, зазначимо, що для подальшого аналізу важливо засвоїти декілька позицій.

Перше – це наявність у Тараса Григоровича значної практики читання церковнослов'янського оригіналу Псалтиря (це відомо як з його біографії, так і з тогочасної традиції вчити дітей читати по Псалтирю). Друге – звернення до священних текстів сповнене у Шевченка значного пієтету до першоджерела, що, в першу чергу, відбивається у збереженні значної частини лексики без перекладу українською, фактично лише зі змінами фонетичного порядку [4]. Третє – безперечно, Т. Шевченко не міг не проводити смислових паралелей між подіями Старого завіту і подіями, сучасником яких він був, так само, як і будь-яка людина, що потерпає від несправедливого та жорстокого переслідування. Але важливою характерною особливістю псалмів є їхня духовна спрямованість.

Вслід за царем Давидом, Тарас Шевченко звертає увагу не лише на «фактичну» складову цих текстів. Не менш палкий за псалмоспівця, поет, відомий своїми відвертими закликами до боротьби, досить жорстокий у своїх думках про ворога, виступає у цьому творі ще й як знавець духовних засад людського життя. Всупереч очікуванням досить довільного трактування Псалтиря Шевченком, він не використовує ці тексти лише як літературну основу, але переспівує псалми максимально близько до первісного змісту, який для невіруючої людини і сьогодні виглядає досить неоднозначно.

Концепція буття світу у розумінні царя Давида базується на довірі Богові і розуміння будь-яких бід як наслідків власної гріховності. Ця думка надто важка і надто відповідальна для людини. Побутовою логікою складно прийняти покайні мотиви Псалтиря і визнати ці духовні внутрішні зв'язки, адже вони «працюють» лише у контексті християнської віри у безумовну Божественну Любов, яка діє во благо навіть тоді, коли людині здається, що це не так. Дивно, але Тарас Григорович у своїх псалмах не уникав цих ідей, хоча, скоріш за все, і не сподівався на їхню популярність...

При здійсненні аналізу поетичного тексту Т. Шевченка у циклі Р. Толмачова, перше, з чим стикається дослідник – це досить творче, не буквальне, використання його композитором. Розбіжності у текстах Шевченка та їхній інтерпретації Толмачовим стають очевидними вже при спробі вказати перші рядки псалмів у якості назви.

Перші рядки псалмів у Т. Шевченка	Перші рядки псалмів у Р. Толмачова
Псалом 1. «Блаженний муж»	Псалом 1. «Блажен __ муж»
Псалом 12. «Чи Ти мене, <u>Боже милий</u> , навкi забуваєш»	Псалом 12. «Чи Ти мене, <u>милий Боже</u> , навкi забуваєш»
Псалом 52. «Пребезумний в серці скаже, що Бога немає»	Псалом 52. «Пребезумний в серці <u>каже</u> , що Бога немає»
Псалом 53. «Боже, спаси, <u>суди мене</u> »	Псалом 53. «Боже, спаси, _____ мене»
Псалом 81. «Меж царями-судіями»	Псалом 81. «Між царями-судіями»
Псалом 132. «Чи є що_ краще, <u>лучше в світі</u> »	Псалом 132. «Чи є щось краще, <u>лучше в світі</u> »

У 6 з 10 псалмів композитор ніби «анонсує» більшість своїх намірів щодо тексту. Докладний компаративний аналіз всіх частин циклу показує, що Рубен Толмачов має певні вимоги до словесної складової хорового твору – вони помітні по тих змінах, які він робить.

У хоровому мистецтві, як правило, первинним є вербальний текст. Композитор обирає його за певними потребами, або текст безпосередньо стає об'єктом, який інспірує написання музичного твору. Саме з вербального тексту, особливо з поетичного, здебільше впливають деякі інші властивості музичної складової – передусім, форма і ритм. Форма знаходиться у відносному паритеті з віршами: іноді репризна форма музики диктує повтор певної частини тексту, а буває і навпаки; іноді обрана композитором форма рондо потребує виокремлення і повторення певного рядка тексту, а буває, що композиція вірша диктує використання форми рондо. Але щодо ритму – тут слово частіше переважає, диктуючи композиторові вибір метроритму.

Тут важливо заглибитися у специфіку поетичного ритму у Т. Шевченка взагалі та ритміки його псалмів зокрема. Аналіз останніх залишив чітке відчуття коломийкової будови вірша за рахунок 14-складової будови (4+4+4+2 вдвічі подовжених, або з 2 паузами наприкінці) і, найхарактерніше, постійної «гри» з акцентами:

Блаже́нний муж /на лука́ву /
 Не вступає / раду,
 І не ста́не / на путь зло́го,
 І з лю́тим не / сяде.

Якщо виразити це мовою музичного ритму, видно, що логічні акценти постійно припадають на різні долі, окрім останнього такту. І майже скрізь перша доля не є акцентованою (приклад 1).

Приклад 1. Акценти у «коломиївській» ритміці псалмів Т. Шевченка



Занурення у філологічну літературу показало, що цю особливість шевченківської поезії фахівці визначали ще наприкінці XIX століття. Літературознавець Степан Смаль-Стоцький, оповідаючи про свої філологічні пошуки, зазначав, що не міг погодитися з поширеною думкою про певну структурну недосконалість шевченкових поезій, адже дуже добре відчував її ритмічний малюнок, проте не міг обґрунтувати свою позицію науково.

«В своїй скруті звернув ся я до наших музиків, які склали композиції до слів Шевченка, і перестудіював особливо Лисенкові композиції. Тут виринув у мене ясно в перший раз музикальний ритм [...]. Прикладаючи добутки моїх ритмічних студій до поезії Шевченка, я перш усього зараз таки найшов цілу масу віршів, в яких зовсім виразно дасть ся відчутти *коломиївський* і *козачковий* (шумковий) народний ритм. Сьпівучість цих віршів на лад коломийки або козачка лежить прямо на долоні» (збережено орфографію оригіналу) [3, с. 5].

Коломиївський ритм, використаний Шевченком у псалмах, цікавий тим, що у фольклорній практиці, дозволяє укласти в нього будь-який текст, незалежно від симетрії наголосів, що неможливо у класичних формах віршування. Тобто ця особливість значно полегшує створення таких віршів, бо знижує вимоги до добору слів. Водночас, залишаючись без музичної складової, такий ритм сам по собі є досить розпливчастим, що допускає дуже велику ступінь композиторської свободи у формотворенні та організації музичної фрази. Це той випадок, коли автор музики може не йти за вербальним текстом, а, навпаки, еластично розташовувати у межах музичної фрази.

Отже, в «Псалмах Давидових» Рубена Толмачова авторська ритміка шевченкового вірша чітко звучить лише у 12 псалмі, який композитор інтуїтивно чи свідомо написав у близькій до коломийки стилістиці – і ритмічно, і інтонаційно (див. приклад 2).

Приклад 2. Фрагмент 12 псалма Р. Толмачова.

У багатьох інших псалмах композитор «виліплює» текст вслід за музичною думкою, що іноді змушує його вдаватися до певної «формотворчої» корекції. Приміром, у 42 псалмі він вносить наступні зміни:

Оригінал Т. Шевченка	Текст псалма у Р. Толмачова
Окрадені, замучені, В путах умираєм.	Окрадені, замучені, У путах умираєм,
Не молилось чужим богам	Не молилось чужим богам,
А Тебе благаєм	Лише Тебе благаєм

У даному випадку додавання ще одного складу на початку парних рядків пов'язано з використанням імітаційної структури фрази зі збереженням остінатної ритміки (приклад 3).

Приклад 3. Фрагмент партитури 42 псалма.

meno (♩ = 52)

О - кра - де - ні, за - му - че - ні, у - пу - тах у - ми - ра - см, не - мо - ли - мось чу - жим бо - гам, ли - ше Те - бе бла -

У 53 псалмі композитор також дещо змінює шевченківський текст:

Оригінал Т. Шевченка	Текст псалма у Р. Толмачова
Боже, спаси, <u>суди</u> мене Ти по Своїй волі.	Боже, спаси мене, Боже, спаси мене, І суди по Своїй волі, Суди мене по Своїй волі...

Такі зміни продиктовані побудовою теми за секвентним принципом та специфіці її мелодичного малюнку, якому підпорядковано текст. Композитор дещо скорочує перший рядок, надаючи в партитурі його повтор, а потім повертає пропущене раніше слово «суди», знову з повтором і подальшим розширенням «суди мене по Своїй волі» (приклад 4).

Приклад 4. Фрагмент партитури 53 псалма.

Rubato. Lamentoso (♩ ≈ 75)

Бо - же, спа - симе - не, Бо - же, спа - симе - не і су - ди по Сво - їй

Спа - си, спа - си

во - лі, су - ди ме - не по сво - їй во - лі. Мо - лю, і су - ди по сво - їй во - лі, Ти су - ди. Мо -

Таких корекцій зустрічається досить багато у партитурах Р. Толмачова. Наприклад, у 81 псалмі у першому рядку він вносить дві поправки до шевченківського тексту «Меж царями судіями на раді великій», одна з них також пов'язана з інтонаційною формою: слово «великій» композитор заміняє на «превеликій», що не змінює зміст тексту, але робить інтонацію початку твору більш гострою та зменшує кількість розспівних вокалізацій (приклад 5).

Приклад 5. Фрагмент партитури 81 псалма.

The image shows a musical score for the 81st Psalm, arranged for four voices: Tenor (T.), Bass (B.), Soprano (S.), and Bass (B.). The score is in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo and dynamics are marked as *Risoluto, forte mf* for the first system and *mp Andante, legato* for the second system. The lyrics are in Ukrainian and are written below the vocal lines. The first system includes a box with the number '1' above the Tenor part. The second system includes a box with the number '2' above the Soprano part. The lyrics for the first system are: «Меж ца-ри-ми су-ді-я-ми на ра-ді пре-ве-ли-кій». The lyrics for the second system are: «став зе-мних вла-дик су-ді-ти не-бес-ний Вла-ди-ка.» and «До-ю-ли бу-де-те-стя-».

Додатковий склад також має фонетичне значення, адже додає жорстких приголосних до фанфарної інтонації («превеликій»).

Змін поетичного тексту також здійснені композитором у більш глобальному масштабі. На рівні окремих частин це виявляється у скороченнях тексту, або перестановці певних фрагментів. На рівні циклу – у побудові послідовності номерів. Якщо у Шевченка хронологія точно відповідає порядку викладення у Псалтирі, то у Рубена Толмачова цілісна концепція передбачає інший порядок виконання псалмів. Проте вважаємо розглянути характер та специфіку остаточної будови циклу вже після його доповнення поетичними інтерлюдіями з творчості Шевченка, які на сьогодні анонсує автор.

Ще одна група правок, які вносить композитор у тексти Т. Шевченка, пов'язана з актуалізацією української фонетики, тобто заміною слів застарілої форми на сучасні, зі звичною для пересічного слухача фонетикою: «сльоз» – «сліз»,

«їдять люди замість хліба» – «їдять людей замість хліба», «острі» – «гострі», «в залізіє» – «в залізніі», «на вербах повішали» – «на вербах повісили» та ін. При цьому Толмачов не лише зберігає церковнослов'янські слова, але й вживає замість шевченкового «Блаженний муж» – «Блажен муж», підкреслюючи саме церковне звучання псалма.

Взагалі відчувається турбота композитора про слухачьке сприйняття твору, зважаючи на сучасну ситуацію в Україні. Ймовірно, саме цим зумовлена заміна шевченкових слів «І ви вмрете» у 81 псалмі на слова «Не вічний ти», бо перша фраза в ситуації смертельної небезпеки сприймається вже не стільки як філософська думка, скільки як негативне пророцтво.

Притаманна композиторським правкам й смислова актуалізація. «Пребезумний в серці скаже» з 52 псалма перетворюється на «пребезумний в серці каже», ніби натякаючи на той виклик Богові, який прямо зараз кидають люди, що сподіваються безкарно вбивати інших. У тому ж псалмі Р. Толмачов переформатував рядки Шевченка, використавши замість майбутнього часу – теперішній, таким чином художньо наближаючи перемогу добра над злом.

Оригінал Т. Шевченка	Текст псалма у Р. Толмачова
Колись Бог нам верне волю, Розіб'є неволю. Восхвалимо Тебе, Боже, Хваленієм всяким; Возрадується Ізраїль І святий Іаков.	Господь Бог верне волю розірве злу неволю! Восхвалимо Тебе, великий Боже, Хваленієм всяким, Розірвав Господь неволю, повернув нам долю Господню волю, возрадуйся, Ізраїль!

Також у циклі Р. Толмачова у порівнянні з Т. Шевченком помітно приглушена тема каяття. Скоріш за все, це теж пов'язано з певною секуляризацією твору, адже він спрямований до усієї сучасної спільноти, а не лише до віруючих людей, і пояснення усієї глибини християнської концепції гріха та каяття не входить у завдання митця.

Важливо зазначити, що композитор також вдається до певних інтертекстуальних вставок. Наприклад, він використовує в якості обрамлення 132-го – найсвітлішого з усіх текстів шевченківських псалмів – такий само радісний пісенспів

«Богородице, Діво, радуйся», який уособлює атмосферу цього гармонійного життя «братії вкупі». Цікаво, що псалом написаний саме 24 серпня. Навпаки, у 53 псалмі Р. Толмачов додає у хоріві підголоски повторні репліки «не знають, що діють», які відносять нас до Голгофи і подій Великої П'ятниці, нагадуючи про істинне християнське ставлення до ворогів, висловлене у молитві Христа: «Отче, відпусти їм, бо не знають, що чинять вони!..» (Євангеліє від Луки 23:34).

До речі, привертає увагу, що досить жорсткий до ворогів у своїх поезіях Шевченко не використовує текст 108 псалма, який вважається найстрашнішим у Псалтирі завдяки висловленим там прокльонам ворогам.

Висновки. Дослідження інтерпретації текстів Т. Шевченка у хоровому циклі «Псалми Давидові» Р. Толмачова показало, що актуальність першоджерела століттями зберігається в українській культурі, як у поетичних, так і музичних переспівах, адже тема гонінь і протистоянь, духовної стійкості та збереження людського обличчя (а з християнської точки зору, богоподібності), в силу історичних подій завжди залишаються актуальними для України і українців.

Роботу Рубена Толмачова зі втілення поетичного тексту характеризує значна творча свобода, що виявляється:

- у подоланні формотворчого впливу вербального тексту на формування музичної думки, яка у «Псалмах Давидових» одночасно є яскравою, самостійною та точно пов'язаною зі словом;

- пластичному використанні авторської строки відповідно до музичного задуму за рахунок додавання та скорочення кількості складів;

- піклуванні про ясність та однозначність сприйняття тексту на слух завдяки відповідній актуалізації слів (заміна застарілих форм на сучасні);

- рефлексивному ставленні до змісту творів з урахуванням сьогоденного контексту, підвищенні оптимістичної складової, усуненні фрагментів, які можуть сприйматися неоднозначно або негативно;

- використанні контекстуальних вставок.

Водночас композитор залишається консерватором у збереженні великої кількості церковнослов'янизмів, що відповідає і шевченківському задумові, і змісту первинного першоджерела.

Цикл Рубена Толмачова залишає багато простору для подальших досліджень: окремої розвідки очікує музична мова та фактура «Псалмів», їхня загальна концепція та сценічна інтерпретація, а також методичні аспекти хорової роботи з цією партитурою.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Герасименко Л. М. «Давидові псалми» Т. Шевченка в аспекті жанрових втілень (на прикладі української хорової музики). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 47. С. 15–30.
2. Даниленко І. Давидова арфа й Тарасова кобза: про «Давидові псалми» Т. Г. Шевченка // Слово і Час. 2007. № 5. С. 3–16.
3. Смаль-Стоцький С. Ритміка Шевченкової поезії. Прага, 1925. 47 с.
4. Туницька М. В. Роль церковнослов'янізмів у втіленні провідних ідей християнських понять та уявлень (на матеріалі твору Тараса Шевченка «Давидові псалми») // Мова : класичне – модерне – постмодерне : зб. наук. ст. Вип. 1. Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія». К. : СІК ГРУП УКРАЇНА, 2014. С. 168–172.

REFERENCES

1. Herasymenko, L. (2017). “Psalms of David” by T. Shevchenko in the aspect of genre implementations (on the base of Ukrainian choral music) [«Davydovi psalmy» T. Shevchenka v aspekti zhanrovykh vtilen (na prykladi ukrainskoi khorovoi muzyky)]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 47, 15–30 [in Ukrainian].
2. Danylenko, I. (2007). David’s harp and Taras’s kobza: about Taras Shevchenko’s “Psalms of David”. *Slovo i Chas*, 5, 3–16 [in Ukrainian].
3. Smal-Stotskyi, S. (1925). The rhythmic of Shevchenko’s poetry. Praha [in Ukrainian].
4. Tynyts’ka, M. (2014). The role of church slavonic words in the reflection the main idea of christianity in “David’s Psalms” by Taras Shevchenko. *Language: classical – modern – postmodern*, 1, 168–172 [in Ukrainian].

УДК 78.01+78.04+785.6

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-8>**Юрій Володимирович Сарапульцев**

ORCID: 0000-0003-4121-1827

магістрант кафедри народних інструментів

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

usarapulcev@gmail.com

КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА СПАДЩИНА ЯК АКСІОЛОГІЧНИЙ ЧИННИК СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ БАЯННОЇ МУЗИКИ

Мета роботи. Стаття присвячена культурно-історичній спадщині як аксіологічному чиннику сучасної української баянної музики на прикладі Концерту для баяна з камерним оркестром № 2 «З предковічних часів...» харківського композитора Анатолія Гайденка. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні естетико-культурологічного, історичного, музикознавчого методів з залученням виконавського підходу, які утворюють єдину методологічну основу. **Наукова новизна** роботи постає у виявленні особливостей національно-духовних компонентів української баянної творчості у її композиторському та виконавському проявах. Здійснено музикознавчий та виконавський аналіз Концерту № 2 «З предковічних часів...» для баяна з камерним оркестром А. Гайденка в аспекті втілення культурно-історичних цінностей як важливого аксіологічного чинника музичного мистецтва. **Висновки.** Аксіологічні принципи духовного осмислення музичного мистецтва багато в чому спираються на сталі у своєму духовно-естетичному розвитку позиції культурно-історичної спадщини, зокрема, їх сакральні, етичні, духовні, релігійні, екзистенційні, національні чинники. Художній світ музики для баяна/акордеона, академізованого тільки у другій половині ХХ століття на основі фольклорного прототипу, органічно звернений, зокрема, до історії нації, її філософського світогляду та відтворення «української картини світу» через осучаснене відтворення народних обрядів, переінтонування українських дум, пісень та танців – через програмні назви, авторські вказівки на прафолькорні джерела, міфологічні сюжети та асоціації, пов'язані з історико-культурним минулим. Такий історико-культурний пласт свого народу і стає відчутною основою у створенні необхідного аксіологічного компоненту музичної образності, а давнина, як історична категорія культуротворчого процесу, є складовою сучасних концепцій музики. Яскравим маніфестантом цієї тенденції є харківський композитор Анатолій Гайденко, творчість якого для баяна віддзеркалює загальні підвалини національного відродження мистецтва

України рубежу ХХ–ХХІ століть з акцентуацією аксіологічних підвалин, в яких давнина як історична категорія культуротворчого процесу стає складовою сучасних концепцій музики. Саме таким прикладом виступає Концерт для баяна з камерним оркестром № 2 «З предковічних часів...». У статті проаналізовані структура, засоби виразності та мелодико-інтонаційна основа Концерту № 2 «З предковічних часів...» для баяна з камерним оркестром А.Гайденка базуються на архаїчному мелосі, що є прямою відсилкою до архаїчних обрядових дійств.

Ключові слова: аксіологія, український етнос, культурно-історична спадщина, українська баянна музика, Анатолій Гайденко, Концерт для баяна, баянне виконавство, виконавська інтерпретація.

Sarapultsev Yurii Volodymyrovych, Graduate Student at the Department of Folk Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Cultural and istopic heritage as an axiological factor of modern Ukrainian bayan music

Aim of the work. The article is devoted to the cultural-Istopic heritage as an axiological factor of modern Ukrainian bayan music based on the concept for the bayan with the comic opera No. 2 “From ancient times...” Hackivsk newspaper Aan Gotoyanka. **The research methodology** consists in the application of aesthetic-cultural, historical, musicological methods with the involvement of the performing approach, which form a single methodological basis. **The scientific novelty** of the work appears in the identification of the peculiarities of the national-spiritual components of Ukrainian bayan creativity in its compositional and performing manifestations. A musicological and performance analysis of Concept No. 2 “From the Ancestral Times...” for bayan with a cameo opkest by A. Haydenko in the aspect of embodying cultural and historical values as an important axiological factor of musical art was carried out.. **Conclusions.** The axiological principles of the spiritual understanding of musical art are largely based on the steel in their spiritual and aesthetic development of the position of cultural and historical heritage, in particular, their sacred, ethical, spiritual, religious, existential, national factors. The artistic world of music for accordion/accordion, academicized only in the second half of the 20th century on the basis of a folklore prototype, is organically addressed, in particular, to the history of the nation, its philosophical outlook and the reproduction of the “Ukrainian picture of the world” through the modernized reproduction of folk rites, re-intonation of Ukrainian thoughts, songs and dances – through program names, author’s references to pro-folkloric sources, mythological plots and associations related to the historical and cultural past. Such a historical and cultural stratum of its people becomes a tangible basis for the creation of the necessary axiological component of musical imagery, and antiquity, as a historical category of the cultural process, is a component of modern concepts of music. Concerto for accordion with chamber orchestra No. 2 “From prehistoric times...” is just such an example. The article analyzes the structure, means of expression, and melodic-intonational basis of Concept No. 2 “From Primordial Times...” for

A. Haydenko's comic-oriented bayan, which is based on the achaic melody of children's songs, which is the main force of the work.

Key words: *axiology, Ukrainian ethnos, cultural and historical heritage, Ukrainian accordion music, Anatoly Heidenko, Bayan concept, accordion performance, performance interpretation.*

Актуальність теми роботи. Баянна музика останньої чверті ХХ — перших десятиріч ХХІ століття є показовим взірцем постмодерних та найновіших інтенцій музики і мистецтва у цілому (поруч з репертуарним шаром «договорення традиції»). Крім різнобарвної стилістичної палітри, жанрових, мовних (метамовних) та оригінальних специфічно-інструментальних новацій, інтертекстуальних і полістилістичних явищ, монтажності, еkleктизму та іншого вказаний період характеризується тяжінням до духовно-сакральних вимірів музичної образності. Це пов'язане не тільки з функціями високої академічної музики, а й з «покликами» часу і його мистецьких образно-стильових відтворень. Адже постмодерні інтенції (в музиці, у тому числі) здатні вмщувати зіткнення і діалог несумісних реальностей, шарів і структур, коли можна «помилитися» з визначенням Світла і темряви. У такому випадку особливої ролі набувають духовно-сміслові розуміння, відчуття, естетика, які полягають у вмінні бачити і відчувати духовне, у єднанні зі світом, з Богом, пошуком Світла. Стрімко змінюваний сучасний світ відбивається у філософсько-естетичних концепціях і мистецтві ХХ століття в різноманітних, несподіваних, часом парадоксальних формах, що потребує наявності певного стрижня, ідеї, силою якої можна організувати часопростір, зокрема, музичний.

У такі тенденції добре вписується «свіжа» для академічної музично-інструментальної «спільноти» баянна тембральність та неабиякі фактурно-динамічно-артикуляційні можливості баяна, його іманентна театралізованість (пов'язана з конструкцією, посадкою виконавця та фольклорно-демократичним походженням інструмента). Впевнена «вписуваність» останнім часом «демократичного» за походженням баяна до шару музики аксіологічно-духовного спрямування не тільки остаточно стверджує його академічний статус, а й певним чином, мистецьки, вирішує проблему нарощуваної фундаментальної кризи всесвітньо-історичного ідеалу, особливо в умовах постмодерної парадигми з її переважанням повсякденного та

відсутності сприятливих умов реалізації духовних прагнень людини.

Отже, фундаментальна потреба у ціннісному аспекті музичної творчості як апріорна установка свідомості обумовлює актуальність теми даної статті.

Метою статті є виявлення аксіологічних аспектів українських баянних творів кінця XX – початку XXI століть на прикладі Концерту для баяна з камерним оркестром № 2 «3 предковічних часів...» Анатолія Гайденка.

Виклад основного матеріалу. Історія людства є системою цінностей, даної у поступовій динаміці, що відбиває рівень наукового, технічного розвитку суспільства. Сучасне суспільство знаходиться на переломному етапі свого розвитку, внаслідок чого питання про стратегію розвитку сучасної цивілізації трансформується в площину ціннісної проблематики, а також їх змін. Наш час характеризується як процес наступу науки та техніки на природу, своєрідного «натиску на природу», що призводить до перетворення традиційних форм соціального життя людей, наростання почуття абсурдності буття. Звідси впливає втрата сенсу життя людства і втрата традиційних цінностей. Вихід із своєрідної духовної кризи має бути знайдений завдяки пошуку цінностей, які мають найбільшу стійкість і безпосередню значущість для життя людей. Як така цінність може бути розглянуте буття музики. Виходить, що потреба виявлення особливостей буття людини, світу її цінностей зумовлює появу тенденцій крізь призму аксіології розглядати онтологічні, гносеологічні та інші питання, тому вважатимуться, що аксіологічний підхід можна застосувати до всіх сфер культури, частиною якої є музична культура. Культура взагалі, та музична зокрема, як відомо, є своєрідним показником розвитку суспільства.

Мистецтво, на думку вчених, є способом «практично-духовного освоєння дійсності» [2, с. 15], художньо втіленим естетичним досвідом на основі ціннісної взаємодії людини зі світом. Вважається, що теорія цінностей як особлива галузь філософського знання склалася в другій половині XIX ст. Насправді в цей час з'явилась так звана «філософія цінності», яка пізніше отримала назву аксіології (від грец. Αξία – цінність і λόγος – слово, поняття). Однак ціннісне ставлення і прагнення його теоретично осягнути виникли завдогдо цього, так само, як естетичне ставлення людини і його

осмислення існували тисячоліття до того, як А.-Г. Баумгартен висунув ідею естетики як особливої галузі знання. Аксиологія як теорія цінностей виникла у XIX столітті багато в чому завдяки працям німецького дослідника природи і філософа Г. Лотце, який в 60–70-ті рр. XIX ст. відокремив галузь ціннісного визначення належного від галузі явищ дійсності (фактів) та їх пізнання (істин). Тим самим він надав поняттю «цінність» категоріальний зміст, що має значення як для буття, так і для пізнання [1].

Музика з точки зору аксиології в XX столітті отримала філософську інтерпретацію. Музика сприймалась і як феномен в низці інших мистецтв, і як носій аксиологічної істини, і як унікальна мова пізнання. Але саме поєднання філософського і музичного сприйняття дозволило в XX столітті наблизитися до пояснення феномену музичної творчості. Ціннісні орієнтації творчого процесу в мистецтві формують естетичну та етичну парадигму культури.

Цінність представляє собою певне ідеальне буття, в якому концентруються смисло-життєві орієнтації людини. В якості джерела ціннісних орієнтацій твір мистецтва дозволяє людині побудувати для себе ієрархію явищ буття. Онтологічна істинність музики проявляється тоді, коли вона не тільки відгукується на рухи душі людини, але і виявляє його приховані духовні сили. Отже множинність функцій музики виступає як прояв багатства духовного життя людини. Світоглядна функція музики спрямована на формування системи поглядів людини на оточуючий світ, в результаті чого вибудовуються ціннісні орієнтири. В істинній музиці закладений ідеал, який концентрує уявлення людини про світогляд. Наявність ідеалу створює ситуацію направленості особистості на цінності, на належне буття.

В комунікативній функції музики проявляється її якість як невербального способу спілкування, який, можливо, з'явився ще до формування мови. Музика сприяє створенню атмосфери єднання людей, яка дає можливість людині ідентифікувати себе як члена суспільства. Інформативно-пізнавальна функція музики проявляється не просто як енциклопедія людських емоцій, а створює ситуацію їх облагороджування, яка є висновком тисячолітнього розвитку культури почуття. Істинна музика дає людині неявне знання про світогляд та про особистості людини. Подібне знання не потребує пояснення, воно

проходить на рівні підсвідомості, пробуджуючи генетичну пам'ять і змушуючи активізувати те, що було закладено в його природі раніше. В креативній функції музики проявляється закладена в ній творча природа людського духу. Для того, аби відчувати себе повноцінною особистістю, людині потрібно не просто бути кимось, але і неодмінно стати.

Цілісність універсуму композитора, аксіологічні засади і духовний сенс його екзистенції в музичній культурі можливо усвідомити виходячи з загального комплексу різних граней, функцій, смислових зв'язків, іпостасних репрезентацій, багатогранності інтелектуально-духовних проявів, креативних інтенцій, діяльних актів та їх результатів – художніх творів, музичних та немусичних текстів. Така множинність духовно-семантичних чинників з різних художніх та позахудожніх сфер, корелюючих між собою, вимагає відповідних «горизонтів» розуміння. Свої специфічні форми такі «горизонти» отримують у музиці інструментальній, не пов'язаній напряду зі словом (програмна інструментальна музика у цьому відношенні посідає особливе місце ще з часів композиторів-романтиків, які стали фундаторами специфічної музично-інструментальної програмності, «яка, перетворюючись на концептуальну установку в композиції і виконавській грі, задаючи певні сюжетні та зображальні асоціативні низки, завжди вміщує узагальнене екзистенціальне, концептуально спрямоване начало» [5, с. 2]. При цьому специфічна музично-інструментальна мова «корегується ціннісними відносинами, стає провідником, носієм, важливим елементом смислопокладання» [4, с. 554].

Таким чином, ціннісні орієнтації творчого процесу в музиці (і у мистецтві у цілому) формують естетичну та етичну парадигму культури. Адже музика є найвпливовішою сферою людської творчості, що впливає на людську душу та емоції. Розуміння аксіологічних принципів духовного осмислення музичного мистецтва шукали видатні мислителі минулого [3, с. 46]. Але і самі аксіологічні принципи багато в чому спираються на сталі у своєму духовно-естетичному розвитку позиції культурно-історичної спадщини, зокрема, їх сакральні, етичні, духовні, релігійні, екзистенційні, національні чинники.

У цьому відношенні зацікавленість композиторів українським етносом, його міфологією як складовими сучасного буття

культури є найважливішим джерелом творчого натхнення. Художній світ музики для баяна/акордеона, академізованого тільки у другій половині ХХ століття на основі фольклорного прототипу, органічно звернений, зокрема, до історії нації, її філософського світогляду та відтворення «української картини світу» через осучаснене відтворення народних обрядів, переінтонування українських дум, пісень та танців – через програмні назви, авторські вказівки на прафолькорні джерела, міфологічні сюжети та асоціації, пов'язані з історико-культурним минулим. Такий історико-культурний пласт свого народу і стає відчутною основою у створенні необхідного аксіологічного компоненту музичної образності, а давнина, як історична категорія культуротворчого процесу, є складовою сучасних концепцій музики.

Яскравим маніфестантом цієї тенденції є харківський композитор Анатолій Гайдено. Так, авторська концепція його **Концерту для баяна з камерним оркестром № 2 «З предковічних часів...»** вибудовується через презентацію сучасного Культурного Героя у контексті етнічної картини світу, зміст якої становлять різні аксіологічні принципи моделювання художньої дійсності: міфологізм, символізм, неопантеїзм, соборність. Образний зміст та семантика музичної мови Концерту багато в чому є відбиттям неопантеїстичного світобуття. Автор свідомо вказує на архетип історичної давнини та його ментальні ознаки в українській музичній культурі.

Основна тема першої частини **«В ніч на Купала»** відбиває архаїчну семантику музичної мови (1–9 тт.) одночасно в партії баяна і оркестровому tutti. Задіяні інтонації купальських пісень з тритоновими вигуками стають як конструктивним елементом, так і засобом моделювання національно забарвленої картини обрядового дійства з наявним синкретизмом сольного та колективного музикування. Тому Виконавцям слід крім конфліктної основи сонатності необхідно відчувати атмосферу гри-спілкування на різних рівнях організації музичного образу. Так, фактура сольної партії являє собою поєднання хроматичних пасажів серійного типу з секундовими співзвуччями-акордами, побудованими на інтонаціях купальських пісень-закличок (тт. 1–13).

В кульмінаційній цифрі 7 поліфонічно поєднуються квазікупальська пісня-закличка (у оркестра) та імітація водяної стихії в партії соліста (тридцятьдругими). Образний

зміст цієї частини хоча і підпорядкований відтворенню купальського свята, авторський задум в цілому є більш глибинним і розкриється пізніше, *post scriptum*.

Основна тема повільної *другої частини Концерту «Купальські хороводи»* відображає купальське свято в ліричному ключі. Неквапливі хороводні рухи зосереджені на остинато в партії віолончелі *pizz.*; у соліста використовуються тремоло струнних, трелі, квартолі та секстолі (98–112 тт.), містичні «перегуки» (122–128 тт.). На такому інтонаційному матеріалі будується розробка, що закінчується синкопованою темою у баяна соло (т. 146), яка поєднує попередній тематизм з затиханням кварто-квінтової гармонії – символ загадковості та нескінченності свята.

У заключній, *третьої частині «Купальські забавки»* обрядово-міфологічне дійство сягає своєї кульмінації. З метою динамізації форми автор використовує теми двох народних пісень («Рута м'ята», «А мій милий заболів»), які являють головну та побічну партії сонатної форми. При цьому інтонації останньої виникають спочатку в оркестрі і лише після цього в партії соліста (як у передбарокових концертних формах). Головна партія [37] викладена паралельними квартами в соль-мінорі (права рука), а ліва рука – в ре-мінорі, що являє собою політональне сполучення. Купальське дійство стає органічним продовженням попередніх подій, підкреслює різнохарактерність епізодів, вир стихійних протистоянь в ігрищах, танцях, забавках. Усе це відображається в ритмах, акордових синкопах, динамічних перегуках; в прийомах розвитку матеріалу: мотивна розробка, варіаційні та поліфонічні засоби, варіантність.

Семантика «предковічних часів» Концерту зумовлює синтез архаїчних засобів музичної мови (поспівки, тритоновість, поліритмія) з прийомами симфонічного розвитку, елементами серійності, яскравої концертності (зокрема, специфічної баянної техніки у швидкому темпі – терцій, секст, септим, що на інших інструментах виконати складно, або й взагалі неможливо) та являє пошук аксіологічних засад української культурно-історичної спадщини у виконавській концепції. Дотримуючись погляду Ф. Соссюра, що «система одиниць, яка є системою знаків, є одночасно системою цінностей», можна стверджувати, що як цінність може виступати також музична мова та музичне мовлення. Модель «розширеного

музичного Всесвіту» Концерту Гайденка віддзеркалює одночасне слухання автором різних шарів Універсуму (архаїчних та сучасних), вона містить у собі «картину» (закони) світобудови, стверджуючи тезу, що музика – більша, ніж мистецтво, вона насамперед самодостатня субстанція, що взаємодіє з людиною, суспільством і світом.

Висновки. Постмодернізм, як особливий стан протирічних умів, настроїв і відповідних мовних моделей, отримав своє певне світоглядне вираження у формах філософської рефлексії, передусім духовно-аксіологічного змісту як необхідної протидії «розростанню повсякденності». За своїм основним змістом «постмодернізм» є специфічним станом душі та свідомості людства, провідним емоційним тоном у якому виявляє себе розчарування від розбіжності ідеалів та результатів суспільного прогресу.

Музика має здатність найповніше висловлювати внутрішнє, духовне життя людини. Взята у своїй онтологічній даності, вона фіксує швидкоплинність, невловимість і крихкість людських переживань, являючи собою своєрідну «стенограму почуттів» людини. Її унікальна здатність зберігати та переробляти інформацію, в якій відображені усвідомлені та неусвідомлені переживання, робить музику таємним літописом людської душі. У цьому аспекті музика інструментальна, позбавлена вербального смислового «коментарю», за кілька століть удосконалила свої емоційні можливості і високі логічні взаємозв'язки всіх елементів, виробила специфічні мовні та мисленнєві принципи, які стали здатними передавати своєю «безсловесною мовою» навіть те, що неможливо було висловити у вигляді філософських ідей.

Аксіологічні принципи духовного осмислення музичного мистецтва багато в чому спираються на сталі у своєму духовно-естетичному розвитку позиції культурно-історичної спадщини, зокрема, їх сакральні, етичні, духовні, релігійні, екзистенційні, національні чинники. У цьому відношенні зацікавленість композиторів українським етносом, його міфологією як складовими сучасного буття культури є найважливішим джерелом творчого натхнення. Художній світ музики для баяна/акордеона, академізованого тільки у другій половині ХХ століття на основі фольклорного прототипу, органічно звернений, зокрема, до історії нації, її філософського світогляду та відтворення «української картини світу» через

осучаснене відтворення народних обрядів, переінтонування українських дум, пісень та танців — через програмні назви, авторські вказівки на прафолькорні джерела, міфологічні сюжети та асоціації, пов'язані з історико-культурним минулим. Такий історико-культурний пласт свого народу і стає відчутною основою у створенні необхідного аксіологічного компоненту музичної образності, а давнина, як історична категорія культуротворчого процесу, є складовою сучасних концепцій музики.

Яскравим маніфестантом цієї тенденції є харківський композитор Анатолій Гайдено, творчість якого для баяна віддзеркалює загальні підвалини національного відродження мистецтва України рубежу ХХ–ХХІ століть з акцентуацією аксіологічних підвалин, в яких давнина як історична категорія культуротворчого процесу стає складовою сучасних концепцій музики. Саме таким прикладом виступає Концерт для баяна з камерним оркестром № 2 «З предковічних часів...».

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бруз А. (2021). Розвиток аксіологічної проблематики у філософських поглядах Р.Г. Лотце. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. Одеса: ОНУ імені І.І. Мечникова, 2021. Вип. 29. С. 3–8.
2. Каган Л. Эстетика как философская наука. СПб.: Петрополис, 1997. 544 с.
3. Коновалова И. Личность композитора: опыт терминологической дескрипции. *Вісник ХДАДМ*. Харків: ХДАДМ, 2016. Вип. 3. С. 21–26.
4. Черноіваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія. Одеса: Гельветика, 2021. 704 с.
5. Чжу Сяоле. Фортепіанні цикли Ф. Ліста як предмет музично-виконавської концептуалізації: арэф. дис... канд. мист.: 17.00.03 / Одесь. нац. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 16 с.

REFERENCES

1. Bruz, A. (2021). The development of axiological problems in the philosophical views of R.G. Lotze Actual problems of philosophy and sociology. Odessa: ONU named after I.I. Mechnikova. Issue 29. P. 3–8. [in Ukraine].
2. Kagan, L. (1997). Aesthetics as a philosophical science. St. Petersburg: Petropolis, [in Russian].
3. Konovalova, I. (2016). The personality of the composer: the experience of terminological description. Herald of KhDADM. Kharkiv: KhDADM. Vol. 3. P. 21–26. [in Ukraine].

4. Chenovanenko, A.D. (2021). Academic musical-instrumental art as a subject of musical systemology. Odesa: Helvetica. [in Ukraine].

5. Zhu Xiaole. (2021). F. Liszt's piano cycles as a subject of musical and performance conceptualization. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: Odesa. national music Acad. named after A.V. Nezhdanova [in Ukraine].

УДК 78.03/78.087

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-9>**Тетяна Володимирівна Матушак**

ORCID: 0000-0003-4056-0769

аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
navolska.tania@gmail.com

ЛІТУРГІЙНІ ВИТОКИ ТА СУЧАСНІ ЖАНРОВІ НАСТАНОВИ ЛІТАНІЇ ЯК ПРЕДМЕТУ МУЗИКОЗНАВЧОГО ВИВЧЕННЯ

Мета дослідження полягає у визначенні особливостей побудови, форми літанії як жанру літургійної музики та його інтерпретації у композиторській творчості, а також у визначенні сталих елементів даного жанру та можливих авторських ремарок. Ми прагнемо в даній роботі представити цілісну картину розвитку від перших згадок про жанр літанії до церковної практики сьогодення, розглянути художні аспекти її сучасного світського застосування. **Методологія дослідження** об'єднує такі підходи як: компаративний метод, історичний метод для лінійного розгляду проблеми трансформації жанру літанії, метод системного аналізу, семіологічний, герменевтичний. **Наукова новизна** даної статті полягає в створенні історичної картини розвитку жанру літанії, її трансформації в залежності від застосування жанру, її відхід від канонічних форм до створення нових канонів. Також, наукова новизна полягає в систематизації вже відомих даних про жанр літанії. При написанні даної статті, було опрацьовано значну кількість сучасних наукових досліджень та іншомовних джерел із сфер: теології, музикознавства, літературознавства, що дозволило різнобічно розглянути предмет дослідження.

Висновки. Жанр літанії об'єднує в собі багато функцій: молитва про заступництво, молитва-процесія поза храмова, молитва в поминальній службі, молитва при екзорцизмі, молитва при хіротонії, молитва при природних катаклізмах, жанр духовної музики для концертного застосування. Це все об'єднується загальною історією літанії, що триває понад дві тисячі років. За такий тривалий час існування і такому розмаїтті застосування, даний жанр зазнав значних змін. Форма літанічних молитв також дуже різна, оскільки літанії в Пасхальній православній службі і літанія в поминальній службі або екзорцизмі буде абсолютно різною. Ключовими ознаками жанру є: молитовний характер звернення, респонсорний тип викладу, що передбачає певну повторність, створення особливих музично-мовних формул.

Ключові слова літанія, літургійна музична традиція, молитва, духовність, духовна музика, історія жанру, трансформація жанру, еволюція літургійного жанру, неоканон.

Matushchak Tetiana Volodymyrivna, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The liturgical origins and contemporary genre guidelines of the litany as a subject of musicology

The research objective of the present study is to define the specific aspects of the composition and the form of the litany as a genre of liturgical music, and its interpretation in musical composition, as well as identifying the established elements of this genre and authors' possible remarks. In this work, we aim to provide a comprehensive picture of this genre's development from its first mentions to modern church practices, and to consider the artistic facets of its modern civil use. **Our methodology** involves the comparative method, the historical method for a linear analysis of the problem of the litany genre's transformation, the method of system analysis, as well as the semiological and hermeneutic approaches. **Scientific novelty** of the present work comprises the historical outline of the litany genre's evolution, the transformation of the litany depending on the genre's application, and the departure of the litany from the canonical forms to the creation of novel canons. In addition, the work structures the already accumulated facts about the litany genre. The preparation of this article required reviewing a significant number of modern research reports and sources in foreign languages in a number of areas: theology, musicology, literature research – which allowed us to consider the research subject from multiple perspectives.

Conclusions. The litany genre incorporates a number of functions: praying for intercession, prayer during processions outside church, memorial service prayer, prayer at exorcism, prayer at ordination, prayer during natural disasters, and a genre of spiritual music for concert performances. All these functions are unified by the general history of litany which spans over more than two millennia. The genre of litany has undergone significant changes during such a long period of existence and such a variety of applications. The form of litany prayers also varies widely among different church services: litanies in Orthodox Easter services, in memorials, or during exorcisms will all be substantially different. The key features of the litany genre are: a prayerful tone of supplication, a responsory type of chanting which suggests certain repetitiveness, and the formation of special musical and linguistic patterns.

Key words: litany, traditional liturgic music, prayer, spirituality, spiritual music, genre history, genre transformation, evolution of liturgical genre, neocanon.

Актуальність теми дослідження. Літанія є надзвичайно важливою частиною літургійної традиції, але жанрові настанови та особливості функціонування літанії як частини літургійної

музики є недостатньо вивченими. Спеціальних робіт, які б досліджували даний жанр в церковній або концертній практиці в українському музикознавстві практично немає, хоча з двохтисячних років з'являються окремі наукові дослідження за кордоном за даним напрямом. Виникає зацікавленість науковців різних галузей: музикознавство, теологія, культурологія, але музикознавчих ґрунтовних досліджень недостатньо. Жанр літанії містить ще багато цікавих аспектів, які є малодослідженими. В україномовному науковому середовищі, і зокрема в музикознавстві, тема специфіки застосування жанру літанії, її форми, змісту, місця в службі не є розкритою, що є запорукою важливості та актуальності обраної теми дослідження. **Мета дослідження** полягає в знайденні характерних ознак жанру літанії, що стосуються форми і змісту та характерних особливостей побудови. Ми прагнемо розглянути історію жанру літанії в таких ключових моментах: від зародження до розколу церкви, існування літанії в західній та східній конфесії, вихід на концертно-художню площину. Також велику зацікавленість являє собою різниця в структурі і формі жанру літаній в різних службових обрядах. **Наукова новизна** полягає в опрацюванні та об'єднанні праць широкого кола науковців присвячених жанру літанії в іноземних джерелах. Аналіз цих робіт допоможе краще зрозуміти майбутні кроки для розвитку цієї теми. На даний момент в нашій країні не існує спеціальної роботи, що ставила б собі за мету вивчення жанру літанії в західній і східній традиції, із порівняльними характеристиками форми та особливостей побудови текстової складової, місця в службовій практиці. Жанр літанії зацікавлює також сучасних композиторів і отримує схвалення глядача, що свідчить про актуальність та необхідність ґрунтовного дослідження жанру.

Огляд літератури за проблематикою. В даній роботі ми опиралися на дослідження, що присвячені історії жанру літанії, а саме: Вітольд Садовський “Litania i poezja: Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku”, “Litanic Verse I: Origines, Iberia, Slavia et Europa Media та Litanic”, “Verse II: Britannia, Germania et Scandinavia”, “Europejski wiersz litanijny W innej czasoprzestrzeni”. Роботи із теологічним напрямом: Марцін Ноцковський “The Litany to All the Saints Specimen Caminense”, Арно Джоун-Ламбер “The Personalization of the Litany of the Saints at Ordinations: An Ecclesiological and

Pastoral Issue”. Музикознавчі праці: D. A. Blazey “The Litany in Seventeenth-Century Italy”, A. J. Fisher “Thesaurus Litaniarum: The Symbolism and Practice of Musical Litanies in Counter-Reformation Germany”, Uri Gabbay “The Production and Transmission of Sumerian Emesal Litanies in Their Historical and Cultic Contexts”, Магдалена Ковальська “Studies on Litanies in the Past and Present”. Частково були задіяні: «Глумачний типікон» М. Скабалановича, «Візантійський обряд» Р. Тафта.

Виклад основного матеріалу. Літанія, як форма благальної молитви зайняла значне місце в історії християнства та варто відзначити, що жанр характеризується своїм широким застосуванням. Літанії, як церковний обряд, практика так званих благань, започаткована Святим Єпископом Мамертом з Відня († 475), назвавши їх Rogationes id est litanias. [10, с. 73] Й. Контковський так визначає цей вид молитви: «Літанія – це форма молитва, що складається з серії хвали, благання, звернених до Бога, або тих до кого промовляє або співає головуючий (священик, диякон або кантор), на який вірні відповідають повторним закликом про заступництво та захист. Наприклад, «помилуй нас; пощади нас, Господи; молись за нас» [17, с. 16–21]. Жанр літанії, за свою історію існування, застосовувався як прикладний жанр церковного богослужіння, як жанр в поминальній службі, як молитва прохання про заступництво, жанр концертної музики, процесія-хода.

Літанія існує в західній і в східній традиціях, існувала ще до розколу церкви. Наукових праць присвячених цьому жанру не так багато, а в україномовному середовищі – одиниці. При огляді літератури, нам довелось зробити акцент на англійських роботах, головними серед яких є наступні: D. A. Blazey “The Litany in Seventeenth-Century Italy” (Ph.D. diss., University of Durham, 1990), C. W. Brockett “Letania and Preces: Music for Lenten and Rogations Litanies” (Ottawa, 2006), A. J. Fisher “Thesaurus Litaniarum: The Symbolism and Practice of Musical Litanies in Counter-Reformation Germany” (2015). Серед іншомовних робіт присвячених жанру є сучасна музикознавча дисертація Карини Зибіної “Die Litaneien von Wolfgang Amadeus Mozart und die Salzburger Tradition”, та багато матеріалів серед польських дослідників: Вітольд Садовський “Litania i poezja: Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku”, “Litanic Verse I: Origines, Iberia, Slavia et Europa Media та Litanic”, “Verse

II: Britannia, Germania et Scandinavia”, Магдалена Ковальська “Studies on Litanies in the Past and Present”. Також корисними для нас були праці із області теології: Марцін Ноцковський “The Litany to All the Saints Specimen Caminense”, Uri Gabbay “The Production and Transmission of Sumerian Emesal Litanies in Their Historical and Cultic Contexts Join-Lambert A. “The Personalization of the Litany of the Saints at Ordinations: An Ecclesiological and Pastoral Issue”.

За останніх 20 років, жанр літанії зацікавлює науковців все частіше, та робіт присвячених йому стало значно більше, знову ж таки, майже всі вони закордонні та іншомовні. Відносно нещодавно в 2020 році була видана велика спільна праця науковців присвячена жанру літанії (“The Litany in Arts and Cultures” Witold Sadowski, Francesco Marsciani). Це розгляд літанії з різних ракурсів впродовж всього періоду існування, а це більш ніж 2000 років. Охоплюючи такий великий відрізок часу та «обслуговуючи» такий широкий спектр потреб, жанр літанії зумів не тільки залишитись актуальним але і зберегти свої характерні риси. Теологія, музикознавство, літературознавство, семіотика, лінгвістика і не тільки, об’єдналися для вивчення жанру літанії. Чому ця тема актуальна сьогодні, не важко відповісти, адже вона стосується широкого кола вчених із різних галузей, і серед числа музикознавців теж, оскільки зразки даного жанру зустрічаються у творчості таких композиторів як: Ф. Пуленк, Ж. Ален, С. Монюшко, А. Пярт, Д. Кейдж, К. Шимановський, К. Сен-Санс, К-Ф. Е. Бах, В. А. Моцарт, Л. Моцарт, П. Палестріна, Ж. В. Путтен, Ф. Дуранте, Х. Сміт, Д. Киценко, О. Лассо, Д. Габріелі, Г. Шютц, Г. Л. Гасслер, Г.І.Ф. фон Бібер, А. Сальєрі, Ф-О. Гільман, Ф. Шуберт, К. Монтеверді, М.-А. Шарпантьє, Дж. Б. Перголезі, М. Гайдн, А. Сальєрі, Дж. Меєрбер.

Нашу увагу привернув Вітольд Садовський, що займається питаннями польської літератури, який у своїх роботах вивчає жанр літанії на прикладі поетів сучасності та давнини. Серед його досліджень: “Litania i poezja: Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku”, в якій йдеться про характер зв’язків християнського світогляду з аналізованим жанром. Він підкреслює тисячолітню присутність літанії в польській літературі, де поетичні та релігійні елементи ще перемішувалися. Двотомна книга “Litanic Verse I: Origines, Iberia, Slavia et Europa Media та Litanic” та “Verse II: Britannia,

Germania et Scandinavia”, містить порівняльний аналіз розвитку літанічного вірша в європейській поезії від Середньовіччя до Нового часу.

Дані дослідження розкривають особливості форми, еволюцію літературного жанру та оформлення характерних ознак. Для нашого дослідження ця література є необхідною, оскільки тут добре представлений розвиток та становлення жанру літанії, її різновиди, зв'язок із церковним началом. Оформлення жанру літанії можна відстежити за даними роботами. Вітольд Садовський вказує на те, що ці багато численні повторювання в літанії, не йдуть їй на користь, вони не збагачують та не додають фарб поезії, але можливо, саме вони стали запорукою такому довгому існуванню жанру. Літанічний вірш заснований на різних синтаксичних прийомах, таких як перерахування, паралелізм, анафора та епіфора. У всякому випадку, ці повторювані фрази сприяють кращому запам'ятовуванню молитви чи вірша і в них є своя особлива краса. При бажанні, ознаки літанії, завдяки особливому типу побудови вірша та повторюваності певних слів чи фраз, можна знайти у творчості групи АВВА, співачки Енуа (Only Time), Рой Орбісон (Pretty Woman), про що вказує Вітольд Садовський в «Europejski wiersz litanijny W innej czasoprzeźrzeni» [16, с. 15]. Ми ж, звичайно, теж згодні з цим твердженням, а саме, що ознаки форми, дійсно, можна знайти в цих та багатьох інших композиціях, але дуже важливим є зміст, оскільки форма і зміст є нерозривними компонентами художнього цілого. Це взаємозалежні компоненти, де зміст породжує форму, або можна сказати форма зобов'язує до певного змісту, це вже залежить від трактування. «Музичний зміст це виразово-сміслова сутність музики». [7, с. 187]. Існує навіть окремий термін, що об'єднує форму і зміст, його ввів в ХІХ столітті В. Белінський – «конкретція» [7, с. 188]. Серед найпростіших але в той же час, найбільш влучних та зрозумілих визначень, є слова А. Сохора «Форма – те що звучить, зміст – те що ми чуємо в тому що звучить» [5, с. 162]. Майже нероздільною тріадою існують форма, жанр і зміст, і торкаючись одного, не можна оминати іншого. Так, Е. Ганслік каже: У музиці ж ми знаходимо форму і зміст, предмет і зовнішню побудову злитими в нероздільну єдність» [3].

Складність в зрозумілому, та головне, научно обґрунтованому розмежуванні цих понять підтверджує Бичков В. В.: «Розділити форму і зміст не вдається навіть мистецтвознавцям,

тому вони, як правило, і цілком справедливо, взагалі уникають таких понять» [2, с. 305–306]. У даному дослідженні ми не можемо не торкатись цих понять, вони складають невід’ємну складову об’єкта що розглядається, але ми поділяємо думки про нероздільність жанру, змісту і форми і подальші роздуми будуть базуватись на цьому твердженні. Тобто форма, жанр і зміст настільки пов’язані між собою, що окремо вивчати їх немає сенсу, принаймні такою думкою ми керуємось в даному дослідженні. Духовний підтекст або тематика жанру є невід’ємною складовою будь якої літанії, навіть якщо розглядати концертні зразки або і зовсім авангардні композиції, такі як «Літанія до Кита» Дж. Кейджа, де із характерних особливостей, що притаманні жанру «Літанії» можна віднести респонсорний тип викладу – два голоси, які по черзі висловлюються із повторами попередніх інтонацій. Ми ж обмежимося рамками класичної музики, хоча і ці рамки є досить умовними. Інформацію про існування жанру літанії в церкві, місце в службі, можна знайти в таких джерелах як: «Глумачний типікон» М. Скабалановича, «Візантійський обряд» Р. Тафта. Так, М. Скабаланович Літанією називає «урочисті процесії, хресні ходи з одного храму до іншого, або на міську площу, або за місто, що мали місце при перенесенні мощей або інших останків мученика, в пам’ять мучеників до місць їх страждань або до церков їх з головної церкви, а також нагоди суспільних лих» [4, с. 166].

М. Скабаланович вказує що початок їм було положено ще в III столітті. Тут містяться згадки про ці перші літанії, де звертались в молитві до святого Петра та блаженного Андрія, а також Павла та Тимофія. Міститься інформація про те як могли проходити літанії-процесії: «Імператор Феодосій Великий перед війною з Євгением влаштував літанію через місто: зі священниками і народом він обійшов усі молитовні місця, лежав ниць перед трунами мучеників і апостолів, просячи у святих допомоги собі» [4, с. 166]. Також там же розповідається про літію з нагоди бездождя: «взявши знамення чесного хреста, яке нам передувало, ми вийшли з гімнами до стародавньої церкви, що знаходиться на захід від міста» [4, с. 166–167]. В даній роботі, М. Скабаланович об’єднує літанію і літію, де останню характеризують як «ревне моління поза храмом». Нинішня церква знає чотири види літій, які за ступенем урочистості можна розташувати в такому порядку:

а) «літію поза монастирем», покладену на деякі дванадесять свята і в Світлу седмицю перед літургією; б) літію на великій вечірні, яка поєднується з бдінням; в) літію по закінченні святкової і недільної ранішньої; г) літію за упокій після буденної вечірні та ранішньої.

Жанр літанії часто пов'язують саме із християнством і відлік часу зародження жанру називають саме 1 тис н.е. але насправді, існують згадки про літанії ще раніше, і можна винести гіпотезу про літанію в нехристиянських народів. Дане питання розвиває дослідник Урі Габбай, що займається питаннями культури та релігії Древніх цивілізацій (шумерської та асирійської зокрема), у своїй роботі «The Production and Transmission of Sumerian Emesal Litanies in Their Historical and Cultic Contexts». Виходячи із його тексту, згадки про літанії існують ще з другого тисячоліття до нашої ери. Зразки цих молитв були зафіксовані ще на дощечках, які і стали основним артефактом і джерелом досліджень. Ці дощечки містять молитви-літанії, які мають характерну форму і схему в побудові самого вірша, що ріднить його із тією літанією про яку звикли говорити ми, мається на увазі літанії як частина служби, як жанр духовної музики. Урі Габбай пише: «літанія це частина молитви, яка містить певний список повторів, що застосовується в літургії» [11, с. 7–8].

Для нашого дослідження таке визначення є недостатньо точним, оскільки характеризує явище не повністю, але сам факт згадки про жанр літанії ще в 2 тис до н.е. є надзвичайно важливим. Про музичну складову літаній Месопотамії, нажаль дослідник не говорить, тому ми можемо тільки отримати загальні риси форми і змісту. Також Урі Габбай проводить аналіз двох Зоднакових літаній, які використовувались з великим проміжком часу, і знаходить істотні зміни в тексті, що дозволяє зробити висновок, що даний жанр пристосовується до історичних, релігійних потреб, і ці списки повторень можна змінювати під потреби літургії. Аналогічний висновок робить і польський науковець Марцін Носковський, який приводить приклад літанії, де згадуються імена меценатів церкви або, в загальному, маловідомі імена, що є актуальними і шанованими у цій конкретній місцевості або навіть більш локально – церкви, храмі. У своїй праці «The Litany to All the Saints Specimen Caminense», він говорить про можливість вибору святих, які згадуються в літанії. Це можуть бути

меценати церкви, популярні в цій місцевості святі, та святі які мають відношення до цієї місцевості або церкви і навіть просто вибір священника. Така можливість доступна і тим хто проходить обряд хіротонії [15, с. 75–76]. Отже, навіть в канонічних зразках літаній, які виконують в храмі, є дуже широке коло святих, що згадуються. Також цікавим є факт можливих вставок-доповнень після згадування святого. Є декілька гіпотез для чого це робилось. Це могли бути роз'яснення кого саме мають на увазі, оскільки називаючи ім'я Іван, ми не можемо ідентифікувати святого, але із доповненням Іван Хреститель все стає зрозуміло. Також, ці вставки могли бути прикрасою і виражати особливу повагу і любов пастви. Так, при зверненні до Діви Марії – Sancta Марія можуть додаватись слова *Virgo virginum* (Діво незаймана), при зверненні до Господа – *Salvator mundi adiuva* (Спаситель світу).

Ці вставки теж дозволялось робити самостійно, і тому при аналізі літаній службового типу, не кажучи вже про концертні або художні, де можлива зовсім вільна робота з текстом, зустрічаються такі унікальні зразки текстової основи. Літанія до всіх святих, пов'язана насамперед із святкуванням Пасхального бдіння (авторський переклад від російського терміну «бдение»). Мартін Ноцковський вказує, де може використовуватись літанія до всіх святих: «Молитва в цій формі також використовується в молитвах під час хрещення, в обряді іподияконської хіротонії, в літургії таїнства Чину на кожному з трьох рівнів, у релігійній сповіді, освяченні дів, благословенні настоятеля та настоятельки, в обряді освячення церкви та освяченні вівтаря, благословенні та коронації короля і королеви, канонізації та беатифікації. Вона також з'являється в молитвах за вмираючих, померлих, під час екзорцизмів та іноді в урочистих похоронних літургіях» [15, с. 75–76].

М. Лапідіже згадує, що в минулому, літанія виголошувалася також під час посвячення в монахи, у молитвах за хворих та під час служіння. Вони використовувались також при спільному покаянні (сповіді). Кожну з літаній, які використовуються в цих обрядах, слід називати літанією до святих. Цікавим є факт коли в літанії до всіх святих згадуються католики в некатолицьких храмах, або навпаки [14, с. 43–46].

Висновки. Жанр літанії об'єднує в собі багато функцій: молитва про заступництво, молитва-процесія поза храмова, молитва в поминальній службі, молитва при екзорцизмі,

молитва при хіротонії, молитва при природних катаклізмах, жанр духовної музики для концертного застосування. Це все об'єднується загальною історією літанії, що триває понад дві тисячі років. За такий тривалий час існування і такому розмаїтті застосування, даний жанр зазнав значних змін. Форма літанічних молитв також дуже різна, оскільки літанії в Пасхальній православній службі і літанія в поминальній службі або екзорцизмі буде абсолютно різною. Ключовими ознаками жанру є: молитовний характер звернення, респонсорний тип викладу, що передбачає певну повторність, створення особливих музично-мовних формул.

Жанр літанії є не таким простим і зрозумілим як це здається на перший погляд. В своєму застосуванні і відповідно до цього – формі, структурі, літанія містить багато різновидів. Незважаючи на вже існуючі дослідження присвячені цій темі, питань залишається ще багато. Існуючи в різних віках християнства, літанія одержує різне місце в службі та різне застосування, трактування, вигляд. При аналізі будь якої літанії доводиться враховувати цей аспект, для розуміння історичного середовища та особливостей функціонування даного жанру в даному місці. Історія літанії розвивається паралельно становленню християнства. До розколу церкви, літанія розуміється як молитва – процесія, молитва про заступництво: до святих і від природних катаклізмів. Після розколу церкви літаніє існує паралельно в східній та західній традиціях але з'являються суттєві відмінності в застосуванні: в православній традиції даний жанр практично не виходить за межі храму, в католицькій – отримує розвиток і в канонічній, і в світській сферах. Існує 7 канонічних літаній:

- Літанія Святішому Імені Ісуса.
- Літанія дорогоцінній Крові Христовій.
- Літанія Святому Серцю Ісуса.
- Літанія Пресвятій Діві Марії.
- Літанія святому Йосипу.
- Літанія всім Святим.
- Літанія Пресвятій Трійці.

В наукових роботах присвячених даній темі, найчастіше дослідники звертаються до таких видів літаній: літанія всім святим, та літанія Діві Марії. Говорячи про концертні зразки або концертні композиції духовного типу, не завжди відомо на який із семи типів літаній опирався композитор. А в деяких

випадках і взагалі не доцільно про це говорити. Жанр літанії настільки різноманітний в своїй побудові, застосуванні, що можливо, завдяки цьому об'єднує (відомий факт де в літанії в православному храмі згадують святих католиків або навіть протестантів). Жанр літанії із своєю специфічною формою повторень одержав широке втілення і в літературі, при чому не тільки в поезії але і в прозі, в багатьох групах мов, про що свідчить дослідження Вітольда Садовського «Європейський літанічний вірш. Різний час-простір». Огляд літературного жанру літанії дозволяє провести паралелі із іншими жанрами, зокрема ектенією, де також присутні прохальні мотиви, та певна повторюваність. Детальніше це питання також розглядає Вітольд Садовський, який проводить аналіз службових літаній та ектеній і знаходить спільні знаменники. Специфіка вивчення даного жанру, та методичні підходи у згаданих вище науковців різна, що дозволяє розширити горизонти знання. Варто підкреслити унікальність композицій ХХ–ХХІ століття під назвою «Літанія» оскільки вони істотно відрізняються від своїх аналогів до ХІХ–ХХ століття, що характеризуються новітнім поглядом на композицію в цілому, та поки не отримала аналізу науковців, що дозволить зауважити увагу на даній проблемі в майбутньому.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. М. : Музыка, Ленинградское отделение, 1971. 373 с.
2. Бычков В. В. Эстетика: ученик. Москва : КНОРУС, 2012. 528 с.
3. Ганслик Е. О прекрасном в музыке. М.: Либроком, 2012. 232 с.
4. Скабалланович М. Н. Толковый типикон. М.: Паломник, 2003. 910 с.
5. Сохор А. Музыка как вид искусства. *Вопросы социологии и эстетики музыки*. Т. 2. Л., 1981. С. 111–294.
6. Тафт Р. Византийский обряд СПб., 2000. 160 с.
7. Холопова В. Н. Феномен музыки. М.: Директ-медиа, 2014. 384 с.
8. Blazey D. A. The Litany in Seventeenth-Century Italy Ph.D. diss., University of Durham, 1990. P. 502.
9. Fisher A. J. Thesaurus Litaniarum: The Symbolism and Practice of Musical Litanies in Counter-Reformation Germany. Cambridge University Press. *Early music history* Vol. 34. 2015, Pp. 45–95.
10. Fros H. Wprowadzenie do mszy świętych, t. 3, Warszawa, 1981. 434 s.

11. Gabbay U. The Production and Transmission of Sumerian Emesal Litanies in Their Historical and Cultic Contexts, Cafoscari University of Venice, *Jornal of the history, environments and cultures of the Ancient Near East* Vol. 16. 2019. 220 p.

12. Join-Lambert A. The Personalization of the Litany of the Saints at Ordinations: An Ecclesiological and Pastoral Issue. *Studies Liturgica* 34(2). 2004. pp. 216–230.

13. Kowalska M. Studies on Litanies in the Past and Present. *Brepols. The Litany in Arts and Cultures*. 2020. Pp. 1–24.

14. Lapdige M. *Anglo-Saxon Litanies of the Saints*, London 1991. Pp. 43–46.

15. Nockowski M. The Litany to All the Saints Specimen Caminense, *Colloquia Theologica Ottoniana*. 2017. Pp. 73–90.

16. Sadowski W. Europejski wiersz litanijny W innej czasoprzestrzeni. *Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego*. 2018. 476 s.

17. Sadowski W. *Litania i poezja: Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku* Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. 2011. 412 s.

18. Sadowski W., Kowalska M., Kubas M., *Litanic, Verse II: Britannia, Germania et Scandinavia* Peter Land. 2016. 251 s.

REFERENCES

1. Asafiev, B. (1971) *Musical form as a process*. M.: Music, Leningrad branch. [in Russian].

2. Bychkov, V. (2012) *Aesthetics: student*. Moscow: KNORUS. [in Russian].

3. Hanslik, E. (2012). *About the beautiful in music*. M.: Librokom. [in Russian].

4. Skaballanovich, M. (2003) *Explanatory typikon*. Moscow: Palomnik. [in Russian].

5. Sohor, A. (1981) *Music as a form of art. Questions of sociology and aesthetics of music*. T. 2. L. S. 111–294. [in Russian].

6. Taft, R. (2000). *Byzantine rite*, St. Petersburg, 2000. [in Russian].

7. Kholopova, V. (2014) *The phenomenon of music*. M.: Direct-media. [in Russian].

8. Blazey, D. (1990) *The Litany in Seventeenth-Century Italy* Ph.D. diss., University of Durham. [in English]

9. Fisher, A. (2015) *Thesaurus Litaniarum: The Symbolism and Practice of Musical Litanies in Counter-Reformation Germany*. Cambridge University Press. *Early music history* Vol.34. Pp. 45-95. [in English]

10. Fros, H. (1981) *Wprowadzenie do mszy świętych*, t. 3, Warszawa. [in Polish]

11. Gabbay, U. (2019) *The Production and Transmission of Sumerian Emesal Litanies in Their Historical and Cultic Contexts*, Cafoscari University of Venice, *Jornal of the history, environments and cultures of the Ancient Near East* Vol. 16. [in English]

12. Join-Lambert, A. (2004) The Personalization of the Litany of the Saints at Ordinations: An Ecclesiological and Pastoral Issue. *Studies Liturgica* 34(2). pp. 216–230. [in English]

13. Kowalska, M. (2020) Studies on Litanies in the Past and Present. *Brepols. The Litany in Arts and Cultures*. Pp. 1–24. [in English]

14. Lapdige, M. (1991) *Anglo-Saxon Litanies of the Saints*, London. Pp. 43–46. [in English]

15. Nockowski, M. (2017) The Litany to All the Saints Specimen Caminense, *Colloquia Theologica Ottoniana*. Pp. 73–90. [in English]

16. Sadowski, W. (2018) Europejski wiersz litanijny W innej czasoprzestrzeni. *Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego*. [in Polish]

17. Sadowski, W. (2011) *Litania i poezja: Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku* Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. [in Polish]

18. Sadowski, W. (2016) Kowalska M. Kubas M. *Litanic, Verse II: Britannia, Germania et Scandinavia Peter Land*. [in English]

УДК 78.01+78.03+786.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-10>**Людмила Олександрівна Іванова**

ORCID: 0000-0002-5363-0685

доктор філософії,

доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
luda93603@gmail.com

ФОРТЕПІАННІ КОМПОЗИЦІЇ В. КОСЕНКА У ВИРАЖЕННІ СТИЛЬОВИХ ОЗНАК ТРАДИЦІОНАЛІЗМУ

Мета роботи – визначити стильові чинники фортепіанних творів В. Косенка, зокрема, спираючись на аналіз Поєми-легенди ор. 12 № 1 та Концертного вальсу, як вираження традиціоналістської мистецької позиції, в яких просимволістські складові демонстрували дотичність до типології модерну, що до середини ХХ сторіччя став органічною частиною академічного мислення в музично-мистецькій сфері. **Методологією дослідження** є прийнятий у вітчизняному мистецтвознавстві інтонаційний підхід герменевтичного нахилу і передбачає похідний від неї стильово-компаративний аналіз. Також використовуються культу-рологічний та музикознавчий методи музикознавчого аналізу. **Наукова новизна** дослідження зумовлена оригінальністю стильового тлумачення спадщини Косенка, а також тим, що фортепіанні твори композитора вперше в українському музикознавстві розглядаються у вказаному ракурсі. **Висновки.** Прийняте бачення мистецького світу ХХ сторіччя як «поліфонії накладення» традиціоналізму й авангарду передбачало певну стильову дифузію, коли традиціоналісти набували доторканості до модерну-авангарду, а в останньому щедро проростали певні традиційні форми мислення. В даній роботі зроблена спроба охопити стильовий обсяг зробленого В. Косенком у органічній для нього фортепіанній творчості у спиранні на традиціоналістські засади мислення як на одну з базисних «метастильових» ліній мистецтва минулого століття, що частково співпадала із засадами соцреалізму, але склалася незалежно від останнього і на певних етапах у протистоянні йому – що стосується відверто релігійних чи месіанськи-екстатичних показників мислення. Поєма-легенда, Концертний вальс В. Косенка за жанровим визначенням складає пограниччя романтизму і символізму, при тому що перше явно «пересилує» стильові установа, що йдуть від органічних для України наслідувань від Ф. Шопена.

Ключові слова: стиль в музиці, традиціоналізм, модерн-авангард, музична композиція, фортепіанне виконання.

Ivanova Liudmyla Oleksandrivna, Doctor of Philosophy, Associate Professor at the Department of General and Specialized Piano of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Piano compositions of Viktor Kosenko in expression to style sign of traditionalism

The purpose of the article is defined in style factor in piano works of V. Kosenko, in this instance resting in analysis of the Poem-legends op. 12 № 1 and Concert waltz, as expressions to traditionalism artistic position, in which the near-symbolism components demonstrated the involvement to specified typologies of the modernist style, which to medium XX century became the organic part of academic thinking in music-artistic sphere. **The methodological base** of the study is accepted in domestic science of art intonation approach of hermeneutics slopping in Ukraine and expects derived by it style-comparativ analysis. Cultural and musicological methods of musicological analysis are also used. **Scientific novelty** of the study is conditioned by originality of the style interpretations to heritage of Kosenko, as well as that that specified composition and the other making the composer for the first time in Ukrainian musicology were considered in specified forshortening. **Conclusions.** The accepted vision of the artistic world XX century as «polyphony of impositions» traditionalism and modernism-vanguard expected determined style diffusion, when traditionalists gained contact to modernism-vanguard, but in the last generously sprouted the certain traditional forms of the thinking. In this work, an attempt is made to cover the stylistic scope of V. Kosenko's piano work, which was organic to him, relying on traditionalist principles of thinking as one of the basic «metastylistic» lines of art of the last century, which partially coincided with the principles of socialist realism, but developed independently of the latter and at certain stages in opposition to it – which concerns overtly religious or Scriabinian messianic-ecstatic indicators of thinking. The Poem-legend, Concert Waltz of V. Kosenko on genre determination forms “border” of romanticism and symbolism, under that that first obviously «overpowers» the style installation, going from organic lifelengths for Ukraine of F. Chopin.

Key words: style in music, traditionalism, modernism-vanguard, music composition, piano performance.

Актуальність теми дослідження пов'язана із стильовими перевагами сьогодення, коли в інерції поставангарду ствердилось стирання меж між принципами традиціоналізму і модерну-авангарду, між художньо-самодостатньою, популярною і прикладною сферами, що привертає увагу дослідників до специфіки традиціоналізму як вагомої складової стильової парадигми творчості ХХ сторіччя у цілому. Звідси – необхідність ціннісного перегляду здобутків вітчизняного мистецтва,

в якому у радянські часи цькували представників модерну-авангарду, підштовхуючи до стильової тотожності традиціоналізму і соцреалізму, а у передперебудовний і в перебудовний періоди, навпаки, засуджували як «не відповідних своєму часу» у витримуванні засад традиціоналістського стильового виміру.

В даній роботі зроблена спроба відновити історичну справедливість щодо композитора, який писав свої талановиті твори у традиціоналістській манері — із впевненим розумінням духовної благостності традиціоналістського надіндивідуалізму у творчості. І одночасно, виконуючи «поклик часу», у вказаному традиціоналістському струмені В. Косенко переломлював завоювання символізму, скрябінізму в першу чергу, маючи певні паралелі в цьому стильовому виборі до композицій М. Метнера, В. Ребікова, С. Рахманінова та інших знаних митців, які відсторонювалися від повноти втілення модернізму-авангардизму й одночасно не відказувалися від посилань на певні здобутки радикалів від стилю. Саме останній ракурс творчості В. Косенка був піднятий в роботі В. Дацен [2], яка акцентувала просимволістські зрізи композиторського почерку названого автора, підводячи ідею про штучність традиціоналістських позицій у В. Косенка, мимоволі ототожнюючи традиціоналізм і офіційний радянський соцреалізм як те, що нав'язувалося творцеві.

Мета роботи — визначити стильові чинники фортепіанних творів Косенка, зокрема, спираючись на аналіз Поєми-легенди ор. 12 № 1 та Концертного вальсу, як вираження традиціоналістської мистецької позиції, в яких просимволістські складові демонстрували дотичність до типології модерна, що до середини ХХ століття став органічною часткою академічного мислення в музично-мистецькій сфері.

Наукова новизна дослідження зумовлена оригінальністю стильового тлумачення спадщини Косенка, а також тим, що фортепіанні твори композитора вперше в українському музикознавстві розглядаються у вказаному ракурсі.

Виклад основного матеріалу. Ім'я В. Косенка символізує митця, композиторський дар якого спирався на потужну піаністичну базу. Для нього фортепіанне виконавство було первинним фаховим виявленням, успіхи в якому побудували певний творчий фундамент під їх композиторський внесок. В даному аспекті важливим є той факт, що із закінченням

консерваторії (1918) митець отримав два дипломи: композитора і піаніста. Тому не дивує те, що більша частина його творів – це фортепіанні твори, а також композиції з фортепіано (цикли романсів, скрипкова й віолончельна сонати, фортепіанне тріо та ін.). Характерною рисою творчості майстра є те, що вказані композиції створені ним були переважно у так званий житомирський період, тобто під час проживання і творчої діяльності у Житомирі, де він особисто виконував фортепіанні твори в концертах або здійснював керівництво і наставництво інших виконавців його творів.

Віктор Косенко працював у Житомирі, невеликому провінційному місті, але воно дало путівку в життя вельми значному обсягу творців світового рівня: письменник В. Короленко, відкривач ракетобудівництва і космонавтики С. Корольов, композитор і піаніст Т. Ріхтер, батько ушлявленого С. Ріхтера, В. Малішевський, перший ректор Одеської консерваторії, видатний композитор України і згодом Польщі, провідний український композитор Б. Лятошинський, професор М. Рибицька, вихователька піаністичного дару К. Данькевича і багато інших знаних осіб.

Високий інтелектуальний «заряд» Житомира, отриманий у XVII столітті, знайшов продовження у адміністративному підвищенні статусу міста у XVIII і розгорнувся у поліетнічному заселенні (аналогічно Одесі) в XIX столітті із вираженими спільнотами польських, німецьких, єврейських мешканців при централізації навколо традиційного для Житомира православного образу віросповідання. Активізація культурного буття Житомира на зламі XIX і XX століть відповідала планетарному руху веризму, органічно пов'язаного із культом провінційної збереженості кореневих начал національного мислення (пор. з назвою «література рідних місць» китайського аналога веризму на початку XX сторіччя [1, с. 143-163]).

В дисертації В. Даценко, присвяченій творчості В. Косенка саме житомирського періоду його буття, виділяється аристократичний стрижень його просвітницької діяльності і наголошується чуттєвість до символістсько-модерністського світосприйняття: «Зусиллями В. Косенка до музичного побуту Житомира була впроваджена культура салонного музикування, адже композитор виступав не лише на концертних майданчиках, але й у себе вдома, у колі своїх друзів – як музикантів, так і співаків. Салонне музикування є приналежністю

аристократичної культури, що засвідчило тяжіння композитора до елітарного типу музикування» [2, с. 99].

На наш погляд, дослідниця дещо перебільшує значимість індивідуальних зусиль Косенка у влаштуванні салонних зустрічей: дворянський-шляхетський прошарок населення Житомира був значним, що й зумовило успіх організаційно-пропагандистської діяльності В. Косенка, яка зробила його відомою особою в українських у цілому творчих колах, внаслідок чого й стало можливим переселення до Києва.

Розвиваючи думку про суттєвість салонного вжитку у колах «провінційного» Житомира, дослідниця узагальнює: «У виборі музичних пріоритетів зіграв роль і родовід композитора. На шляхетному походженні В. Косенка наголошували його однодумці, а безпосередні докази було знайдено К. Шамаєвою, яка натрапила на документ з меморіального музею, який містив особовий листок обліку кадрів, де було зазначено ‘Колишне сословіє батьків – службовець’. Однак в іншому документі, а саме в копії заяви В. Косенка на ім’я директора Петроградської консерваторії, в якій він просив прийняти його до закладу, ми читаємо, що заяву написано від “Віктора Степановича Косенка, сина генерал-майора Степана Семеновича Косенка”. Саме з цього документу ми дізнаємося, що за соціальним походженням В. Косенко є дворянином. К. Шамаєва зазначає, що шляхетне походження у радянські часи могло перетворитися на тяжке обвинувачення, і ‘можливо, саме Житомир врятував для наступних поколінь від Ленінградської ЧК і караючого меча нової влади талановитого музиканта, композитора’...» [2, с. 100].

Важливою складовою творчої характеристики композитора В. Косенка є посилення на те, що він «виступав як піаніст із сольними концертами і в ансамблях» [3, с. 11]. Змістом розробок дисертантки В. Даценко стало виділення саме *символістського* стильового тону музики Косенка, навіть у тих композиціях, які він написав у Києві зі щирим бажанням «вписатися» у стилістику «соцреалізму».

Дослідниця висуває концепцію циклу «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка як зміни «векторності його творчості, яка набуває рис об’єктивізації за рахунок звернення до неокласичного стилю». І висновок: «Символістськи орієнтований постромантизм змінюється на романтизований неокласицизм, проте романтична

складова залишається вельми вагомою у його стилетворенні» [2, с. 141].

Вказівка на базисність «романтичної складової» у стилі Косенка засвідчує саме *традиціоналістський* підхід у його торканнях символізму і неокласицизму. На наш погляд, виділення «інтравертності» Косенка в житомирський період як наслідок наближення до символізму не є продуктивним: символізм тлумачить суб'єктивність як занурення у світ інтуїції та віри, які є надсуб'єктивним началом у психології індивіда. І тяжіння до соцреалізму у Косенка стало органічним, але, як показала його біографія, безперспективним спрямуванням творчих пошуків. Композитору явно імпонував академічний естетизм вираження, чужий драматичним протиставленням добро–зло, як це складало зміст реалізму в його просоціалістичному тлумаченні. Але традиціоналістська основа соцреалістичних стильових переваг була зрозумілою і прийнятною для майстра.

Вказана думка науковиці про згубність «екстравертності» для Косенка-музиканта, вважаємо, є певним перебільшенням внутрішніх психологічних протиріч творця, тоді як політична підоснова подій 1937–1938 рр. була явно руйнівною для світоорієнтування митця, що склався в пошуках салонної «відгороженості» від бруду й пристрастей життєвих перипетій. І все ж висновки авторки щодо суттєвих перебудов стильових засад від житомирського до київського періоду є слухними і заслуговують на увагу в їх етапному розмежуванні стильово-особистісної еволюції від 1920-х на 1930-ті роки: «...Ми спостерігаємо безперервність та спадковість у стильовій еволюції В. Косенка під час переходу від одних стильових детермінант до інших. Тяжіння до романтичного висловлювання, підсиленого символістською багатозначністю та невизначеністю, як вияв інтровертності мислення стає відмітною рисою В. Косенка протягом його усього творчого шляху. Завдяки цьому у своїх найкращих творах наступного періоду об'єктивізація музичних образів вже не сприймалася як природна стильова еволюція його музики, а стала наслідком компромісу з соцреалістичними художніми установками, слідувати яким від митців вимагала радянська влада...» [2, с. 141–142].

Звертаємо увагу на два цикли по 11 Етюдів у кожному ор. 8 і 19, що, з одного боку, відсторонила до прямого уподібнення з Ф. Шопеном з його циклами по 12 Етюдів в ор. 10

і 25, а, з іншого, натякало на цифрову символіку, значиму в колах оточення композитора (народження 11.11.1896, також сакральна значущість «одиниці над десятьма» та ін.). Автор гіпертрофує шопенівську знахідку кантиленних етюдів в уповільнених темпах, *по-символістськи* «стираючи» протиставлення Етюдів у жвавих і повільних рухах, особливо це стосується ор. 19.

Певною емблемою піаністичного мислення В. Косенка стає Поема-легенда ор. 12 № 1, в якій маємо тонкий синтез шопенівських і скрябінівських стильових рис, поданий у формі «стислої» поемності ХХ сторіччя. Така поемність для України зрослася з хоровими «міні-поемами» М. Леонтовича. А от фортепіанне втілення – то вже авторська ініціатива митця. Нагадуємо тільки, що особливого роду мінімалізація музичного простору при символічному вкладенні в нього принципово масштабних, навіть космічних ідей висунула фігуру А. Веберна (а його аналог – «український Веберн» М. Леонтович). В. Косенко явно відзивався на «поклик часу», коли створював компактну Поему-легенду.

П'єса написана у формі періоду повторного типу (друге речення – від т. 25, тобто з середини загального обсягу Поеми) – пор. з аналогічною будовою фіналу Сонати *b*-*mol*л Ф. Шопена. Скрябінівська «заклична» мелодійна фігура стає основою тематичного вираження, при тому що основна фактурна ідея тримається на ритмо-поліфонії шопенівського типу. Композиція позбавлена прямих фольклорних посилянь у тематизмі, але мотивно-регістрова розшарованість звучання теми по сполученням ais^1-h^1 і $fis^2-g^2-dis^2-fis^2-e^2$ (тт. 1–2 і далі) надає подоби мелодичному контуру до пісенно-романсових образів типу «Ой, ти дівчино зарученая». І романсовий «ген» випишує принцип гомофонно-гармонічної фактури – «скрябінізм» таким чином «академізовані-традиціоналізовані».

І тут влучним є спостереження Ю. Малишева: «Слово “академічний”, “академізм” нерідко розуміють як синоніми чогось негативного, консервативного, гальмуючого поступ. Для цього бувають підстави... що ніяк не можна закинути Косенку. А загалом академічний напрям – це насамперед високий рівень професіоналізму та художньої майстерності...» [4, с. 6].

Академізм від ХІХ століття базувався на класиці віденської школи, будучи збагачений завоюваннями романтизму

Ф. Шопена, в першу чергу, в традиціоналістських настановах ХХ століття. Тому уточнюємо: саме шопенівське і скрябінівське «торкання» надають академічному вираженню Косенка актуальне для ХХ століття входження до традиціоналізму.

Шопеніана Косенка має продовження у творі, що має назву «Концертний вальс» ор. 22 № 1, загальна будова якого відзначена рисами рондальності і поємності «вальсового вінка». Твір написаний в улюбленій автором тональності *fis*, яка доповнена опорою на другу тему (від т. 17, *Tempo I*), поданої на рівні *Dis*. Є ще одна тема, від т. 25 в тональності *C* з мінорною субдомінантою, яка приводить до повторення першої теми (т. 49) в основній тональності.

Вихідна тема Вальсу мелодійно дуже приваблива, вражає відвертим «шопеніанством», але прихована поліфонія в контурі названої теми вводить романсову інтонацію, співзвучну українській романсовості, що тяжіє, попри специфіку того жанру, народженого в Іспанії у вигляді співу, чітко пов'язаного із текстовими інтонаційно-ритмічними утвореннями, до виконання у двох- триголосній фактурі. В дисертації Н. Каданцевої констатується: «...український романс, як і лірична пісня загалом, тяжіє до дуетного, а то і до триголосного подання (пор. з мадригалом), а іспанський ранній романс мав також багатоголосні варіанти втілення» [5, с. 86]

В центрі композиції Косенка показаний епізод в *cis* (*Allegro*, від т. 76), в якому прихована поліфонія мелодії першої теми змінюється діалогізацією подання мотивів-фраз – і це підкреслено динамікою та ремарками. Але така діалогізація не має нічого спільного з драматизацією, це *компенсативна* діалогічна структура, яка вписується у врочисту й пишну концертність подання «вінка вальсів», з яких кожний наступний тематичний образ є доповненням, варіантом того, що прозвучало.

Репризний розділ відкривається поверненням другої теми в *Dis* (т.117, *Tempo I*), після якої йде третя тема в тональності експозиції (від т. 126, *Allegro*), після чого – повертається перша тема (від т. 150, *Tempo I*). а її викладення прикрашене Каденцією (т. 166) одною, а потім, після повторення першої теми (т. 161, *Tempo I*), другою Каденцією (т. 186). Кода *Presto* на матеріалі першої теми (від т. 187) завершує той репризний «каскад» подання вихідної теми – доповнюючись третьою темою, цього разу в основній тональності (т. 217), а також другою темою, знов в *Dis* (т. 231).

В знак спорідненості образів і тональних устоїв першої і другої тем завершальний акорд Концертного вальсу, що охоплює арпеджіато п'ять октав фортепіанного діапазону, показаний у вигляді «тоніки з секстою», тобто в поєднанні акордики від *fis* та *dis*. Закінчення на акордиці типу «тоніки з секстою» є типовим для джазової гармонії, у вигляді тонального устою має місце у Г. Малера (див. початок I частини його «Пісні про землю»). В цілому композиція має такий вигляд:

A B C A D B C AA¹ AA¹ A²CB
fis Dis Cgr. fiscis Dis B fis fis Dis

Реф. І епізод реф. 2еп. I еп. рефрен I еп.

Гол.п. зв. п.б.п. гол.п. Еп. зв.п. гол.парт. кода п.п. зв.
 Сон. експоз. епізод сонатна реприза

Як бачимо, Концертний вальс В. Косенка пропонує цікаву конструкцію, в якій, з одного боку, моделюється недраматична модель «вальсових вінків» епохи Ф. Шуберта, де сюїтно-варіаційне викладення відроджує рондальність-варіаційність рококо. Елементи сонатної будови, завдяки змінності тонального подання третьої теми, що ніби виконує функцію побічної партії, представлені в тій дотичності зі строфічністю, що є генезою сонати, — в її адраматичному *церковному* началі.

Таким чином, традиціоналізм В. Косенка у *шубертіанському-шопеніанському* за стильовим наповненням аналізованому творі відзначений торканнями бідермайера і неорококо в останньому, а також елементами постромантичного і примітивістського письма.

Висновки. Прийняте бачення мистецького світу ХХ століття як «поліфонії накладення» традиціоналізму й авангарду передбачало певну стильову дифузію, коли традиціоналісти набували доторканості до модерну-авангарду, а в останньому щедро проростали певні традиційні форми мислення. В даній роботі зроблена спроба охопити стильовий обсяг зробленого В. Косенком у органічній для нього фортепіанній творчості у спіранні на традиціоналістські засади мислення як на одну з базисних «метастильових» ліній мистецтва минулого століття, що частково співпадала із засадами соцреалізму, але склалася незалежно від останнього і на певних етапах у протистоянні

йому – що стосується відверто релігійних чи месіанськи-екстатичних показників мислення. Поема-легенда та Концертний вальс В. Косенка за жанровим визначенням складають пограниччя романтизму і символізму, при тому, що перше явно «пересилує» стильові установлення, які йдуть від органічних для України наслідувань Ф. Шопена.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Лю Кетін. Сучасна фортепіанная школа Тайваню в аналогіях до європейського мистецтва ХХ століття: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2017. 180 с.
2. Дашенко В. Особистісні детермінанти творчої індивідуальності Віктора Косенка: дис. ... канд. мист.: 26.00.01. Київ, 2021. 199 с.
3. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. К., 1974. 421 с.
4. В. Косенко. Обрані фортепіанні твори / ред.-укл. А. Корженевський, вступ. ст. Ю. Малишева. Київ: Музична Україна, 1980. 56 с.
5. Каданцева Н. Камерно-вокальна генеза та евристика оперної творчості (на матеріалі репертуару одеського національного театру опери та балету): дис. ... докт. філос.: 025. Одеса, 2021. 189 с.

REFERENCES

1. Lu Ketin (2017). Taiwan's Modern Piano School in Analogies to European Art of the 20th Century. Candidate's thesis. Odessa: ONMA named after A.V. Nezhdanova. [in Ukrainian].
2. Datsenko, V. 2021. Personal determinants of Viktor Kosenko's creative individuality. Candidate's thesis. Kyiv. [in Ukrainian].
3. Krakauer, Z. (1974). The nature of the film. Rehabilitation of physical reality. Kyiv. [in Ukrainian].
4. Kosenko, V. (1980). Selected piano works. Kyiv: Music Ukraine. [in Ukrainian].
5. Kadantseva, N. (2021). Chamber and vocal genesis and heuristics of opera creativity (based on the repertoire of the Odessa National Theater of Opera and Ballet). Candidate's thesis. Odessa: ONMA named after A.V. Nezhdanova. [in Ukrainian].

УДК 78.01+78.03:[781.68]/782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-11>**Лю Сяовень**

ORCID: 0009-0008-0494-6860

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
740048785@qq.com

ОПЕРНА МОВА ЯК СИНТЕТИЧНЕ ВИКОНАВСЬКО- ДІЯЛЬНІСНЕ ЯВИЩЕ ТА СПЕЦИФІЧНИЙ ПСИХОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН

Мета дослідження – визначити головні компоненти та творчі функції оперної мови як особливого художньо-синтаксичного та емоційно-сугестивного феномена. **Методологія** роботи зумовлюється єдністю історико-типологічного та діяльнісно-персоналогічного підходів, включає порівняльний текстологічний аналіз та вивчення виконавської форми оперного твору. **Наукова новизна** даної статті проявляється як широкий підхід до визначення оперної мови, що розуміється як головний носій образного змісту оперного твору, також як інструмент інтерпретації та здійснення оперного задуму. Даний підхід дозволяє виокремлювати поняття оперного образу як визначеної музично-естетичної структури та симультанної фігури художньо-естетичного смислу, що поєднує адресата й адресанта оперного тексту, реалізуючись у способах побудови оперної дії та у цілісній системі оперної мови. У такий спосіб виявляються інтерпретативні фактори оперного вокального інтонування, розкривається значення образно-рольового інтонування на основі його взаємозумовленості з процесами розуміння – інтерпретації. **Висновки.** Оперна мова як системно утворюваний семантичний феномен обумовлена декількома факторами й рівнями оперної композиції. По-перше, вона опирається на сюжетно-тематичну персонажну семантику, виявляючи свою дієву сторону, солідаризуючись з візуально-динамічним подієвим планом оперного твору. Її другим етапним проявом стає актуалізація словесних значень і виявлення їх різноманітність – як нового типу словесного інтонування, специфічного саме для оперної мови, у тому числі декламаційно-речитативного начала. Провідним семантичним планом оперного мовлення виступає музичний, як цілком автономний, разом з тим такий, що виявляє нові особливі способи взаємодії з дієво-персонажними та словесними факторами (умовами) оперного тексту – інтонування – мовлення. Він забезпечується найбільшою мірою вокальним виконавським інтонуванням, яке, таким чином, стає смисловим епіцентром оперної мови.

Ключові слова: оперна мова, оперне мовлення, оперний твір, оперний текст, оперне переживання, мелос, вокальне виконавське інтонування, розуміння – інтерпретація, семантичний феномен.

Liu XiaoWen, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Opera language as a synthetic performance-activity and a specific psychological phenomenon

The purpose of the research is to determine the main components and creative functions of opera language as a special artistic-syntactic and emotional-suggestive phenomenon. **The methodology** of the work is determined by the unity of historical-typological and activity-personological approaches, includes a comparative textological analysis and the study of the performance form of an opera work. **The scientific novelty** of this article is manifested as a broad approach to the definition of operatic language, which is understood as the main carrier of the figurative content of an operatic work, as well as a tool for the interpretation and implementation of an operatic idea. This approach makes it possible to single out the concept of an opera image as a defined musical-aesthetic structure and a simultaneous figure of an artistic-aesthetic meaning that connects the addressee and the addressee of the opera text, realized in the ways of constructing the operatic action and in the integral system of the operatic language. In this way, the interpretive factors of opera vocal intonation are revealed, the meaning of image-role intonation is revealed on the basis of its interdependence with the processes of understanding and interpretation. **Conclusions.** Opera language as a systematically formed semantic phenomenon is determined by several factors and levels of opera composition. First, it relies on plot-thematic character semantics, revealing its effective side, in solidarity with the visual-dynamic event plan of the opera work. Its second stage manifestation is the actualization of verbal meanings and the identification of their diversity – as a new type of verbal intonation, specific to the operatic language, including the declamation-recitative nature. The leading semantic plan of opera speech is musical, as completely autonomous, at the same time, such that it reveals new special ways of interaction with verb-character and verbal factors (conditions) of the opera text – intonation – speech. It is provided to the greatest extent by vocal performance intonation, which thus becomes the semantic epicenter of the opera language.

Key words: opera language, opera speech, opera work, opera text, opera experience, melos, vocal performance intonation, understanding – interpretation, semantic phenomenon.

Актуальність теми статті визначається тим, що *теорія оперної мови* до сьогодні залишається одним з найбільш складних завдань сучасного музикознавства. До неї звертаються усі без виключення автори, що пишуть про оперу; водночас жоден з них не піднімається на достатній рівень теоретичного

узагальнення. Цей рівень можна отримати, звертаючись до літератури, пов'язаної з питаннями психології переживання та вищих емоцій [2–6], також до тих праць, у яких вивчаються психологічні чинники музичного діяння [1; 7–9].

Проблема оперної мови – оперного мовлення виявляється тісно пов'язаною з питаннями про історичну природу опери як текстологічного явища, специфічної сфери музичної текстології, зокрема. Текстологічний підхід видається потрібним ще й для того, щоб роз'яснити причини важливого впливу опери на емоційний лад суспільної свідомості, виявити, як саме опера створює еталони почуттів, моделі емоційних переживань, що стають притягальними для переважної більшості людей, а головне – які зберігають своє значення впродовж століть.

Дані питання є різноманітними та досить складними, оскільки стосуються не тільки музичної, але й інших мовно-знакових сторін складного синтетичного облаштування опери. Історія опери в різних її проявах завжди красномовно свідчить про зв'язок поетики даного жанру з потребою формування й передачі, широкої трансляції емоційних засобів людського спілкування, отже – з потребою такої мовної комунікації, що дозволяє збільшувати, підсилювати емоційно-почуттєве спілкування як засадниче для будь-якого розуміння та будь-якої інтерпретації. Причому музична сторона опери виявляється не просто провідною, але й інтегруючою, акумулюючою та базовою.

Можна затверджувати, що опера відразу «заговорила» музичною мовою – але принципово новою, іншою музичною мовою, що помітно перевершує за своїми емоційно-психологічними можливостями вербальні засоби й навіть пов'язані зі словом літературно-поетичні форми.

Мета роботи – визначити головні компоненти та творчі функції оперної мови як особливого художньо-синтаксичного та емоційно-сугестивного феномена.

Основний зміст статті. Оперна творчість завжди зорієнтована на поповнення когорти «вічних образів» і «вічних тем», отже ціннісних концептів культури, причому здійснює це своє призначення завдяки виконавсько-інтерпретативним формам, що поєднуються на основі оперного задуму та тексту. Багатоскладова основа оперного образного змісту може розглядатися як причина широко резонансу оперного образу

у його персоніфікованому різновиді в естетичній сфері «світу культури». Явище абстрагування художнього змісту оперного образу від його матеріальних носіїв, мовних структур постає свого роду *еманацією оперних значень у простір культурної свідомості*, у якому вони створюють особливі ідеаційні семантичні конфігурації, у тому числі, створюють віртуальні моделі способів емоційного сприйняття та реагування, піднесених соціальних почуттів, переживань, що сприймаються як прекрасні та взірцеві [5]. Даний потужний емоційно-психологічний резонанс оперна конструкція здатна отримувати завдяки двом основним чинникам: синтетичному походженню оперної мови, що узагальнює усі, без виключення, мистецькі видові засоби, зняряддя: висуванню до центру художнього синтезу музичної семантики, тобто засобів музичного діяння-впливу, що є особливо відкритим до «душевного життя», до різноманіття потреб емоційно-почуттєвого досвіду.

Наголосимо, що до художнього змісту оперного твору входить не тільки композиторський задум (первісна композиторська інтерпретація), але й наступний досвід сценічних постановок, виконавських – режисерських, диригентських і співочих вирішень. Через цей досвід усвідомлюються, як специфічно-мовні, можливості диригентської і режисерської інтерпретацій, запроваджуються відповідні до них критерії оцінки оперної форми, у цілому.

Розвиток поняття оперного тексту дозволяє характеризувати семантичну тканину опери як живу й безпосередньо реалізовану, оскільки вона виникає з взаємодії установок режисера-постановника й диригента, рівною мірою відповідальних за художню організацію оперного цілого. Вокальна партія – оперна роль – розташована *між ними*, тому виявляється в подвійному виконавському підпорядкуванні, одночасно претендує на індивідуальну волю на власний художній простір, і реальний, і умовний.

При цьому значення оперного артиста (співака) як семантичного центру оперної дії й функціональне різноманіття «рольової особистості» пов'язані з особливою природою оперного образу. Не дивлячись на глибоке синтетичне підґрунтя, даний образ відразу народжується як музичний, хоча й припускає сюжетно-драматичні прототипи, особливо враховуючи програмні заяви композиторів щодо передування драматичної ідеї її музичному втіленню. У той же час він (образ)

народжується не просто з середини цілісної художньо-синтетичної концепції, тобто у визначеному колі семантичних мистецько-мовних відповідностей, а й з певної, приготовленої (хоча далеко не завжди повністю готової) програми поведінки та у межах заданої сюжетно-подієвої послідовності, що має риси подоби з життєвою...

Не менш важливим є розуміння оперної ролі як синергійного феномена, що дозволяє включати до оперної інтерпретації виконавсько-сценічну вокально-артистичну – режисерсько-постановочну – слухачько-глядацьку (реципієнтну).

Текстологічний аналіз оперного твору та жанрової форми опери дозволяє наблизитися до питань про пріоритет особистості співака – виконавця сольної оперної партії, оперної ролі, остільки, оскільки він виявляє відповідність художнього змісту опери сценічним персонажам-образам в їх специфічній музичній виразовості.

Оперний текст – це жива та безпосередньо реалізована семантична тканина опери, що є рівною мірою показаною та озвученою, формується у взаємодії установок режисера-постановника й диригента, відповідальних за художню організацію оперного цілого.

Вокальна партія – оперна роль розташована *між ними*, тому виявляється в подвійному виконавському підпорядкуванні, одночасно претендує на індивідуальну волю як на власний художній простір, і реальне й умовне. За її допомогою в оперному тексті проступають персоніфіковані аспекти єдиного смислового задуму, музичної концепції. З боку індивідуально-персоніфікованого змісту оперної ролі оперний текст може бути охарактеризований як множинність єдиного, з боку режисерсько-диригентського задуму – як єдність множинного, що й визначає своєрідні знакові функції режисерської й диригентської інтерпретації в їх творчо-практичному діалозі.

Шляхом визначення засобів режисерської інтерпретації відкриваються нові можливості аналізу синтетичної словесно-музичної мови опери й музично-драматургічних принципів побудови образу оперного героя, також виявляється безпосередній взаємозв'язок естетичної спрямованості оперної семантики і специфічного призначення героя в опері. Таким чином, оперна режисура виступає одним з факторів жанрового та інтерпретативно-виконавського синтезу в опері.

Режисерський рівень оперного тексту спрямований до відтворення естетичної архітекτονіки оперного твору в сценічній виставі з виявленням загальної спрямованості розвитку провідних сюжетних персоналій (діючих осіб). Він заявляє про свою художню автономію шляхом розташування персонажів, компонентів оперної дії в сценічному просторі, уречевлення особливих хронотопів оперного твору й закладеного ними смислового порядку (як порядку світосприймання й світовідчуження).

У такій своїй якості режисерська інтерпретація інтегрує в собі контекстуальні передумови й внутрішньо-композиційні умови створення опери, здійснення оперного задуму у тому числі, у сценічних постановках), є необхідною частиною художньо-інтерпретативної «вертикалі» оперного тексту в його творчо-практичній цілісності.

Музична концепція стає основою всього оперно-композиційного процесу; хоча вона припускає вираження в слові, але знаходить особливі засоби взаємодії словесного матеріалу й музичного звучання, що суттєво міняють фонологічні й синтаксичні функції словесного викладу [1]. Вона вимагає міцного зв'язку зі сценічно-видовищною формою твору, виправданості з боку подієвого змісту, людських вчинків, представлених в оперній постановці.

Найбільш репертуарні й популярні оперні твори вимагають спеціальної уваги й дбайливого відношення, особливої творчої співдружності співочого колективу, диригента й режисера, бо вони прямують до феномена зверх-тексту (або понад-тексту)

Явище понад-тексту виникає як відповідне до тієї смислової надмірності художнього змісту, яка досягається після сприйняття художнього цілого; воно найбільше безпосередньо реалізується в цілісному інтерпретативному плані оперного спектаклю, як виконавському, так і режисерському, тобто існує як «невидимий», але передбачуваний зв'язок між різними художньо-експресивними планами – сценічною дією-жестом, поетизованим словесним матеріалом, музичним звучанням, створюючи й понад-ритм, і «нечутну» генеральну інтонацію всієї сукупності «оперних висловлень».

Понад-текст – інтуїтивно-етичний план (за типологією К. Юнга)– звернений до почуттєвої свідомості й найбільше безпосередньо виражає умовні міжособистісні (персоніфіковані) відносини.

З іншого боку — особливої ваги набуває внутрішній мовний контент, тобто мовне наповнення оперного текстологічного ресурсу; це словесний і музичний матеріал, який зосереджений у вокальних партіях діючих осіб опери, котрий придбає наскрізне інтонаційно-тематичне значення для всієї оперної композиції.

Саме з даним функціональним планом безпосередньо пов'язаний генезис оперного мелосу, хоча в його композиційному становленні беруть участь, рівною мірою важливі й усі інші типологічні рівні оперної поетики. Недарма О. Шелудякова стверджує, що найбільш важливим є осмислення мелодії «як засобу деталізованої психологічної характеристики, як спілкування «від серця до серця», і, як наслідок — потужного сугестивного впливу на слухача» [9, с. 632]. От чому мелодійні висловлення пізнього романтизму часто сприймаються не як явища мистецтва, артефакти, але як фрагменти абсолютної реальності, *живі портрети й переживання, настільки заразливі для всіх, хто стає їх свідком* [1, с. 635–637]. Звідси й поняття про *мелодію* як єдиний й загальний спосіб організації музичної матерії, що взаємодіє з категорією *мелодики*, яка позиціонується як один з факторів музичного мислення та одна з універсальних музично-творчого процесу.

Теорія музичної мови включає до себе, як необхідну складову, теорію оперного переживання, оскільки *оперне переживання* є необхідною частиною оперного тексту, його *емотивно-аксіологічною парадигмою*; воно знаходить особливі знакові форми й визначає їх пріоритетність, виходячи з власних потреб. Процес емоційного переживання, викликаний впливом оперного звучання, включає механізми різних емоцій, допускає їх полівалентність, веде до формування й виявленню *почуття* — як соціальної цінності, насамперед, визначає ім'я цього почуття й закріплює його в пам'яті реципієнта найбільш міцним музично-сугестивним шляхом.

Оперне переживання, у його цілому, є емоційно-когнітивним методом «виховання почуттів», для цього представляючи їх у сценічно-персонажній художньо-мовній формі, тобто воно стає частиною актантної моделі оперного твору, більше за це, воно виступає її найбільш активним, можна сказати, конститутивним, началом. Найголовніше в оперному впливі — зміна якості переживання, створення його нової якості, що міняє й загальний тонус особистісної свідомості реципієнта, вказує на його нові когнітивні ресурси.

Оперний мелос, включаючи специфічний мелодизм вокальних партій в опері, що впливає на загальну музично-драматургічну організацію оперного твору, транслює особливі емоційні метонімії, тобто є способом впровадження емотивно-когнітивних значень інтонаційно-стилістичної фігури й здійснення «емоційного репертуару» опери або «символічних образів почуттів» [5] у музичному звучанні оперного тексту.

Для цього процесу показовим є укрупнення й емоційне посилення музично-виразового прийому, укрупнення самої емоції – шляхом надання їй нової естетичної цінності, художньої предметності. Дане художньо-функціональне перетворення емоції шляхом оперного переживання може розглядатися і як персоніфікація – закріплення певного індивідуально-сміслового значення за конкретним музичним прийомом, що підсилює конкретність, самостійність окремої інтонаційно-мелодійної побудови, визначаючи її трансформацію в мелодійний тематизм.

З розвитком і семантичним відділенням даного виду тематизмаув композиційній структурі опери пов'язане виділення трьох емоцій, які заслуговують визначення як базові оперні емоції, оскільки набувають ціннісного значення й закріплюються саме у формі опери – в історичному процесі розвитку її музично-мелодійного змісту.

До них належать гедоністична емоція, яка є провідною в процесі розвитку барокової оперної поетики; патетична емоція, що супроводжує інтенсифікацію сфери оперної героїки й найбільше притаманна класицистсько-романтичним різновидам оперних творів; атараксична емоція, яка є індикатором причетності до вищого рівня буття й стає показовою для пізньоромантичних оперних концепцій. Особливо підкреслимо, що оперна емоція, як і оперне переживання, є специфічним художнім феноменом, але, сприймаючись, впливаючи за допомогою оперної форми (концепції), стає актуальним фактором емоційно-ціннісної дійсності – для людської спільноти.

Оперне переживання принципове міняє «знак», оцінну функцію емоції, якою б вона не була в повсякденному досвіді; ця ціннісна трансформація емоційного стану забезпечується особливою природою художньо-естетичної емоції, але в ще більшому ступені – трьома фундаментальними властивостями оперного переживання: прилученням до естетичного

пізнання й до прекрасного — як до людської здатності досягати безсмертя, формуванням катартичної інтенції; висуванням почуття любові як єдиної емоційно-когнітивної основи для всіх інших форм і способів почуттєвої самореалізації людини, пробудженням пасіонарної інтенції; звільненням від негативних залежностей особистісної свідомості, відкриття її творчих ресурсів і нових оцінних можливостей, що сягають трансцендентної межі особистісної волі, досягненням ноетичної інтенції [7].

Залишаючись музичним по головному способу семантичної організації, оперне інтонування в його вокальному різновиді не є автономним музичним, вбирає в себе ті синтетичні риси, які властиві оперному жанру в його цілому. І вбирає не формально, але змістово-сміслово, формуючи особливий лад художніх висловлень, сполучений з порядком сценічної поведінки й взаємин персонажів, а даний порядок передбачає супідрядність загального, індивідуально-групового й індивідуально-відособленого планів оперної дії та мови, тобто припускає особливу диференціацію музичного мелосу — за психосеміотичною значимістю його складових.

Феномен оперного інтонування дозволяє співвідносити в якості фундаментальних два «мови свідомості» — словесний і музичний, а стосовно оперної семантики встановлювати відома функціональна рівність словесно-понятійного апарата й іманентної логіки музичної композиції. Однак полімодальність, семантична множинність свідомості, з одного боку, обмеженість, змістовна неповнота словесного висловлення (слова як форми й способу спілкування та повідомлення смислу), з іншої, змушують порушувати питання про те, що саме аналогічна сутність музичного інтонування *сприяє зростанню сугестивності, художньої риторичності, символічної значимості оперної мови* — як актуальної лише у своїй звучній формі. Отже, глибина розуміння оперного образу визначається його музичними компонентами в їх безпосередньому вокально-виконавському здійсненні.

Звідси висновок, що саме оперне вокальне інтонування є головним носієм «оперного змісту» — як мовного контенту та образного тезаурусу, як художньо-естетичної ідеї, що, набуваючи текстового втілення, визначає процесуальну логіку оперної композиції та розподіл її драматургічно вузлових моментів.

Нагадаємо, що явище розуміння музики взаємозалежне з символічною природою музично-знакової системи; здатність «висловлюватися» мовою символів, що підводять до глибинного змісту людської свідомості, робить процес сприйняття-розуміння музики й особливо притягальним, і особливо важким, і, нарешті, зовсім необхідним для виявлення смислової доцільності людського життя [7; 8]. Цей процес лежить в основі вокально-виконавської інтерпретації оперного образу, змушує саме оперне вокальне інтонування класифікувати як образно-рольове синтетичне, у тому числі і як об'єднуюче подієво-епічний, інтимно-почуттєвий ліричний і дієво-драматичний естетичні вектори оперного тексту.

Наукова новизна даної статті, таким чином, проявляється як широкий підхід до визначення оперної мови, що розуміється як головний носій образного змісту оперного твору, також як інструмент інтерпретації та здійснення оперного задуму. Даний підхід дозволяє виокремлювати поняття оперного образу як визначеної музично-естетичної структури та симультанної фігури художньо-естетичного смислу, що поєднує адресата й адресанта оперного тексту, реалізуючись у способах побудови оперної дії та у цілісній системі оперної мови. Тому його створення в процесі вокально-виконавської інтерпретації – складний психологічний процес, що вимагає від співака-актора включення уваги, активізації пам'яті й інтуїції, емоційно-почуттєвого досвіду, а також – глибокого входження в текст і «освоєння» характеру персонажа, особливої художньої емпатії (способу переживання), здатної енергійно забезпечувати дієве образно-рольове інтонування. У такий спосіб виявляються інтерпретативні фактори оперного вокального інтонування, розкривається значення образно-рольового інтонування на основі його взаємозумовленості з процесами розуміння – інтерпретації.

Висновки зі статті дозволяють пропонувати деякі узагальнюючі визначення.

Оперна мова як системно утворюваний семантичний феномен обумовлена декількома факторами й рівнями оперної композиції. По-перше, вона опирається на сюжетно-тематичну персонажну семантику, виявляючи свою дієву сторону, солідаризуючись з візуально-динамічним подієвим планом оперного твору. Її другим етапним проявом стає актуалізація словесних значень і виявлення їх різноманіття – як нового

типу словесного інтонування, специфічного саме для оперної мови, у тому числі декламаційно-речитативного начала. Провідним семантичним планом оперного мовлення виступає *музичний*, як цілком автономний, разом з тим такий, що виявляє нові особливі способи взаємодії з дієво-персонажними та словесними факторами (умовами) оперного тексту – інтонування – мовлення. Він забезпечується найбільшою мірою вокальним виконавським інтонуванням, яке, таким чином, стає смисловим епіцентром оперної мови.

Оперне мовлення – цілісний жанрово-семантичний феномен, що відтворює єдність оперного задуму (оперної концепції) у його контекстуальній і текстологічній обумовленості, і це виражається за допомогою єдиного темпоритму та синтезу всіх виразових художньо-технологічних параметрів оперного діяння.

Вокально-виконавська оперна мова – це, у повній відповідності теоретичним установкам Б. Асаф'єва, безпосередня звукова (звучна) артикуляція смислового змісту оперного образу; репрезентація оперного образу в живому музичному хроноартикуляційному процесі, що передбачає сублимацію й експлікацію в співочому голосі всього обсягу оперного інтонування – його словесно-поетичної, дієво-видовищної й власне музичної сторін, у такий спосіб здійснює опосередковану режисерську функцію.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бай Цюань. Оперная мелодия как художественно-коммуникативный и интонационно-стилистический феномен. Дисс. ... канд. искусств.; спец. 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2017. 185 с.
2. Василюк Ф. Психология переживания. М.: Изд-во МГУ, 1984. 200 с.
3. Выготский Л. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
4. Дорфман Л. Эмоции в искусстве: теоретические подходы и эмпирические исследования. М.: Смысл, 1997. 424 с.
5. Зорин А. Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 568 с.
6. Изард К. Психология эмоций; перев. с англ. СПб.: Издательство «Питер», 1999. 464 с.
7. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.

8. Самойленко О. І. Музично-мовна свідомість як історичний та психологічний феномен: творчі конекції і теоретичні пролонгації. Нові віхи розвитку культури і мистецтва у XXI столітті : колективна монографія; за заг. ред. О. І. Самойленко. Львів-Торунь: Ліга-Прес, 2021/2022. С. 1–22.

9. Шелудякова О. Феномен мелодики в музиці позднего романтизма. Дисс. ... докт. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Екатеринбург, 2006. 710 с.

REFERENCES

1. Bai, Quan. (2017). Opera melody as an artistic-communicative and intonation-stylistic phenomenon. Diss. ... cand. art.; spec. 17.00.03 – musical art. Odessa [In Russian].

2. Vasilyuk, F. (1984). Psychology of experience. M.: Publishing House of Moscow State University [In Russian].

3. Vygotsky, L (1968). Psychology of art. Moscow: Art [In Russian].

4. Dorfman, L. (1997). Emotions in art: theoretical approaches and empirical research. M.: Smisl [In Russian].

5. Zorin, A. (2016). The Emergence of a Hero: From the History of Russian Emotional Culture in the Late 18th – Early 19th Century. M.: New Literary Review [In Russian].

6. Izard, K. (1999). Psychology of emotions; transl. from English. St. Petersburg: Piter Publishing House [In Russian].

7. Samoilenko, O. (2020). Psychology of art: current musical projections: monograph. Odesa: Vidavnichiy dim “Helvetika”, 2020. [In Ukrainian].

8. Samoilenko, O. (2021/2022). Musical-moving awareness as a historical and psychological phenomenon: creative endings and theoretical prolongations. New trends in the development of culture and art in the XXI century: a collective monograph; for zag. ed. O.I. Samoilenko. Lviv-Torun: Liga-Press. P. 1–22. [In Ukrainian].

9. Sheludyakova, O. (2006). The phenomenon of melody in the music of late romanticism. Diss. ... doc. art history; special: 17.00.02 – musical art. Yekaterinburg [In Russian].

УДК 78.01/.071.1+781.9

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-12>**Ює Цюнь**

ORCID: 0009-0000-2999-8060

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
yueqin1125@gmail.com

СУЧАСНА КОМПОЗИТОРСЬКА ПОЕТИКА В ПОШУКУ НОВОЇ ПРЕДМЕТНОСТІ МУЗИЧНОЇ МОВИ: ПОЗА- І ПОСТАКАДЕМІЧНА ТЕНДЕНЦІЇ

Мета дослідження — розкрити значення позаакадемічного напрямку сучасної композиторської поезики як типового явища культури перехідного часу, яке у контексті композиторського стильового пошуку виявляє тенденцію вторинних форм музичної творчості до універсалізації та деіндивідуалізації музичного тексту. **Методологія** роботи зумовлюється єдністю текстологічного та компаративно-стильового підходів, передбачає поглиблення епістемологічних оцінок та визначень. **Наукова новизна статті** полягає у доведенні факту, що певні стилістичні зсуви у композиторській мові, викликані потребою переосмислити фонові та рельєфні явища у музичному тексті та у бутті, виявляються новими художніми метафорами, що придбають концептуальні значення, тобто утворюють коло нових музичних понять, разом з ними — нові «образні візерунки» на «звуковій поверхні» музичного твору. **Висновки.** Феномен постакадемічного стилю, як мета-стилю, що виникає у зоні переходу — явище не епізодичне, а обумовлене кризами культури, що виникають у перехідні періоди музичної історії, внаслідок чого виникають аналогії між стильовими тенденціями в музиці кінця XIX — початку XX століть і сьогоденнішньою внутрішньо-культурною ситуацією. Світовідчужання мета-модернізму парадоксальним чином завершує й перетворює типові ознаки, тенденції постмодернізму, радикально переробляє їх на якісно-смісловому рівні, залишаючи деякі попередні текстові складові. Воно продовжує розвивати феномен перехідності як оцінну позиції та пізнавальну настанову, що набуває темпоральної спрямованості, дозволяє йти вглиб епох, але не занурюватись у минуле, а літати, ширяти над ним, поєднуючи його конфігурації з тим, що продовжує презентувати сучасний досвід усвідомлення дійсності. У цьому значенні, як погляд зверху та за межами історичного матеріалу, позаакадемічний стиль набуває рис постакадемічного, тобто певної післямови, котра претендує на те, щоб розпочати новий художній наратив, тобто розпочати вибудовувати нову музично-текстологічну концепцію музичного часу, як пост-авторську, таку,

що не стільки належить всім авторам водночас, скільки безпосередньо приналежна до автономного семантичного кола музичного мистецтва.

Ключові слова: позаакадемічний стиль, постакадемічний стиль, сучасна композиторська поетика, мета модернізм, музично-текстологічна концепція, семантичне коло музики, музична свідомість.

Yue Qun, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Modern composer poetics in search of a new subject of musical language: extra-and post-academic trends

The purpose of the study is to reveal the significance of the non-academic direction of modern compositional poetics as a typical cultural phenomenon of the transitional period, which in the context of the composer's stylistic search reveals the tendency of secondary forms of musical creativity to universalize and deindividualize the musical text. **The methodology** of the work is determined by the unity of the textological and comparative-stylistic approaches, it involves the deepening of epistemological evaluations and definitions. **The scientific novelty** of the article consists in proving the fact that certain stylistic shifts in the composer's language, caused by the need to rethink the background and relief phenomena in the musical text and in being, turn out to be new artistic metaphors that will acquire conceptual meanings, that is, form a circle of new musical concepts, together with them – new «figurative patterns» on the «sound surface» of a musical work. **Conclusions.** The phenomenon of the post-academic style, as a meta-style that arises in the transition zone, is not an episodic phenomenon, but is caused by cultural crises that occur in transitional periods of musical history, as a result of which analogies arise between stylistic trends in the music of the end of the 19th and beginning of the 20th centuries and today's internal – cultural situation. Metamodernism's perception of the world paradoxically completes and transforms the typical signs and tendencies of postmodernism, radically reworks them at the qualitative and semantic level, leaving behind some previous textual components. It continues to develop the phenomenon of transitivity as an evaluative position and a cognitive guideline that acquires a temporal focus, allows you to go deep into the eras, but not to sink into the past, but to fly, hover over it, combining its configurations with what continues to present the modern experience of awareness of reality. In this sense, as a view from above and beyond the boundaries of historical material, extra-academic style takes on the features of post-academic, that is, a certain afterword, which claims to start a new artistic narrative, that is, to start building a new musical-textological concept of musical time, as a post-author, such that it does not so much belong to all authors at the same time, as it directly belongs to the autonomous semantic circle of musical art.

Key words: non-academic style, post-academic style, modern compositional poetics, metamodernism, musical-textological concept, semantic circle of music, musical consciousness.

Актуальність теми статті. Стаючи багаторівневим перехідним творчим феноменом, сучасна композиторська поетика

поєднує, як два основні, академічне й позаакадемічне конститутивні начала, що набувають значення загальних семантичних установок, від яких залежить формування жанрових і стильових парадигм музики. Тому виникає необхідність визначення й послідовного розкриття природи, значення, творчих можливостей позаакадемічного напряму композиторської творчості як системної настанови, що свідчить про зміну ролі музики в сучасному глобалізованому світі [4–6].

Дана необхідність обумовлює й актуальність визначення взаємозв'язків позаакадемічної та академічної сфер композиторської творчості, виділення критеріїв оцінки нових форм і шляхів прояву творчої активності композитора – у відкритому просторі музичних звучань і значень.

Мета статті – розкрити значення позаакадемічного напряму сучасної композиторської поетики як типового явища культури перехідного часу, яке у контексті композиторського стильового пошуку виявляє тенденцію вторинних форм музичної творчості до універсалізації та деіндивідуалізації музичного тексту.

Основний зміст статті. До останніх десятиліть XIX століття низка традиційних для академічної композиторської школи функцій музичної мови став видаватися обтяжливою, такою, що нав'язує семантичні стереотипи. Насамперед таким «зайвим вантажем» для музичної виразовості постали: значеннева фіксованість музичного звучання (прийому), тобто буквальна метафоричність музичної мови, логічно доведена до афектації, відкритої риторичності в творах пізніх романтиків; «багатослівність», стилістична строкатість, що вже не знаходить собі якогось переконливого стильового знаменника; тяжіння до великих циклічних форм, надмірна тривалість, часова «затягнутість», що провокують, як свою протилежність, тенденцію стиску форми й різних планів тематичного розгортання, реконструкцію самої ідеї циклічності.

Названі тенденції, як передумови розвитку інтересу до неакадемічних напрямів й позаакадемічних форм, виникають, насамперед, у зв'язку з переглядом попередніх стильових позицій і найбільш безпосередньо пов'язані зі зміною, відновленням жанрових канонів – як сталих концепційних, тобто й змістовних, і структурних, властивостей жанру; найчастіше вони починають здійснюватися в русі від малих форм до великих. Останньою жанровою формою, яка перетерплює

вплив даних тенденцій у XX столітті, залишалася симфонія. Нові стильові явища примушують також активізувати текстологічні підходи, взагалі ширше розуміти природу тексту в мистецтві, поєднуючи її з людською дійсністю, як дійсністю вчинку та почуття, само здійснення людської свідомості [1; 2–3].

Наприкінці XX століття в культурній і художній свідомості, як колективному феномені, виникає стан інтуїтивного очікування чогось нового. Воно не випадкове, оскільки кожна нова епоха в мистецтві асоціюється з відкриттям нових стилів, напрямків, плінів, шкіл. Парадоксальність цього «синдрому очікування» цього разу полягала в тому, що те «нове», яке з'являлося, не відповідало інтуїтивним «передчуттям» (очікуванням) культурної свідомості й залишалося в зоні звичного, відомого, відпрацьованого вторинного матеріалу.

Виявляється, що «нова» академічна музика XX століття переважно тяжіє до вторинності, повторності й ефекту післямови; у всякому разі їй важко претендувати на формування нового «стилю епохи». Але вона цілком відповідає потребі збереження попереднього ціннісного досвіду, тобто уникає радикально нового – як того, що може привести до втрати минулого – знайомого й зрозумілого, що відповідає усталеним ціннісним критеріям.

Одночасно вже вивчений музикознавцями неоканонічний або репрезентативний стиль, також відомий як стиль «нової простоти», що входить саме до поза- або постакадемічного напрямку композиторської поетики, не тільки пов'язаний з минулими стилями (історичним досвідом музичної творчості), але виявляє можливості їх безпафосного пересомислення, спрощеного «проголошення», аж до наділення якостями фоновості, нівелювання. З одного боку, він адаптує досвід минулого в його кращих визнаних зразках, з іншого боку – робить мову сучасної музики гранично умовною і змістовно відверненою настільки, що вона видається ілюзорною, уявлюваною...

Виходячи зі сказаного, можна припустити, що однією з передумов виникнення поза- або постакадемічної тенденції композиторської творчості є складні відносини людської свідомості з часом, у тому числі прагнення подолати обмеження сьогодення, піти від його диктату – як від реального звукового процесу, підлеглого певним правилам [8; 11].

Одночасно це й спроба відкрити нові канони у відносинах зі звуковою матерією музики, ті канони, які буду виходити від самих загальних естетичних ідей або запитів культурної семантики. Тому важливо звернутися до того соціального й естетичного контексту, у якому сучасні композитори знаходять свої творчі ініціативи й з яким вони узгоджують уявлення про змістовні функції музичної мови.

Феномен «позаакадемічного стилю», який ще зазначають як «слабкий» або «неактуальний» стиль (В. Сильвестров), значення якого зросло на початку ХХІ століття, пов'язаний з періодично виникаючої зміною «великих стильових епох» у музиці. Як відомо, творчість музикантів перехідного часу завжди була найбільш складною для музикознавчої оцінки, оскільки часто втілювала в собі протилежні стильові тенденції. Таким чином, проблема перехідного часу представляється спорідненою з питанням про «позаакадемічний стиль». Так, феномен «вільної над-академічності» виникає на межі Відродження й бароко, бароко й класицизму (XVII–XVIII століть), XIX–XX століть, в останні десятиліття. На сьогоднішній день у парадоксальному поєднанні «складності простого» і «простоти складності» у музичній творчості можна побачити один із симптомів кризи культури.

Важко визначити, до якого соціально-комунікативного виду музики відноситься «простий» неактуальний позаакадемічний стиль, оскільки звичного розмежування на Е – елітарну й U – масову (термінологія Т. Адорно) музику тут явно недостатньо. Крім того, самі по собі ці види багаточисельні і в кожному з них спостерігається своя ієрархія стилів. Можна припустити, що не-, поза-, пост-академічний стиль за власними соціально-психологічними функціями є перехідним між елітарними стилями масової культури та професійно-академічною композиторською творчістю [4].

Стосовно «спрощеної елітарності» доцільно говорити про риси медитативності та про виникаючий феномен «відкритої форми», як незавершеної, принципово «недосказаної» смислової структури, що мовби створює нескінченний хронотоп. Фактура стає провідною стороною форми, підкоряючи, іноді навіть поглинаючи художній образ, нехай не весь, а його певну частину.

У ХХ столітті саме творчість Е. Саті дозволяє говорити про зародження провідних тенденцій поза академічного,

парадоксального у власній суперечливості, стилю. Підхід цього композитора до естетичних властивостей та змістових завдань музичної композиції дозволяє запевнитися, що явище реінтерпретації у музиці виявляється пов'язаним з певною сукупністю прийомів та достатньо локалізованими способами композиції; вони можуть бути визначеними внаслідок стилістичного порівняння текстів творів Е. Саті. Одним з них є принцип, підказаний народженням фонові музики, розвитком і зміною фігуро-фонових взаємин в інтонаційному матеріалі: у межах музичної композиції діють фонові елементи, а «фігура», рельєф виявляються зміщеними до сфери позамузичних компонентів. Таким чином, сферу умовного «рельєфу» (важливого смислу, визначеного висловлення) реалізують програмні установки, а фактура перетворюється на самодостатнє тло.

У більшості сюїт Е. Саті вибір фактури стає й вибором форми, визначаючи в такий спосіб обсяг і трактування музичного тексту: фактура стає формою, що поглинає текст (текстові функції музики). Закладена в її природі механістичність екстенсивним шляхом поширюється на всю форму. Експансія фактури в творах Саті діє не протягом однієї п'єси, а протягом усього циклу («Три Сарабанди», «Три Гимнопедії», «Танці навиворіт», «Хорали», «Арії, від яких усі біжать», «Vexations» і інші твори служать тому прикладом).

Поєднання гіпертрофії повторності та реконструкції композиційної форми дозволяє знайти специфічні риси музичної медитативності, тобто вказує на можливість особливої жанрової галузі медитативної музики, художні завдання якої не обмежуються відтворенням ефекту емоційної заглибленості, тривалого споглядання і так далі, а зверненні до широкіх явищ «монологу свідомості» і ностальгічного відходу у минуле, до «життя в спогадах». Саме у зв'язку зі сказаним поетика Саті може бути визначена як лабораторія «пост-академічного стилю», що стає важливої семантичною домінантою у творчості композиторів другої половини ХХ століття. У зв'язку з цим ідея фоновості, єднаючись з явищем маргинальності, одержує узагальнююче значення: музична творчість репрезентує той план міжособистісних соціально-художніх відносин, який активізується в якості автономної й анонімної — не стільки поза-, скільки надавторської — фонові культури, коли авторський текст «вписується в світ»,

який весь час звучить, повністю в ньому розчиняючись, поглинаючись останнім [6].

Отже, поворот до фоновості здійснюється (і в живописі, і в музиці) за рахунок фактури, яка поступово поглинає текст, стає домінуючою текстовою частиною. У дуальній опозиції «рельєф – тло» саме другий компонент стає провідним, акцентованим. Точніше, смисловий центр, перемішаючись убік фоновості й перетворюючи фігури в силу багаторазового їх використання (повторення) у фоніві елементи, семантично взаємозмінює полюси названої опозиційної структури.

Перехідний період кінця XIX – початку XX століття (що включає в себе й творчість Саті) у живописі ознаменувався декількома яскравими подіями, які були спровоковані тенденціями пошуку «неактуальності» як зміщеної, переакцентованої актуальності. Це, насамперед, виникнення імпресіонізму (а потім і пуантилізму, фовізму, кубізму (протокубізму)). Імпресіоністи, як відомо, і почали «дематеріалізацію матерії»; дане вираження можна уточнити за допомогою постструктуралістського терміну, сказавши, що вони почали «деконструкцію» матерії. При цьому одним з найважливіших творчих імпульсів (у тому числі для імпресіоністів і так званих постімпресіоністів – точніше, тих, хто були після імпресіоністів) стали Всесвітні виставки 1889 і 1900 років у Парижі (новий стиль декоративного мистецтва «арт нуво» зайняв на цих виставках гідне місце), завдяки яким екзотичні й декоративні елементи впроваджувалися в художню тканину (текст), здобуваючи широку популярність у досить «вузьких колах». Зокрема, знаходимо їх у картинах А. Матіса – у його численних килимах-фігурах, що танцюють, схожих на магнетичний палаючий орнамент, в «Соняшниках» В. Ван Гога, що мовби складаються з орнаментів; у творах П. Пікассо протокубістського й кубістського періодів, П. Гогена, П. Сезанна, А. Руссо й інших.

Стосовно стилю живопису можна сказати, що полотно тепер мислиться як таке, що не стільки транслює художні образи, ідеї, сюжети, скільки створює ідеальну фактуру (зовнішнього покриву) простору, яка й стає «сюжетом»; від неї інтереси направляються до фактурного осмислення ідеального типу середовища (природи), фізичної й психічної атмосфери в їх єдності, як цілісного враження, завершуючись затвердженням самоцінності структури, текстури і так далі. Пошук чогось

одночасно конкретного й розмитого, без початку й кінця, сугестивного й магічного, приводить до наділення орнаменту новими художньо-знаковими функціями. Недарма О. Шпенглер знаходив особливі символічні властивості орнаменту: «... орнамент вислизає від тимчасового, користується формами, що володіють довговічністю, які не піддаються «сваволі окремої людини», виражає саме суще; ... мета орнаменту магічна: він має тільки тривалість...» [9]; О. Мандельштам пов'язує орнамент з походженням (плетінням) текстової («килимової») тканини як «розіграного шматка природи»: «Поетична мова є килимова тканина, що має безліч текстильних основ, які відрізняються друг від друга тільки у виконавському фарбуванні... Вона є міцним килимом, витканим з вологи, – килимом, у якому струмені Гангу, узяті як текстильна тема, не змішуються з пробами Ніла або Євфрату, але перебувають різнобарвними – у джугтах, *фігурах, орнаментах*, але тільки не у візерунках, тому що візерунок є той же переказ. Орнамент тим і гарний, що зберігає сліди свого походження, як розіграний шматок природи. Тваринний, рослинний, степовий, скіфський, єгипетський – який завгодно, національний або варварський, – він завжди промовляючий, діяльний...» [7, с. 222].

Художник знаходить і висвітлює фактуру найбільш несподіваних речей, часом звичних до нав'язливості, утилітарно-повсякденних, як би малоприматних для естетичного погляду: Матіс – у килимах і шпалерах, Саті – у банальних музичних звучаннях, сприйманих як «музичні шпалери». Тенденції «пошуків фактури» тривають і стають особливо помітними у творчості сюрреалістів; вводяться різноманітні техніки фроттажа (натирання, фюмаж), сфумато, дріппінгу («капати, просочуватися по краплі»), а також спонтанна декалькомінія, граттаж («дряпати, скребти»), алхимаж, фруассаж і т.д. Деякі художники повністю відмовляються від масла, звертаючись до відкритих в 40-і роки акрилових фарб і нових технічних споряджень типу аерографа та ін. У скульптурі також використовуються нові матеріали: поліестер, синтетичні речовини, цілий спектр різноманітних фактур в їх вигадливих з'єднаннях, змішаннях; вплив і взаємопроникнення скульптури й живопису виражається в інтересі до передачі обсягів на площині й, як ми вже відзначали, веде до виникнення кубізму; у графіці з'являється техніка металографіки і так далі. Такими постають пошуки організації простору, перебудови його на

свій лад, численні способи «роблення» фактури, створення середовища, образу, структури, «аури», що є похідними від фонових форм.

Візуальні фактури постмодернізму являють собою також яскравий зразок саме перехідного стилю, де актуальною метафорою (підкріпленою «своєю» фактурою) стану культури може служити ідея-образ «палімпсеста». Палімпсест породжує безліч оптичних ефектів, алегорій-ілюзій медіальності – серединного положення між минулим і майбутнім, у тому числі ефект «всепросвічування», проступання різних шарів тексту на поверхні матеріального носія тексту.

Інші метафори постмодернізму також являють собою в якійсь мірі вибір фактури: матриця, графічний просторовий оптичний лабіринт, різом (сітка), порожнеча (тиша), сімулякр, глибина, поверхня. Усі перераховані вище тенденції зближують перехідні епохи (кінець XIX – початок XX і кінець XX – початок XXI), що змушує думати про подібні стани культури, про певну історичну цінність цього досвіду. Але саме цими ми метафорами керується ця мета модернізм, коли починає свій рух до оновлення уявлень про дійсність та ставлення до неї людини, змінюючи відносини з часом як тією матерією, що є безумовно й цілісно доступною для людської свідомості [10].

Таким чином певні стилістичні зсуви у композиторській мові, викликані потребою переосмислити фонові та рельєфні явища у музичному тексті та у бутті, виявляються новими художніми метафорами, що придбають концептуальні значення, тобто утворюють коло нових музичних понять, разом з ними – нові «образні візерунки» на «звуковій поверхні» музичного твору. У доведенні цього важливого музично-мовного факту полягає **наукова новизна** даної статті.

Висновки. Феномен постакадемічного стилю, як мета-стилю, що виникає у зоні переходу – явище не епізодичне, а обумовлене кризами культури, що виникають у перехідні періоди музичної історії, внаслідок чого виникають аналогії між стильовими тенденціями в музиці кінця XIX – початку XX століть і сьогоденною внутрішньо-культурною ситуацією. Теоретики метамодернізму також підкреслюють історичне походження та закономірність появи мета-модерністської свідомості: своїм коріннями вона йде до світоглядних уявлень рубежу XIV–XV століть, може й далі...

Звідси виходить, що світовідчуття метамодернізму парадоксальним чином завершує й перетворює типові ознаки, тенденції постмодернізму, радикально переробляє їх на якісно-смысловому рівні, залишаючи деякі попередні текстові складові. Воно продовжує розвивати феномен перехідності як оцінну позицію та пізнавальну настанову, що набуває темпоральної спрямованості, дозволяє йти вглиб епох, але не занурюватись у минуле, а літати, ширяти над ним, поєднуючи його конфігурації з тим, що продовжує презентувати сучасний досвід усвідомлення дійсності.

У цьому значенні, як погляд зверху та за межами історичного матеріалу, *позаакадемічний* стиль набуває рис *постакадемічного*, тобто певної післямови, котра претендує на те, щоб розпочати новий художній нарратив, тобто розпочати вибудовувати нову музично-текстологічну концепцію музичного часу, як пост-авторську, таку, що не стільки належить всім авторам водночас, скільки безпосередньо приналежна до автономного семантичного кола музичного мистецтва, музики як стану людської свідомості.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. 616 с.
2. Бахтин М. Проблема речевых жанров // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М.: «Искусство», 1986. С. 250–296.
3. Бахтин М. Слово о романе // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 72–233.
4. Кужелева Е. Парадоксальность как свойство музыкальной поэтики Э. Сати // Культурологические проблемы музыкальной украинистики. Вып. 3. Вопросы музыкальной семантики. Одесса: Астропринт, 1997. С. 85–94.
5. Кужелева Е. Полистилистика как музыкальный феномен: от прошлого к современности // «Культурологичні проблеми музичної українистики». Вип. 2. Одеса: Астропринт, 1998. С. 65–68.
6. Кужелева Е. Феномен «неактуального стиля» в творчестве Э. Сати // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної консерваторії. Вип. 1. Одеса: Астропринт, 2000. С. 143–150.
7. Мандельштам О. Избранное. Т. 1, 2. М.: СП «Интерпринт», 1991. 480 с.
8. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973. С. 334–383.

9. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Образ и действительность. М.: Попурри, 1998. 688 с.

10. Хрущева Н. Метамоdern в музыке и вокруг нее. Рипол-классик, 2020. 303 с.

11. Штокхаузен К. Структура и время переживания // *Homo Musicus* 95. М.: Изд-во МГК им. П.И. Чайковского, 1995. С. 76–94.

REFERENCES

1. Bart, R. (1994). *Selected Works: Semiotics. Poetics*. М.: Progress [in Russian].

2. Bakhtin, M. (1986). The problem of speech genres // M. M. Bakhtin. *Aesthetics of verbal creativity*. М.: «Art», P. 250–296 [in Russian].

3. Bakhtin, M. (1975). A word about the novel // M. M. Bakhtin. *Questions of literature and aesthetics. Researches of different years*. М.: Fiction. P. 72–233 [in Russian].

4. Kuzheleva, E. (1997). Paradoxicality as a property of E. Sati's musical poetics // *Culturological problems of musical Ukrainian studies*. Issue. 3. *Questions of musical semantics*. Odessa: Astroprint. P. 85–94 [in Russian].

5. Kuzheleva, E. (1998). Polystylistics as a musical phenomenon: from the past to the present // “*Culturological problems of musical Ukrainian studies*”. Vip. 2. Odesa: Astroprint. P. 65–68 [in Russian].

6. Kuzheleva, E. (2000). The phenomenon of «irrelevant style» in the work of E. Satie // *Musical art and culture. Scientific Bulletin of the Odessa State Conservatory*. Vip. 1. Odesa: Astroprint P. 143–150 [in Russian].

7. O. Mandelstam. *Selected*. Т. 1, 2. М.: SP «Interprint», 1991. 480 p. [in Russian].

8. Schnittke, A. (1973). Paradoxicality as a feature of Stravinsky's musical logic // I.F. Stravinsky. *Articles and materials*. М. P. 334–383 [in Russian].

9. Spengler, (1998). *O. Decline of Europe: Essays on the morphology of world history*. Т. 1. *Image and reality*. М.: Potpourri [in Russian].

10. Khrushcheva, N. (2020). *Metamodern in music and around it*. Rипol-classic [in Russian].

11. Stockhausen, K. (1995). *Structure and time of experience* // *Homo Musicus* 95. М.: Izd. P.I. Tchaikovsky. P. 76–94 [in Russian].

УДК 78.01/.071.1+781.9/.68/.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-13>

Лу Цзін

ORCID: 0009-0005-2967-2948

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
76959543@qq.com

СУЧАСНА ФОРТЕПІАННА СЕМІОЛОГІЯ: ІСТОРИКО-СТИЛЬОВІ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ

Мета дослідження – окреслити головні напрями розвитку та пріоритетні позиції історико-семіологічного вивчення фортепіанної творчості як автономної музично-дискурсивної галузі. **Методологія** роботи дозволяє суттєво оновлювати структурно-семантичний типологічний і жанрово-стилістичний аналітичний методи, котрі передбачають звернення до конкретних текстових площин музики, зокрема виконавських. Оновлений історико-семіологічний ракурс музично-виконавської текстології передбачає порівняльний підхід, тобто музично-лінгвістичну компаративістику, при цьому у своєрідній ретроспекції, тобто у напрямі пошуку головних прецедентів – як текстів, так і смислів, як знаків, так і значень. **Наукова новизна** даної статті зумовлюється відкриттям нового семіологічного напрямку вивчення фортепіанної творчості та породжуваних нею власних дискурсивних можливостей. Доводиться значення романтичного періоду європейської історії як кульмінації та вершинного рівня розвитку фортепіанної традиції, як композиторської, так і виконавської. Відкривається пріоритет виконавських настанов у формуванні концептуально-метафоричного змісту фортепіанної музики, водночас складність та багаторівневість фортепіанної виконавської поетики.

Висновки. Фортепіанна музика як галузь виконавської творчості може розглядатися як автономний музичний дискурс, що володіє іманентними засобами концептуально-метафоричного перетворення дійсності та існує у постійному діалозі з історичним часом. Історичний підхід – відкриття власного історичного логосу фортепіанної творчості – дозволяє встановлювати особливі хронологічні стильові координати всередині виконавського фортепіанного дискурсу, відзначати як його певну ретроспективну зверненість, у пошуках відповідних смислових та текстових прецедентів, так і його необхідний зв'язок з романтичним досвідом, як з головним джерелом виконавського мовлення, постачальником «виконавського лексикону», тезаурусу фортепіанних прийомів.

Ключові слова: фортепіанна семіологія, історико-стильовий підхід, історико-семіологічний ракурс, музично-виконавська текстологія,

фортепіанний дискурс, романтична доба, стильовий досвід, концептуально-метафоричний зміст фортепіанної музики.

Lyu Jing, Applicant at the Department of Music History and musical ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Modern piano semiology: historical-style and theoretical background

The purpose of the study is to outline the main directions of development and priority positions of the historical and semiological study of piano creativity as an autonomous musical and discursive field. The methodology of the work makes it possible to significantly update the structural-semantic typological and genre-stylistic analytical methods, which involve addressing specific textual levels of music, in particular, performing ones. The updated historical-semiological perspective of music-performance textology involves a comparative approach, i.e. music-linguistic comparativism, at the same time in a kind of retrospection, i.e. in the direction of searching for the main precedents – both texts and meanings, both signs and meanings. The scientific novelty of this article is determined by the discovery of a new semiological direction of studying piano creativity and its own discursive possibilities generated by it. The importance of the romantic period of European history as the culmination and peak level of development of the piano tradition, both composer and performer, is proved. The priority of performing instructions in the formation of the conceptual and metaphorical content of piano music is revealed, as well as the complexity and multi-levels of piano performing poetics. Conclusions. Piano music as a branch of performing creativity can be considered as an autonomous musical discourse that possesses immanent means of conceptual and metaphorical transformation of reality and exists in a constant dialogue with historical time. The historical approach – the discovery of one's own historical logos of piano creativity – allows you to establish special chronological stylistic coordinates within the performing piano discourse, to note both its certain retrospective orientation, in search of relevant semantic and textual precedents, and its necessary connection with romantic experience, as with the main a source of performing speech, a supplier of a «performing lexicon», a thesaurus of piano techniques.

Key words: piano semiology, historical-stylistic approach, historical-semiological perspective, music-performance textology, piano discourse, romantic era, stylistic experience, conceptual-metaphorical content of piano music.

Актуальність теми дослідження. Семіологія фортепіанної творчості залишається сьогодні провідним напрямом вивчення специфічних засад піаністичного мистецтва, крізь які проступають і специфічні риси художньої форми музики, у цілому. Виступаючи важливою частиною музичного мовознавства, теорія фортепіанного мовлення дозволяє також поглиблювати історичний підхід до музично-виконавської традиції, змінюючи розуміння й самого поняття «історизму». З одного боку,

історичне постає збереженням, передачею у часі художніх смислів та форм (що презентують дані смисли); з іншого — поняття про історичне у галузі мистецтва призначене відображувати усі основні еволюційні процеси та їх наслідки, котрі виявляються у царині художньої семантики та її знакових носіїв. Але є ще і третій бік у залученні історичного методу до дослідження музичної творчості, що найбільше стосується музично-виконавської сфери: визначення та нова інтерпретація часової дистанції, що виникає між художнім прецедентом та його сучасним відновленням-сприйняттям, дозволяє сприймати історичний час як якісну категорію, яка має власний стильовий потенціал, актуалізований у виконавському діянні. Це надає змоги сприймати виконавський текст як автономний та достатньо дієвий носій *історичної оцінки* — трансльованої через безпосередньо створюване звучання. Таким чином виникає і своєрідний, суто виконавський, інтерпретативний парадокс знаходження у часі та, водночас, подолання його меж, як специфічний діалог з історичними смислами музики, що закріпилися у змісті цього мистецтва як усвідомлені стильові позиції, з відповідними узагальненими номінаціями.

Від тексту до стилю, й у зворотному напрямі — таким шляхом розгортається історичний діалог виконавця (піаніста) зі смисловими накопиченнями фортепіанної музики. Це дозволяє встановлювати хронологічні стильові межі, відповідно до діапазону текстологічного, потім вже й семіологічного, діалогу зі стильовими надбаннями музики, що, як художньо визначені, завжди належать минулому, з різним ступенем його віддаленості від теперішнього. Виконавцям дуже корисно усвідомлювати той факт, що будь-який виконуваний ними твір, окрім імпровізації — але також лише частково, належить минулому, тобто сприймається у певній часовій ретроспекції, є частиною історії, що вже відбулася. Тому історичний час у його семіологічних ознаках та цілісному художньо-смісловому втіленні неминуче входить до змісту музичного твору. І чим більшою є історична дистанція між виконавцем та твором, тим більшими семантичними можливостями володіє відтворюваний часовий логос.

Таким чином функціонує і своєрідна *музично-виконавська історична хронологія*, не завжди усвідомлювана та наголошена, але завжди присутня у надрах виконавської інтерпретації: відтворення та переосмислення історичних стильових

пріоритетів музичної мови у процесі музичного мовлення, ціннісний вибір, що завжди приймає стильову форму – існує шляхом певних «стилістичних знаків», прагнучи піднятися до «стильових ноєм». Існування у подібному історичному діалозі (як творчому самодіалозі) постає вихідною позицією усіх художньо значущих музично-виконавських концепцій. Тому для сучасного музикознавства дані концепції набувають особливої ваги, як показники історичних якостей музичного мовлення, водночас як докази актуальності оновленого історико-семіологічного підходу в галузі виконавської текстології та теорії інтерпретації (розуміння).

Даний підхід імпліцитно присутній у низці праць українських та китайських музикознавців, присвячених явищу музичного тексту, категоріям стилю та форми в музиці (можна вказати на наукові розробки Бай Сяонань, Ма Сінсін, В. Москаленко, О. Потоцька, О. Рябуха, О. Самойленко, Ян Веньян, деякі інші; див: [1–9]), причому його можна знайти не лише у працях, присвячених фортепіанному мистецтву, а й у дослідженнях інших видів музичної творчості, зокрема вокальної (оперної), у якій до чинників актуалізації додаються деякі зовнішні, позамузичні, але внутрішньотекстові, показники – слово, жест, дія, декорування простору тощо.

Мета даної статті – окреслити головні напрями розвитку та пріоритетні позиції історико-семіологічного вивчення фортепіанної творчості як автономної музично-дискурсивної галузі.

Основний зміст статті. Включені до музичного образу – до сукупного діяння музичного звучання – структурні елементи, як знакові інгредієнти, епіфеномени музичних значень, дозволяють уточнювати інтерпретативні позиції виконавця та його історико-семіологічні прагнення, тобто його ставлення до історичних стильових пріоритетів. Звідси випливає можливість встановлення особливого, іманентного стильового порядку фортепіанної творчості, тобто її власної історичної логіки, що не співпадає з загальним, так би мовити, об'єктивним перебігом культурного часу, але повністю збігається з самовизначенням музичної мови.

При даному підході стає допустимим й використання поняття про *музично-виконавський дискурс*, тобто про автономний мовленнєвий план музики, який створюється інтерпретативними виконавськими зусиллями, а це дозволяє суттєво оновлювати структурно-семантичний типологічний

і жанрово-стилістичний аналітичний методи, котрі передбачають звернення до конкретних текстових площин музики, зокрема виконавських. Звісно, оновлений історико-семіологічний ракурс музично-виконавської текстології передбачає порівняльний підхід, тобто музично-лінгвістичну компаративістику, при цьому у своєрідній ретроспекції, тобто у напрямі пошуку головних прецедентів – як текстів, так і смислів, як знаків, так і значень. Порівняння між собою різних жанрових сфер музичної творчості набуває принципового значення, адже найближче підводить до семантичної конкретики; це не заважає й методу ціннісного естетичного узагальнення, який також дозволяє обґрунтовувати якісні характеристики музичного звучання.

Сукупний, існуючий сьогодні, музично-виконавський досвід дозволяє переконуватися в тому, що існують певні текстологічні та стильові домінанти, що мають, звісно, історичне походження, але приймають директивне значення як показники ціннісного вибору, тобто переформатування музично-мовного «минулого». Стосовно фортепіанної творчості визнаними постають такі «музично-логічні прототипи», як моторно-ігровий руховий, об'єктивно-дієвий, мелодійно-експресивний інтимно-ліричний та персоніфіковано-театралізований (умовно-драматичний) компоненти (див. про це: [7; 8]). Вони утворюють своєрідну семантичну циклічність, оскільки є завжди необхідними і притаманними виконавській формі – у тому обсязі, який передбачається вихідним текстом твору, але також і в залежності від наявної зараз виконавської інтерпретації, тобто безпосереднього звучання даного тексту.

Можна послатися на вже здійснені спроби визначень рівнів та властивостей фортепіанно-виконавського тексту [2; 4], підкреслюючи той факт, що запропонований у музикознавчих працях останніх років типологічний ноетичний підхід до фортепіанно-виконавській творчості дозволяє розбудовувати й специфікувати поняття виконавської форми, фортепіанного мелосу, фортепіанного тематизму, репрезентувати жанрові, композиційні й стильові умови фортепіанної творчості.

Зокрема, у роботах Ма Сінсін визначаються різновиди фортепіанної стилістики та логіко-семантичні прототипи фортепіанного звучання як передумови формування фортепіанно-виконавського стилю; розглядаються специфічна фортепіанна

віртуозність і явище інтертекстуальності, які знаменують підйом фортепіанного мислення на вищий щабель цілісної текстової організації. Але, водночас, поза увагою дослідниці залишаються ті особливі фактори інтерпретації, що зумовлюються історичними стильовими домінантами, зокрема впливом романтичного типу виконавського мислення, взагалі романтичної традиції як такої, що найяскравішим чином виявилась саме у фортепіанному мистецтві.

Доба романтизму зумовила активний розвиток мелодійності – полімелодійності як головного мовленнєвого засобу фортепіанного дискурсу, дозволяючи доводити, що, починаючи з творчості віденських майстрів, *мелодійна тема* стає широким текстоутворюючим явищем, знаходить свої складові не тільки в метро-висотних засобах, але, насамперед, у динамічних фактурно-регістрових, тобто у часо-просторовому здійсненні *фортепіанного звучання*, зокрема у внутрішній «розростанні форми», що зумовлює її особливо щільне заповнення змістом, відповідно, стилістико-семантичну складність. Важливою стороною темоутворення – мелодійного розширення – постає виконавська інтерпретація, адже саме виконавське висловлення, його дискурсивні властивості, визначають смислове призначення тематизму, причому наділяючи його специфічними паралельними характеристиками, зокрема словесними визначеннями, що відображується, зокрема, у програмних назвах, виконавських ремарках, деяких різновидах коментарів до творів, жанрових визначеннях і назвах композицій.

Розвиток програмності як методу композиції в період романтизму набуває виконавсько-текстологічного аспекту, що веде до виникнення нового типу музичного тексту, основою якого стає тотальна семантизація фактурно-динамічної форми, тому нових дискурсивних якостей набувають і принципи артикуляційно-агогічного звукового процесу. Треба визнати, що індивідуальні інтерпретативні властивості фортепіанної музики в її виконавській репрезентації постають як самоцінні разом з новими мелодійними показниками музичного тематизму, тобто на основі стилістичного збагачення мелодійного тезаурусу фортепіанного тексту.

Можна сказати, що у добу романтизму фортепіанна творчість відкриває нові здатності звукової експресії, що взаємопов'язані з художньо-образними відкриттями європейських

митців цього часу, зокрема композиторів, які тісно залучені до інших видів мистецтва – літератури, живопису, драматичного театру, тобто мислять музичні твори у єдності з іншими членами «родини мистецтв», а це дозволяє укрупнювати та конкретизувати прийоми інтонування та фактурного викладу, створювати нові формати композиційного розвитку та міжтекстової й міжвидової «художньо-інтелектуальної гри». Романтичні майстри, зокрема Р. Шуман та Ф. Шопен, також Ф. Ліст, а надалі і К. Дебюссі, відкривають особливі семантичні функції уповільнення й прискорення часу, тобто керування їм за допомогою музичного інтонування; також вони володіють способами розширення та звуження простору – засобами темброво-регістрової та гучнісної динаміки. Але головним «програмним» прийомом, що йде саме від романтиків, постає персоніфікація певних прийомів тематичного викладу, мотивного розвитку, з включенням усіх засобів виразності, від висотно-метричних до динамічно-артикуляційних, тобто насичення фортепіанного особливими «концептуальними метафорами», художніми ідіомами.

Як знакова в історико-стильовому відношенні виділяється постать Ф. Шопена, який створив новий синтетичний тип мелодії, як виходячи зі змісту фольклорних прообразів, так і узагальнюючи досвід європейських професійних майстрів, тобто організувати єдність первинних і вторинних жанрово-стилістичних прототипів, також поєднуючи риси вокального й інструментального тематизму, розширюючи інтертекстуальні можливості індивідуального фортепіанного стилю.

За справедливим спостереженням Бай Сяонань, наскрізь просочений мелодійністю, фортепіанний інструментальний тематизм Шопена дозволяє вилучати специфічні саме для мелодійного матеріалу виконавські властивості – семантичні детермінанти; їх можна, у свою чергу, розглядати як самодостатні «кваліа» виконавського тексту – властивості музично-почуттєвого досвіду, які значимі самі по собі. Це: артикуляційна виразність (інтонаційна експресивність), інтровертивність (інтимізація), емоційна поглибленість, аналітичність, споглядальність, шлях до авторизації викладу – «висловлення», створення ефекту «прямого мовлення», індивідуалізація – авторизація [1].

У дослідженні Ян Веньян пропонується оновлений підхід до аналізу фортепіанних творів Ф. Ліста, виявляється

множина їх мовних стилістичних і семантичних градацій, причому й у симультанному виконавському прояві. Так, вивчення текстової організації, у тому числі, з боку виконавської динаміки, циклів та фантазій сприяє встановленню залежності між програмними установками жанрової форми та стилістичним змістом з його індивідуально-авторськими виконавськими компонентами. На перший план фортепіанної форми виходить семантика ораторіальності, тобто укрупненого пафосного висловлення, яке підкоряє собі всі інші стилістичні й мовно-динамічні начала, насамперед мелодійність і моторність, володіє ними як власними інструментами, тобто доводить своє значення семіологічного рушія [9].

Ораторіальність стає безпосереднім рупором художньої авторської ідеї у фортепіанній поезиці Ф. Ліста. Саме йому вдається надати особливого романтичного пафосу, водночас поглибленої індивідуалізації образній системі та мовленнєвим принципам фортепіанної творчості, серед яких переважають такі семантичні настанови, як піднесеність, ефект особистісної значущості художнього вчинку, разом з тим авторитарність, узагальненість переживання, прагнення до створення філософської концепції не лише людського життя, а й буття у цілому, релігійна претензійність.

Механізм дії романтичної інтертекстуальності у фортепіанній музиці найповніше виявляє себе у сфері малих форм, тобто у сукупності фортепіанних мініатюр, зокрема прелюдій, ноктюрнів, різноманітних програмних опусів. Породжена ними традиція виявляється однією з найбільш потужних у фортепіанному дискурсі, триває донині, завжди зберігаючи своє специфічне романтичне коріння.

Так, важливе для шопенівської семантики прагнення до полімелодійності відбилося в прелюдіях А. Лядова та О. Скрябіна, шляхом узгодження полістилістичного змісту й моносемантики образу [2; 6]. У виконавській формі фортепіанних прелюдій А. Лядова знайшли відбиття провідні риси мелодики Шопена, деякі «жанрово-стилістичні знаки», наприклад етюдність, польського композитора й піаніста. З іншого погляду, у Прелюдіях самого Шопена ознаки моторності в їх єдності з мелодійністю (семантичний інваріант прелюдійного жанру) можуть змінювати свої текстологічні рівневі функції, уступати ораторіальному типу музичного висловлення; у тексті своїх фортепіанних прелюдій Ф. Шопен відтворює загальну циклічну

організацію й послідовність семантичних домінант – виконавських семантичних детермінант фортепіанної творчості, тобто робить синтетичну ідею домінуючою в стильовому плані.

Фортепіанний текст романтичної доби, у його вже досить завершеному й повному вигляді, як зрілий історичний феномен, передбачає об'єднання й взаємодію всіх основних стилістичних і структурно-семантичних рівнів. Тому саме романтична традиція знаменує найвищий рівень не лише фортепіанно-виконавської майстерності, а й фортепіанного мовлення, дискурсивних здатностей фортепіанного тексту. Однією з найбільш визнаних її прикмет постає віртуозність, яку потрібно розглядати саме як реалізацію всього потенціалу фортепіанного дискурсу, тобто як синтез технологічних і змістовно-сміслових можливостей, часто з домінуванням однієї з них, так само як і одного дискурсивного плану (способу метафоризації).

У добу романтизму, тобто у композиторській та виконавській діяльності європейських митців дев'ятнадцятого століття, фортепіанна традиція розвивається у бік «виконавських кваліа», виконавської віртуозності, як головного інтерпретативного механізму фортепіанної творчості, відкриваючи різні види інтонування – експлікації «тоно-процесуальної енергії» (термін А. Малінковської), керуючись завданнями художньої комунікації, але також і власними інтересами музично-мовного діяння, яке концентрує певні метафоричні (концептуальні) властивості фортепіанного дискурсу.

Текстологічний підхід дозволяє уточнювати поняття фортепіанного мелосу й фортепіанного тематизмі, встановлювати їх спільність і відмінності. Звісно, види фортепіанної мелодики обумовлені багатьма композиторськими стилістичними передумовами, позиціонуються згідно із програмною драматургією композиторського тексту, у якій особливу роль «відіграють» діалогічні парні комплекс, а саме:

- мовленнєво-декламаційний – моторний, з виведенням серединного типу орнаментально-фігуративної мелодики, яка може залишатися в мелодійному полі, а може, загострюючись моторними штрихами, підсилювати свій ораторіальний профіль;
- вокального походження – інструментальної природи, з виявленням комбінованих мелодійних структур, наприклад, декламаційно-інструментальної, пісенно-танцювальної, що дає широкі комбінації мелодійності, моторності, ораторіальності;

– типовий жанровий (із залученням первинно-жанрових прототипів або константної жанрової стилістики всіх текстологічних різновидів) – оригінально-авторський, інтонаційно-індивідуалізований, з множиною внутрішніх градацій;

– обумовлений узагальненим характером образу – транслюючий конкретизоване «портретне» семантичне вирішення.

Нарешті автономні композиційні й семантичні функції придбають такі фактурно-динамічні різновиди тематичного руху, як поліфонічний – гомофонно-гармонійний, діатонічний – хроматичний; лінеарний – акордовий; дискретний – континуальний, які, згідно з оцінками понятійної системи музики І. Котляревським¹, можуть визначатися як логічні фігури, отже, і «фігури смислу» або «концептуальні метафори».

Відтак окрема «опусна» композиція, як і загальні текстологічні рівні фортепіанної творчості, зв'язані єдиним шляхом історичного розвитку, який відкривається як шлях розуміння-осмислення й інтерпретації. Він має кілька вимірів, але головним залишається стильовий, що дозволяє, з одного боку, установлювати внутрішні композиційні межі тексту й визначати константні семантичні функції стилістичних груп, з іншого – відкриває свободу вибору, композиційного об'єднання, підпорядкування, ієрархічної побудови жанрово-стилістичних семантичних доміант, вводити власний текстологічний смисловий порядок. У встановленні цього іманентного логосу, що відкриває шлях і до власної метафоричності фортепіанної творчості, кульмінаційним й вершинним етапом постає творчість майстрів романтичної доби. Саме вона назавжди залишається «крапкою відліку» не лише з точки зору професійної виконавської майстерності, а й для визначення концептуальних здатностей фортепіанного дискурсу.

Виникнення мелодійної експресії фортепіанного матеріалу – ознака його стильової зрілості; визначеність драматургічних функцій фортепіанно-виконавських мелодійних прийомів, по-перше, веде до виникнення стійкої образної предметності музичного тексту, по-друге, дозволяє характеризувати особливе явище фортепіанного тематизму. Його загальними границями є симфонізація й камернізація – як

¹ Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. Сб. статей. К.: Музична Україна, 1989. С. 28–34.

два полюси фактурно-регістрового динамічного трактування фортепіанного звучання, причому саме в якості мовленнєвих виконавських вони сприяють відокремленню й смисловій автономії. Симфонічна широта й сила фортепіанного звучання повніше всього реалізують його *ораторіальні можливості*, тоді як камернізація сприяє виявленню його *іманентних ліричних властивостей*, специфіки фортепіанної артикуляції, яка завжди *облагороджує моторні якості* фортепіанного тексту; але разом вони перетворюють фортепіанне висловлення на справжню драматичну «історію», втілюють музичну пам'ять, актуалізуючи її головні прецеденти, тобто, врешті решт, дозволяють фортепіанному звучанню набувати власної сталої метафоричності.

Перший тип фортепіанного тематизму широко представлений у творчості Ф. Ліста; камернізація, як риса фортепіанного мислення й інтонаційно-мелодійної експлікації фортепіанної ідеї, повновладно втілюючись у творчості Ф. Шопена, знаходить вираження в музиці західноєвропейських імпресіоністів, також у подальших модифікаціях даного типу фортепіанного дискурсу, заснованого на іманентних звукообразних можливостях фортепіанної гри.

Унікальним зразком об'єднання даних двох полярних принципів організації фортепіанного тематизму є композиторська й виконавська поетика С. Рахманінова, провідними рисами якої виступають полістилістичність, полісемічність, полімодальність, тобто ускладненість усіх семіологічних параметрів музичного (фортепіанного) тексту.

У цілому, **наукова новизна** даної статті зумовлюється відкриттям нового семіологічного напрямку вивчення фортепіанної творчості та породжуваних нею власних дискурсивних можливостей. Доводиться значення романтичного періоду європейської історії як кульмінації та вершинного рівня розвитку фортепіанної традиції, як композиторської, так і виконавської. Відкривається пріоритет виконавських настанов у формуванні концептуально-метафоричного змісту фортепіанної музики, водночас складність та багаторівневість фортепіанної виконавської поетики.

Висновки. Фортепіанна музика як галузь виконавської творчості може розглядатися як автономний музичний дискурс, що володіє іманентними засобами концептуально-метафоричного перетворення дійсності та існує у постійному

діалозі з історичним часом. Історичний підхід – відкриття власного історичного логосу фортепіанної творчості – дозволяє встановлювати особливі хронологічні стильові координати всередині виконавського фортепіанного дискурсу, відзначати як його певну ретроспективну зверненість, у пошуках відповідних смислових та текстових прецедентів, так і його необхідний зв'язок з романтичним досвідом, як з головним джерелом виконавського мовлення, постачальником «виконавського лексикону», тезаурусу фортепіанних прийомів. Дані позиції постають визначальними для сучасної фортепіанної семіології.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бай Сяонань. Хронотопічні фактори історичної поетики музики: композиторський та виконавський підходи. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – музичне мистецтво – Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Міністерство культури та інформаційної політики України, Одеса, 2023. 200 с.

2. Ма Сінсін. Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології). Дис. ... канд. мистецтв.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2018. 187 с.

3. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации. К.: Муз. Україна, 1994. 205 с.

4. Москаленко В. Музичний твір як текст // Київське музикознавство: Текст музичного твору: практика і теорія: зб.ст. К.: [б.в.], 2001. Вип. 7. С. 3–10.

5. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації // Часопис національної музичної академії України імені П.І.Чайковського: науковий журнал. 2008. № 1. К.: НМАУ, 2008. С.106–112.

6. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: дис. ... канд. мистецтвознавства; спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2012. 239 с.

7. Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід: дис. ...докт. мистецтвознавства: 17.00.01 / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2017. 456 с.

8. Самойленко А. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыковедения. Дис. ...докт. искусств.; спец.: 17.00.03. Одесса, 2003. 437 с.

9. Ян Венъян. Категория пианизма в контексте исполнительской типологии фортепианного творчества. Дис. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2017. 191 с.

REFERENCES

1. Bai, Xiaonan. Chronotopic factors of the historical poetics of music: composition and performance approach. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 – Musical Art – Odesa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Odesa, 2023.
2. Ma, Xingxing. (2018). Textological principles of performance interpretation in piano creativity (from stylistic content to semantic typology). Dis. ...candidate arts; special: 17.00.03 – musical art. Odesa [In Ukrainian].
3. Moskalenko, V. (1994). Creative aspect of musical interpretation. K: Muz. Ukraine [in Russian].
4. Moskalenko, V. (2001). Musical TV as a text // Kiev Musical Studies: Text of Musical Creation: Practice and Theory: Zb.st. K. : [b.v.].VIP. 7. P. 3–10 [in Ukrainian].
5. Moskalenko, V. (2008). Analysis from the perspective of musical interpretation // Clock of the National Musical Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky: scientific journal. 2008. No. 1. K.: NMAU. P. 106–112 [in Ukrainian].
6. Potocka O. Stylistic typology of piano-performance interpretation: dissertation. Cand. art history; special 17.00.03 – Musical art. Odessa, 2012. 239 p.
7. Ryabukha, N. (2017). Transformation of the sound image of the world in piano culture: an onto-sonological approach: diss. ... Dr. art studies: 17.00.01 / IMFE named after M. T. Rylskyi. Kyiv [In Ukrainian].
8. Samoilenko, A. (2003). Dialogue as a musical and cultural phenomenon: methodological aspects of modern musicology. Doctor's thesis of Arts; specials: 17.00.03. Odessa [in Russian].
9. Yang, Wenyang. (2017). The category of pianism in the context of the performing typology of piano creativity. Candidate's thesis of Arts; specials: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].

УДК 78.01+785.6+78.082.4

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-14>

Лю Юй

ORCID: 0000-0002-8733-004X

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
yuliuxinyb@qq.com

КАТЕГОРІЯ АВТОРСТВА ТА ЙОГО ПРОЯВИ У ГІТАРНОМУ КОНЦЕРТІ

Мета роботи. У статті досліджуються теоретичні засади категорії авторства у її проекції на сучасну музикологію з виявленням особливостей дії в жанрі гітарного концерту. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні естетико-культурологічного, історичного, філософсько-психологічного, музикознавчого методів з залученням виконавського підходу, у комплексі вони утворюють єдину методологічну основу. **Наукова новизна** роботи постає у виявленні специфіки функціонування категорій автора та авторства в гітарній музиці, їх впливу на жанрову поетику гітарного концерту. **Висновки.** «Народжена» у галузі літературознавства, проблема авторства останнім часом все більше завойовує увагу музикознавців, виявляючи свої прояви як у жанрово-стильовій, композиторській, так і у виконавській сферах функціонування музичної творчості. Гнучкість і мобільність інструментального концерту, поруч зі стійкістю та ясністю рис жанрової природи, вигідно виділяють його серед інших жанрів, забезпечуючи життєздатність протягом кількох століть поспіль. Певна парадоксальність поєднання змістовної свободи та стійкості основних жанрових ознак породжує втілення глибинної логіки даного жанру з точки зору феномену авторства. У діалозі з автором-композитором виконавець і слухач долають «чужість чужого», прагнуть дістатися творчого ядра особистості автора твору і водночас виявляють здатність духовно збагатитися досвідом іншої людини та вмінням виразити себе. Активізація композиторських інтенцій, спрямованих на гітарну музику у XX столітті, дала суттєвий поштовх до освоєння більш складної гармонічної мови, нетипових фактурних і аплікатурних рішень, які виводять гітарну техніку на новий рівень інтонаційності та виконавської майстерності. Концерт для гітари з оркестром D-dur М. Кастельнуово-Тедеско став важливою віхою в історії гітари, істотно змінивши гітарний репертуар, звівши його в ранг актуального ресурсу для сучасного музичного мистецтва. Цьому сприяли авторські інтенції композитора М. Кастельнуово-Тедеско і виконавця А. Сеговії.

Ключові слова: автор, авторство, композитор, інструментальний концерт, класична гітара, гітарне мистецтво, гітарне виконавство, концерт для гітари з оркестром, концертність, віртуозність, індивідуальний композиторський стиль.

Liu Yu, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Category of authority and its manifestations in a guitar concert

Aim of the work. The article examines the theoretical basis of the category of authorship in its projection on modern musicology with the identification of the peculiarities of the action in the genre of the guitar concert. **The research methodology** consists in the application of aesthetic-cultural, historical, philosophical-psychological, musicological methods with the involvement of a performing approach, in the complex they form a single methodological basis. **The scientific novelty** of the work arises in the identifying the specifics of the functioning of the categories of author and authorship in guitar music, their influence on the genre poetics of the guitar concerto. **Conclusions.** “Born” in the field of literary studies, the problem of authorship has recently increasingly gained the attention of musicologists, showing its manifestations both in the genre-stylistic, compositional, and performance spheres of the functioning of musical creativity. The flexibility and mobility of the instrumental concerto, along with the stability and clarity of the features of the genre’s nature, favorably distinguish it from other genres, ensuring its viability for several centuries in a row. A certain paradoxical combination of meaningful freedom and stability of the main genre features gives rise to the embodiment of the deep logic of this genre from the point of view of the phenomenon of authorship. In dialogue with the author-composer, the performer and the listener overcome the “foreignness of the stranger”, strive to reach the creative core of the personality of the author of the work and at the same time reveal the ability to be spiritually enriched by the experience of another person and the ability to express oneself. The activation of composers’ intentions aimed at guitar music in the 20th century gave a significant impetus to the development of a more complex harmonic language, atypical textural and applicative solutions, which bring guitar technique to a new level of intonation and performance skill. Concerto for guitar with orchestra D-dur M. Castelnuovo-Tedesco became an important milestone in the history of the guitar, significantly changing the guitar repertoire, raising it to the rank of an actual resource for modern musical art. This was facilitated by the author’s intentions of the composer M. Castelnuovo-Tedesco and the performer A. Segovia.

Key words: author, authorship, composer, instrumental concerto, classical guitar, guitar art, guitar performance, concerto for guitar with orchestra, concert performance, virtuosity, individual compositional style.

Актуальність теми роботи. У глобалізованому соціально-культурному і мистецькому просторі сучасності, з його трансформацією способів творчості в руслі розвитку інформаційних

та комунікаційних технологій, проголошення «смерті автора» (Р. Барт), «зміщенням смислового акценту з індивідуально-особистісних і соціально-психологічних аспектів змісту на дискурсивно-текстологічні» [4, с. 142], неважко загубити індивідуальні прояви людського, особистісні виходи духовного світу людини, зокрема її мистецькі прояви. Звернення до культури, людини, її внутрішнього світу набувають особливої специфіки останніми десятиріччями, що викликано можливістю переходу в сучасному розвинутому соціумі від уніфікованого виробництва людського життя до індивідуальної творчості. Це означає, у тому числі, що життя окремої людини постає як «авторизований твір» (за В.С. Біблером), подібно культурному твору.

Сучасна культурна ситуація характеризується глибокими протиріччями у сфері сутності авторства. Адже постіндустріальна культура, розширивши межі доступу до результатів творчості, поставила авторів віч-на-віч із цілою низкою проблем: як зберегти свою самість, як не втратити право визначати долю свого твору, як отримати те, що хотілося б від своєї «роботи». На що може претендувати автор сьогодні, чи змінилися цілі та способи творчості? Постановка даних питань приводить до потреби осмислення цих моделей реалізації авторства для себе та авторства для соціуму, які можна знайти у сучасній соціокультурній рефлексії. «Народжена» у галузі літературознавства, дана проблема останнім часом все більше завойовує увагу музикознавців, виявляючи свої прояви як жанрово-стильовій, композиторській, так і у виконавській сферах функціонування музичної творчості.

Інструментальний концерт, цей жанр-довгожитель, пережив за свою тривікову історію розвитку безліч трансформацій (пов'язаних, у тому числі, з авторськими трансформаціями, авторським підходом, індивідуально-авторськими стильовими інтенціями, вибором сольних інструментів тощо), але при цьому не втратив свого власного, об'єктивного, так би мовити, обличчя та місця у світовій та різноінструментальній музичній культурі. Усе це виділяє концерт у низці інших жанрів та актуалізує найсучасніші мовно-мисленнєві тенденції музики. Схильний до експерименту, багатолікий і жанрово стрункий, концерт є гранично індивідуалізованим. У творчості кожного з майстрів-композиторів народжується особливий, неповторний концертний стиль, що пропонує широку амплітуду підходів: від традиційних трактувань до «антижанру», але у цілому

виявляє актуальне сучасне втілення в контексті інтегративних культурних процесів (між типами культур, сферами гуманітаристики та видами мистецтв), зумовлених онтологічною парадигматикою. Все це породжує сприятливі умови для дії у глибинній логіці концертного жанру рис авторства.

Метою статті є виявлення теоретичних засад категорії авторства у її проекції на сучасну музикологію з виявленням особливостей функціонування в жанрі гітарного концерту (на матеріалі Концерту D-dur М. Кастельнуово-Тедеско).

Виклад основного матеріалу. В реаліях музичної культури ХХ століття (відразу зазначимо, що після певного «мовчання» жанр гітарного концерту буквально вибухнув саме у цей період) суттєво актуалізується роль багатогранності форм інтелектуально-духовної репрезентації музиканта-творця в дискурсі автора і авторства – однієї з ключових в гуманітарному просторі сьогодення. Специфіка даної проблематики у мистецтві полягає у необхідності міждисциплінарного характеру дослідження. Якщо звернути увагу на окремі культурні практики, такі як юриспруденція, герменевтика, текстологія, філологія, наукознавство та інші, то дослідження проблеми авторства у цих областях фіксують різноманітність предметних полів, де виявляється автор як інстанція культури. Текстологія та джерелознавство розглядали проблему авторства з погляду автентичності тексту як належності його деякому автору, тобто як проблематика атрибуції. Герменевтика також досліджує автора з погляду розуміння тексту, за яким хтось стоїть. Герменевтичне дослідження проблеми автора набуло розвитку, зокрема, у роботах Г. Гадамера. Літературознавство, стилістика, поезика так само досліджують аспекти авторства. У філософії ж автор досліджується в рамках розуміння феномену творчості, а поняття автора присутнє у філософських дослідженнях феномену творчості як синонім поняття творець. Проблема місця автора у культурі досліджувалась у роботах М. Бахтіна, він проаналізував функцію авторського Я у різних типах мовної діяльності, встановивши місце автора у гуманітарній науці та мистецтві. Інверсують та розвивають дану проблематику у музикознавстві О.Самойленко, І. Коновалова, Г. Ганзбург, Е. Коун, Хе Венлі та інші.

Слово «автор» походить від латинської лексеми «*au(c)tor*», що означало діяч, створювач, творець, організатор, живе джерело, зачинатель, винуватець, засновник, засновник,

дарувальник, носій думки і т.п. Дана лексема входила у контакт з давньогрецьким коренем *autos*, що позначав посилення персоналістичного акценту (творця або першовідкривача деякого культурного продукту, проекту, твору, винаходу, рішення, результату). Х. Ортега-і-Гассет пов'язував поняття «автор» з екстенсивністю, з розширенням світу, додаванням до вже існуючого – вигаданого, ірреального: «Слово «автор» походить від «auctor» – той, хто розширює. Римляни називали так полководця, який видобував для своєї батьківщини нову територію» [5, с. 247–248]. Вчені бачили у понятті «автор» також «інтенсивність», «сміслову глибину вислову» («На початку було Слово»: автор – «першотворець», «винуватець творіння»). «Слово «автор» відчувається як щось духовне. Він створює те, чого немає і ще ніколи не було. Вводить у культуру щось небувале – щось від себе» [2, с. 138]. Вкорінене у духовній свідомості слово і поняття «автор» зазнало широкого розповсюдження в соціумі й отримало стійке коло семантичних зв'язків і значень. Універсальність та значущість даного поняття обумовили широту його функціонування в різних царинах діяльності (науково-технічній, художньо-творчій, зокрема музичній). Постать автора є символом європейської духовної культури, парадигмальних настанов західної ментальності та фундаментальних основ класичної філософської традиції, що виступає семантико-аксіологічною домінантою європейського раціоналізму та універсальною закономірністю світобудови. Поняття «авторство» усвідомлюється одночасно як явище та функційна дія, яка презентує *інноваційний характер* процесу/результату творення. Авторство є найважливішою і універсальною властивістю мистецтва як художньої діяльності (наряду з естетичними, аксіологічними та когнітивними властивостями). «Історії музики відомі такі стилеві системи, у яких певна комбінація звуків символізує особистість композитора і вводить їх у структуру змісту творів», точніше, образ автора, «переданий у матеріалі цього виду мистецтва. Звуковий носій образу автора може створюватися мелодійними, ритмічними, гармонійними, фактурними, тембровими засобами» [1, с. 119–120]. Наприклад, це можуть бути абрєвіатури з прізвищ чи імен композитора (BACH – Й.С. Бах, SCHU – Р. Шуман), розшифровані за системою латинського літерного позначення нот. Включення такого образу автора до структури твору утворює складну гру смислів на двох його

планах – змісту та форми. І може кардинально змінити їх осмислення. У міркуваннях виконавців, музикознавців педагогів та слухачів часто використовуються такі поняття, як «авторський задум», «авторська воля», «авторський стиль», «авторська редакція» аж до «авторської аплікатури» та «авторського виконання». Виконуючи твір, виконавець завжди змушений мати у полі зору подібний образ композитора.

Осягнення специфіки феномена композитора в аспекті «авторства» зумовлює звернення до концептосфери сучасної авторології (грецьк. *autos* – сам, *logos* – слово, вчення), а поєднання стильових настанов та мовно-стилістичних прийомів в єдині комплекси авторської семантики надають їм відповідних визначень. Гнучко-ігровий, імпровізаційний жанр концерту надає неабияких можливостей авторського прояву як композиторів, так і виконавців (про виконавське «авторство» див. дисертацію Хе Веньлі [6]). Адже за автором завжди «ховається» проблема авторської інтенції як критерію інтерпретації, що породжує різні стратегії: редакційні, текстологічні, інтерпретативні, образні та інші, необхідність відштовхуватись від задуму автора. Авторологія – актуальна складова гуманітарного вчення про автора і авторство – народжена у літературознавстві, в проекції на музикологію передбачає «застосування авторологічних механізмів», що уможливорює визначення «художньої (музичної, поетичної) та позахудожньої (науково-теоретичної тощо) об'єктивацій композитора»; інтерпретування «мистецького самоздійснення творця в музичному та немусичному авторських дискурсах», розкриття «специфіки Логосу композитора, що набуває різні жанрово-комунікативні форми і стильові ознаки внаслідок розмаїття діяльності митця – науково-аналітичної, музично-критичної, педагогічної» [4, с. 137]. Одним з перших запропонував ієрархію «образів автора» Е. Коун, виявляючи, якими засобами втілюється автор у музиці вокальній та інструментальній [9]. Безумовно, важливою тут є і триєдність компонентів концепції Автора («автор біографічний», «автор-творець», «автор художній»). Плідною для подальшого дослідження є і жанрова специфіка авторства. Так, вже в природі жанру інструментального концерту закладена ідея Особистості, Соліста, сольності, яка репрезентується в сольній партії (у діалозі з оркестром, що тільки підкреслює кристалізацію, опрацювання сольності як квінтесенції органологічно-художньої специфіки інструменту

і засобу розкриття особистості, зокрема, усвідомленням непересічної цінності духовного світу людини в контексті потужних соціальних та екологічних потрясінь та смислового поля ігрового простору). Звичайно, повною мірою це відбилося у романтичну добу, але закономірно стверджувати таку ідею у самому «стилі жанру», починаючи від більш об'єктивованих епох бароко і класицизму.

Втім, якщо брати до уваги гітарний концерт, «початок жанру» рахується від перших концертів М. Джуліані (під час розквіту класичної гітари з кінця XVIII століття до 1830–1840 років та одночасного «вибуху» романтичної – особистісно-авторської – парадигми). Тоді мобільна і багатоголосна (хоч і «дуже камерна») гітара в руках блискучого виконавця-віртуоза виявилася співвідсною у концертному «званні» зі скрипкою та фортепіано, що виборювали сольний статус. І авторство саме в концертному жанрі проявлялося, передусім, в жанровому, мовно-інструментального й образному оновленні, якого вимагав розвиток концертного гітарного інструменталізму. Велику роль тут відіграло власне (особисте і особистісне) блискуче виконавське «обличчя» гітариста як віддзеркалення якості авторства у розумінні інноваційного характеру творення.

Такі загальні риси концертного жанру, як солювання, змагальність, віртуозність, гнучка відкритість до експериментів, змін та новацій, якість концертності, імпровізаційне начало, яскравість індивідуальних рішень, концентрація уваги на виконавсько-інструментальних засобах є свідомством прояву феномену авторства, яке проявляється як в композиторському, так і у виконавському аспектах. З відходом Ф. Таррегі у 1909 році, по суті, закінчилася ера композиторів-віртуозів та гітарне мистецтво вступило у новий період свого розвитку – в репертуарі з'явилися твори професійних композиторів академічної школи. В зоні творчого впливу такої видатної гітарної виконавської особистості, як А. Сеговія, опинився і молодий іспанський композитор М. Кастельнуово-Тедеско (1895–1968). Оскільки цей композитор надзвичайної обдарованості, широкого жанрового діапазону та особистісних (авторських) якостей не мав «навіть найвіддаленішого уявлення про те, як писати для інструменту (гітари – Л.Ю.)» [8, с. 3], його творча (і людська) співдружність з Сеговією була і необхідністю, і явила приклад виконавсько-композиторського авторського тандему – обидва митці володіли яскраво вираженими рисами

індивідуально-авторського стилю, що народився у романтичну добу (коли «авторські, композиторські та виконавські інтереси, тобто обидві їх форми є виявленням свободної волі особистості» [6, с. 57]) і отримав новий імпульс розвитку у ХХ столітті. Адже протягом ХІХ–ХХ століть змінюється саме явище стилю: «воно поступово заглиблюється та споріднюється з індивідуально-мовними показниками, постає більш конкретним та предметно-уточненим» [там само].

М. Кастельнуово-Тедеско був відомим композитором, піаністом, критиком та письменником, викладачем. Яскравий авторський статус Кастельнуово-Тедеско позначився у прізвиську «musicista fiorentino» (в однині). Це виразне флорентійське звучання під впливом імпресіонізму К. Дебюссі та суворого контрапунктизму його вчителя І. Піццетті перетворилося на виразно витончений власний «словник», заснований на послідовностях паралельних акордів, політональних звукових блоках, довгих плавних мелодіях та вільному контрапункті, інтонаційних мотивах іспано-угорського та єврейського фольклору. Так поєдналися стилеві настанови та мовно-стилістичні прийоми в єдиний комплекс авторської композиторської семантики композитора. Авторські риси посилювала письменницька діяльність.

Показовою рисою авторської інтенції Кастельнуово-Тедеско можна вважати оригінальний цикл «Вітальні листівки» оп. 170 – 50 мініатюр для різних інструментів (серед яких 21 – для гітари соло), це жанрові «листівки», присвячені видатним виконавцям, що увійшли в історію своїми авторськими показниками індивідуально-виконавського стилю. Композитор «неодноразово акцентував увагу, що його основною інтенцією було схопити і передати у музиці сутність творчої особистості кожного музиканта, якому адресувалася вітальна листівка» [7, с. 13]. За сміливими експериментами з використанням нових композиторських технік проглядається неухильне прагнення автора писати «красиву» музику – мелодично виразну, гармонічно струнку, але сучасну.

У середині ХХ століття в гітарній музиці проявляється неокласична тенденція (про специфічну рису гітарної творчості щодо «договорення традиції» пише Т. Іванніков [3]), яка «знаходить» у надрах діатонічних і тональних ресурсів нові невичерпні можливості для яскраво індивідуальних тем, що запам'ятовуються, і при цьому несуперечливо поєднується зі

специфікою музичної мови ХХ століття. Яскравим прикладом є к Концерт для гітари з оркестром D-dur, ор. 99 (1939) Кастельнуово-Тедеско. Типова тричастинна побудова та темпове співвідношення частин, використання класико-романтичних канонів та принципів розвитку, естетизація краси мелодичних та ладогармонічних елементів музичної тканини, їхня рівновага та ясність викладу – все це підкреслює приналежність Першого концерту до кращих зразків неокласицизму в гітарній музиці. У концерті досягнуто ідеального темброво-кolorистичного та динамічного балансу між гітарою та оркестром. При цьому композитору вдається досягти звичного романтичного тону звуку інструменту поруч з мовною атрибутикою нового музичного мислення. Щодо власного індивідуального стилю композитор писав «Я вважаю, що музика є однією з форм мови, яка сприяє прогресу та оновленню. Проте, музика не повинна відкидати те, що було привнесено попередніми поколіннями» [цит. за 3, с. 233].

Перша частина концерту, з характерними рисами неокласичних легкості, витонченості і простоти, перегукується з численними сторінками авторської композиторської «боккерініани». Друга частина – вдалих характерний музично-поетичний образ Іспанії, який уособлює гітарний інструменталізм. Гітарі однаково природно дається лірико-романсове та експресивно-інструментальне начала андалуської інтонаційності та образності (андалуський, доміантовий лад фламенко). Заключна, третя частина концерту представляє асоціативну театралізовану низку лицарського роману, середньовічного музично-поетичного епосу, ренесансних та барокових танцювальних і церемоніальних традицій. Авторські вказівки «*Ritmico e cavalleresco*» та «*Quasi fanfara*» щодо двох основних тем частини додатково вказують на якість авторства. Характерно, що в інтерв'ю 1967 року італійському телебаченню композитор розповідає про своє життя і кар'єру на фоні звучного запису гітарного концерту D-dur.

Авторські інтенції концертного жанру дозволяють сміливо виявляти індивідуальне інструментально-образне бачення як композитору, так і виконавцю. Добре відомо, що з різних причин Сеговія вносив виконавські зміни до п'єс, зокрема й Кастельнуово-Тедеско (який йому це цілком дозволяв). Такі редакторські правки Сеговії, які спиралися на інструментальне мислення гітариста, були дуже ефективними, але

зрештою жертвували деякими музичними елементами композиторської мови композитора, часто спрощуючи складні контрапунктичні текстури або надмірно багаті та складні гармонії автора. Слід відзначити, що у більш пізніх виданнях (опублікованих Бербеном та Рікорді під керівництвом Джилардіно та Біскальді) майже всі такі композиторські елементи відновлені, починаючи з тактів, які були відсутні або були повністю змінені, що призвело до низки незначних гармонічних/контрапунктичних відмінностей. Музичний результат таких манускриптів, на думку сучасних виконавців (наприклад, Антоніо Руголо), безперечно багатший, але в деяких ключових місцях грати стає набагато складніше. Втім, таке звернення до авторського тексту не тільки проливає нове світло на цю музику, незважаючи на те, наскільки складним він може бути, а й свідчить про актуалізацію проблематики авторства як у композиторській, так і у виконавській сферах музичної творчості сучасності. За висловленням Антоніо Руголо, який досліджує і виконує гітарну музику Кастельнуово-Тедеско «заради виявлення всіх ідей, що висунув композитор у своїх гітарних партитурах» (тобто – виявлення саме авторських інтенцій): «Цей запис представляє мене як особистість і як музиканта, тому було б добре дізнатися, яке враження він справить на тих, хто його слухає. Я тільки сподіваюся, що їм сподобається і що самому композитору теж сподобається, якщо він зможе почути мене згори...» [10].

Висновки. Сучасна культурно-мистецька ситуація зумовлює звернення до концептосфери сучасної авторології, застосування відповідних теорій, які склалися у філософсько-культурологічній, літературознавчій та музикознавчій думці. Сфокусована на проблематиці автора-творця, сучасна авторологічна парадигма виявляє інтердисциплінарний дослідницький вектор й демонструє інтенцію на відкритість у просторі гуманітарної думки, у тому числі щодо досягнення сфери музичного авторства.

У міру того, як особистість стала нерозривно пов'язаною з творчими та комунікативними (діалогічними) процесами, автор став визначатися не просто як обличчя, а й як сукупність творчих принципів, здійснюваних у авторському тексті – мовно-мисленневих параметрів. Всупереч багатьом постмодерним концепціям, які ставлять автора «у тінь», він продовжує існувати і творити, а разом з ним творить і реципієнт (виконавець і слухач).

Гнучкість і мобільність інструментального концерту, поруч зі стійкістю та ясністю рис жанрової природи, вигідно виділяють його серед інших жанрів, забезпечуючи життєздатність протягом кількох століть поспіль. Певна парадоксальність поєднання змістовної свободи та стійкості основних жанрових ознак породжує втілення глибинної логіки даного жанру з точки зору феномену авторства. Властивості жанру інструментального концерту дають можливість одній особі (виконавцю та його інструменту) здійснювати інтонаційний, тембрально-фактурний, ритмічний, ігровий психологічний, театралізовано-артистичний діалог, дозволяючи виявляти авторські інтенції. У діалозі з автором-композитором виконавець і слухач долають «чужість чужого», прагнуть дістатися творчого ядра особистості автора твору і водночас виявляють здатність духовно збагатитися досвідом іншої людини та вмінням виразити себе.

Активізація композиторських інтенцій, спрямованих на гітарну музику у ХХ столітті, дала суттєвий поштовх до освоєння більш складної гармонічної мови, нетипових фактурних і аплікатурних рішень, які виводять гітарну техніку на новий рівень інтонаційності та виконавської майстерності. Концерт для гітари з оркестром D-dur М. Кастельнуово-Тедеско став важливою віхою в історії гітари, істотно змінивши гітарний репертуар, звівши його в ранг актуального ресурсу для сучасного музичного мистецтва. Цьому сприяли авторські інтенції композитора М. Кастельнуово-Тедеско і виконавця А. Сеговії.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Ганзбург Г. Образ автора в музичному творі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Х., 2013. Вип. 38. С. 191–201.
2. Голосовкер Я. Интересное. *Вопросы философии*. 1989. № 2. С. 115–142.
3. Іванніков Т. Європейська гітарна музика ХХ століття: феноменологія творчості: дис. ... докт. мист. : 17.00.03 / НМАУ імені П.І. Чайковського. К., 2020. 380 с.
4. Коновалова І.Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти: дис. ... д.мист.: 26.00.01 / Харк. держ. акад. культ. Х., 2019. 479 с.
5. Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? М.: Наука, 1991. 411 с.
6. Хе Венлі. Хронотопічні засади фортепіанної творчості Ф. Шопена: інтерпретативно-стильовий підхід: дис. ... канд. мист.:

17.00.03 / Одесь. нац. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2019. 183 с.

7. Asbury, D. S. (2005). 20th Century Neo-Romantic Serialism: The Opus 170 Greeting Cards of Mario Castelnuovo-Tedesco. Treatise. Austin : The University of Texas at Austin.

8. Caboverde, E. (2012). Graduate guitar recital consisting of works by Leo Brouwer and Mario Castelnuovo-Tedesco with extended program notes. Miami: Florida International University. URL: <http://digitalcommons.fiu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1742&context=etd>

9. Cone, E. T. (1974). The Composers Voice. Berkeley. Los Angeles, London: University of California Press.

10. Solo guitar music: Antonio Rugolo Interview. URL: <https://mariocastelnuovotedesco.com/solo-guitar-music-antonio-rugolo-interview/>

REFERENCES

1. Ganzburg, G. (2013). The image of the author in musical creation. Problems of mutual modality of science, pedagogy and theory and practice of education. (Vols. 38), (pp. 191–201). Kharkiv. [in Ukraine].

2. Golosovker, I. (1989). Interesting. Questions of Philosophy. 2, 115–142. [in Ukraine].

3. Ivannikov, T. (2020). European guitar music of the 20th century: phenomenology of creativity. Doctor's thesis. Kyiv: NMAU named after P.I. Tchaikovsky. [in Ukraine].

4. Konovalova, I.Yu. (2019). The phenomenon of the composer in the European musical culture of the 20th century: personal and activity aspects. Doctor's thesis. Kharkiv: Khark. state Acad. cult. [in Ukraine].

5. Ortega y Gasset, J. (1991). What is philosophy? [in Ukraine].

6. Heh, Wenli. (2019). Chronotopic principles of F. Chopin's piano work: an interpretive and stylistic approach. Candidate's thesis. Odessa: Odessa. national music Acad. named after A.V. Nezhdanova [in Ukraine].

7. Asbury, D. S. (2005). 20th Century Neo-Romantic Serialism: The Opus 170 Greeting Cards of Mario Castelnuovo-Tedesco. Treatise. Austin : The University of Texas at Austin. [in USA].

8. Caboverde, E. (2012). Graduate guitar recital consisting of works by Leo Brouwer and Mario Castelnuovo-Tedesco with extended program notes. Miami: Florida International University. URL: <http://digitalcommons.fiu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1742&context=etd> [in USA]

9. Cone, E. T. (1974). The Composers Voice. Berkeley. Los Angeles, London: University of California Press. [in USA]

10. Solo guitar music: Antonio Rugolo Interview. URL: <https://mariocastelnuovotedesco.com/solo-guitar-music-antonio-rugolo-interview/> [in USA]

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ТА ВИКОНАВСТВА

УДК 78.087.62/.67/.63+787.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-15>

Ніна Василівна Морозевич

ORCID: 0000-0003-4843-875X

*кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри народних інструментів
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
morozevych_n@ukr.net*

ПІСНІ В. ВЛАСОВА З РЕПЕРТУАРУ ТРІО БАНДУРИСТОК «МАЛЬВИ»: ПЕРШОПРОЧИТАННЯ «НОВОЇ МУЗИКИ» ДЛЯ БАНДУРИ

***Мета роботи.** У статті виявляються особливості композиторського письма і виконавські властивості вокальних творів для тріо бандуристок В. Власова. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні естетико-культурологічного й музикознавчого аналітичного методів, а також міждисциплінарного та виконавського підходів, які у сукупності утворюють єдину методологічну основу дослідження. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні нових підходів до втілення бандурного вокалу в музиці одеського композитора в аспекті співвідношення з інструментальною партією та сучасних особливостей бандурного концертно-виконавського стилю. **Висновки.** Музика В. Власова знаходиться на гребені популярності й зацікавленості професіоналів і слухачів, бо завжди відзначена самобутністю музичної мови, оригінальністю й свіжістю втілення музичних ідей, тісно пов'язана з традиціями української класики, продовжує новаторську лінію використання фольклору та демонструє введення новітніх композиторських прийомів (зокрема, авторських). Для його музики характерна романтична тенденція втілення внутрішнього світу людини у тонкощах її психологічних нюансів.*

Бандурна музика В. Власова відрізняється яскравими, впізнаваними стилістичними музично-мовними й образно-художніми якостями, зокрема, специфічними гармонічними комплексами з «улюбленими» кварто-секундовими утвореннями й джазовою ритмікою, витонченою мелодійністю лірико-психологічного спрямування, жанрово-характерними замальовками або філософськими узагальненнями. Бандурні пісні Власова сьогодні складають спеціальний, окремий пласт концертного та навчального репертуару бандуристів. Бандурне звучання, «приспороване» для акомпанементу вокалу камерністю щипкового звуковидобування з одночасним камерно-«оркестровим» фактурно-реєстровим охопленням, специфічною сонорністю-педальністю довгих, близько розташованих струн, у композиторському доробку Власова підкреслює як традиційність делікатно-струнного акомпанементу, так і новачійність композиторської мови щодо гармонічних, метро-ритмічних, фактурних, стилістичних особливостей впізнаваного індивідуального стилю. Це дозволяє і виконавцям проявити варіабельність власної інтерпретації та артистизму.

Ключові слова: бандура, сучасний концертний репертуар бандуриста, бандурний вокал, особливості бандурного концертно-виконавського стилю.

Morozevych Nina Vasilievna, Ph.D. in History of Arts, Honored Art Worker of Ukraine, Professor at the Department of Folk Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Songs of V. Vlasov from the repertoire of the bandurist trio “Malvi”: the first reading of the “new music” for the bandura

The goal of the work The article reveals the peculiarities of the composer’s writing and the performance properties of the vocal works for the trio of bandurists V. Vlasov. **The research methodology** consists in the application of aesthetic-cultural and musicological analytical methods, as well as interdisciplinary and performance approaches, which together form a single methodological basis of the study. **The scientific novelty** of the article lies in the discovery of new approaches to the embodiment of bandura vocals in the music of the Odessa composer in terms of the relationship with the instrumental part and modern features of the bandura concert performance style. **Conclusions.** The music of V. Vlasov is at the peak of popularity and interest of professionals and listeners, because it is always marked by the originality of the musical language, the originality and freshness of the embodiment of musical ideas, is closely connected with the traditions of Ukrainian classics, continues the innovative line of using folklore and demonstrates the introduction of the latest compositional techniques (in particular, author’s). His music is characterized by a romantic tendency to embody the inner world of a person in the subtleties of its psychological nuances. Bandura music of V. Vlasov is distinguished by bright, recognizable stylistic musical-linguistic and visual-artistic qualities, in particular, specific harmonic complexes with “favorite” quarter-second formations and jazz rhythms, sophisticated melodiousness of a lyrical-psychological direction, genre-characteristic sketches or philosophical generalizations.

Bandur songs of Vlasov today make up a special, separate layer of concert and educational repertoire of bandur players. Bandur sound, “adapted” for vocal accompaniment by the chamber pluck sound extraction with simultaneous chamber-“orchestral” texture-register coverage, specific sonority-pedal of long, closely spaced strings, in Vlasov’s compositional work emphasizes both the traditionality of delicate string accompaniment and the innovation of the composer’s language regarding harmonic, metro-rhythmic, textural, stylistic features of a recognizable individual style. This allows performers to show the variability of their own interpretation and artistry.

Key words: *bandura, bandura performance, modern concert repertoire of a bandur player, bandur vocals, features of bandur concert performance style.*

Актуальність теми дослідження. Віктор Петрович Власов — видатний український композитор, виконавець-баяніст, викладач, музично-громадський діяч; заслужений діяч мистецтв України, професор Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової. Його композиторська творчість (розпочата в далекому 1967 році) охоплює композиції для сольних інструментів, різноманітних інструментальних ансамблів та оркестрів, оперні полотна, розмаїтий шар музики для кіно, джазові твори тощо, отримала світове визнання на престижних професійних міжнародних конкурсних і концертних майданчиках; твори композитора включені до навчальних програм, хрестоматій, антологій, записані на численних платівках і компакт-дисках, на них виховувалось не одне покоління музикантів-«народників». І сьогодні музика В. Власова знаходиться на гребені популярності й зацікавленості професіоналів і слухачів, бо завжди відзначена самобутністю музичної мови, оригінальністю й свіжістю втілення музичних ідей, тісно пов’язана з традиціями української класики, продовжує новаторську лінію використання фольклору та демонструє введення новітніх композиторських прийомів (зокрема, авторських).

Окремою сторінкою багатогранної творчості Віктора Петровича слід вважати цілу низку інструментальних та вокально-інструментальних творів для бандури, які швидко набули статусу репертуарних вже відразу після свого написання й концертних прем’єр, ще у рукописному вигляді. Практично усі пісні В. Власова для бандури отримали першовиконання у тріо бандуристок Одеської обласної філармонії «Мальви», виконавський досвід якого потребує актуального наукового узагальнення.

Мета дослідження — виявити особливості композиторського письма і виконавські властивості вокальних творів для тріо бандуристок В. Власова.

Виклад основного матеріалу. Сучасний етап бандурного мистецтва відзначений появою творів, які концентрують досягнення виконавської майстерності найвищого рівня та композиторської мови, певні ідейно-світоглядні позиції епохи. Нові акустичні, темброво-фактурні, артикуляційно-динамічні параметри сучасної концертної бандури, повністю зберігаючи самотню специфіку національного інструменту-символу, надають феномену бандурного виконавства художньої неповторності, певної непередбаченості та, одночасно, багатства звучно-творчої перспективи. Цю перспективу В. Власов відчуває і втілює однаково блискуче. Тому серед таких композицій його музика посідає найпочесніше місце.

У створенні В. Власовим чисельного шару оригінального бандурного репертуару важливого значення відіграли два фактори. З одного боку, українська бандура — невід’ємний атрибут козацького епосу, самою унікальністю свого буття відтворюючи іманентну емблематичність глибинних властивостей українського менталітету, стверджуючи національні та наднаціональні, християнські та дорелігійні, мистецькі та позамистецькі засади мислення й поведінки-діяльності українців [2], наразі академізована у ХХ столітті — постала для В. Власова, з його невгамовною творчою енергією, нестримним прагненням усього нового, оригінального, свіжого, необхідним новим влучним і своєчасним інструментом втілення композиторських ідей в аспекті актуального пошуку «нового звуку» [3], — унікальним інструментом втілення творчих задумів. Акцентно-ритмо-ударна природа щипкової бандури виступає у «змаганні» з прагненням до мелодійної безперервності-плинності, якої виконавець-бандурист досягає за допомогою спеціальних інструментальних засобів «дихання руки» (за Б. Асаф’євим [1]) та інших бандурно-інструментальних прийомів. Одночасно, традиційна бандурна співогра, будучи іманентною якістю даного виду мистецтва, складає важливий бік бандурного виконавства і вимагає від виконавців однаково високорівневого володіння як інструментом, так і вокалом, а також ансамблевими навичками у складно-діалогічних відносинах інструментальної гри та співу (інструментальні та вокальні партії між собою, інструмент/

голос кожного з учасників ансамблю, інструменти/голоси ансамблю у цілому). А від композитора в ансамблевому бандурному жанрі вимагаються практичні знання (а точніше, відчуття різноманітних музично-звучних якостей), які можна отримати тільки у власному живому музикуванні на інструменті або у тісній співтворчості з виконавцями, що володіють подібною майстерністю. І в даному випадку виконавські властивості і прагнення тріо «Мальви» та композиторські настанови В. Власова спонукали до багаторічного взаємоплідного творчого інтересу та співдружності.

Тож іншим фактором, який спонукав композитора до написання оригінальних бандурних ансамблевих інструментальних та вокально-інструментальних творів слід вважати той факт, що він протягом майже 30 років має «у своєму розпорядженні» виконавський колектив тріо бандуристок «Мальви» Одеської обласної філармонії. Так, від 1987 року В.П. Власов – відомий вже тоді композитор – опинився під постійним «прицілом» творчих спонукань автора даної статті й колективу тріо «Мальви», який жадав не просто нових бандурних (інструментальних та вокально-інструментальних) творів, але музики сучасної, не схожої на існуючий репертуар, яка відповідала б вимогам концертних амбіцій сьогодення, новітнім тенденціям інших музично-виконавських спеціальностей, «претензіям» впізнаваного авторського стилю. Усі ці твори, не тільки пройшли творчу концертну апробацію у виконанні тріо «Мальви», випускників та студентів класів бандури ОНМА ім. А.В. Нежданової, спеціалізованої музичної школи ім. П.С. Столярського, Одеського державного училища культури та мистецтв ім. К. Данькевича, а й були «підхоплені» практично усіма навчальними і концертними закладами України.

Ансамблева бандурна творчість, широко розповсюджена тільки від початку ХХ століття (традиційне кобзарське мистецтво мало принципово сольну форму, втілюючи ідею проповідника-просвітника). Об'єднання бандуристів для колективного виконання багато в чому відповідало загальній тенденції до колективного музикування на народних (у тому числі, модернізованих інструментах) кінця ХІХ – початку ХХ століть, а також сучасну світоглядну тенденцію паритетності спілкування й виконання. Об'єктивовані уявлення про світ, розуміння людини як частки Всесвіту в ХХ – початку ХХІ ст. втілюються в якості ансамблевості музичного (і не

тільки музичного) мислення. Природний вокально-інструментальний синкретизм бандурного мистецтва, закладений генетично та усвідомлений у сьогоденні бандурного виконавства, демонструє нероздільну первісну якість сполучення різноспрямованих параметрів (співу та інструментальної гри). Сучасна бандурна професійна концертно-виконавська творчість в її ансамблевій галузі найбільшого розповсюдження набула у формі тріо бандуристок. Такий мобільний та, одночасно, місткий у багатоголосному вокально-ансамблевому та інструментально-оркестровому вираженні склад постає, мабуть, найбільш вирашним, своєрідним та ефектно-сценічним. Іманентна камерно-різноголоса, ансамблева природа «диктує» артистам свій специфічний виконавський стиль (не сольний, не масштабно-оркестровий), надає неповторної чарівної принадливості. Цим виправдовується і той факт, що подібні ансамблеві форми з'явилися у бандурній творчості лише у ХХ столітті, коли ансамблевість постала у якості властивості мислення та, відповідно, філософських, художніх і навіть побутових виходів. Якщо структура капели бандуристів (яка також виникла лише у ХХ столітті) має паралель до хорової будови, то багатоголосне розгалуження тріо бандуристів можна порівняти зі старовинно-церковною традицією триголосого розспіву («путь», «верх», «низ») або з делікатною мадригально-ренесансною манерою з їх камерністю-вишуканістю артистичного вираження.

Відмінною рисою ансамблево-бандурних творів В. Власова можна вважати підвищену складність обох боків синкретичної бандурної майстерності (вокальної та інструментальної), а також спеціально – технічну і драматургічну навантаженість інструментальних партій.

Пісня на вірші Т. Шевченка «Ой, гоп...» представляє жаргівливий текст, який є вставним номером у поемі великого Кобзаря «Мар'яна-чорниця», де являє яскравий контраст до основної трагедійної сюжетної лінії поеми. Різні ситуаційно-сюжетні колізії пісні обіграються у відповідних куплетах по-своєму. Так, у другому куплеті, де зображується лірично-пустотлива любовна сценка «у голосі», уповільнюється темп, використовуються більш зв'язні види артикуляції, агогічні відтінки, джазові нонакордові «ланцюжки». У третьому куплеті додаються джазові артикуляційно-ритмічні прийоми, що надає музиці загострено пустотливої

забарвленості. Для гармонічної мови пісні характерні несподівані модуляційні ходи й численні септакорди (у тому числі, малі і зменшені ввідні), а також нонакорди. Майже цілковито акордове викладення на інструментально-танцювальній інтонації з ходою за загальними формами руху, секвенційними будовами у швидкому темпі складає специфіку ансамблево-вокальної частини партитури. Інструментальні партії розшаровані у гомофонному викладі: акордове викладення мелодії та різноманітні фігуративні види супроводу в одночасному звучанні. Характерність викладення, застосування сучасних композиторських прийомів надають цій пісні неабиякої свободи в артистично-сценічному поданні, вимагаючи, одночасно, відповідної професійної майстерності і очарування від виконавиць. Так, артистки тріо «Мальви» привносять у виконання пісні додаткової сценічної наснаги та технічної різноманітності: агогічні відхилення, фермати, артикуляційно-динамічні прийоми (наприклад, скорочене «гоп» з наступною паузою), непередбачене автором грайливе вокальне глісандо «Ох...» наприкінці твору, показ своєї «жіночої» солідарності з героїнею пісні через різні акторські засоби жартівливого спілкування. «Потроєна» якість бандурного синкретизму в ансамблі (співогра кожного з артистів, вокальний та інструментальний комплекси всієї партитури) у характерному творі вимагає особливої уваги та професійних навичок (від акторських мімічних акцентів до почуття художньої міри). Окремо треба декілька слів сказати про твори естрадно-джазового напрямку. У В. Власова накопичився немалий досвід в цій області, бо змолоду він грав і керував декількома естрадними та джазовими ансамблями, багато займався цим направленням у кіно. Естрадно-джазові твори охоплюють весь творчий шлях композитора. В багатьох його творах ми зустрічаємо джазові інтонації, у тому числі – у музиці для бандури («Ой, гоп, не пила», «Летів пташок» та ін.).

Музику на слова знаменитого вірша Т. Шевченка «Утопала стежечку» створювали вже кілька композиторів. Серед них пісня Власова відрізняється використанням сучасних композиторських музично-мовних прийомів на основі української інтонаційної мелодійності. Так, на початку 1-го і 3-го куплетів у вокальних партіях бандуристів використовується голосова фонема «ду-ду», що, з одного боку, імітує фольклорно-інструментальний награв сопілки (для тембрального

контрасту з попереднім бандурно-інструментальним проведенням теми вступу), з іншого – відтворює розповсюджений у деяких сучасних композиторів (М. Кагель, К. Штокхаузен, Дж. Крам, П. Васкс, С. Губайдуліна та ін.) прийом голосових фонем в чисто інструментальних композиціях для посилення образності та змісту творів через додаткове тембральне забарвлення, демонструючи бажання автора зробити сценічне втілення свого твору наочнішим та яскравішим. Взагалі у цій пісні композитор ніби підкреслює вокально-інструментальний синкретизм бандурної творчості – крім інструменталізованих фонем у вступі до 1-го і 3-го куплетів (до речі, бандурно-інструментальна фігурація тоді розташовується у високій, третій октаві), 2-й куплет (центральна частина) демонструє контрастність характеру й фактурного викладення: акапельному співу кантового типу на три голоси протистоять «скупі» акорди однієї бандури у декількох тактах. Інструментальні ж партії твору є досить різноманітними й самостійними лініями ансамблевої партитури, складаючи рівнозначневий паритет вокальному звучанню ансамблів.

Пісня «Мальви», написана на слова відомого одеського поета, лінгвіста й журналіста Р. Бродавка, представляє «музичну візитівку» тріо бандуристок Одеської філармонії. Поетичний текст пісні втілює ліричну «жіночу» тематику, оспівуючи силу жіночого почуття, ніжності, вічного кохання, проводячи паралель жіночої душі з квіткою, зокрема, «сонячною мальвою» як «привітанням неба». Мелодика й музична фактура пісні влучно відтворюють піднесено-ліричну жіночу образність, драматизація якого відтворюється за рахунок накладання тріольного ритму, хроматизацій та доволі складного модуляційного плану. Таким чином, «проста» трикуплетна пісня перетворюється на маленьку драму, виставу, яка здатна викласти «велике у малому».

Вокальне викладення пісні «Чи ми ще зійдемося знову» на вірш Т. Шевченка (з циклу «В казематі») у «накопиченні» почуття від одноголосся до триголосся (у молитовному акапельному епізоді заключного куплету) демонструє одночасне відчуття особистісності й соборності. Інструментальна партитура твору набула справжньої оркестральності звучання у різноманітті й протиставленні «оркестрових» голосів трьох багатоголосних щипкових інструментів – різноманітні акорди, фігурації, пасажі наповнюють звучання пафосом та ніжністю,

глибиною почуттів та моторно-руховою дієвістю, епічною гордістю та переживанням за долю своєї країни й кожної людини. Пісня, таким чином, в органіці поєднання вербального та музичного текстів, виражає глибинні ментальні риси українського народу, вертикальне поєднання часів його багаті історії та чуттєвості.

Висновки. Музика В. Власова знаходиться на гребені популярності й зацікавленості професіоналів і слухачів, бо завжди відзначена самобутністю музичної мови, оригінальністю й свіжістю втілення музичних ідей, тісно пов'язана з традиціями української класики, продовжує новаторську лінію використання фольклору та демонструє введення новітніх композиторських прийомів (зокрема, авторських). В його творах звичайно є всі характерні ознаки музики сьогодення, а саме: сонорні звучання, позамузичні комплекси, наявність перформансів, програмність, використання наскрізних форм, але при доброму спиранні на музичну класику і фольклорні джерела. «Руку» В. Власова можна завжди впізнати по задушевних, витончених, професійно вивірених ліричних епізодах. Для його музики характерна романтична тенденція втілення внутрішнього світу людини у тонкошах її психологічних нюансів.

Бандурна музика В. Власова відрізняється яскравими, впізнаваними стилістичними музично-мовними й образно-художніми якостями, зокрема, специфічними гармонічними комплексами з «улюбленими» кварто-секундовими утвореннями й джазовою ритмікою, витонченою мелодійністю лірико-психологічного спрямування, жанрово-характерними замальовками або філософськими узагальненнями.

Бандурні пісні Власова сьогодні складають спеціальний, окремий пласт концертного та навчального репертуару бандуристів. Бандурне звучання, «пристосоване» для акомпанементу вокалу камерністю щипкового звуковидобування з одночасним камерно-«оркестровим» фактурно-реєстровим охопленням, специфічною сонорністю-педальністю довгих, близько розташованих струн, у композиторському доробку Власова підкреслює як традиційність делікатно-струнного акомпанементу, так і новачієність композиторської мови щодо гармонічних, метро-ритмічних, фактурних, стилістичних особливостей впізнаваного індивідуального стилю. Це дозволяє і виконавцям проявити варіабельність власної інтерпретації та артистизму.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. 2-е изд. Л. 1971. 376 с.
2. Морозевич Н.В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2003. 160 с.
3. Теория современной композиции / отв. ред. В. Ценова. М.: Музыка, 2005. 624 с.

REFERENCES

1. Asafyev, B. (1971). Musical form as a process. Leningrad. 376 p. [in Russian].
2. Morozevich N.V. (2003). Bandur art as a cultural heritage of modernity. Candidate's thesis: Odessa: Odessa. national music Acad. named after A.V. Nezhdanova [in Ukrainian].
3. Tsenova V. (Eds.). (2005). Theory of modern composition. M.: Music. [in Russian].

УДК 785

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-16>**Ігор Леонідович Сахно**

ORCID: 0009-0007-5318-640X

кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри хорового диригування
та академічного співу
Харківської державної академії культури
Sakhnopsalt@gmail.com

ТРАДИЦІЯ ВИКОНАННЯ РОЗСПІВУ ЯК СТАТУТНОЇ ЦЕРКОВНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Мета роботи – систематизація настанов щодо оцінки, виконання (способу інтонування) та сприймання під час практичного втілення богослужебного співу у його статутних формах.

Методологія дослідження базується на компаративному аналізі співу сучасних різноетнічних практиків візантійської церковно-співочої культури, створенні логіко-структурної моделі інтонування, придатної для озвучування богослужіння адаптованими до церковнослов'янських текстів піснеспівами.

Наукова новизна: вперше зроблено спробу сформулювати та інтегрувати всі необхідні практичні риси для статутно правильного способу інтонування візантійського літургійного співу; конкретизовано термінологію щодо статутного церковного співу у контексті загальної культури літургійного інтонування.

Висновки. У процесі дослідження статутних форм літургійного мистецтва як аскетичної дисципліни визначено декілька основних віх для їхнього правильного розуміння, виконання і сприймання, а також сформульовано та уточнено декілька термінів відносно церковного мистецтва в цілому та звукового наповнення богослужіння зокрема.

На основі загального історичного огляду здійснено спробу змістити термінологічний акцент відносно основного виду розспівної традиції Русі зі **знаменного** розспіву у бік **стовпового** розспіву.

Результати дослідження дозволяють наголосити на виключно мелодійній основі в статутній культурі церковного співу та її переважанні над гармонією (навіть у багатоголосних етнічних співочих культурах). Крім того вперше акцентовано можливість молитовного домінування мелодії над поетичним текстом в мелізматичному типі викладення.

Розглянуто проблеми чіткості вимови тексту в умовах храмової акустики в співі або читанні, зокрема з двома й більше приголосними звуками впритул. Практикам кліросу, які працюють у розспівній традиції, пропонується замість **правила вокального переносу**, притаманного традиційному способу вокалізації, повернутися до стародавнього прийому **доцільної роздільномовності**.

В цілому у дослідженні вказано на проблеми озвучання богослужіння православної церкви і надано певні настанови практикам відродження розспівної культури церковного співу.

Ключові слова: музичне мистецтво, хор, літургійний спів, церковні тексти, церковний спів, візантійська традиція.

Sakhno Ihor Leonidovych, Candidate in Art Criticism, Senior Lecturer at the Department of the Choir Conducting and Academical Singing of the Kharkiv State Academy of Culture

The tradition of chant as a statutory church discipline

The purpose of the paper is to systematise the guidelines for evaluation, performance (intonation) and perception during the practical implementation of liturgical singing in its statutory forms.

The research methodology is based on a comparative analysis of the singing of modern multiethnic practitioners of Byzantine church singing culture, the creation of a logical and structural model of intonation suitable for sounding the service with hymns adapted to Church Slavonic texts.

The scientific novelty: for the first time, an attempt was made to formulate and integrate all the necessary practical features for the statutorily correct way of intoning Byzantine liturgical singing; the terminology for statutory church singing in the context of the general culture of liturgical intonation was specified.

Conclusions. In the course of the study of the statutory forms of liturgical art as an ascetic discipline, several major milestones have been identified for their correct understanding, performance, and perception, and several terms have been formulated and clarified about church art in general and the sound content of worship in particular.

Based on a general historical overview, an attempt is made to shift the terminological emphasis about the main type of chant tradition of Rus from sign chant to stave chant.

The results of the study allow us to emphasise the exclusively melodic basis in the statutory culture of church singing and its predominance over harmony (even in polyphonic ethnic singing cultures). In addition, the possibility of prayerful dominance of melody over the poetic text in the melismatic type of presentation is emphasised for the first time.

The problems of the clarity of the text's pronunciation in the conditions of temple acoustics in singing or reading, in particular with two or more consonant sounds close together, are considered. It is suggested that instead of the rule of vocal transposition inherent in the traditional method of vocalisation, kliros practitioners working in the chant tradition should return to the ancient technique of expedient separateness.

In general, the study points out the problems of sounding the divine service of the Orthodox Church and provides certain guidelines for the practice of reviving the chant culture of church singing.

Key words: *musical art, choir, liturgical singing, church texts, church singing, Byzantine tradition.*

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що статутна літургійно-співоча традиція Візантії (в історичному сенсі), яка свого часу дала початок європейській музичній культурі, представляє жвавий інтерес як для історико-музикознавчої науки, так і для тих практиків церковного співу, які культивують цей напрямок. Його вивчення ще далеке від завершення, подібно до того, як далекий від нього процес формування самих традицій і їх письмових фіксацій, оскільки вони є невід’ємною частиною живої практики церкви. Як і все живе, статутне церковне мистецтво схильне до історичних коливань і хвилеподібних закономірностей. Тобто періоди ослаблення, або явного зникнення, змінюються періодами актуалізації. У будь-якому випадку, за умови життя самої церкви, відкриті всі можливості для *практичного* засвоєння норм церковного співочого мистецтва.

Мета дослідження – систематизація настанов щодо оцінки, виконання (способу інтонування) та сприймання під час практичного втілення богослужбового співу у його статутних формах.

Наукова новизна. Вперше зроблено спробу сформулювати та інтегрувати всі необхідні практичні риси для статутно правильного способу інтонування візантійського літургійного співу; конкретизовано термінологію щодо статутного церковного співу у контексті загальної культури літургійного інтонування.

Виклад основного матеріалу

Літургійний спів як невід’ємна частина Церковного Передання: традиція та звичай

Незважаючи на велику кількість досліджень розспівної практики у різних її аспектах, роздільномовність майже ніколи не отримувала суттєвої наукової уваги. Окремі роздуми містить робота Петера Сарафова [1], у подальшому цю проблематику розробляв лише автор даної роботи [2, 3], оскільки практична діяльність у цій сфері сприяла як теоретичному, так і методологічному занурення у заявлену проблематику.

Пропонована стаття, хоч і не включає в себе реконструкцію давньої традиції літургійного співу, проте ультракорткі історичні екскурси неминучі. Оціночних суджень з позицій православного аскетизму і традиції в цілому не уникнути, тому в контексті змісту статті виникає необхідність провести історико-канонічну паралель між *сучасними* православними співочими культурами – візантійською (Греція, Болгарія, Румунія, Молдова, частково Сербія) та руською (Україна, Росія, частково Білорусь і Польща).

Культурна хвилеподібність в історичній перспективі, природна, як для всіх явищ в природі, так і для людської творчості, зазвичай звана соціальною, у всіх цих етнічних культурах була приблизно ідентичною. Віхи зародження, розвитку, занепаду та ознаки відродження статутної форми церковного мистецтва найбільш рельєфно помітні за зразком сучасної руської, а також грецької та грузинської літургійно-співочої культури. Початковий період розвитку літургійного співу на Русі (якщо звернутися до документів традиції – рукописів) деякий час обмежувався безпосереднім копіюванням грецьких зразків палеовізантійського періоду (з грецьким і церковнослов'янським підтекстом), які дійшли до нас в двох термінологічно відомих в музикознавстві типах нотації – *Куаленівській* та *Шартрській*. Останній відрізнявся певною мелізматичною складністю (що відразу помітно з дворівневого зображення), швидко еволюціонував в *кондакарне* знам'я. Перший був простішим, і за фактурою близьким до силабічного викладу в сучасній «візантійській» (а також руській в наспівках стовпового розспіву) практиці. Про семантику обох позначень є багато наукових досліджень.

До чотирнадцятого століття на Русі спостерігається згортка і забуття кондакарського співу і дозрівання абсолютно ексклюзивної, зі специфічними впізнаваними формами, моделі інтонації літургійних текстів, відомої як *знамений* (або *стовповий*) спів. У науковій і церковно-співочій літературі цей спів називається в першу чергу *знаменим*, що вимагає уточнення термінологічної правильності. *Знамений розспів* – це перш за все загальна назва мелодійної традиції співу руської церкви, яка з'явилася від *знакового* (на відміну від *нотолінійного*) способу запису мелодій. Таким чином, *знаменим співом* за своєю суттю слід назвати всі види розспіву, які існують повсюдно в нашому богослужінні близько восьми століть: *Стовповий*,

Демественій, Строчний, Путній. Проте в сучасній літературі і нечисленних практиках більш поширений термін *знаменій розспів* зазвичай застосовується до основи всіх типів – розспіву *стовповому*. Про його першість серед інших видів співу свідчить і сама назва – стовповий (від «стовп» – основа). Звідси – євангельський стовп (цикл з 11 євангельських глав Утрени), гласовий стовп (восьмитижневий цикл співів Октоїха). Внесення коректив в усталену термінологію найчастіше не дає результатів, але спробу змістити акцент в назві зі *знаменого* до *стовпового* ми вважаємо важливою.

Шістнадцяте і сімнадцяте століття в розвитку літургійного співу на Русі вважаються кульмінаційними. Зокрема, до цього часу з'явилися зразки *великого розспіву*, виконані в *мелізматичному* типі викладу. Розквіт статутного вітчизняного літургійного співу збігся з церковними і політичними подіями в країні, що згодом призвело до серйозних метаморфоз в церковному житті. «Смутний час» був замінений в середині XVII століття церковною реформою Никона, ініційованої царем Олексієм, яка з часом змістила центр церковного управління в бік світської влади. А подальше воцаріння Петра і його нащадків повністю замінило значення розвитку всіх видів храмового мистецтва (іконопис, спів, архітектура), перенаправивши їх на західні світські моделі, як за формою, так і за духом. У контексті всього цього історичного повороту важливо відзначити, що між статутним співом і явищем, яке можна позначити умовним терміном «музичний твір на літургійний текст», не виявлено адекватних перехідних форм (раннє руське багатоголосся – окрема віха, також не пов'язана з перехідними формами). Тому спробуємо уникнути помилки, розглядаючи появу «музичного твору» в богослужінні як результат еволюції. Аналогічно церковний живопис на Євангельські сюжети в стилі Ренесансу не могли розвинутися з темперної іконографії стилю Андрія Ріци, Аліпія, Феофана, Андрія Рубльова, Діонісія і т.д. навіть з тієї єдиної причини, що ці два напрямки на заході і сході розвивалися одночасно. Такі ж принципові зміни стилю, без натяку на еволюцію, відбувалися і в архітектурі, вносячи ззовні нові чужі, змінюючи зміст, елементи.

Важливо відзначити, що подібні процеси з власних історичних і політичних причин відбувалися в Греції, як продовжувачі традицій і форм візантійської культури.

Устрій церковного життя і богослужіння сформували кілька практичних концепцій, що позначають різну ступінь приналежності суб'єкта до Церковної Традиції. *Традицію* тут потрібно розуміти не тільки як основу віровчення Православної Церкви, а й як максимально перевірений часом, історією і подвигом преподобних, вселенський православний досвід божественного спілкування і божественного пізнання. Ступінь наближення або віддалення якогось елемента богослужіння до Церковного Передання, в принципі, можна позначити термінологічно: *канон* – *традиція* – *звичай*, незважаючи на те що в літературі, в тому числі і в патристичній, ці поняття вживаються в різних контекстах і значеннях, зміщуються і переплітаються.

Дослідження церковного мистецтва (у всіх його проявах) завжди будуть позбавлені наукової визначеності і конкретики в своїх результатах. Навіть в порівнянні з напівгуманітарними напрямками науки (такими, як, наприклад, історія стародавнього світу або палеонтологія), культурно-мистецтвознавчі методи вивчення життя і творчості суспільства людей, світогляд і практика якого з одного кінця упирається в матеріальний світ, а з іншого простягається в світ невидимий, завжди матимуть загальний гіпотетичний тон, а також значний відбиток особистої думки дослідника.

З трьох згаданих вище категорій *канон* намагається бути найближчим до науки (в її академічному розумінні) з тієї причини, що він затверджений в історичній перспективі на *Вселенських Соборах* і задокументований. Якщо в розумінні *канону*, як в церковному житті, так і в культурології, є ясність в цілому, то *традиція* і *звичай*, як по відношенню до канону, так і між собою, знаходяться у вільній термінологічній суміші, яка вимагає більш конкретних обрисів і кордонів. Заради порядку необхідно визнати, що *традиція* і *звичай* є синонімами в різних мовах, але обидва ці слова, кожне зі своїм смисловим забарвленням, існують в нашому лексиконі, що дає можливість розділити їх термінологічно, якщо мова йде про храмове мистецтво.

Поняття *традиції* може включати в себе прояви і об'єкти церковного життя, наділені високим авторитетом, народжені і випробувані богослужінням та преподобницьким подвигом, в тому числі освячені древністю, але які не мають догматичного обґрунтування. Хоча традиція і займає більш низький

рівень по відношенню до канону, вона завжди буде невід'ємною частиною вселенського православного, благодатно освяченого досвіду – Передання. Традиція, в потрібному нам значенні слова, підтверджується історично, практично і документально. Різні за часом і місцем написання (в тому числі сучасні) прориси ікон, невменні співочі рукописи, згідно з якими простежується як спорідненість, так і зміна (еволюція) співу в часовому, географічному та етнічному аспектах, порівняльний аналіз виконання живих носіїв традиції на великому географічному просторі для виявлення первісної єдності співу – все це необхідні умови для визнання явища традицією. Таким чином, все, чого канон не містить, але за своїм значенням в житті церкви можна назвати умовно-канонічним, пропонуємо назвати *традицією* (з урахуванням допустимого смислового діапазону в розумінні). Так, традиція включає в себе, наприклад: богослужбний статут, стиль викладу літургійних пісень (в тому числі і створення нових) з переважанням лінійного принципу над гармонічним (тут і раннє руське багатоголосся, і грузинський церковний триголос), з її ладо-мелодійною організацією інтонації, містично-символічною (в протигагу від живописної) мовою іконопису, зразками храмової архітектури, що відповідають духу церковного Передання, та інше. Традиція не відволікається від канону і служіння, небайдуха до основної ідеї християнства, а, навпаки, є активним двигуном її реалізації.

Як вже говорилося вище, колись, в осяжний історичний період, в стилі храмового мистецтва відбулося зіткнення фундаментальних значень. Повністю сформовані багатовіковим літургійним досвідом покоління преподобних, рівномірно еволюціоновані форми церковного мистецтва були витіснені і віддані забуттю. Однак питання про відповідність нових революційних форм, які прийшли їм на зміну, духу Передання все ще залишається відкритим. Історична сивина тих подій спонукає «якісно новий стиль» називати традицією. Але чи буде це правильним по відношенню до естетики, де ремесло і прикладний характер творчості дивним чином поєднуються і переплітаються з глибокими духовними і навіть містичними переживаннями?

Найчастіше саме вразлива рідна для храму і церкви в цілому *традиція* потребує апології. Її побудування завжди буде утруднено головним чином з двох причин: 1) проблема виховання

спрямованого особистісного смаку члена церкви і її суспільства в цілому, і 2) фоновий асоціативний ряд, що ускладнює науковий підхід. Звичку до певної культури можна поступово виробити (вирішуючи таким чином проблему сприйняття), а виконання за умови постійного практичного використання довести до стану повноти спорідненості з культурою і природності виконання (як при вивченні і відродженні забутих форм літературної мови). При цьому довести правильність іноді навіть очевидних речей чисто науковим методом не представляється можливим. Спробуємо розглянути хоча б основні віхи двох напрямків у літургійному співі християнського сходу і визначити термінологію.

Стиль *«Музичного твору»*, в результаті авторського самовираження, незважаючи на значний тристарічний «вік», був і залишається, тим не менш, *новим стилем* храмового звукового наповнення. У середині себе він має простежувану еволюцію і кілька історичних течій. Спосіб подачі співів в основному з переважанням гармонійного принципу над мелодійним. Практичне використання невіддільне від хорового академічного виконання, з усіма його закономірностями, що не завжди сприяє участі всієї громади в спільній співочій молитві.

Стиль *«Розпіву»*, як наслідок колективної (в історичному ракурсі), а також особистої творчості в *подвизі молитви*, сягає корінням в глибину тисячоліть старозавітного храмового служіння, з явними ознаками хвилеподібності в розвитку і еволюції, з безліччю історичних і етнічних течій. Спосіб викладу піснеспівів з абсолютним переважанням мелодійного початку над гармонійним (що активно має місце, наприклад, навіть у багатоголосних традиціях, як: грузинська в її двох ладових організаціях, раннє руське багатоголосся, корсиканський церковний спів, візантійське двоголосся [Мануїл Газіс]), що сприяє активізації громади у співочій участі в богослужінні.

Повторимо, що еволюція присутня окремо в обох стилях, але вона *не спостерігається між стилями*. Тобто *«музичний твір» не еволюціонував зі співу*. Це, мабуть, головне спостереження для з'ясування питання про те, чи належить *«твір» до традиції*. Є і такий важливий момент, як *авторство* в обох напрямках (занурення автора в глибину християнської традиції [від світської до аскетичної], його особистий рівень сприйняття і зіткнення з ідеєю [душевність-духовність]).

Таким чином, такі явища, як *новий стиль* церковного мистецтва (практично у всіх його формах), займуть свою цілком конкретну концептуальну нішу, яка вже заповнена іншими явищами, що мають місце в житті церковного суспільства, але невизначені щодо канону і традиції. Такі явища пропонуємо іменувати *звичасм*. Визначальна назва – *звичай* – має на увазі існуючі явища і предмети, як в середовищі церковних людей, так і поза літургійним життям, які не мають міцного підґрунтя в Преданні і часто не відповідають її духу і глибині аскетичного досвіду. Положення звичаю знаходиться на деякій відстані від канону і традиції, які здавна міцно спаяні між собою. Розмежування понять *Канон*, *Традиція* і *Звичай* в практиці церковного співу може дати чималі результати, приносячи користь в області приватних досліджень поетичних співочих жанрів.

Про мелодійний початок у літургійному співі

Спочатку в християнській традиції однією з причин оспівування (а не декламування церковних гімнів) було швидке засвоєння догматів віри за допомогою простої мелодії, що легко запам'ятовувалась. Більшість мелодій природним чином перейшли з гімнографії юдейського вітхозавітного служіння. Синергія Благодаті і молодого християнської культури сприяла досить швидкому розвитку ексклюзивної моделі звукового наповнення служби. Відчутний результат дало злиття трьох музичних і співочих культур: юдейська храмова традиція, грецька (язичницька) теорія музики та сирійська мелізматична співоча культура. До рубежу тисячоліть викристалізувалися три типи викладу, відомі в науці як: *силабічний*, *невматичний* та *мелізматичний*.

Таким чином, до цього історичного періоду церковний спів набув твердого статусу літургійної мови. У зв'язку з цим буде цікаво зупинитися на питанні – чи завжди мелодія в церкві існує заради тексту? Більшість дослідників відповідають на це питання однозначно. Але розглянемо проблему найкоротшим і найвірнішим способом – через практику. Цілком очевидно, що виразне читання літургійних текстів є найбільш зрозумілим способом передачі сенсу. Чи завжди проспівування тексту допомагає його сприйманню? Практика показує, що спів тексту навіть в найпростішій формі співу – силабічній – ускладнює вслухання в текст, особливо в умовах храмової акустики. Тобто спів тексту не допомагає, а скоріше, навпаки. Це, до

речі, викликало проблему перебільшеної артикуляції, а при співі хором ще й синхронності вимови слів. Але є ще два види викладу з більш складними характеристиками, ніж силабіка, один з яких здатний повністю поглинути текст. Чому ж тоді ані Собори, ні місцеві збори ніколи не піднімали питання про відмову від співів?

Піснеспів має дві мети: *повчальну* і *молитовну* (*споглядальну*). Перша вимагає тверезості розуму, друга – душевного спокою, виведення розуму з суєти. Цілком очевидно, що для першої мети пріоритет за змістом знаходиться в тексті, а для другої – в мелосі, особливо в його мелізматичній формі. Якщо об'єднати богослужіння щоденного кола – *вечірню*, *утреню* та *літургію* (що відбувається під час *Всенічного Бдіння*) і наповнити співами здебільшого силабічного характеру, то така служба в часовому еквіваленті займе близько 5–6 годин. У Великій Лаврі на горі Афон, в день свята преподобного Афанасія, трапляються Бдіння тривалістю до 17 годин (!). У новогрецьких монастирях з афонським обрядом, на престольні свята – до 12 годин. 70–80 відсотків піснеспівів на таких богослужіннях співаються в мелізматичному типі викладу, саме через що служба навмисно затягується.¹

Для головної мети служби – перебування в колективному богоспількуванні – не тільки мелодія, але і текст, не є обов'язковим елементом. Обидва вони є допоміжними засобами, кожен зі своїм індивідуальним служебним навантаженням. Саме тому в простих формах співу на першому місці для сприйняття стоїть текст, а в більш складних – широкоспівочих – очевидна домінуюча роль мелосу, що мимоволі «розчиняє» текст в собі.²

Більш того, в літургійній практиці християнського сходу існує техніка співу, і зовсім не пов'язана з текстом, що символізує, мабуть, «глаголи невимовні», почуті апостолом Павлом під час його відвідин невидимого світу.³ У візантій-

¹ Цікаво відзначити, що багато парафіян з найближчих сіл, які не обтяжені обов'язком бути присутніми на такому чужому до кінця, все ж залишаються з повним складом сімей (в тому числі і маленькими дітьми) до його завершення.

² Для того щоб розкрити догматичну або насичену подіями інформацію тексту в мелізматичному співі, перед тим як заспівати кожен смисловий рядок, *канонарх* голосно вимовляє її вголос.

³ (2 Кор. 12:4).

ській практиці цей прийом має загальну назву – *кратіма* (яка в свою чергу ділиться на *ненісми* і *теретисми*).⁴ Зокрема, наявність *кратими в літургійному співі* говорить про те, що сам мелос є справжнім самостійним мелодійним *словом святості*, не стільки доповнює текстову інформацію, скільки найглибшим способом відірваності від матеріального, веде внутрішню людину до споглядання Вищих смислів. Тобто поетичний текст сприяє підготовці душі до споглядання через усвідомлення, а мелос, минаючи розум, здатний апелювати безпосередньо до серця. І текст, і мелодія ведуть до однієї і тієї ж мети по-різному, але в однакових пропорціях. Враховуючи наявність як традиції, так і звичаю в церковній звуковій культурі в цілому, має сенс у майбутньому проаналізувати глибину співочого (музичного) богослов'я в *обох стилях*⁵, посилаючись на зауваження апостола.⁶

Логіка піснотворчості. Самогласен, Самоподобен, спів «на подобен»

Творчі процеси у візантійській культурі, орієнтованої на певний музично-мовний канон, базувалися на створенні певних універсальних моделей тексту, які в подальшому відточувалися і вдосконалювалися в процесі багаторазового тиражування. Найбільш поширеним в літургійній практиці був спосіб виконання тексту за готовим мелодійним малюнком, який тепер називається *співом на подобен*. Автор складав текст, який свідомо відповідав деяким відомим з *мелотипів*. Обсяг тексту, його метроритм, кількість складів і рядків повинні збігатися з мелодійним зразком. Також стиль вірша повинен перегукуватися з поетичним змістом зразка. Ці зразки є *прото-мелотипами*, званими *самоподобнами*, – були складені переважно в глибині часів, завдяки простій ладовій і ритмомелодичній структурі вони служили для якнайшвидшого запам'ятовування догматичного (або іншого) змісту і широко використовувалися. Відомий афінський дослідник і практик Лікурґ Ангелопулос (1941–2014) повідомляє про деякі самоподобни,

⁴ Відгомони *кратіми* зустрічаються і в інших етнічних традиціях.

⁵ Я маю на увазі *розспів* і *музичний твір*.

⁶ «Душевна людина не приймає того, що від Духа Божого, тому що вважає це божевіллям; і він не може зрозуміти, бо треба судити про це духовно» (1 Коринтянам 2:14).

що вони були зафіксованими в рукописах XI століття, а до того існували в усній традиції.⁷

Кондак (кукуліон) до Різдва Христового, *глас 3-й*) в музичному аранжуванні і в адаптації до церковнослов'янського тексту:

ДѢ - ВА ДНЕСЬ ПРЕ-СВ.ЩЕСТВЕННАГО РАЖДІА - ЕПЪ, И
ЗЕМЛІА ВЕРТЕПЪЗ НЕПРИСТЪПНОМУ ПРИНО - СИПЪ: АН - ГЕ-АНІСПА -
-СТЫРЬМИ СЛОВОСЛО - ВАТЪ, ВОЛСВІЙ ЖЕСО СВЪЗЛО - Ю ПЪ-ТЕ -
-ШЕ - СТЪЮПЪЗ: НАСЪ БО РА - ДИ РОДИ - СА ОТРОЧА МІА - ДО
ПРЕ - ВЪЧНЫИ ВЪТЪ

Кондак (кукуліон) до Богоявлення (*глас 4-й*) в музичному аранжуванні та адаптації до церковнослов'янського тексту

ІА - ВІА - СА Ё - СИ ДНЕСЬ ВСЕ-ЛЕН - НЪИ,
И СВЪТЪЗ ТВОЙ ГО - СПО-ДИ ЗНА - МЕ-НА СА НА
НАСЪ ВЪ РА - ЗЪ - МЪ ПО - Ю - ЩИХЪ ТА: ПРИШЕЛЪЗ Ё - СИ
И ІА - ВІА - СА Ё - СИ СВЪТЪЗ НЕ - ПРИ-СТЪП -
-НЫИ.

⁷ Побічно це підтверджується іншими порівняннями. Наприклад, кукуліони кондаків Різдва і Водохреща були закріплені за різними *іхос* (голосами). При цьому їх анатомічний зміст практично ідентично, що, швидше за все, буде свідчити про їх додамаскинської походження, коли осмоглазіє ще не мали повної системи.

З великою часткою ймовірності можна припустити, що або моделі цих двох кондаків склалися разом з текстами в V–VII століттях, або вже тоді існували і використовувалися автором як метроритмічна модель для складання свого тексту, яка пізніше, як найбільш натхненна, заглушила менш яскравий оригінальний текст. Старий текст згодом був забутий, а самоподобен пізніше ототожнювався вже з новим.

Самогласний спів, на відміну від співу *на подобен*, має більшу мелодійну індивідуальність, незалежність і свободу, а часто й складність. Основна властивість самогласну – він не зорієнтований на зразок. Тому кількість складів і рядків в самогласних стихирах свята може бути довільним. З цієї причини твердження «співати *на самогласен*» не є коректним.

Якщо взяти за основу метафору про те, що **співоча** літургійна традиція є живою молитвою і богослов'ям у звуці, то основою колективного співочого спілкування з Богом (іншими словами, літургійного співу як *аскетичної дисципліни*), безсумнівно, є **осмоголося** у всій його статутній і технічній повноті, яке в першу чергу уособлюється **самогласном** в його *невматичному* та *мелізматичному* викладах. У зв'язку з цим, та виходячи зі статуту і *традиції*, залишається відкритим питання, чи у всіх сучасних церковних співочих культурах є літургійний спів як *традиція* в цілому.

Доцільна роздільномовність

У контексті історії нашого літургійного співу проблема протиріччя **між наонним** та **нарічним**⁸ способом артикуляції в співочій традиції є чітко помітна розрізнена лінія. Тут розуміння словосполучення «спосіб артикуляції» фокусується на вимову в співі і читанні суміжних груп (тобто розташованих в зв'язці) двох і більше приголосних звуків.

Як сучасні практики – з церковних кафедр і друкованих видань, так і давні хранителі літургійної пишноти – з глибини століть – всі вони одноставно виступають за примат тексту над мелодією. На практиці це підтверджується співом в силабічному і частково в невматичному типах мелосу.⁹

⁸ Синоніми: Наонна традиція – *Роздільномовлення, Хомонія*. Нарічна традиція – *Істинноріччя*.

⁹ Мається на увазі статутна традиція – візантійська, а також стовпові та інші піснеспіви.

Ця тема зацікавила нас у зв'язку з тим, що досвід синтезу церковнослов'янського тексту і візантійської мелодії вже багато століть використовується в слов'яномовних країнах, які раніше належали до Нової Римської імперії, а також для наочного прикладу воскресіння *традиції* в тих православних культурах, де вона була практично повністю витіснена *звичаєм*.

У церковнослов'янській мові немає жодного слова, що закінчується на приголосний звук, який би не закривався напівголосною (або *глухою*) буквою. Таких букв дві – «Ъ» (*єр*) і «Ь» (*єрь*). Заради розбірливості співу в умовах гучної акустики кам'яних церков, від якоїсь історичної межі¹⁰, практика *наонного* літургійного інтонування¹¹ передбачає вживання напівголосних звуків не тільки на кінцях, але і в середині слів, а саме в суміжних групах приголосних звуків.

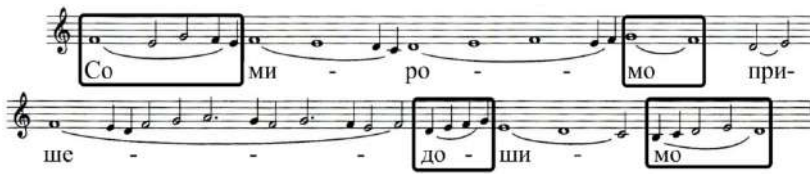
Як приклад ірмос канону великомученика Димитрія Солунського (стовповий розспів XII ст.).

О-ТЬ МЬ-ГЛЫ ЛЮ-ТЫ - я и не-ве-ЖЬ-ства о-чи-сти ны,
я-ко сы о-ТЬ ЧЬ-ству лю-бь-чь, муд-ре ДЬ - ми-три-е
мо-лит-ва-ми си да-ЖЬ-ВЬ-спе-ва-ти све-ТЬ-ло - е
тво-е ТЬ-же-ство ВЬ-ДЬ-НЬ-ШЬ - ни-и ДЬ-НЬ

Напівголосні звуки єр і єрь продовжували еволюціонувати до тих пір, поки не перетворилися в повні голосні звуки, які могли співатися багатозвучними *мелізмами*, що підтверджується, наприклад, фрагментом пам'ятника XVI століття – Євангельською стихирою другого гласу, складеною Феодором Крест'янином.

¹⁰ Історичним початком наонної традиції поділу складів, яка є загальноприйнятою в середньовічній науці, є XV століття. Однак його рудименти (судячи з деяких відомих рукописів) спостерігалися набагато раніше.

¹¹ Тут і далі, цим (тимчасовим) терміном, ми висвітлюємо не тільки хоровий спів, а й специфічне читання церковних текстів під час богослужіння – екфонетику (або псалмодію).



У чому причини такої метаморфози в розумінні напівголосних звуків співаками XV–XVII століть, залишається загадкою. Ці причини можуть бути як в категорії банальних, безпосередньо пов'язаних з проблемами розподілу поетичного тексту в умовах збільшення довжин в розспівах¹², так і більш складних, що зачіпають менталітет руської людини з її специфічним етнічним максималізмом, що допускає подібні перегини.

Як би там не було, в середині XVII століття *хомонію*¹³ засудили, та переклали тексти «*на-річ*».¹⁴ Після цих подій дуже скоро співоча статутна традиція революційно змінилася епохою «музичного твору», запозиченого з європейської світської музики. Цілком зрозуміло, що всі особливості й цілі хормейстерського (по суті, сценічного) мистецтва зробили ідентичними цілі церковного хору, і в повному обсязі перекочували під склепіння православних храмів. В співочій традиції головним вважається, все ж таки, текст, а в хоровому концерті — засоби музичної виразності (при другорядній, службовій ролі тексту). Одна з особливостей хорового мистецтва — правило **вокального перенесення** — жорстко вдарила по якості артикуляції в літургійному співі, і дуже скоро, подібно до стихії, перекинулася й на читання. Слідуючи цьому правилу, стики приголосних в тексті співу, тісно «злипаючись» на кордоні наступного складу, остаточно втратили свою розбірливість.

Идучи шляхом до вирішення проблеми словесної розбірливості озвучування богослужіння, необхідно (хоча б у приватному порядку) термінологічне розділення і обґрунтування таких понять, як: **напівголосний** звук і **глухий** звук.

¹² Цієї версії дотримується сучасне музикознавство.

¹³ Один з синонімів *роздільномовлення*, пізніше перетворився в музикознавчий термін.

¹⁴ При цьому існує гілка старообрядців, яка зберігає необмежене роздільномовлення.

Основний принцип використання напівголосних звуків. Наприклад, слово «пришедшимъ» у версії прихильників *необмеженої хомонії* виглядає як «пришедоошимо» (приклад вище). Проте неминуче пристосування до сучасних норм мови пропонує деякі власні фонетично-артикулятивні умови коригування вимови суміжних приголосних звуків, спираючись в першу чергу на *практичну доцільність*, слідуючи якій з'єднання двох і більше приголосних звуків (в тому числі, наприклад, в слові «любопразднственными» все ж таки отримують ясність завдяки використанню *помірного (доцільного) роздільномовлення*.

Саме поняття *помірності* роздільномовлення підказує нам оптимальний шлях подолання проблеми в знаходженні усередненого варіанту артикуляції між *хомонією* та «*істиноріччям*». Ось кілька основних його загальних моментів (що не виключає високої ймовірності тих чи інших зауважень).

А. Напівголосні звуки, умовно позначаються як **Ъ** (*ерь*) і **Ь** (*ерь*), є короткими (або суперкороткими) голосними звуками. Вони можуть використовуватися для прикладів розділу суміжних приголосних.


Б. **Єрь** залежно від сенсу і кольору слова може звучати як ультракороткий *О* або *У*, або як нейтральна голосна – усереднена між *О*, *Е* та *У*. **Єрь** як суперкороткий *Є* або *І*, або як нейтрально-середнє між ними.

В. Во всіх видах черговості суміщення приголосних (*дзвінка з дзвінкою, дзвінка з глухою, глуха з дзвінкою, глуха з глухою*) в *співі* розділова напівголосна завжди буде *озвучуватися*. У читанні практично все так само, як і в співі, за винятком *послідовності вибухових глухих з глухими*, де в місці їх поділу буде надкороткий не озвучений люфт (по суті, пауза).


Г. Ритмічні рішення в розглянутих загальних місцях можуть бути обумовлені розщепленням на дві тривалості, що відповідає одиниці часу (або за рахунок тривалості, що відповідає половині одиниці часу, а в швидкому темпі силабічного викладу – одиниці часу).¹⁵

Ось кілька прикладів до третього та четвертого пунктів:

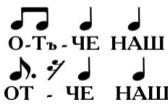
¹⁵ У прикладах з читанням, силабічним співом або розшифровкою візантійських позначень ми беремо чверть на одиницю часу. У прикладах розшифровки стовпового співу одиниця часу становить половину тривалості.




 БЕЗ-СМЕРТ-НЫЙ
 БЕ-ЗЬ-СМЕ-РЬ-ТЬ-НЫ-Йи




 ЖИЗНЬ ВОЗ-СИ-Я-Ю-ЩА
 ЖИ-ЗЬ-НЬ ВО-ЗЬ-СИ-Я-Ю-ЩА



 О-ТЬ-ЧЕ НАШ
 ОТ - ЧЕ НАШ



 ГЕРМ-НЕМЦ МО-РИ НЕ-ИС-КУ-СО-БРА-ТНЫ-Я
 НЕ-ВЪ-СТЫ ОБ-РАЗЪ НА-ПИ-СА-СА И-НО-ГДА



 ВЪ-ЧЕРЬ-МЪНЕ-МЪ МО-РИ НЕ-ИС-КУ-СО-БЪ-РА-ЧЬ-НЫ-Я
 НЕ-ВЕ-СТЫ О-БЪ-РАЗЪ НА-ПИ-СА-СА И-НО-ГДА

Висновки. У процесі дослідження статутних форм літургійного мистецтва як аскетичної дисципліни визначено декілька основних віх для їхнього правильного розуміння, виконання і сприймання, а також сформульовано та уточнено декілька термінів відносно церковного мистецтва в цілому та звуково-наповнення богослужіння зокрема.

1. На основі загального історичного огляду здійснено спробу змістити термінологічний акцент відносно основного виду розспівної традиції Русі зі *знаменного розспіву* у бік *стовпового розспіву*. Також розглянуто положення розспівної традиції відносно «нового» стилю «музично-хорового твору» на літургійний текст, та, серед іншого, зазначено, що він не є результатом процесу еволюціонування з розспіву. Отже пропонується розвести ці явища церковного мистецтва на певну термінологічну відстань відносно до Церковного Передання й статуту, що потребує найбільш конкретного забарвлення

термінів *традиція* та *звичай*. Важливим також уявляється уточнення термінів *самогласен* та *подобен*.

2. Результати дослідження дозволяють наголосити на виключно мелодійній основі в статутній культурі церковного співу та її переважанні над гармонією (навіть у багатоголосних етнічних співочих культурах). Крім того вперше акцентовано можливість молитовного домінування мелодії над поетичним текстом в мелізматичному типі викладення.

3. Розглянуто проблеми чіткості вимови тексту в умовах храмової акустики в співі або читанні, зокрема з двома й більше приголосними звуками впритул. Практикам кліросу, які працюють у розспівній традиції, пропонується замість *правила вокального переносу*, притаманному традиційному способу вокалізації, повернутися до стародавнього прийому *доцільної роздільномовності*.

В цілому у дослідженні вказано на проблеми озвучання богослужіння православної церкви і надано певні настанови практикам відродження розспівної культури церковного співу.

Перспективи подальших досліджень полягають у розширенні термінологічного корпусу щодо співу візантійської традиції, систематизації практичного досвіду півчих, удосконаленню категоризації богослужбових піснеспівів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Сарафовъ Петър В. Руководство за практическото и теоритическо изучаване на восточна църковна музика. София, 1912. 835 с.
2. Сахно И. Л. Византийское литургическое пение на современном этапе: соотношение устной и письменной традиций. Диссертация на здобуття вченої ступені кандидата мистецтвознавства. Харків, 2012. 263 с.
3. Сахно И. Л. Разумное раздельноречие // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти : зб. наук. пр., вип. 43. Харків, 2015. С. 278–290.

REFERENCES

1. Sarafov, Petr V. (1912) A Guide to the Practical and Theoretical Study of Eastern Church Music. Sofia [in Bulgarian].
2. Sakhno, I. (2012) Byzantine liturgical singing at the present stage: the relationship between the oral and written traditions. Dissertation for the degree of Candidate of Arts. I.P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts [in Russian].
3. Sakhno, I. (2015) Reasonable Homony, *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 43, 278–290 [in Russian].

УДК 681.816.68:786.8

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-17>**Олена Сергіївна Рєзнік**

ORCID: 0000-0003-1827-1522

*доктор філософії, доцент кафедри мистецької освіти
Житомирського державного університету імені Івана Франка
reznik_olena@ukr.net*

ДОСЛІДЖЕННЯ КОНСТРУКТОРСЬКО-ОРГАНОЛОГІЧНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ КОМПЛЕКТУ ОРКЕСТРОВИХ ГАРМОНІК «КРЕМІННЕ»

Мета роботи – надати конструктивні характеристики кожному виду інструментарію з комплекту оркестрових гармонік «Кремінне». Вихідним пунктом **методології дослідження** стало застосування методів емпіричного рівня пізнання: експерименту, вимірювання, описування. Крім того **методологія дослідження** ґрунтувалась на використанні функціонально-структурного методу, порівняльного аналізу, а також методів синтезу й узагальнення. **Наукова новизна** – в українському музикознавстві конструкторська будова комплекту оркестрових гармонік «Кремінне» вперше стала предметом спеціального й комплексного дослідження. Проведення дослідження-експерименту в контексті використання вимірювання, фіксації та реєстрації кількісних характеристик досліджуваного об'єкту зумовило описування, закріплення й передавання результатів експерименту за допомогою визначених знакових засобів. Зіставлення окремих і цільних сегментів органіки конструкції оркестрових гармонік у функціонально-структурному аспекті дозволило здійснити формування як проміжних, так і загальних висновків. Вивчення статистично отриманих даних та здійснення їх раціональної верифікації дозволило отримати нові результати, що власне і становить наукову новизну проведеного дослідження-експерименту. **Висновки.** Виявлено конструкторсько-органологічні особливості комплекту оркестрових гармонік «Кремінне» (шість інструментів: гармоніка-нікколо, гармоніка-прима, гармоніка-альт, гармоніка-тенор, гармоніка-бас, гармоніка-контрабас), які охарактеризовано у загально-інтегративних, розрізнено-інтегративних та диференційованих ознаках. Перелік і аналіз цих ознак дозволяє констатувати органологічну своєрідність комплекту оркестрових гармонік (особливо у звукотембровому аспекті) та високий ступінь конструкторської думки розробників і майстрів-виготовлявачів цих інструментів.

Ключові слова: комплект оркестрових гармонік, права клавіатура, кнопка-клавіша, діапазон звучання, функції гармонік, скрипковий і

басовий ключ, резонатор мелодії, форма розташування голосових планок по резонатору, конструкторсько-органологічні особливості.

Rieznik Olena Serhiivna, Ph.D., Associate Professor at the Department of Art Education of the Zhytomyr Ivan Franko State University

Study of the structural and organological features of the set of orchestral harmonicas “Kreminne”

The purpose of the work is to provide structural characteristics of each type of instruments from the set of orchestral harmonicas “Kreminne”. The starting point of the **research methodology** was the application of methods of the empirical level of cognition: experiment, measurement, description. In addition, the **research methodology** was based on the use of the functional-structural method, comparative analysis, as well as methods of synthesis and generalization. **Scientific novelty:** in Ukrainian musicology, the structure of the set of orchestral harmonicas “Kreminne” became the subject of a special and comprehensive study for the first time. Conducting experimental research in the context of measuring, recording and recording the quantitative characteristics of the object under study led to the description, fixation and transmission of the results of the experiment using certain symbolic means. The comparison of separate and integral segments of the structure of orchestral harmonics in the functional-structural aspect made it possible to form both intermediate and general conclusions. The study of statistically obtained data and their rational verification made it possible to obtain new results, which actually constitutes the scientific novelty of the conducted research-experiment. **Conclusions.** The structural and organological features have been identified of the set of orchestral harmonicas “Kreminne” (six instruments: harmonica-piccolo, harmonica-prima, harmonica-alto, harmonica-tenor, harmonica-bass, harmonica-double bass), which are characterized in general-integrative, separate-integrative and differentiated features. The list and analysis of these features allows us to state the organological originality of the set of orchestral harmonicas (especially in terms of sound timbre) and the high degree of design thought of the developers and master manufacturers of these instruments.

Key words: a set of orchestral harmonicas, right-hand keyboard, button-key, sound range, functions of harmonicas, treble clef and bass clef, melody resonator, form of arrangement of free reeds on the resonator, structural and organological features.

Актуальність теми дослідження. Сучасна українська система вищої мистецької освіти за напрямом «Музичне мистецтво» спеціалізації «Народні інструменти» здійснює підготовку як солістів-інструменталістів, так і керівників музичних колективів з глибокими теоретичними знаннями та відповідними практичними навичками. Відповідно до освітньо-кваліфікаційних програм бакалаврського та магістерського рівнів вищої мистецької освіти введено навчальну дисципліну «Оркестровий

клас», яка має міждисциплінарний зв'язок з навчальним компонентом «Інструментознавством». Основним завданням курсу «Інструментознавство» є засвоєння теоретичних основ знань про походження інструментів, їх технічні, акустичні та виражальні характеристики, зокрема конструкції.

В українській мистецтвознавчій науці проблема дослідження й вивчення оркестрових гармонік в конструкторсько-органологічному аспекті представлена досить обмежено.

До окресленої проблематики звертався М. І. Різол, який у своїй науково-методичній праці «Очерки о работе в ансамбле баянистов» характеризує темброві звукові властивості оркестрової гармоніки-альт, бас-баритону та педального басу, уточнює їх оригінальні конструкції [7, с. 29–32].

Вивченням відповідної тематики займався український дослідник Є. О. Іванов, який зазначає, що харківським майстром К. О. Міщенко в 20-х роках ХХ століття було виготовлено групу тембрових оркестрових гармонік для філармонічного оркестру народних інструментів під керівництвом В. А. Комаренка [2, с. 36], проте він не уточнює інструментальний склад комплекту оркестрових гармонік, не надає йому тембрових характеристик та не висвітлює його конструкторські ознаки та характеристики.

Українська мистецтвознавиця Н. В. Балюра у своїй кваліфікаційній роботі на здобуття освітнього ступеню магістра «Баян у камерно-ансамблевій музиці України: історичний аспект» у підрозділі 2.1 «Формування баянно-ансамблевого виконавства в Україні» встановлює інструментально-кількісний склад комплекту оркестрових гармонік (баян-пікколо, баян-сопрано, баян-баритон, бас-баян, гармоніка-флейтон), виготовлених харківським майстром К. О. Міщенко та зазначає на використанні цього комплекту у концертно-виконавській практиці оркестру В. Комаренка й ансамблю А. Штогаренка, але не аналізує конструкторську будову кожного окремого виду комплекту з огляду на органологічні особливості [1, с. 34].

Існують історичні факти, які свідчать про те, що на Кременській фабриці музичних інструментів було виготовлено комплект оркестрових гармонік «Кремінне». Однак у сучасному українському музикознавстві до питання поглибленого вивчення конструктивної органології оркестрових гармонік так ніхто і не звертався. Тож відсутність наукових розвідок дослідження оркестрових гармонік в конструкторсько-органологічному

аспекті зумовила не тільки звернення до цієї проблематики, а й її цілереалізації в інформаційно-пізнавальній та реально-конструктивній діяльності.

Мета дослідження полягає у здійсненні аналізу конструкторської будови комплекту оркестрових гармонік «Кремінне» та визначенні конструкторсько-органологічних особливостей кожного інструменту із комплекту. Для успішного здійснення аналізу конструкторсько-органологічних властивостей комплекту оркестрових гармонік «Кремінне» було обрано наступну схему завдань: визначити кількість кнопок-клавіш і діапазон мелодійного звукоряду в аспекті нотного запису й фактичного звучання; висвітлити схему розподілу інструментів комплекту відповідно до оркестрових функцій; охарактеризувати розташування звуків по резонаторах з визначенням октавних меж; здійснити аналіз диференційної й інтегративної кількості голосових планок: на резонатор і на інструмент; з'ясувати розміри резонаторів; виявити конструкторсько-органологічні особливості кожного виду комплекту.

Наукова новизна. Проведення дослідження-експерименту в контексті використання вимірювання, фіксації та реєстрації кількісних характеристик досліджуваного об'єкту зумовило описування, закріплення й передання результатів експерименту за допомогою визначених знакових засобів. Зіставлення окремих і цільних сегментів органіки конструкції оркестрових гармонік у функціонально-структурному аспекті дозволило здійснити формування як проміжних, так і загальних висновків. Вивчення статистично отриманих даних та здійснення їх раціональної верифікації дозволило отримати нові результати, що власне і становить наукову новизну проведеного дослідження-експерименту. Таким чином, буде правомірним використання формулювання «вперше» в Україні одержано наукові результати щодо конструкторсько-органологічних особливостей комплекту оркестрових гармонік «Кремінне», які змістовно висвітлені у викладенні основного матеріалу і обґрунтовано сформульовані у висновках.

Виклад основного матеріалу. У сучасному музикознавстві вже прийнято однастайність поглядів науковців щодо вживання поняття «оркестрові гармоніки», а не «оркестрові баяни». Аргументація спільної думки науковців-музикознавців сформульована наступними дефініціями: «суттєвою ознакою у визначенні поняття «оркестрові гармоніки» є наявність

тільки правої клавіатури» [4, с. 148]; «термін «гармоніка» використовується і в значенні родового поняття» [3, с. 3]. Тож, склад комплексу оркестрових гармонік «Кремінне» сформований на основі споріднених інструментів: гармоніка-п'яско, гармоніка-прима, гармоніка-альт, гармоніка-тенор, гармоніка-бас, гармоніка-контрабас.



Гармоніка-п'яско. Права клавіатура має стандартну систему розташування звуків і 37 кнопок-клавіш, діапазон гармоніки – від «соль» першої октави до «соль» четвертої октави (у нотному запису фіксується в скрипковому ключі, хоча звучить октавою вище). Гармоніка-п'яско по суті має діапазон верхнього регістру гармоніки-прими.

Інструмент високого регістру виконує роль флейти-п'яско, тобто підсилює функцію мелодичної лінії, виконуючи її на октаву вище. Гармоніка-п'яско має три резонатори мелодії і двостороннє звучання [6, с. 166–167].

Таблиця 1

Резонатор першого ряду

Назва октав	I октава		II октава				III октава				IV октава			Загальна кількість планок на резонатор 24 шт.
	Тональність	Ля	До	Ре#	Фа#	Ля	До	Ре#	Фа#	Ля	До	Ре#	Фа#	
Кількість голосових планок	2		2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	

[5, с. 336].

Таблиця 2

Резонатор другого ряду

Назва октав	I октава		II октава				III октава				IV октава			Загальна кількість планок на резонатор 26 шт.	
	Тональність	Соль	Ля#	До#	Мі	Соль	Ля#	До#	Мі	Соль	Ля#	До#	Мі		Соль
Кількість голосових планок	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	

[5, с. 336].

Таблиця 3

Резонатор третього ряду

Назва октав	I октава		II октава				III октава				IV октава		Загальна кількість планок на резонатор 24 шт.
Тональність	Соль#	Сі	Ре	Фа	Соль#	Сі	Ре	Фа	Соль#	Сі	Ре	Фа	
Кількість голосових планок	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	

[5, с. 336].

Загальна кількість голосових планок оркестрової гармоніки-п'якколо становить 74 штуки.

Довжина кожного з трьох резонаторів становить 230 мм без урахування розеток, 250 мм з урахуванням розеток. Висота кожного з трьох резонаторів становить на початку резонатора 50 мм, у кінці – 30 мм. Конструкторсько-органологічних особливостей у гармоніки-п'якколо не виявлено [6, с. 166–167].



Гармоніка-прима. Права клавіатура має стандартну систему розташування звуків і 58 кнопок-клав'іш. Діапазон гармоніки – від «ля-дієз» великої октави до «соль» четвертої октави (в нотному запису фіксується в скрипковому ключі із фактичним звучанням). Гармоніка-прима виконує функцію основної мелодичної лінії. Гармоніка-прима має три резонатори мелодії і двостороннє звучання [6, с. 167–168].



Таблиця 4

Резонатор першого ряду

Назва октав	Мала октава			I октава			II октава			III октава			IV октава			Загальна кількість планок на резонатор 38 шт.
	До	Ре#	Фа#	Ля	До	Ре#	Фа#	Ля	До	Ре#	Фа#	Ля	До	Ре#	Фа#	
Тональність																
Кількість голосових планок	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2

[5, с. 337].

Таблиця 5

Резонатор другого ряду

Назва октав	Велика октава			Мала октава			I октава			II октава			III октава			IV октава			Загальна кількість планок на резонатор 40 шт.	
	Ля#	До#	Ре#	Ля#	До#	Ре#	Ля#	До#	Ре#	Ля#	До#	Ре#	Ля#	До#	Ре#	Ля#	До#	Ре#		Фа#
Тональність																				
Кількість голосових планок	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2

[5, с. 337].

Таблиця 6

Резонатор третього ряду

Назва октав	Велика октава			Мала октава			I октава			II октава			III октава			IV октава		Загальна кількість планок на резонатор 38 шт.		
	С!	Ре	Фа	Соль#	С!	Ре	Фа	Соль#	С!	Ре	Фа	Соль#	С!	Ре	Фа	Соль#	С!		Ре	Фа
Тональність																				
Кількість голосових планок	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2

[5, с. 337].

Загальна кількість голосових планок оркестрової гармоніки-прима становить 116 штук.

Довжина кожного з трьох резонаторів становить 370 мм без урахування розеток, 380 мм з урахуванням розеток. Висота кожного з трьох резонаторів становить на початку резонатора 65 мм, у кінці – 35 мм. Конструкторсько-органологічних особливостей у гармоніці-прима не виявлено [6, с. 167–168].



Гармоніка-альт. Права клавіатура має стандартну систему розташування звуків і 49 кнопок-клавіш. Діапазон гармоніки – від «соль» великої октави до «соль» третьої октави (в нотному запису фіксується в скрипковому ключі із фактичним звучанням). Гармоніка-альт виконує підголоскову й педальну функції. Гармоніка-альт має три резонатори мелодії і двостороннє звучання [6, с. 168].



Загальна кількість голосових планок оркестрової гармоніки-альт становить 98 штук.

Довжина кожного з трьох резонаторів становить 330 мм без урахування розеток, 370 мм з урахуванням розеток. Висота кожного з трьох резонаторів становить на початку резонатора 90 мм, у кінці – 45 мм. У гармоніці-альт виявлено конструкторсько-органологічну особливість: форма резонаторів має збільшений об'єм [6, с. 168].

Таблиця 7

Резонатор першого ряду

Назва октав	Велика октава			Мала октава			I октава			II октава			III октава			Загальна кількість планок на резонатор 32 шт.		
	СоЛЬ	ЛЯ#	2	До	Ре#	Фа#	ЛЯ	До	Ре#	Фа#	ЛЯ	До	Ре#	Фа#	До		Ре#	Фа#
Тональність																		
Кількість голосових планок	2			2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2

[5, с. 338].

Таблиця 8

Резонатор другого ряду

Назва октав	Велика октава		Мала октава			I октава			II октава			III октава			Загальна кількість планок на резонатор 34 шт.			
	СоЛЬ	ЛЯ#	До#	Ми	СоЛЬ	ЛЯ#	До#	Ми	СоЛЬ	ЛЯ#	До#	Ми	СоЛЬ	ЛЯ#		До#	Ми	СоЛЬ
Тональність																		
Кількість голосових планок	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2

[5, с. 338].

Таблиця 9
Резонатор третього ряду

Назва октав	Велика октава		Мала октава				I октава				II октава				III октава		Загальна кількість планок на резонатор 32 шт.
	Соль#	Сі	Ре	Фа	Соль#	Сі	Ре	Фа	Соль#	Сі	Ре	Фа	Соль#	Сі	Ре	Фа	
Тональність																	
Кількість голосових планок	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2

[5, с. 338].



Гармоніка-тенор. Права клавіатура має стандартну систему розташування звуків і 43 кнопки-клавіші. Діапазон гармоніки – від «до-дієз» великої октави до «соль» другої октави (в нотному запису фіксується в скрипковому ключі, хоча фактично звучить октавою нижче). Гармоніка-тенор виконує акордово-гармонічну функцію. Гармоніка-тенор має три резонатори мелодії і двостороннє звучання [6, с. 168–170].



Загальна кількість голосових планок оркестрової гармоніки-тенор становить 129 штук.

Довжина кожного з трьох резонаторів становить 280 мм без урахування розеток, 335 мм з урахуванням розеток. Висота кожного з трьох резонаторів становить на початку резонатора 65 мм, у кінці – 45 мм без урахування другого ярусу резонатора; початок резонатора 125 мм, кінець резонатора 70 мм з урахуванням другого ярусу резонатора [6, с. 168–170].

У гармоніці-тенор виявлено наступні конструкторсько-органологічні особливості: резонатори мають форму двоярусного розташування голосових планок: перший ярус кожного з трьох резонаторів двосторонній, другий ярус кожного з трьох резонаторів односторонній; перший нижній двосторонній ярус кожного з трьох резонаторів із голосовими планками є збудником, другий верхній односторонній ярус кожного з трьох

Таблиця 10

Резонатор першого ряду

Назва октав	Велика октава			Мала октава			I октава			II октава			Кількість голосових планок	Загальна кількість планок на резонатор	
	Рс#	Фа#	Ля	До	Рс#	Фа#	Ля	До	Рс#	Фа#	Ля	До			Рс#
Другий резонатора	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	14 шт.	42 шт.
Перший резонатора	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	28 шт.	42 шт.

[5, с. 339–340].

Таблиця 11

Резонатор другого ряду

Назва октав	Велика октава			Мала октава			I октава			II октава			Кількість голосових планок	Загальна кількість планок на резонатор 45 шт.		
	До#	Мі	Соль	Ля#	До#	Мі	Соль	Ля#	До#	Мі	Соль	Ля#			До#	Мі
Другий ярус резонатора	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	15 шт.
Кількість голосових планок	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	15 шт.
Назва октав	Велика октава			Мала октава			I октава			II октава			Кількість голосових планок	Загальна кількість планок на резонатор 45 шт.		
Перший ярус резонатора	До#	Мі	Соль	Ля#	До#	Мі	Соль	Ля#	До#	Мі	Соль	Ля#			До#	Мі
Кількість голосових планок	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	30 шт.

[5, с. 339–340].

Таблиця 12

Резонатор третього ряду

Назва октав	Велика октава				Мала октава				І октава				II октава		Кількість голосових планок	Загальна кількість планок на резонатор 42 шт.
	Ре	Фа	Соль#	Сі	Ре	Фа	Соль#	Сі	Ре	Фа	Соль#	Сі	Ре	Фа		
Другий ярус резонатора	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	14 шт.	
Перший ярус резонатора	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	28 шт.	

[5, с. 339–340].

резонаторів з голосовими планками дає основне звучання; резонатори мають параболичну форму; кріплення резонаторів не стандартне: шурупи 5x50 мм із напівкруглими головками. Цей спосіб кріплення обумовив відсутність замкових брусків у правому півкорпусі [6, с. 168–170].



Гармоніка-бас. Права клавіатура має стандартну систему розташування звуків і 37 кнопок-клавіш. Діапазон гармоніки – від «соль» контроктави до «соль» першої октави (у нотному запису нижній і середній діапазон фіксується в басовому ключі, а верхній – скрипковому ключі). Гармоніка-бас виконує басову функцію. Гармоніка-бас має три резонатори мелодії і двостороннє звучання [6, с. 170–171].



Загальна кількість голосових планок оркестрової гармоніки-бас становить 111 штук.

Довжина кожного з трьох резонаторів становить 340 мм без урахування розеток, 410 мм з урахуванням розеток. Висота кожного з трьох резонаторів становить на початку резонатора 70 мм, у кінці – 55 мм без урахування другого ярусу резонатора; початок резонатора 150 мм, кінець резонатора 125 мм з урахуванням другого ярусу резонатора [6, с. 170–171].

У гармоніці-бас виявлено такі конструкторсько-органологічні особливості: резонатори мають форму двоярусного

Таблиця 13

Резонатор першого ряду

Другий ярус резонатора	Назва октав	Контр-октава	Велика октава			Мала октава			І октава			Кількість голосових планок 12 шт.	Загальна кількість планок на резонатор 36 шт.	
			До	Ре#	Фа#	Ля	До	Ре#	Фа#	Ля	До			Ре#
Перший ярус резонатора	Тональність	Ля	До	Ре#	Фа#	Ля	До	Ре#	Фа#	Ля	До	Ре#	Фа#	Кількість голосових планок 24 шт.
	Кількість голосових планок	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
Другий ярус резонатора	Назва октав	Контр-октава	До	Ре#	Фа#	Ля	До	Ре#	Фа#	Ля	До	Ре#	Фа#	Кількість голосових планок 24 шт.
	Кількість голосових планок	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	

[5, с. 341–342].

Таблиця 14
Резонатор другого ряду

Назва октав	Контр-октава		Велика октава				Мала октава				I октава		Загальна кількість планок на резонатор 39 шт.		
	Соль	Ля#	До#	Мі	Соль	Ля#	До#	Мі	Соль	Ля#	До#	Мі		Соль	
Другий ярус резонатора	Тональність	Ля#	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	Кількість голосових планок 13 шт.	
	Кількість голосових планок	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		
Перший ярус резонатора	Контр-октава	Соль	Ля#	До#	Мі	Соль	Ля#	До#	Мі	Соль	Ля#	До#	Мі	Соль	Кількість голосових планок 26 шт.
	Назва октав	Тональність	Соль	Ля#	До#	Мі	Соль	Ля#	До#	Мі	Соль	Ля#	До#	Мі	

[5, с. 341–342].

Таблиця 15

Резонатор третього ряду

Назва октав	Контр-октава		Велика октава				Мала октава				I октава		Кількість голосових планок 12 шт.	Загальна кількість планок на резонатор 36 шт.
	Контр-октава	Сольт#	Ре	Фа	Сольт#	Сі	Ре	Фа	Сольт#	Сі	Ре	Фа		
Другий ярус резонатора	Контр-октава	Сольт#	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		
	Контр-октава	Сі	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		
Перший ярус резонатора	Контр-октава	Сольт#	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2		
	Контр-октава	Сі	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2		
Кількість голосових планок			2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	24 шт.	

[5, с. 341–342].

розташування голосових планок: перший ярус кожного з трьох резонаторів двосторонній, другий ярус кожного з трьох резонаторів односторонній; перший нижній двосторонній ярус кожного з трьох резонаторів з голосовими планками є збудником, другий верхній односторонній ярус кожного з трьох резонаторів з голосовими планками дає основне звучання; кріплення резонаторів не стандартне: шурупи 5x50 мм з напівкруглими головками, що обумовлює відсутність замкових брусків у правому півкорпусі [6, с. 170–171].



Гармоніка-контрабас. Права клавіатура має стандартну систему розташування звуків і 28 кнопок-клавіш. Діапазон гармоніки – від «мі» контроктави до «соль» малої октави (в нотному запису фіксується в басовому ключі, хоча фактично звучить октавою нижче). Гармоніка-контрабас виконує басову функцію. Гармоніка-контрабас має два резонатори мелодії і двостороннє звучання [6, с. 171–173].



Загальна кількість голосових планок оркестрової гармоніки-контрабас становить 112 штук.

Довжина кожного з двох резонаторів становить 380 мм без урахування розеток, 450 мм з урахуванням розеток. Висота першого резонатора становить 100 мм без урахування другого і третього ярусів резонатора; 155 мм з урахуванням другого ярусу резонатора; 165 мм з урахуванням третього ярусу резонатора. Висота другого резонатора становить 80 мм без урахування другого і третього ярусів резонатора; 90 мм

Таблиця 16

Перший резонатор

Третій ярус резонатора	Назва октав	Контроктава						Велика октава						Кількість голосових планок 14 шт.		
		Ми	Фа	Фа#	Соль	Соль#	Ля	Ля#	Сі	До	До#	Ре	Ре#		Ми	Фа
Другий ярус резонатора	Тональність	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	Кількість голосових планок 14 шт.
	Кількість голосових планок	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
Перший ярус резонатора	Назва октав	Контроктава						Велика октава						Кількість голосових планок 14 шт.		
	Тональність	Ми	Фа	Фа#	Соль	Соль#	Ля	Ля#	Сі	До	До#	Ре	Ре#		Ми	Фа
Перший ярус резонатора	Кількість голосових планок	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	Кількість голосових планок 28 шт.
	Тональність	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	

[5, с. 343–344].

Таблиця 17

Другий резонатор

Третій ярус резонатора	Назва октав	Велика октава						Мала октава						Кількість голосових планок 14 шт.	Загальна кількість планок на резонатор 56 шт.	
		Фа#	Соль#	Ля	Ля#	Сі	До	До#	Ре	Ре#	Мі	Фа	Фа#			Соль
Другий ярус резонатора	Тональність	Фа#	Соль#	Ля	Ля#	Сі	До	До#	Ре	Ре#	Мі	Фа	Фа#	Соль	Кількість голосових планок 14 шт.	Загальна кількість планок на резонатор 56 шт.
	Кількість голосових планок	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1		
Перший ярус резонатора	Назва октав	Велика октава						Мала октава						Кількість голосових планок 28 шт.	Загальна кількість планок на резонатор 56 шт.	
	Тональність	Фа#	Соль#	Ля	Ля#	Сі	До	До#	Ре	Ре#	Мі	Фа	Фа#			Соль
Перший ярус резонатора	Кількість голосових планок	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	Кількість голосових планок 28 шт.	Загальна кількість планок на резонатор 56 шт.
	Кількість голосових планок	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2			

[5, с. 343–344].



з урахуванням другого ярусу резонатора; 130 мм з урахуванням третього ярусу резонатора [6, с. 171–173].

У гармоніці-контрабас виявлено наступні конструкторсько-органологічні особливості: резонатори мають форму три-ярусного розташування голосових планок, де перший і другий яруси першого резонатора мають вертикальне розташування голосових планок, а третій ярус першого резонатора – горизонтальне розташування голосових планок; перший і третій яруси другого резонатора мають вертикальне розташування голосових планок, а другий ярус другого резонатора, який розташовано посередині між першим і третім ярусами, має горизонтальне розташування голосових планок; перший ярус кожного з двох резонаторів двосторонній, другий ярус кожного з двох резонаторів односторонній; перший нижній двосторонній ярус кожного з двох резонаторів із голосовими планками є збудником, другий і третій верхні односторонні яруси кожного з двох резонаторів з голосовими планками дають основне звучання; перший нижній двосторонній ярус кожного з двох резонаторів має зворотну камеру: з одного боку голосові планки розташовані заклепкою зверху, і коливання металевого язичка відбувається в нижній частині резонатора, з другого боку голосові планки розташовані заклепкою знизу, і коливання металевого язичка відбувається у верхній частині резонатора; гармоніка-контрабас на три ряди кнопок-клавіш

має два резонатори з хроматичним розташуванням звуків; вищезазначена система хроматичного розташування звуків у двох резонаторах на три ряди кнопок-клавіш обумовлена правою валиковою механікою; кріплення резонаторів не стандартне: шурупи 5x50 мм з напівкруглими головками, що обумовлює відсутність замкових брусків у правому півкорпусі [6, с. 171–173].

Висновки. Аналіз органології комплекту оркестрових гармонік «Кремінне» (до якого входить шість інструментів: гармоніка-пікколо, гармоніка-прима, гармоніка-альт, гармоніка-тенор, гармоніка-бас, гармоніка-контрабас) дозволив виділити три групи конструкторсько-органологічних ознак – загально-інтегративні, розрізнено-інтегративні, диференційовані ознаки.

До загально-інтегративних конструкторсько-органологічних ознак оркестрового комплекту належать: наявність тільки правої клавіатури у всіх шести видів комплекту; двостороннє звучання всіх шести видів комплекту; аналогічні кількості рядів правої клавіатури і резонаторів мелодії в гармоніках пікколо, прима, альт, тенор і бас; аналогічні системи розташування звуків на правій клавіатурі і по резонаторам мелодії за малими терціями в гармоніках пікколо, прима, альт, тенор і бас; неоднорідна висота резонаторів під нахилом від початку до кінця в гармоніках пікколо, прима, альт, тенор і бас.

До розрізнено-інтегративних конструкторсько-органологічних ознак оркестрового комплекту слід віднести: однарусну двосторонню форму резонаторів гармонік пікколо, прима і альт; двоярусну форму резонаторів гармонік тенор і бас; двосторонній перший ярус та односторонній другий ярус резонаторів гармонік тенор і бас; однакову загальну кількість кнопок-клавіш правої клавіатури гармонік пікколо-37 і бас-37, проте з різним діапазоном.

Диференційними конструкторсько-органологічними ознаками оркестрового комплекту є: неоднакові межі діапазону звучання гармонік пікколо, прима, альт, тенор, бас і контрабас; неоднакова загальна кількість кнопок-клавіш правої клавіатури гармонік прима-58, альт-49, тенор-43, контрабас-28; збільшений об'єм резонаторів гармоніки-альт; параболічна форма резонаторів гармоніки-тенор; однорідна висота резонаторів від початку до кінця гармоніки-контрабас; не аналогічна кількість рядів правої клавіатури і резонаторів

в гармоніці-контрабас (на три ряди кнопок-клавіш два резонатора); не аналогічні системи розташування звуків на правій клавіатурі (за малими терціями) і по резонаторам (за послідовним хроматичним принципом) в гармоніці-контрабас; валикова механіка правої клавіатури гармоніки-контрабас; триярусна форма резонаторів гармоніки-контрабас; двосторонній перший ярус та односторонні другий і третій яруси резонаторів гармоніки-контрабас; вертикальне розташування голосових планок першого і другого ярусів та горизонтальне розташування голосових планок третього ярусу першого резонатора гармоніки-контрабас; вертикальне розташування голосових планок першого і третього ярусів та горизонтальне розташування голосових планок другого ярусу другого резонатора гармоніки-контрабас; зворотна камера двостороннього першого ярусу двох резонаторів гармоніки-контрабас.

Перелік і аналіз цих ознак дозволяє констатувати органологічну своєрідність комплекту оркестрових гармонік (особливо у звукотембровому аспекті) та високий ступінь конструкторської думки розробників і майстрів-виготовлювачів цих інструментів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Балюра Н.В. Баян у камерно-ансамблевій музиці України: історичний аспект: кваліф. робота на здобуття освітнього ступеню магістра: 025. Суми, 2020. 60 с.
2. Іванов Є. О. Гармоніки, баяни, акордеони (Духовні та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України XIX–XX ст. : навч. посібник для вищих закладів мистецтв і освіти. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. 70 с.
3. Максимов Е. Ансамбли и оркестры гармоник. Пособие для руковод. самодеят. кол. М.: Сов. композитор, 1974. 276 с.
4. Мирек А. М. Гармоника: прошлое и настоящее. Научно-историческая энциклопедическая книга. М.: Велес, 1995. 286 с.
5. Резнік О.С. Історія промислового виробництва гармонік, баянів й акордеонів України. Кременна, 2014. 338 с.
6. Резнік О.С. Становлення й розвиток виробництва баянно-акордеонного інструментарію в Україні у XX столітті (органологічний аспект): дис. ... докт. філософії: 025. Старобільськ, 2022. 319 с.
7. Ризоль Н. Очерки о работе в ансамбле баянистов (на основе опыта квартета баянистов Киевской филармонии). М.: Сов. композитор, 1986. 224 с.

REFERENCES

1. Baliura, N.V. (2020). Baian u kamerno-ansamblevii muzytsi Ukrainy: istorychnyi aspekt: kvalif. robota na zdobuttia osvithnoho stupeniu mahistra: 025 “Muzychne mystetstvo”. Sumy, 2020. [in Ukrainian].
2. Ivanov, Ye.O. (2002). Harmoniky, baiany, akordeony (Dukhovni ta materialni aspekty funktsionuvannia v muzychnii kulturi Ukrainy KhIKh-KhKh st. Sumy: SumDPU im. A.S. Makarenka. [in Ukrainian].
3. Maksimov, E. (1974). Ansambli i orkestry garmonik. Moskva: Sov. kompozitor. [in Russian].
4. Mirek, A.M. (1995). Garmonika: proshloe i nastoyashee. Nauchno-istoricheskaya entsiklopedicheskaya kniga. Moskva: Veles,. [in Russian].
5. Rieznik, O.S. (2014). Istoriia promyslovoho vyrobnytstva harmonik, baianyv y akordeoniv Ukrainy. Kreminna. [in Ukrainian].
6. Rieznik, O.S. (2022). Stanovlennia y rozvytok vyrobnytstva baianno-akordeonnoho instrumentarii v Ukraini u KhKh stolitti (orhanolohichnyi aspekt). Candidate’s thesis. Starobilsk. [in Ukrainian].
7. Rizol, N. (1986). Ocherki o rabote v ansamble bayanistov (na osnove opyta kvarteta bayanistov Kievskoj filarmonii). Moskva: Sov. kompozitor. [in Russian].

УДК 787.6/.7+78.071.2/5+781.6+78.087.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-18>**Ліляна Володимирівна Бабіч**

ORCID: 0000-0002-7972-7901

викладач, завідувач відділом народних інструментів

Великодолинської музичної школи,

аспірантка творчої аспірантури кафедри народних інструментів

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

lilyanafoks@gmail.com

ТВОРИ ДЛЯ ДОМРИ СОЛО У СУЧАСНОМУ КОНЦЕРТНОМУ РЕПЕРТУАРІ

Мета роботи. У статті досліджуються особливості музики для домри соло, як специфічної сфери домрової гри, на прикладі «Пісні-думки» О. Олійника. **Методологія дослідження** представляє сукупність естетико-культурологічного, історичного, музикознавчого аналітичного методів, а також системного, міждисциплінарного та виконавського підходів, які утворюють єдину методологічну основу. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні мовно-композиторських, жанрово-стильових та виконавських інтерпретативних властивостей творів для домри соло. **Висновки.** Поява чисельних творів для домри соло знаменувала новий етап у розвитку українського домрового виконавства, стала ключовим імпульсом у процесі формування оригінального домрового репертуару. Створені виконавцями-віртуозами нового покоління, ці твори значно розширили уявлення про технічні, інструментально-звукові й художні можливості домри, сміливо подолавши звичні стереотипи про неї. Твори для домри соло Олександра Олійника стали новаторськими у розкритті віртуозних, колористичних, сонористичних можливостей інструменту. У цьому «царстві» самоцінності звуку домра постала в академічній «родині» інструментів, з одного боку, «свіжим» тембром, збагаченим незвичними засобами і прийомами звуковидобування, з іншого — певним асоціативним тембральним началом актуалізованої у ХХ столітті звучності старовинних щипкових. Крім того, у музиці для домри виникає особлива художньо-поетична сфера, пов'язана з втіленням скоморощини — одного з джерел особливості семантики тембру домри, що наочно розкриває зв'язок сучасного інструменту з архаїкою і викликає стійкі асоціації з її історичним прототипом. В результаті сказаного домрова інструментальна культура опрацювала свої специфічні ознаки, стаючи виразником індивідуального авторського стилю. Елементи традиційного для домри неофолк-клоризму тут багато в чому поступаються «інструментальній експресії»

домрової гри. Монтажно-калейдоскопічне нашарування, здається, нескінченної домрово-звукової гри, вводячи незвичну до цього домру у той глибинний – онтологічний – пласт музики, який зачіпає її першо-елемент – звук.

Ключові слова: домра, сучасне домрове виконавство, музика для домри соло, інструментально-виразові засоби, звук, фактура, багатоголосся, виконавський підхід.

Babich Liliana Volodymyrivna, Teacher, Head of the Department of Folk Instruments of the Veliko Dolyzna School of Music, Postgraduate Student of the Creative Postgraduate Course at the Department of Folk Instruments of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Works for domra solo in the modern concert repertoire

The goal of the work. The article examines the peculiarities of music for solo domra, as a specific area of domra playing, using the example of “Thought Songs” by O. Oliynyk. **The research methodology** is a combination of aesthetic-cultural, historical, musicological analytical methods, as well as systemic, interdisciplinary and performing approaches, which form a single methodological basis. **The scientific novelty** of the article appears in the identification of language-compositional, genre-stylistic and performing interpretative properties of works for domra solo. **Conclusions.** The appearance of numerous works for solo domra marked a new stage in the development of Ukrainian domra performance, and became a key impetus in the process of forming the original domra repertoire. Created by virtuoso performers of the new generation, these works significantly expanded the idea of the technical, instrumental-sound and artistic possibilities of domra, boldly overcoming the usual stereotypes about it. Works for domra solo by Oleksandr Oliynyk. became innovative in revealing the virtuosic, coloristic, sonoristic possibilities of the instrument. In this “kingdom” of sound self-worth, the domra appeared in the academic “family” of instruments, on the one hand, with a “fresh” timbre enriched with unusual means and techniques of sound production, and on the other hand, with a certain associative timbral principle of the sonority of ancient plucked instruments updated in the 20th century. In addition, a special artistic and poetic sphere arises in the music for domra, related to the embodiment of the skomoroshina – one of the sources of the special semantics of the domra timbre, which clearly reveals the connection of the modern instrument with the archaic and evokes persistent associations with its historical prototype. As a result of the said domra, instrumental culture developed its specific features, becoming an expression of an individual author’s style. The elements of traditional Domra neo-folklorism here are in many respects inferior to the “instrumental expression” of the Domra game. Montage-kaleidoscopic layering of what seems to be an endless domra-sound game, introducing an unusual domra into that deep – ontological – layer of music that affects its primary element – sound.

Key words: domra, modern domra performance, music for solo domra, instrumental and expressive means, sound, texture, polyphony, performance approach.

Актуальність теми дослідження. Чотириструнна домра, модернізована у відповідності до вимог хроматизації трохи більше століття тому, пройшла стрімкий шлях від аматорського до професійно-концертного академічного статусу, набувши усіх необхідних виконавських, композиторських, освітньо-педагогічних та наукових ознак. Поряд з традиційними українськими струнно-щипковими інструментами – кобзою і бандурою – саме чотириструнна домра, з наслідуванням нею академічно-скрипкового квінтового строю у первинному спрямуванні на музично-академічні виконавські та репертуарні засади, відчула зростаючий вплив української інтонаційної та народно-інструментальної специфіки. На відміну від триструнок, чотириструнні домри, які активно використовувались в українській музичній культурі від початку ХХ століття, були більш перспективними та доскональшими, що дозволяло розвивати і відносити їх до інструментів концертного типу.

Відмінною особливістю останньої третини ХХ – початку ХХІ століття стало осмислення народно-інструментального мистецтва, зокрема домрового, як унікального цілісного явища у складі академічної мистецької культури.

Як і інші академізовані інструменти, домра не минула етапу «наслідування оркестру», різноманітних неостильових тенденцій, пошуків нових звукових форм-образів та специфічних інструментально-ігрових знахідок. Ці експериментальні кроки здійснюються, в основному, в останні три десятиріччя. Ставши на шлях академізації однією з перших серед удосконалених народних інструментів, в новому оркестрі (з 1896 року триструнка і з 1908 чотириструнка), домра відчутно «запізнавалася» відносно баяна, балалайки і навіть локально поширеної бандури в транспозиції новітніх мовно-композиторських засобів (до середини ХХ століття вона взагалі практично не використовувалася у сольній функції). Протягом останніх десятиліть істотно вирівнюються позиції інструмента в цьому плані.

Еволюція музики для домри від другої половини ХХ століття пов'язана з послідовним освоєнням різних жанрів та форм, що сформувалися в галузі академічної музично-інструментальної культури ХVІІІ–ХХ століть; з невпинним пошуком нових засобів і прийомів інструментальної гри, пов'язаних з актуальним «пошуком звуку». У цьому відношенні

особливого значення (у мовно-композиторському і виконавському аспектах) набувають твори для домри соло, написані, як правило, домристами-віртуозами.

Тому **метою дослідження** постає виявлення особливостей музики для домри соло, як специфічної сфери домрової гри, на прикладі «Пісні-думки» О. Олійника.

Виклад основного матеріалу. Активізація композиторської діяльності українських домристів, які є представниками сучасного віртуозного домрового виконавства, прийшла на 80–90-ті роки ХХ століття. Майстерно використовуючи різноманітні універсальні форми фактури [3], стверджені протягом століть формування й розвитку музичного інструменталізму, композитори-домристи доповнюють та ускладнюють їх сучасними прийомами розширеної тональності, мотивного розвитку, а головне – віртуозно адаптують багатоголосну фактуру до переважно сольного та фактично одноголосного інструменту. Та, мабуть, найціннішим у цих процесах стає пошук і винайдення специфічних, домрових інструментальних прийомів і звучань, які розсувають межі й традиції сприйняття академізованого «на очах одного покоління» [2] фольклорного інструмента – домри.

Значна частина оригінального репертуару для домри створена відомими домристами-віртуозами, серед яких виділяються постаті В. Івка, Б. Міхеєва, О. Олійника. Специфіка композиторської творчості домристів-віртуозів полягає у глибокому знанні художніх можливостей інструмента й досконалому володінні всіма виконавськими навиками. Домристи-віртуози пишуть твори для домри у різних жанрах – це мініатюри, п'єси концертно-віртуозного характеру, сонати, сюїти, сольні інструментальні концерти.

Сучасний музичний світ перенасичений різноманітними стилями, жанрами, але домрове мистецтво, як самостійне, як відокремлене від скрипкового, має водночас і великі прогавини, і водночас – величезний простір для формування нового та самобутнього. Уся домрова композиторська творчість Олександра Олійника – це пошук та формування нових звукообразів у домровому мистецтві, зокрема, й шляхом створення нових оригінальних, авторських прийомів гри та звуковидобування на домрі.

У даному контексті творчі пошуки О. Олійника дуже влучно підкреслюють та визначають домру як віртуозний,

багатотембральний, різнобарвний інструмент, здатний до звуковтілення найрізноманітнішої образної палітри, що у композиторській творчості обумовлює його цінність та зацікавленість у ньому авторів. Слід відзначити, що, окрім необхідної «свіжості» (у порівнянні з іншими академічними інструментами) тембру, щипкова природа домри уособлює найдавніший пласт музично-інструментального звучання – як фольклорного, так і автономізованого музично-інструментального у цілому (лютня, клавіри). Останнє перегукується з неодмінними нео-стильовими тенденціями ХХ–ХХІ століть (передусім, необароко).

П'єси О. Олійника для домри-соло, тривалістю у декілька хвилин, це завершені, насичені цікавими, оригінальними прийомами гри, способами звуковидобування, примхливою, неочікуваною динамікою та грою тембрів, маленькі «світи»-замальовки. Відзначимо, що *твори для домри соло* слід вважати специфічною сферою домрового репертуару (концепцію інструментального соло у грі на інструментах, традиційно використовуваних акомпанемент фортепіано/оркестру докладно опрацьовано у докторській дисертації В. Громченка [1]). Це винятково виразна і специфічна сфера художньої творчості, якій підвладне втілення лише власними засобами різнопланових, фокусує складність епохи індивідуальних художніх картин світу. Водночас – це мистецтво, детерміноване усвідомленою музикантами унікальністю свого інструменту. Музика для домри соло, виявляє такі якості музики як монологічність, філософічність, лірико-інтелектуальна спрямованість, неповторні нюанси суб'єктивних вражень та почуттів, а також ігрових інтенцій, що зумовлюється походженням та органологією інструменту і специфікою розкриття особистості в культурі ХХ – початку ХХІ ст., зокрема, усвідомленням непересічної цінності духовного світу людини в контексті потужних соціальних та екологічних потрясінь та смислового поля ігрового простору. Для домри – інструмента традиційно камерного плану, який звичайно користується фактурно-тембральною «допомогою» фортепіано або оркестру, цінним у грі соло являється демонстрація специфічних інструментальних можливостей в «чистому» вигляді, з відповідними образними тенденціями індивідуально-сольного мовлення, а також створення власними засобами якості оркестральності, повноти звучання в ускладненому сольному

багатоголосі гомофонного, поліфонічного (імітаційного і підголоскового) та гетерофонного типів. Прихований у домровій поезиці потенціал багатоголосся містить розшарування на соло і акомпанемент, поліфонічне поєднання голосів, ритмічне остинато, накладання різних прийомів та засобів звуковидобування, завдяки чому до виконавської пам'яті і слухачького сприйняття «закладається» цілісна модель фактури.

Один з таких домрових творів – «Пісня-думка» О. Олійника. В основі цього твору лежить мелодія української народної пісні «Ой, вербо, вербо». Мелодія оригіналу – проста та непримхлива. Однак у даній композиції вона майстерно змінюється, варіюється. Як будь-який твір для інструмента соло, «Пісня-думка» пронизаний поліфонічними елементами, а також відкриває цілу палітру різноманітних тембрових та штрихових фарб.

Початкова тема «Ой, вербо, вербо» у верхньому голосі на початку твору супроводжується лаконічним (інтервальним – терції, квінти, сексти), але схвильовано-тремолюючим фоном. Автор свідомо виписує цей акомпанемент мелодії двоголосно «розщепленим» способом (штілі вниз, а в темі – догори), а не акордами (хоча тривалості верхнього і нижнього голосів співпадають), що вказує на певний тип мислення, сприйняття домрової фактури і для виконавця: це двоголосся, причому з різними засобами звуковидобування й тембральності. Даний акомпанемент на практиці виявляється чимось спільним між тремоло і треллю, яка виконується не на сусідніх, секундового співвідношення, звуках, а на більш широких інтервалах. Даний прийом у «мерехтінні» домрового тремоло надає дуже хвилюючого відчуття, а гармонічне наповнення одразу налаштовує на сумний, навіть болісний характер цього твору. Таким чином, тут значно розсуваються рамки сприйняття домри як інструменту танцювально-дозвільної сфери.

Після вказаної, «замисленої», теми, наче вітер, здійснюється висхідний пасаж, побудований на збільшеному септакорді. Взагалі, більшість мелодійних та гармонічних зворотів п'єси побудовані саме на збільшених септакордах, що надає драматичного, болісного характеру, який іноді доходить навіть до емоційного зриву.

Пасаж призводить варіації до основної теми. Варіації викладені у різноманітних фактурних формах: то акордовою фактурою, то насиченими поліфонічними структурами, то

ніжною тремолоюючою мелодією, що перетворює інструмент, традиційно потребуєчий фортепіанного/ансамблево-оркестрового супроводу, на справжній маленький оркестр, одночасно викликаючи значні виконавські труднощі у домриста як «людини-оркестру». У цілому цей твір насичений різноманітними універсально-інструментальними, квазіоркестровими та специфічно домровими прийомами гри та способами звуковидобування. Наприклад, використовується такий, усім відомий спосіб звуковидобування, як піцикато – великим та середнім пальцями правої руки. Але тут ми зустрічаємо і таку інструментально-домрову «цікавинку», як піцикато лівою рукою. Тобто пальцем лівої руки зажимається потрібна нота на грифі, а іншим пальцем також лівої руки – смикається струна.

Ще одне домрове звукоінструментальне нововведення присутнє у цьому творі – піцикато правою рукою, яке виконується всіма пальцями – це дещо схоже на гітарне расгеадо або арпеджіато. Звучить та, навіть, виглядає даний прийом дуже ефектно і захоплює. Саме на такому акорді закінчується увесь твір.

Неможливо залишити поза увагою і різноманітні флажолети, використані у творі. У «Пісні-думці» вони використовуються декількох видів: одноголосні – натуральні та штучні флажолети, подвійні флажолети, та натуральні флажолети, які виконуються лівою рукою. Подвійні флажолети виконуються шляхом впливу на струну медіатором та двома пальцями правої руки (як в одноголосних) – одночасно. А от флажолет лівою рукою – виконується таким чином, щоб великий палець лівої руки перенісся з іншими спереду грифу та натискав потрібний лад, а 4-й палець виконував безпосередньо флажолет і натискався через октаву. У контексті даного твору флажолети – це не просто ефектний технічний прийом щипкової гри, вони виступають художнім знаком «променю» надії та світла, що проривається крізь усі перепони, негаразди й печалі. Тому звучать флажолети після найпотужніших та драматичних моментів, що додає ще більшого контрасту між образами печалі, навіть горя та вірою у краще майбутнє, у Світло. Таким чином, невелика п'єса, виконувана на маленькому щипковому інструменті без «підтримки» фортепіано (ансамблю) перетворюється на лаконічну, але повноцінну музичну драму, з картинно-зображальними, але й глибоко-драматичними роздумами-переживаннями.

Серед домрових прийомів гри у творі хочеться виділити також легато лівою рукою, для виконання якого треба після виконання одного тону – наступний лише натиснути пальцем лівої руки. їх також є два різновиди – коли палець просто натискає потрібну ноту, і коли палець ніби «під’їжджає» до наступної, утворюючи таким чином невелике глісандо.

Також відзначимо вже відоме ковзання по струнах, але також у авторській інтерпретації – медіатор «ковзає» не згори донизу, а навпаки, знизу догори, це створює також дуже цікаве звучання, нагадуючи «коливання» річки, перелив її хвиль.

Усі вказані технічні прийоми, зокрема й авторські, ні в якому разі не повинні заслоняти або підмінювати головного завдання виконавця – якість звуку та тембру звучання. «Пісня-думка» потребує наповненого, резонуючого тремоло, збагаченого обертонами. Також важливо пам’ятати і про мелодійну структуру фраз. Не дивлячись на фактуру, якою викладено мелодію – насамперед, це «Пісня», тому і «співати» потрібно, наче голосом, цілісно, без уривання, зберігаючи тяжіння та розвиток музичних структур усіх масштабів, їх співвідношення та загального драматургічного розвитку.

У поєднанні віртуозно-технічних, художньо-виконавських, музично-мисленневих складових при, звичайно, індивідуальному власному відчутті-відтворенні музичного переживання і створюється саме та образна картина цього твору за думкою композитора, а також інструменту, у його різноманітні звучання та технічних можливостях, його звукообразних перспективах.

Висновки. Поява чисельних творів для домри соло знаменувала новий етап у розвитку українського домрового виконавства, стала ключовим імпульсом у процесі формування оригінального домрового репертуару. Створені виконавцями-віртуозами нового покоління, ці твори значно розширили уявлення про технічні, інструментально-звукові й художні можливості домри, сміливо подолавши звичні стереотипи про неї як інструмент, здатний передавати тільки світлу, радісно-моторну або суто ліричну образні сфери.

Саме ці твори для чотириструнної домри концертуючих українських виконавців-домристів – Валерія Івка, Бориса Міхеєва, Олександра Олійника. стали новаторськими у розкритті віртуозних, колористичних, сонористичних можливостей інструменту. У цьому «царстві» самоцінності звуку домра

постала в академічній «родині» інструментів, з одного боку, «свіжим» тембром, збагаченим незвичними засобами і прийомами звуковидобування, з іншого – певним асоціативним тембральним началом актуалізованої у ХХ столітті звучності старовинних щипкових. Крім того, у музиці для домри виникає особлива художньо-поетична сфера, пов'язана з втіленням *скоморошини* – одного з джерел особливої семантики тембру домри, що наочно розкриває зв'язок сучасного інструменту з архаїкою і викликає стійкі асоціації з її історичним прототипом. В результаті сказаного домрова інструментальна культура опрацювала свої специфічні ознаки, стаючи виразником індивідуального авторського стилю.

Одеський домрист-композитор Олександр Олійник опрацьовує цілу низку нових (зокрема, авторських) домрово-інструментальних прийомів гри та сучасні техніки письма. У його п'єсах для домри соло ми зустрічаємо такі сонорні, специфічно домрові прийоми, як удар медіатором (по корпусу інструмента, підставці, струнах за підставкою) та ногою (по підлозі), удар пальцями лівої руки по струнах (відкритих, за 12 ладом), глісандо шляхом зміни ступені натягування струн (колком), сольно-домрове багатоголосся різних типів та ін. Елементи традиційного для домри неофольклоризму тут багато в чому поступаються «інструментальній експресії» домрової гри. Монтажно-калейдоскопічне нашарування, здається, нескінченної домрово-звукової гри, вводячи незвичну до цього домру у той глибинний – онтологічний – пласт музики, який зачіпає її першоелемент – звук, що і стає основною сферою пошуків і експериментів, носієм індивідуальних характеристик на правах теми та образної форми, здобуваючи небаченої раніше самоцінності.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Громченко В. В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості ХХ – початку ХХІ ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика). Київ – Дніпро: ЛІРА, 2020. 304 с.
2. Черноіваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія. Одеса: Гельветика, 2021. 704 с.
3. Черноіваненко А.Д. Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України імені П.І. Чайковського. Київ, 2002. 16 с.

REFERENCES

1. Gromchenko, V.V. (2020). Wind solo in European academic compositional and performing works of the 20th – early 21st centuries. (development trends, specificity, systematics). Kyiv – Dnipro: LIRA [in Ukrainian].
2. Chernoiivanenko, A.D. (2021). Academic musical and instrumental art as a subject of musicological systemology. Odesa: Helvetica [in Ukrainian]
3. Chernoiivanenko, A.D. (2002). Texture in determining the expressive properties of accordion music. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: National. music Acad. of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky [in Ukrainian].

УДК 78.05/071+787.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-19>

Тетяна Павлівна Фішер
ORCID: 0000-0001-7195-9073

завідувач бібліотеки, викладач

Львівського фахового музичного коледжу імені С. П. Людкевича
t.fish@ukr.net

РОЛЬ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА В КОНЦЕРТНОМУ ЖИТТІ ОКУПОВАНОГО НІМЦЯМИ ЛЬВОВА (1941–1944 РР.)

Мета роботи – спростувати поширені міфи про скупість музичного життя 1941–1944 рр. (особливо в порівнянні з минулим періодом), які породила тривала заборона досліджувати культуру зазначеного періоду та відсутність доступу до документальних джерел. *Методологія* дослідження – спирається на системно-аналітичний та компаративний методи, а також контент аналіз щоденної газети “Львівські вісті” та щомісячника “Наші дні”, які були офіційно дозволеними виданнями впродовж зазначеного часового проміжку. *Наукова новизна статті* полягає у демонстрації моделі застосування класичної музики в якості струнко організованої системи ідеологічної пропаганди та визначення ролі народно-інструментального виконавства як її антипода. *Висновки*. Процес детального відтворення концертного життя дистрикту Галичина виявив, що народно-інструментальне виконавство періоду німецької окупації – важливий чинник боротьби за український контент в культурному житті української громади Східної Галичини. Так склалося, що найбільше поширення на той час мала бандура як сольний та ансамблевий інструмент. Попри незаперечну присутність гітари, мандоліни, домри, подекуди цитри та акордеона в побутовому музикуванні галичан першої половини ХХ ст., саме бандура в очах локальної інтелігенції була тим інструментом, що якнайкраще виражав національну ідентичність та засвідчував культурну єдність з українцями Великої України (що було вкрай важливим в даних історично–політичних обставинах). Злет концертної активності народних виконавців інструменту в музичний обіг Східної Галичини. Скориставшись політичною ситуацією, музична інтелігенція змогла не тільки задовільнити “мистецький голод” соціуму на українську музику, а й зреалізувати широкомасштабну (наскільки це було можливо за тих умов) пропаганду власної культури.

Ключові слова: німецька окупація Львова, Інститут Народної Творчості, Кость Місевич, Юрій Сінгалевич, Зіновій Штокалко, Київська капела бандуристів, Великий радієвий концерт побажань, Конкурс самодіяльних солістів.

Fisher Tatiana Pavlovna, Head of the Library, Lecturer of the Lviv Professional Music College named after S. P. Ludkevicha

The role of folk instrumental performance in the concert life of German-occupied Lviv (1941–1944)

The purpose of the work is to disprove widespread myths about the avarice of musical life in 1941–1944 (especially in comparison with the previous period), which was caused by a long ban on researching the culture of the specified period and the lack of access to documentary sources. The research methodology is based on system-analytical and comparative methods, as well as content analysis of the daily newspaper «Lvivski Visti» and the monthly «Nashi dni», which were officially authorized publications of the entire specified time period. The scientific novelty is the demonstration of a model of the use of classical music as a well-organized system of ideological propaganda and the role of folk-instrumental performance as its antipode. Conclusions. The process of detailed reproduction of the concert life of the Halychyna district revealed that the folk-instrumental performance of the German occupation period is an important factor in the struggle for Ukrainian content in the cultural life of the Ukrainian community of Eastern Halychyna. It so happened that the bandura was most popular at that time as a solo and ensemble instrument. Despite the undeniable presence of the guitar, mandolin, domra, sometimes zither and accordion in the household music of Galicians in the first half of the 20th century, it was the bandura in the eyes of the local intelligentsia that best expressed national identity and evidenced cultural unity with the Ukrainians of Greater Ukraine, which was extremely important in these historical and political circumstances. The surge in concert activity of folk performers in 1941–1944 is a natural result of the forty-year introduction of the instrument into the musical circulation of Eastern Galicia. Taking advantage of the political situation, the musical intelligentsia was able not only to satisfy society's «artistic hunger» for Ukrainian music, but also to realize a large-scale (as far as it was possible under those conditions) propaganda of their own culture.

Key words: *German occupation of Lviv, Institute of Folk Art, Kost Misevich, Yurii Singalevich, Zinovii Shtokalko, Kyiv Bandurists' Chapel, Great Radio Concert of Wishes, Competition of amateur soloists.*

Актуальність теми дослідження: 1941–1944 роки – вкрай погано вивчений період розвитку культури Східної Галичини першої половини ХХ ст., який однак може бути ключем до розуміння процесів, що мали місце в минулому та пролити світло на причини чи передумови подій, що відбулися після 1945 року. Даний аспект наукового дослідження постає

актуальним, зокрема, питання впливу ідеології на формування мистецького життя Львова 1941–1944 років.

Мета дослідження: дослідити, яке значення мало виконавство на народних інструментах в концертному житті окупованого нацистами Львова.

Виклад основного матеріалу. До проголошення незалежності України об'єктивне висвітлення подій, явищ чи життєписів діячів культури періоду нацистської окупації, не обмежене виправданою політичним режимом ідеології, не мало шансів на існування. Через це на сьогодні маємо або викривлені, або неповні відомості про розвиток нашої культури, особливо під час переломних, а відтак неоднозначних етапів. Такі музикознавці як Лешек та Тереса Мазепи [12], Любов Кияновська [4], Уляна Молчко [14], Ніна Дика [2], Яким Горак [5], Лідія Мельник [13], Володимир Сивохіп та Роман Стельмащук [19], Наталя Кашкадамова [3], Наталя Кобрин [6; 7], Богдан Паньків [17] та ін. в низці своїх досліджень розкрили чи не всі культурні явища та тенденції, висвітлили діяльність вибраних колективів та виконавців. В останні десятиліття тема співіснування культури та ідеології посідає чільне місце в наукових зацікавленнях музикознавців. Однак досі мало уваги приділено вивченню впливу ідеології на розвиток культури та випадки застосування мистецтва як ідеологічної зброї.

З моменту окупації Галичини нацистами (30 червня 1941 р.) в новоствореному дистрикті «Галичина» відбулися зміни у всіх без винятку сферах суспільного і культурного життя:

– *система культурного менеджменту:* питання організації культурного життя були у відомстві Відділу Культурної Праці (ВКП), що був структурним підрозділом Українського Краєвого Комітету (УКК, голова – Кость Паньківський). Окремою ланкою ВКП був Підвідділ у справах мистецтва, яким керував о. С. Сапрун. До складу підвідділу входили: Інститут Народної Творчості (далі – ІНТ; об'єднав навколо себе професійні спілки українських митців, і Спілку Праці Українських Музик (СПУМ) в тому числі; знаходився на вул. Францишканській, 7; тепер – вул. Т. Бобанича, 7), Концертне Бюро (розпочало роботу влітку 1941 р., але офіційне визнання отримало в січні 1942 р.) та Інститут Народної Освіти. Координатором концертного життя стало Концертне Бюро (далі – КБ) при УКК, яке за цей період організувало близько 700 концертів. Щоб одержати річний дозвіл на концертну діяльність всі

без винятку музиканти повинні були зареєструватися в ІНТ та пройти цензурний контроль;

– *театральне життя*: Львівський оперний театр (далі – ЛОТ) фінансувався окупаційною владою та повинен був забезпечити гідне культурне дозвілля для німецького командування¹. Ці дотації допомогли не лише зберегти довоєнний репертуар, а й розширити його. Влада залишила українське керівництво (директора – Андрія Петренка, заступників – Володимира Блавацького, Петра Сороку), але призначала свого наглядача, втручалася в підбір трупи, з допомогою цензури впливала на формування репертуару².

– *концерти інструментальної музики*: відбувалися переважно під батуту спеціально запрошеного режимом австрійського диригента Фріца Вайдліха (головного диригента ЛОТ). Крім нього до такого відповідального завдання допускали М. Колессу (симфонічні концерти; зокрема відкриття першого окупаційного сезону Львівської філармонії 9 симфонією Бетовена [1]) чи Л. Туркевича. На запит окупаційної верхівки КБ організувало гастролі кращих німецьких виконавців. Щоб задовільнити естетичні смаки високопоставленої публіки при ЛОТ заснували Львівський Струнний Квартет у складі: М. Лепкий, І. Ковалів, М. Лобашевський, Е. Шмофф [8];

¹ 3 серпня 1942 р. Губернатор Дистрикту Галичина Отто Вехтер урочисто передав ЛОТ у розпорядження штадтгауптмана Егона Гьоллера. Цій події приурочили концертну програму з увертюри «Леонора», Мессі Солеменіс та 9 симфонії Бетовена. Двічі концерт прозвучав під орудою Ф. Вайдліха, втретє (для українців) – під батуту Л. Туркевича.

² Левову частку репертуару за цей період склали італійські, французькі та німецькі опери. Більше того, всі вони йшли в німецькому перекладі (частину з них зробив Б. Кудрик, декілька – артист оперного оркестру Б. Задорожний). Також, варто підкреслити той факт, що під час німецької окупації у Львові відбулися прем'єри опери В.А. Моцарта «Викрадення з сералу» та «Летючий голландець» Р. Вагнера за участю запрошених солістів-німців (адже вважалося, що українські співаки не достатньо кваліфіковані для співу німецької музики, а також володіють німецькою недосконало): Ганса Еріхсона, Гайнріха Вінклера. Лише для німців у Львові виступали солісти Віденської (Гербен Альсен) та Мюнхенської опер, театру м. Карлсруе (Вернер Шупп) та м. Нюрнберга (Елінор Юнкер). Також радо запрошували на гастролі співаків-українців, що здобули визнання в Німеччині, серед яких: З. Дольницький, О. Руснак, І. Синенька-Іваницька.

– *Львівське радіо*: налагоджена система передач на місцевій радіохвилі збереглась майже до кінця 1941 року. Щоденно на хвилях радіо відбувалось п'ять-шість концертів. Згодом кількість музичних передач значно скоротилась, як і регулярність самих ефірів. Вже на початку 1942 р. ситуація вирівнялася, а за музичними передачами закріпився стабільний час: 10:30–11:00 (здебільшого програма складалась виключно з творів українських композиторів). З Львівським радіо співпрацювали: симфонічний оркестр М. Колесси; оркестр «для розваги» Лева Туркевича; мішаний хор, вокальний октет та квартет Є. Козака; вокальний ансамбль О. Курочки; майже всі виконавці солісти. Проаналізувавши камерні програми Львівського Радіо за 1941–1942 рр. відзначаємо, що кожен другий концерт – вечір німецької музики. Що показово, часто до участі в них заангажовують виконавців німців (наприклад, скрипальку Марію-Луїзу Бок-Ульріх, Еріха Шмоффа, диригента і піаніста Німецького Театру Фріца Вайдліха, Гайнріха Гельзнера), кращих українських виконавців та навіть учнів ДМШ з українською мовою навчання (06.12.1941 р. – німецька музика у виконанні Г. Левицької, Н. Барвінської, І.С. Барвінського, 13.12.1941 – дует Г. Левицької та М. Лепкого);

– *музична освіта*: після захоплення міста гітлерівцями, внаслідок освітньої реформи припинили діяльність всі ВНЗ, в тому числі й Консерваторія³. Завдяки тому, що окупаційний режим на теренах Східної Галичини мав м'якший характер ніж на інших територіях, тут без державного фінансування та в скоригованій формі (як народні та фахові школи) продовжили роботу ВНЗ. Об'єктивним підґрунтям для збереження освітньої системи, був факт, що адміністрація краю на нижчих ступенях перебувала в руках українців [16], як це

³ До 1939 р. у Львові діяли: Консерваторія Польського музичного товариства (в минулому – Галицького музичного товариства; від 1854 р.), Приватна польська консерваторія ім. К. Шимановського (в минулому Львівський музичний інститут А. Нементовської; з 1902 р.), Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка (з 1903 р.) та Інститут музикології при Львівському університеті (від 1912 р.). В 1939 р., після встановлення радянського режиму всі існуючі вищі навчальні заклади та частково Інститут музикології об'єднали в один вищий музичний заклад – Львівську консерваторію. Викладацький склад та студентів колишнього ВМІЛ розділили між Львівською консерваторією та новоствореним Музичним училищем [10].

передбачало розпорядження про структуру шкільного управління в Генеральному Губернаторстві від 16 березня 1940 р. Завдяки дипломатичному хисту С. Людкевича та В. Барвінського вдалося не тільки відновити Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка (далі – ВМІЛ) під назвою Державна фахова музична школа з українською мовою навчання, а й діяльність філій в майже довоєнному масштабі. Освітні програми здійснював також ІНТ: працівники Методичного кабінету зуміли організувати Музичну студію, провести десять дворівневих Диригентських курсів, платні Курси теорії та композиції.

– *музична публіцистика*: після установаження цивільної адміністрації, німецьке видавництво в Кракові почало видавати «Lemberger Zeitung» німецькою мовою, «Львівські вісті» – українською та польськомовне видання «Gazeta Lwowska». Більше того, в щоденнику «Львівські вісті» оголосили про заснування Українського видавництва часописів і журналів для дистрикту Галичини⁴ Щоб не знищити довіру населення до мас-медіа, німецька адміністрація дозволила українцям редагувати і наповнювати газету матеріалами⁵. Насправді ж, цензура залишила для себе дієвий спосіб контролю видавничої ділянки: від них залежав доступ до друкарень і паперу. Німецьке командування поставило перед пресою чіткі завдання: розпалювати ненависть до російського: і до радянського і до імперського; розкривати злочини радянського режиму; вселяти віру у те, що в майбутньому німці врятують від злиднів та врегулюють «українське питання»; вихвалити «щедрі» поступки німецької влади: допуск українців до органів самоврядування, підтримку української мови та культури,

⁴ За планами окрім газети «Львівські вісті» видавництво повинно було б видавати ще тижневик для населення Галичини «Рідна земля» та три журнали – для дітей, для молоді і літературно-мистецький журнал.

⁵ Однак, кожне повідомлення на мистецьку тематику – результат боротьби редактора О. Боднаревича з цензором Леманом. Про це згадає О. Тарнавський: «“Для кого ви друкете газету?” – поставив [Леман] питання редакторові і зразу ж дав відповідь: “Для мешканців Львова, всяких сторожів, домашніх господинь, працівників на фабриці, урядовців. Що їх обходить М. Коцюбинський, вони й не знають і не зацікавлені знати, хто він такий. Вони хочуть дістати вісті, повідомлення уряду, інформації про харчеві картки й інші побутові речі. І для того ми видаємо газету”» [20, с. 81].

релігійну толерантність (згідно до директиви А. Розенберга від 16 грудня 1942 року) [13]. Жанр рецензії замінили на «мистецький огляд», що був послідовним викладом перебігу концерту з дуже jednoznaczną характеристикою самої якості виконання⁶. Проте, кожен з рецензентів того часу – В. Барвінський, В. Витвицький, Б. Кудрик, З. Лисько, Р. Сімович, С. Людкевич – сформував неповторний стиль, що суперечив новій ідеології та баченню ролі музичної публіцистики.

Парадоксом німецької окупації стало суттєве поживлення українського культурного життя в порівнянні з попереднім періодом – дворічною радянською окупацією. В очах німців Львів став «зоною культурного відпочинку» [15; с. 213]. Для цього склалася низка передумов:

– окупанти не мали мети зруйнувати Львів, який впродовж тривалого часу у минулому був частиною німецькомовного культурного світу;

– в місті була вся необхідна культурна інфраструктура: Театр опери та балету, Драматичний театр, професійний оркестр, Філармонія, низка високовартісних аматорських та професійних хорових колективів, у Львові залишилися потужні виконавці-солісти⁷;

– Львів знаходився на безпечній відстані від лінії фронту.

По-друге, нове керівництво демонструвало лагіднішу позицію щодо української культури не застосовуючи прямих категоричних заборон. Таким чином, внаслідок несправедливого винищення єврейської общини, витіснення польських діячів з усіх сфер суспільно-політичного життя (результат реалізації політики «розділяй і владарюй») українці врешті решт, хоч

⁶ Цьому передувала низка заходів в Третьюму Рейху. У 1933 р. за особистим наказом А. Гітлера ліквідували «Спілку німецьких музичних критиків». В 1936 р. райхміністр пропаганди Й. Геббельс офіційно заборонив музичну критику. Жанр рецензії замінили на «мистецький огляд», основною метою якого була просвітницька. Тематика обмежилася творчістю сучасних «масових» авторів або видатних композиторів минулого [13, с. 346–347].

⁷ Період німецької окупації збігся з творчою зрілістю таких виконавців як: С. Дністрянська, Г. Левицька, Р. Савицький, В. Божейко, Т. Шухевич, І. Любчак-Крихова, Н. Біленька, Т. Микиша, А. Рудницький, О. Бірецька, Д. Герасимович, Л. Мінцер, Г. Лагодинська, А. Крушельницька, О. Бандрівська, О. Любич-Пархоняк, М. Сабат-Свірська, А. Полішук, Є. Зарицька, О. Єнджейовська, О. Колодуб, О. Носалевич, М. Маслюк-Мартіні, О. Руснак, О. Москвичів, Ю. Крих.

і ціною жорстокої розправи радянських та німецьких окупантів одержали (як тоді здавалося) можливість вільно розбудувати власну культуру.

На протигагу політиці впровадження німецької музики в концертне життя, СПУМ займалася активним поширенням української музики. Особливо послідовно з 1942 року. На зразок вечорів німецької класики, концерти під егідою СПУМ мали репрезентативний характер, вони голосно заявляли про наявність високих зразків фортепіанної, камерно-інструментальної та камерно-вокальної музики, яка стоїть на рівні з німецькою музикою. В цей час з естрад лунали прем'єри творів В. Барвінського, С. Туркевич-Лукіянович, Р. Сімовича, В. Косенка, С. Людкевича, М. Лисенка (у перекладеннях), В. Костенка, В. Витвицького, Н. Нижанківського, українські популярні мелодії та широкий спектр світової камерно-інструментальної музики.

Впродовж 1941–1944 рр. концерти для українців відбувалися на сцені осередку Спілки Українських Наукових Працівників – Літературно-Мистецького Клубу (вул. 29 червня, 10 – суч. вул. Січових Стрільців) та ІНТ, в Великій та Малій залах колишнього ВМІЛ (вул. Одеонштрассе, 5 – суч. пл. М. Шашкевича). Альтернативною (і найбільшою за чисельністю слухачів) було Львівське радіо, тим паче що новий музичний редактор Роман Савицький як член СПУМ намагався наповнювати українським контентом якомога більше програм. Саме в концертних програмах Львівського радіо, концертів СПУМ та регіональних проєктів КБ можна було почути гру Юрія Сінгалевича, Зіновія Штокалка, Володимира Юркевича, Степана Ганушевського, Семена Ластовича, Григорія Бажула, Романа Масляника, Григорія Назаренка, Капели бандуристів ім. Т. Шевченка під управлінням Григорія Китастого та інших.

Вже на початку нового тисячоліття сформувалися дві лінії бандурного виконавства: перша акумулювала надбання харківського бандурного цеху, які інтегрувалися на галицький ґрунт завдяки Гнату Хоткевичу. Одним із носіїв цієї тенденції був Юрій Сінгалевич (1911–1947), провідний педагог, засновник власної кобзарської школи та одного з найуспішніших бандурних ансамблів часів німецької окупації, конструктор бандур, художник. Сінгалевич був виконавцем-віртуозом і часто виступав в радіо-передачах з хором Є. Козака. Скласти

власну об'єктивну оцінку художньої вартості та технічного рівня репертуару Ю. Сінгалевича дуже складно. Реконструювати репертуар артиста майже неможливо, бо рецензії на радіо-концерти практично не писалися. Відомо, що бандурист заснував квартет разом зі своїми учнями Семеном Ластовичем, Зіновієм Штокалком, Володимиром Юркевичем, Грицьком Смирним. Деякий час у ньому грали Степан Малюца, Василь Масляник, С. Ганушевський. У їх репертуарі були твори: Г. Китастого («Гомін степів», «Різдваїні мотиви», «В'язанка» для бандури соло), Д. Піки, А. Бобирия, К. Матусевича, О. Чуприни, В. Юркевича, С. Ганушевського.

Ще одним продовжувачем традицій Хоткевича став його учень Зіновій Штокалко-Бережан (1920–1968 рр.). Львівський період життя З. Штокалка (1939–1944 рр.) є визначальним щодо формування його світоглядних переконань, його утвердження як бандуриста. В польській газеті «Czerwony Sztanda» від 9 травня 1941 р. знаходимо інформацію про участь Штокалка в Олімпіаді Народної Творчості вищих навчальних закладів Львова. Підтримував організацію олімпіади кабінет музики при ІНТ у Львові. Під час німецької окупації виконавець активно виступав в концертах КБ та ефірах Львівського радіо.

Інша тенденція – формування особливого авторського стилю на основі здобутків харківської та київської бандурних шкіл (наприклад, в 40 рр. ХХ ст. Зиновій Штокалко написав декілька атональних композицій для харківської бандури: низку художніх етюдів). Окрім виконання сольних програм на радіо, бандурист виступав як акомпаніатор і співпрацював з жіночим чи мішаним хорами під керівництвом Євгена Козака. Також він виступав у дуеті зі своїм вчителем Ю. Сінгалевичем. Частими гостями Львівського радіо було тріо Ю. Сінгалевича (склад: Ю. Сінгалевич, З. Штокалко, Ф. Якимець) та Володимир Юркевич.

Була ще третя лінія – орієнтована на збереження надбань автентичної школи. Про її існування свідчить рецензія на концерт квартету бандуристів під керівництвом С. Ганушевського, що відбувся у Львові в січні 1942 року. Автор під криптонімом А. тактовно, але аргументовано після детального огляду репертуару та інтерпретації дорікає бандуристам за неправильний з точки зору народного виконавства (на його думку) репертуар. К. Місевич та його учні (Степан Малюца-Пальчинецький, Дмитро Гонта, Данило Щербина, Семен

Ластович, С. Ганушевський) вважали, що основою репертуару мають бути історичні пісні, думи, і аж ніяк не можна зводити гру на бандурі до акомпанементу для народних побутових пісень (хоч такі були в репертуарі артистів). Намагаючись знайти автора статті, ми звернули увагу на діяльність Костя Місевича (1890–1943 рр.; зустрічаються також інші варіанти прізвища: Мисевич, Масевич), який опанував гру на бандурі не за підручником чи від вторинного носія, а від сліпого бандуриста з канівщини Антіна Митяя. Хоч свого часу Митяй вдосконалював свою гру під проводом Хоткевича (в 1905 році під час перебування в Харкові), для Місевича він був втіленням кобзаря-автентика.

Простежити концертне життя українських бандуристів у Львові можна завдяки повідомленням різного жанру на шпальтах газети «Львівські вісті». Звичайно, що відгуки та розгорнуті статті писалися тільки про важливі події, але анонси також є вартими уваги комунікатами, адже інформують про інтенсивність та регулярність концертного життя бандуристів Галичини. Найбільш частими були виступи на Львівському радіо. В порівнянні з 1942–43 рр., в 1941 р. відбулось мало концертів на хвилях радіо, адже новому музичному редактору Р. Савицькому потрібно було пристосувати роботу редакції до нового графіку.

В 1943–1944 р. вся увага преси була прикута до виступів Капели бандуристів під керівництвом Григорія Китастого. Цей колектив, що складався із вцілілих після жорстоких репресій радянської влади виконавців Київської та Полтавської капел після тривалого їх перебування в таборі для оstarбайтерів в Німеччині до Галичини приїхав на тривалі гастролі, оскільки дозволу на концертну діяльність в великих містах окупованої України з боку німецької влади не одержав. Саме під час німецької окупації Капелі присвоїли ім'я Т. Шевченка. Декілька концертів Капели відбулося у Львові, але більшість – у різних містечках Галичини. Один із перших виступів концерт для митрополита Андрея Шептицького, великого шанувальника мистецтва і мецената: «[...] В тихий місячний вечір, у неділю, 7-го листопада перед бандуристами відчинилися двері митрополичого дому. [...] Митрополит живо зацікавився сьогоденною бандурою, оглянув обидва її варіанти київську й полтавську бандуру і з великою увагою, разом зі своїм найближчим оточенням, прослухав декілька

пісень у виконанні бандуристів» [11, с. 354]. Як свідчення цієї події збереглася копія пам'ятного запису митрополита у книзі подяк та побажань капели.

Пожвавилась концертна діяльність Капели бандуристів ім. Т. Шевченка в листопаді 1943 р. За короткий період тільки у Львові відбулися концерти на сценах ІНТ, ЛОТу, ЛМК, кінотеатру «Одеон» (ДМШ з українською мовою навчання)⁸. Виступи Капели, організовані ККБ, мали широкий резонанс і користувалися великою популярністю, адже в очах сучасників Капела ім. Т. Шевченка сприймалася як явище надзвичайне, нечуване до цього, художньо досконале, бо бандуристи були послідовниками і носіями автентичної традиції виконавства. Вона була еталоном того, якою має бути капела бандуристів для тих колективів, які були у Львові. Практично кожен їх виступ знайшов відгук у пресі. Так, за період з березня 1943 р. маємо дев'ять рецензій на виступи Капели ім. Т. Шевченка. Останнє повідомлення про діяльність Капели з'являється в червні 1944 р. Стаття має інформативний характер і дає відомості про географію виступів Капели бандуристів ім. Т. Шевченка, що відбулися у Дрогобичі, Самборі, Старому Самборі, Тереховлі, Копичинцях, острові, Микулинцях, Чорткові, Бориславі, Східниці, Трускавці [10, с. 3]⁹.

⁸ На один із виступів для широкої публіки, що відбувся 29 листопада 1943 р. в ЛОТі, рецензію написав Й. Хомінський «[...] Хоч бандура, як народний інструмент в Галичині загально відома, та навіть перед війною можна було почути її у грі окремих бандуристів, все таки збірна гра на бандурах, у якій би брало участь кільканадцять виконавців, є у нас новиною. Вже сам рід виконавчих засобів згори вплинув на вибір програми, що обмежувалася майже до самої народної музики, що більше до такого її виду, який відповідає технічним засобам інструменту. [...] Капеля Гр. Китастого, використовуючи питомі для бандури виконавські засоби, виказує високий мистецький рівень. Ритмічне вирівнювання виконавців, інтонація та динаміка бездоганна. Окреме призначення належить п. Китастому за дуже добру інтерпретацію деяких строфічних пісень. У рамках цієї найпростішої вокальної форми він зумів створити дуже інтересні колористичні образи [...]» [9, с. 3].

⁹ Щодо репертуару, то його цілком реально реконструювати з дописів на шпальтах газети «Львівські вісті»: «Зелена та ліщинонька» в обробці М. Леонтовича; «Котилася ясна зоря з неба», «Дощик» в обробці М. Лисенка; «Думи мої»; «Чуеш, брате мій» в обробці О. Кошиця; «Про сусідку» Я. Яциневича; авторські обробки пісень.

Однак активним концертним життям зрілих виконавців та творчих колективів (тріо бандуристів Ю. Сінгалевича, Капели ім. Т. Шевченка), розвиток та пропагування бандурного мистецтва зокрема та виконавства на народних інструментах в цілому не обмежилися. Ще кілька колективів було організовано в 1941–44 рр. за ініціативою ІНТ (напр. народний оркестр Гуцульського балету, Капела бандуристів під орудою Ю. Сінгалевича). Для цього потрібно було підготувати кваліфіковані виконавські сили. Це завдання взяла на себе Музична студія при ІНТ, в якій були класи бандури, гітари, мандоліни, домри. З газети «Наші дні» за серпень 1943, що клас гітари та бандури в школі–студії ІНТ вів учень Костя Місевича Степан Малюца-Пальчинецький (1915–1991 рр.).

Зі статті «На сторожі народних скарбів» стає відомим факт проведення влітку 1943 року Краєвого Конкурсу Самодіяльних Солістів. Більшість учасників – виконавці на народних інструментах. Серед переможців конкурсу: цимбаліст Василь Габрид, сопілкар Юрій Грабовецький, Капела мандоліністів під керівництвом Дмитра Якубяка. Окрему нагороду одержала в'язанка народних пісень, обробку яких для Капели мандоліністів уклав композитор Василь Якубяк [9]. Цікаво, що більшість переможців цього конкурсу пізніше стали учасниками Великого Радієвого концерту побажань на користь добровольців СС дивізії Галичина. Доброчинна акція тривала впродовж місяця. За цей час учасники здобували прихильність слухачів у програмі побажань Львівського радіо. На фінальний концерт у залі Львівського оперного театру одержали запрошення: Володимир Габрид, Капела мандоліністів з Печеніжина під керівництвом Дмитра Якубяка, Квартет бандуристів ІНТ(у складі: Сінгалевич, Штокалко, Малюца, Осташевський) [19].

«І шумить, і гуде», «Та впадав ся журавель», «І хліб пекти», «Кину кужіль на полицю», «Ой ходила дівчина бережком», «Закувала та сива зозуля», «Ой там в полі нивка», «Ой там чумак сірі воли пасе», «Ой зза гори та буйний вітер віє», «Реве та стогне», «Та наступила та чорная хмара», «Пісня про Швачку», «Пісня про Бондарівну». Відомо, що для кожного виступу ансамблю розучував кілька нових композицій. Особливою популярністю користувалися думи: «Невольницький плач», «Про вдову і трьох синів», «Про Федора Безрідного».

Ще одна важлива подія у бандурному житті Львівщини – це з'їзд бандуристів, який відбувся 12 березня 1943 році у Львові, де під керівництвом Юрія Сінгалевича виступив ансамбль бандуристів у складі: Ярослава Бабуняка, Степана Ганушевського, В. Терещука, Степана Малюци, Володимира Юркевича, Гриця Смирного, Володимира Масляника, І. Кухаришина, Семена Ластовича та А. Карп'юка.

Висновки. Народно–інструментальне виконавство періоду німецької окупації – важливий чинник боротьби за український контент в культурному житті української громади Східної Галичини. Так склалося, що найбільше поширення на той час отримала бандура як сольний та ансамблевий інструмент. Попри незаперечну присутність гітари, мандоліни, домри, подекуди цитри та акордеона в побутовому музикуванні галичан першої половини ХХ ст., саме бандура в очах локальної інтелігенції була тим інструментом, що як найкраще виражав національну ідентичність та засвідчував культурну єдність з українцями Великої України, що було вкрай важливим в даних історично–політичних обставинах. Крім того технічна та художня майстерність бандуристів, наявність шкіл з різними традиціями була підставою для визнання їх професійними (на відміну від виконавців на інших інструментах), що було актуальним в світлі кампанії за професіоналізацію українського музичного мистецтва. Злет концертної активності народних виконавців 1941–1944 рр. – закономірний результат сорокарічного впровадження інструменту в музичний обіг Східної Галичини. Скориставшись політичною ситуацією, музична інтелігенція змогла не тільки задовільнити «мистецький голод» соціуму на українську музику, а й зреалізувати широкомасштабну (наскільки це було можливо за тих умов) пропаганду власної культури. Важливо, що ІНТ творчості як центр культурного життя послідовно підтримував розвиток народно–інструментального виконавства через:

– організацію нових виконавських колективів (народний оркестр Гуцульського балету, Капела бандуристів під орудою Ю. Сінгалевича);

– максимальне залучення до концертного життя (концерти ІНТ, гастрольні виїзди до міст дистрикту Галичина з подачі КБ, участь в загально–регіональних проектах: як Шевченківські святкування, Великий радієвий концерт привітань на сцені ЛОТ);

- заохочення аматорського народного виконавства (організація і проведення Конкурсу Самодіяльних солістів, що мав бути щорічним);
- налагодження освіти (відкриття класів домри, гітари, бандури в Музичній студії ІНТ).

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Барвінський В. IX симфонія. Симфонічний концерт Бетовенських творів. *Львівські вісті*. 1942. (№ 302).
2. Дика Н. Український простір музикування: Квартет імені Лисенка. *Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір*: тези міжн. наук.-практ. конф. Львів, 2013. С. 91–96.
3. Кашкадамова Н. Фортеп'янне мистецтво у Львові: статті, рецензії, матеріали. Тернопіль: СМП «Астон», 2001. 400 с.
4. Кияновська Л.О. Галицька музична культура ХІХ–ХХ ст. Чернівці: Книга – ХХІ, 2007. 620 с.
5. Книга протоколів музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939) / упор. Яким Горак. Львів: Апріорі, 2019. 756 с.
6. Кобрин Н. В. Музично-освітня система лисенківської доби в Галичині. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 121. С. 46–58.
7. Кобрин Н.В. Музична культура в національному русі галицьких українців (1891–1939): дис. ... канд. іст. наук: 07.00.01. Львів, 2010. 252 с.
8. Кудрик Б. Вечір німецької музики. *Львівські вісті*. 1941. (№ 69).
9. Культурне життя в Україні: Західні землі (Документи і матеріали). Київ: Наукова думка, 1995. Т. 1: 1935–1953. С. 59–62.
10. Львівське державне музичне училище ім. С. Людкевича. *Сторінки історії* / Ред.-упор. Н. Пузанкова. Львів: ТеРус, 2009. С. 3–10.
11. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Том 2 / Упор., ред., переклади, примітки і бібл. З.Штундер. Львів: Дивосвіт, 2000. 816 с.
12. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові. У двох томах. Том 1. Львів: Сполом, 2003. 288 с.
13. Мельник Л. Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодні. Львів: ЗУКЦ, 2013. 383 с.
14. Молчко У. Публіцистична спадщина Нестора Нижанківського. Дрогобич: Посвіт, 2014. 304 с.
15. Нога О. Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова впродовж 1920–1944 р. Львів: Українські технології, 2006. 263 с.
16. Офіцієвський В. Діяльність «Об'єднання праці українського студентства» за матеріалами журналу «Студентський прапор» (1943–1944). *Українські землі в роки Другої світової війни*: Наук.-метод. зб. матер. конференції (Ужгород, 19 грудня 1997 р.) / Упоряд. В. Мельник і Р. Офіцієвський. Ужгород: Патент, 1998. С. 141–161.

17. Паньків Б. Львівський музичний інститут Анни Нементовської на перехресті традиції та інноваційності. URL: <http://um.etnolog.org.ua/zmist/2018/223.pdf> (дата звернення: 03.07.2022).

18. Паньківський К. Роки німецької окупації. Життя і мислі. Кн. 7. Нью-Йорк; Торонто, 1965. 479 с.

19. Союз Українських Професійних Музик у Львові: Матеріали і документи. Редактори-упорядники В. Сивохіп і Р. Стельмашук. Львів: Сполом, Видавництво М.П. Коць, 1997. 144 с.

20. Тарнавський О. Літературний Львів 1939–1944. Спомини. Львів: Просвіта, 1995. 123 с.

REFERENCES

1. Barvinsky, V. (1942). 9th symphony. Symphony concert of Beethoven's works. Lviv news. (No. 302). [in Ukrainian]

2. Dyka, N. (2013). The Ukrainian Space of Music Making: The Lysenko Quartet // Chamber and Instrumental Ensemble: Traditions and the Modern Dimension: Theses of the International. science and practice conf. Lviv. P. 91–96. [in Ukrainian]

3. Kashkadamova, N. (2001). Piano art in Lviv: articles, reviews, materials. Ternopil: SMP "Aston". 400 p. [in Ukrainian]

4. Kiyanovska, L.O. (2007). Galician musical culture of the 19th – 20th centuries. Tutorial. Chernivtsi: Book – XXI. 620 p. [in Ukrainian]

5. The book of protocols of the musical society named after Mykola Lysenko (1922–1939) (2019) / compiled by Yakim Horak. Lviv: Apriori. 756 p. [in Ukrainian]

6. Kobrin, N. V. (2018). The musical and educational system of Lysenko's time in Galicia // Scientific Bulletin of the P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. Issue 121. P. 46–58. [in Ukrainian]

7. Kobrin, N.V. (2010). Musical culture in the national movement of Galician Ukrainians (1891–1939): dissertation. ... candidate history Sciences: 07.00.01. Lviv. 252 p. [in Ukrainian]

8. Kudrik, B. (1941). An evening of German music. Lviv News. (No. 69). [in Ukrainian]

9. Cultural life in Ukraine: Western lands (Documents and materials). Kyiv: Naukova dumka, 1995. Volume 1: 1935–1953. P. 59–62. [in Ukrainian]

10. Lviv State Music School named after S. Lyudkevich. Pages of history (2009) / Ed.-upor. N. Puzankova. Lviv: TeRus. P. 3–10. [in Ukrainian]

11. Lyudkevich, S. (2000). Research, articles, reviews, speeches. Volume 2. / Ref., ed., translations, notes and bibl. Z. Shtunder. Lviv: Dyvosvit. 816 p. [in Ukrainian]

12. Mazepa, L., Mazepa, T. (2003). The way to the music academy in Lviv. In two volumes. Volume 1. Lviv: Spolom, 2003. 288 p. [in Ukrainian]

13. Melnyk, L. (2013). Music journalism: theory, history, strategies. Based on examples from the daily press of Lviv from the beginning to the present. Monograph. Lviv: ZUKTS. 383 p. [in Ukrainian]

14. Molchko, U. (2014). The journalistic legacy of Nestor Nyzhankivskyi: Monograph. Drohobych: Posvit. 304 p. [in Ukrainian]

15. Noga, O. (2006). Chronicles of the city of theaters. Theatrical life of Lviv during 1920–1944. Lviv: Ukrainian Technologies. 263 p. [in Ukrainian]

16. Ofitsyskyi, V. (1997). The activity of the «Union of Labor of Ukrainian Students» based on the materials of the magazine «Studentsky Prapro» (1943–1944). Ukrainian Lands in the Years of the Second World War: Scientific Method. coll. the mother conference (Uzhhorod, December 19, 1997) / Edited by. V. Melnyk and R. Ofitsynskyi. Uzhhorod: Patent. P. 141–161. [in Ukrainian]

17. Pankiv, B. Anna Nementovska Lviv Music Institute at the Crossroads of Tradition and Innovation. URL: <http://um.etnolog.org.ua/zmist/2018/223.pdf>. [in Ukrainian]

18. Pankivskyi, K. (1965). Years of German occupation. Life and thoughts. Book 7. New York; Toronto. [in Ukrainian]

19. Union of Ukrainian Professional Musicians in Lviv: Materials and documents. (1997). Editors-compilers V. Syvohip and R. Stelmashchuk. Lviv: Spolom, M.P. Kots Publishing House. 144 p. [in Ukrainian]

20. Tarnavskyi, O. (1995). Literary Lviv 1939–1944. Memories Lviv: Prosvita. P. 123. [in Ukrainian]

УДК 78.01/.071.1+781.9/.68/.61

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-20>**Чжу Юй**

ORCID: 0009-0003-0194-5321

викладач, доцент Університету м. Санья

zhuyiyu1983@163.com

РЕПЕРТУАРНІ ПЕРЕДУМОВИ ТА КОНКУРСНІ ФАКТОРИ КИТАЙСЬКОЇ ПІАНІСТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

Мета дослідження – виявити дискурсивне підґрунтя та актуальні історіографічні аспекти вивчення репертуарно-конкурсних засад піаністичної творчості на основі творчої діяльності китайських музикантів, тобто на основі китайського досвіду створення національної піаністичної школи. *Методологія* роботи зумовлюється єдністю історико-нарративного, дискурсивного та стильового підходів, передбачає поглиблення інтерпретативних оцінок та персонологічних характеристик. *Наукова новизна* даної статті зумовлюється висвітленням явища китайського піанізму у контексті широкої історичної конкурсної практики та з врахуванням переважаючих репертуарних ознак їх виконавського стилю. Вперше ставиться питання про національно-стильове виконавське мислення, яке формується на культурно-освітніх засадах, водночас є прагматично-цільовим явищем, тобто узгоджується зі світовою концертно-конкурсною практикою. Доводиться, що конкурс є важливою ігровою (агональною) формою виконавської діяльності, яка сприяє не лише формуванню творчої особистості піаніста, вихованню його характеру та підвищенню його технічної майстерності, але й виявленню переваг, художніх та технологічних домінант у творчих програмах різних національних виконавських шкіл. *Висновки*. Впродовж вже майже півстоліття провідні позиції стосовно конкурсних перемог та успішної концертної діяльності по усьому світі займають китайські піаністи, чим вони завдячують унікальним рисам китайської музичної освіти, зокрема ранньому початку системних занять музикою та залученню до конкурсних програм у юному віці. На сьогодні китайська піаністична школа знаходиться на рівні провідних світових й переважає у сфері віртуозної гри; вона базується переважно на виконанні циклічних класицистсько-романтичних композицій, що найбільше відповідає об'єктивованому раціоналізовано-риторичному стилю інтерпретації. Але таким чином вона відкриває й власні ресурси фортепіанного інтонування, що прямують до національно-стильової визначеності, мовної та образної своєрідності.

Ключові слова: виконавський конкурс, китайський піанізм, репертуарні передумови, національна виконавська школа, китайська піаністична школа, концертно-конкурсна практика, національно-стильове виконавське мислення, об'єктивованій раціоналізовано-риторичний стиль інтерпретації, віртуозна гра, китайська музична освіта.

Zhu Yiyu, Lecturer, Associate Professor of the University of Sanya
Repertoire prerequisites and competitive factors of Chinese pianist creativity

The purpose of the research is to reveal the discursive background and relevant historiographical aspects of studying the repertoire-competition foundations of piano creativity based on the creative activity of Chinese musicians, that is, based on the Chinese experience of creating a national piano school. The methodology of the work is determined by the unity of historical-narrative, discursive and stylistic approaches, it involves the deepening of interpretive assessments and personal characteristics. The scientific novelty of this article is due to the coverage of the phenomenon of Chinese pianism in the context of a broad historical competition practice and taking into account the prevailing repertoire features of their performance style. For the first time, the question of national-stylistic performing thinking is raised, which is formed on cultural and educational bases, and at the same time is a pragmatic and purposeful phenomenon, that is, it is consistent with the world concert and competition practice. It is proven that the competition is an important playful (agonal) form of performing activity, which contributes not only to the formation of the pianist's creative personality, the education of his character and the improvement of his technical skill, but also to the identification of advantages, artistic and technological dominants in the creative programs of various national performing schools. Conclusions. For almost half a century, leading positions in terms of competition victories and successful concert activities around the world have been occupied by Chinese pianists, which they owe to the unique features of Chinese music education, in particular, the early start of systematic music lessons and involvement in competition programs at a young age. Today, the Chinese piano school is at the level of the world's leading schools and prevails in the field of virtuoso playing; it is based mainly on the performance of cyclical classicist-romantic compositions, which most closely corresponds to the objectified rationalized-rhetorical style of interpretation. But in this way, she also discovers her own resources of piano intonation, which lead to national-stylistic certainty, linguistic and figurative originality.

Key words: performance competition, Chinese pianism, repertoire prerequisites, national performance school, Chinese piano school, concert-competition practice, national-style performance thinking, objectified rationalized-rhetorical style of interpretation, virtuoso playing, Chinese musical education.

Актуальність теми статті. Призначення музично-виконавської творчості, у тому числі, її конкурсних форм, як необхідної

частини культурного простору, є пов'язаним з глибинними підставами людської свідомості, людської діяльності [1]. Тому сучасними дослідниками приділяється чимала увага ігровим музичним факторам людської культури, тієї змагальності, що сприяє виділенню музично-творчих здатностей із загального, спочатку міфологічно усвідомленого й відтвореного, прагнення людини до богоравності [6]. Серед даних факторів – особлива святкова атмосфера музичних ігор-змагань, їх власні хронотопи – смислові установки, що дозволяють структурувати час і простір загального людського життя, дарують особливу пасіонарну радість існування на межі сил як знак творчого досягнення, що піднімає над конкурентом, але не потребує його «повної загибелі, всерйоз». У зв'язку з останньою, уже цілком естетичною, умовою конкурсного хронотопу, у дисертації М. Пухлякно міститься наступне зауваження: «Перемогти – значить подолати, обіграти й стати першим, причому знищення супротивника не передбачалася як необхідна умова перемоги; його можна перемогти в музиці, театральному видовищі, співі, грі, спортивному єдиноборстві, де загибель, знищення одного з антагоністів стає скоріше випадковістю» [2, с. 15].

Дана думка пролонгується й підсилюється в обговоренні тієї якості гри, що підтверджує її своєрідну естетичну безкорисливість, яка виводиться Й. Хейзингою і негайно проектується дисертанткою в сферу сучасного музичного агону-конкурсу: «Одна з найважливіших якостей гри: завойований у ній успіх переходить від окремої людини до соціуму, що презентований ним. У сучасних музичних змаганнях кожний виконавець, крім своєї власної індивідуальності, представляє також свою національну, регіональну або індивідуальну виконавську, педагогічну школу. Тому природнім виявляється той факт, що перемога учасника поширюється також і на тих, кого він представляє» [2, с. 19].

Увага до ігровим властивостей музично-творчої діяльності, зокрема до конкурсних форм виконавської активності, цього сучасного еквіваленту античного агону, стає визнаною конститутивною рисою теорії виконавства, потребує фактологічного розширення та стильового поглиблення, причому у специфічному виконавському розумінні усіх чинників музично-мистецького процесу.

Мета даної статті – виявити дискурсивне підґрунтя та актуальні історіографічні аспекти вивчення

репертуарно-конкурсних засад піаністичної творчості на основі творчої діяльності китайських музикантів, тобто на основі китайського досвіду створення національної піаністичної школи.

Основний зміст роботи. Виконавські конкурси стали постійною та неодмінною стороною музичної культури, дозволяючи якнайкраще поєднувати, разом виявляти досягнення різних національних виконавських шкіл, фіксуючи і найбільш традиційні, і найбільш новаторські-евристичні прояви у функціонуванні виконавських стилів. Історія музичних конкурсів йде бік-о-бік з вивченням феномена фортепіанної гри, з відповідними запитамі щодо репертуарної основи цього різновиду виконавсько-інструментальної діяльності.

У дослідження М. Пухлякко знаходимо різного роду міркування про особливий позитивний вплив музично-виконавського конкурсу на організацію культурного простору, про його значення як художньо-естетичної форми виявлення агональної парадигми культури в процесі міжособистісної комунікації. Цьому служить і здійснювана дослідницею «агональна подорож» через Середні століття й Відродження до барокової культури й від неї, з урахуванням специфіки оперного мистецтва в його спонтанних змагальних проявах, до епохи класицизму, а потім вже й до романтизму, щоб у його контексті надовго затриматися, зустрівшись і феноменом «віртуозної особистості» Ф. Ліста.

Після відтворення окремих агональних фактів з життя Баха, Генделя, Скарлатті, Моцарта, Бетховена, інших видатних музикантів, дослідниця створює яскравий і представлений великим планом образ Ліста, як вільного художника, який не тільки визначає новий професійний статус музиканта, але й висуває принципово нові права й зобов'язання виконавця-інтерпретатора, зокрема *персоналізацію* як чільний фактор музично-виконавської творчості.

Даний аспект підсилює магістральний напрям у вивченні виконавської діяльності, який розкривається як пошук *ідеального типу музиканта-виконавця*, примушуючи навіть ставити запитання: чи можлива, припустима в соціально-практичному контексті людської творчості подібна ідеальна модель? Припускаємо позитивну відповідь у тому випадку, якщо музикант, у всьому різноманітті його професійних функцій і можливостей, керується не вузько-прагматичними, але

творчо-художніми намірами, прагне не відокремитися, перевершуючи інших, але відкрити можливості створення нових творчих співдружностей та їх інтересів. Зокрема, про це свідчать наступні слова М. Пухлянка про Ліста: «Великий віртуоз позиціонував себе як творчу особистість, вільну від низки суспільних умовностей, що створювало (і дуже успішно) ореол височини над навколишніми, своєрідної неприступності в побуті, однак близькості під час артистичного дійства» [2, с. 110].

Але ще більш позитивній відповіді на поставлене питання сприяє та, запропонована М. Пухлянком, модель відносин виконавця до своїх творчих завдань, яка ґрунтується на формуванні продуктивного модусу виконавської поведінки, повинна сприяти дотриманню «вірного балансу між «спортивним» і творчим початками музичного змагання» [2, с. 42], між дисципліною й волею, а головне – відкривати унікальну особистість виконавця як інструмент і предмет музичної інтерпретації.

Всупереч критичному перегляду конститутивних рис сучасного музично-виконавського конкурсного процесу, особливо помітному в заключному розділі дослідження, зокрема, особливостей його функціонування в сучасній українській культурі, М. Пухлянок приходить до загального позитивного висновку відносно долі даного типу ігрової людської діяльності на її сучасному етапі та його значення для розкриття й реалізації творчого потенціалу особистості музиканта-виконавця.

Так заявляє про себе організуючий дисертаційне оповідання зсередины його імпліцитний зміст: визначення типу віртуозної особистості як екзистенційно вільного художника, що створює *власний авторський стиль* музично-виконавської інтерпретації.

Однієї з актуальних проблем, поставлених у даній роботі, стає проблема захопленості виконавців віртуозністю, як таким «технологічним наповненням» виконуваної музики, яке «переважає над художніми завданнями» і приводить до вузького й негативного значення явища віртуозності. Тим часом, сьогодні відношення до віртуозності в багатьох музикознавчих роботах уже радикально змінилося, ця властивість саме виконавської творчості сприймається нині як необхідний знак майстерності та абсолютної творчої свободи. Суміжною з проблемою віртуозності, як вираженням технічної досконалості

виконання, виявляється категорія виконавського стилю, як стилю інтерпретації, особливо, коли мова йде про його національні різновиди й відзначається, що «відмінність мелодійного стилю італійських, австрійських, французьких, німецьких і польських композиторів» «відбилася й на формуванні національних виконавських стилів» [2, с. 80].

Однак, які ці стилі, яким з них віддається перевага в сучасній музично-виконавській системі, чи можливий інтернаціональний виконавський стиль (якщо вже можлива інтернаціональна виконавська школа, як пише М. Пухлякко)? Дані питання придбають особливу гостроту при звертанні до *сучасної китайської піаністичної школи*, зокрема, при оцінці *внеску китайської піаністичної школи у світовий конкурсний рух*.

За словами одного з найбільш яскравих її представників, Ланг Ланга, основою репертуару китайських піаністів залишається європейська класика в її широкому значенні, оскільки це «велика культура, яка відстороняє бар'єри між народами», робить виконуючого її музиканта «кращою людиною» [3].

Тим часом, репертуар найбільш значних китайських музикантів, справжніх майстрів фортепіанної гри, успішних і стабільних конкурсантів, свідчить про те, що далеко не всі європейські композитори спонукують їх до сотворчого діалогу. Це відноситься й до виконання фортепіанних сонат, серед яких явний пріоритет віддається творам віденських класиків, з особливою перевагою Л. Бетховена.

Жанрова форма сонати стає свого роду перевіркою виконавського стилю, і не тільки для музикантів з Китаю. Вона передбачає, як ми знаємо, особливо глибоке входження до жанрово-стильового контексту музики, володіння різними параметрами виконавської форми, здатність управляти музичною темпоральністю з її циклічними рисами, композиційно вираженими або завуальованими. Виражаючи установки певної національної композиторської школи, а за їх допомогою – історичний підтекст жанрово-стильового діалогу, сонатна композиція провокує відповідне вираження виконавцем своїх національно-стильових установок, тих домінуючих шляхів і способів розуміння, які вкорінені в етнічній традиції, укріплені вихованням, своєрідністю певного культурного типу світогляду.

Перевага одних авторів і відмова від виконання творів інших композиторів, також як прагнення до яскравої віртуозної

ефектної гри, не можна розглядати як недолік виконавського мислення; не можна тільки негативно критично оцінювати й ті деякі особливості інтерпретативного стилю китайських піаністів, які обумовлені змагальною парадигмою сучасної музичної культури.

Музично-виконавська творчість займає в житті китайських музикантів трохи інше місце, у порівнянні з європейськими. Вона є не стільки метою, скільки засобом включення до світового культурного простору і активної соціальної діяльності у її глобалізованому масштабі. Дану позицію визначає Ланг Ланг, коли вказує в одному з інтерв'ю, що, хоча для нього важлива сама гра на фортепіано, але з певного моменту в його житті значно більшу роль відіграють музичні проекти й фонди, починаючи з 2004 року, коли він став послом доброї волі UNICEF. В 2008 році, за підтримки Греммі і Юнісеф, він відкрив фонд у Нью-Йорку (Lang Lang Music Foundation), а також у Сан-Франциско й Чикаго, завдяки якому з'явилися спеціалізовані дитячі музичні школи. Надалі досвід створення таких шкіл музикант здійснив у Європі, а потім і в Китаї. Знаменно, що Китай виявився останнім у переліку країн, у яких піаніст здійснював свою освітню діяльність: спершу йому потрібно було завоювати світовий авторитет. У той же час, головний пафос просвітницьких починань Ланг Ланга обумовлений проблемами китайської музичної освіти, якій він прагне надати інтернаціонального характеру. Причому, як і інші музиканти, він орієнтований на дітей, яких у Китаї прилучають до музики з самого раннього віку, чим багато в чому пояснюється й рання творча кар'єра, і, у цілому, юний вік усіх відомих китайських піаністів.

Музичний твір, за переконанням китайського музиканта, є важливим засобом морального виховання; звідси й *етичний акцент* у його власних міркуваннях про музику в її суспільному значенні, а у фортепіанній грі він знаходить шлях до реалізації своїх більш широких соціально-творчих проєктів. У його виконавському стилі критики неодноразово відзначали деяку холодність, механістичність (втім, ці докори адресують майже всім китайським виконавцям), а також те, що Лангу вдається довершене виконання саме класичного репертуару [4].

На відміну від Ланг Ланга, Лі Юнді є успішним виконавцем і визнаним інтерпретатором не тільки класичних сонат

(у його «бетховенському» репертуарі Соната №23 фа мінор, «Апасіоната», соч. 57, Соната №8 до мінор «Патетична», соч. 13, Соната № 14 до-діз мінор «Місячна», соч. 27 № 2), але також і творів Ф. Шопена (Ноктюрна №1 сі-бемоль мінор, соч. 9, Ноктюрна №2 Мі-бемоль мажор, соч. 9, нек. ін.)

Цей китайський музикант належить до найцікавіших і своєрідних виконавців нашого часу, увійшов до «вищої лігу» сучасного фортепіанного мистецтва після перемоги на XIV Міжнародному конкурсі піаністів імені Шопена у Варшаві (2000). Його перша премія стала сенсацією: ніколи ще її не завойовував настільки молодий музикант: Юнді тоді здійснилося всього лише 18. Але його виконання Сонати сі-мінор Ф. Шопена викликало тверду критику, найбільше, через твердість у звуковидобуванні та відсутність цілісності в трактуванні циклу [5].

І позитивні, і негативні оцінки китайського фортепіанного виконавства, що переростають у певні уявлення про китайську піаністичну школу як унікальний феномен, пов'язані з «фортепіанним бумом» у музичній освіті Китаю, що заслужила назви «китайського дива» [3], йдуть, в основному, від представників європейського музичного співтовариства. Їм доцільно протиставити ті дослідницькі, аналітично поглиблені характеристики, які містяться в роботах китайських музикознавців, котрі розкривають специфіку музичного мислення своїх співвітчизників на інших культурно-психологічних підставах, зсередини феномена китайського інтерпретативного стилю [3–8].

Найбільш розгорнуту картину формування й еволюції китайської піаністичної школи надає дослідження Сюй Бо, у якому запропоновані творчі портрети провідних китайських виконавців, виявлена своєрідність китайської фортепіанної педагогіки, ширше – принципів музичної освіти в Китаї, створені передумови для адекватної слушної оцінки того стильового напрямку, у якому розбудовується виконавське мистецтво китайських музикантів.

Так, Сюй Бо відзначає, що всі відомі піаністи Китаю одержали «конкурсне формування»; вже в 80-ті рр. минулого століття вони впевнено виступають на фортепіанних змаганнях у різних країнах. В 1983 р. Шюй Фейпін одержав золоту медаль на конкурсі ім. Артура Рубінштейна в Ізраїлі; перші місця зайняли Цзян Тянь (1982, Всеамериканський конкурс

у США) і Ду Нін-У (1985, Сідней), який двома роками раніше отримав п'яте місце в Токіо. Шюй Чжон двічі одержав перші премії – в 1988 р. в Іспанії й в 1992 у Сідней; два рази ставав лауреатом першої премії Кін Сяндон (в 1988 у Токію). Безліч високих нагород одержали й інші піаністи.

Піаністка зі світовою популярністю Чень Са (Чен Са) небагато старше за Ланг Ланга й Лі Юньді – вона народилася в 1979 р. Перше місце на китайському конкурсі в 1989 р. і перше місце на Першому міжнародному китайському конкурсі в 1994 р. стали початком її успішної артистичної біографії. Зайнявши четверте місце в 1995 р. у місті Лідс (перша учасниця з Китаю на цьому престижному європейському конкурсі), вона одержала запрошення вчитися в консерваторії Лідса. В 2002 р. їй присуджене перше місце на Конкурсі ім. Бетховена.

Шень Веньюй (1986 р. народження, місто Чун Цин) почав займатися в шість років, у сім років зіграв Концерт Моцарта, у вісім – усі сонати Моцарта. З дев'яти років піаніст починає свою концертну діяльність спочатку в Китаї, потім за рубежом. У Південній Африці його називають «другим Моцартом». Коли хлопчикові здійснилося одинадцять років, він вступив до Staatliche Hochschule für Music у Карслруе (Німеччина). В десять років Шень Веньюй вивчив Третій концерт Рахманінова; у тринадцять років вивчив усі сонати Беховена, Гольдберг-Варіації І. С. Баха; в 2000 р. за один день записав з Польським симфонічним оркестром два диски, виконуючи Третій концерт Рахманінова та Другий Шопена. У наступному році Шень Веньюй почав брати участь у міжнародних конкурсах. У шістнадцять років – друге місце на конкурсі Queen Elizabeth у Брюсселі, у вісімнадцять років – перше на конкурсі ім. Рахманінова. В 2004 р. Шень Веньюй зіграв сольний концерт у Карнегі-Холі, ставши третім китайським піаністом, якому випала така честь (перед ним були Ін Чензун і Ланг Ланг).

Свідчення раннього прилучення до піаністичної культури в Китаї надає й наступне покоління юних музикантів. Чжан Хаочен (1990 р. народження) почав займатися на фортепіано з трьох років. У п'ять років він зіграв свій перший сольний концерт – усі двоголосні інвенції І. С. Баха й декілька сонат В. Моцарта, у шість років – концерт Моцарта з Шанхайським симфонічним оркестром. В 11 років Чжан Хаочен у гастролях

по Китаї виконує кілька програм Шопена, у тому числі всі етюди (ор. 10 і 25). В 12 років він став переможцем і найбільш юним учасником Конкурсу юних піаністів ім. Чайковського. Після першого місця на П'ятому Азіатському конкурсі ім. Шопена в Японії в 2004 р. (12-літній хлопчик брав участь нарівні з дорослою віковою групою) Чжан Хаочена запросили виступити на 49-м Міжнародному фестивалі ім. Ф. Шопена з програмою з усіх етюдів. В 2005 р. Чжан Хаочен вступив The Curtis Institute of Music до Г. Граффману (у якого займався Ланг Ланг). Його здібностям дивувалися професори: феноменальна пам'ять – за десять місяців він підготував чотири сольні програми. Третій концерт Рахманінова для фортепіано з оркестром він вивчив за чотири дні. В 2007 р. Чжан Хаочен став переможцем 4-го Китайського міжнародного конкурсу піаністів, в 2009 р. до всіх перемог і триумфів Чжан Хаочена додалося перше місце на Van Cliburn International Competition, і це перший китайський піаніст, що одержав головний приз на цьому конкурсі.

Нюню (1997 р. народження) – ще одна китайська «зірка» на світовому фортепіанному небокраї. Справжнє ім'я піаніста – Чжан Шенлян. В 2007 році він підписав контракт із компанією ЕМІ і став її першим професійним музикантом у віці 10 років. В 2008 р. вийшов диск «Нюню грає Моцарта», на другому диску в 2010 році він грає всі етюди Шопена – це перші у світі диски дитини з таким репертуаром. Нюню був першою дитиною, що виступила в новому знаменитому Пекінському державному театрі з сольним концертом. Унікальність Нюню не тільки в його феноменальній техніці й музикальності – він успішно займався скрипкою й диригуванням, багато читав, із захватом вчився композиції й теорії музики, вивчав філософію.

Ван Юйцзя (Юя Ванг), 1987 р. народження, вже в сім років активно й успішно багато виступала. В 2001 році вона одержала третю премію на конкурсі в Японії, після чого переїхала вчитися до Канади, в Mount Royal College у Калгарі. Зараз Юя Ванг постійно живе в Нью Йорку, гастролює по усьому світу. Її віртуозність викликає здивоване замилювання, навіть іронічні зауваження журналістів про швидкість пальців, подібну до комп'ютерної; за стрімкість своєї фортепіанної гри вона навіть одержала прізвисько «літаючі пальці» [5].

Даний *огляд персоналій* не вичерпує уявлень про тих

китайських піаністів, які вже досягли світової популярності. Але він важливий з двох причин: творчі шляхи більшості китайських музикантів подібні, так само як і їх репертуарний концертно-віртуозний вибір; вони здійснюють входження китайського піанізму як *системного явища* у світову культуру, анітрошки не поступаючись тими його специфічними властивостями, які часто зазнають критики, хоча настільки ж часто викликають безумовне замилювання в широкій публіці [8].

Дослідження Сюй Бо щодо цього є не тільки поясненням, але й свого роду захистом, науково-творчим виправданням виконавського китайського методу. Як пише китайський музикознавець, «в епоху, коли у світі починають говорити про кризу фортепіанного мистецтва, падінні інтересу до інструмента і його репертуару, Китай виховує й демонструє видатних піаністів. Але одночасно лунають критичні голоси на адресу блискучих представників китайського фортепіанного виконавства. Це стає приводом для питання про національну китайську фортепіанну школу...» [3, с. 9].

Наукова новизна даної статті зумовлюється висвітленням явища китайського піанізму у контексті широкої історичної конкурсної практики та з врахуванням переважаючих репертуарних ознак їх виконавського стилю. Вперше ставиться питання про національно-стильове виконавське мислення, яке формується на культурно-освітніх засадах, водночас є прагматично-цільовим явищем, тобто узгоджується зі світовою концертно-конкурсною практикою. Доводиться, що конкурс є важливою ігровою (агональною) формою виконавської діяльності, яка сприяє не лише формуванню творчої особистості піаніста, вихованню його характеру та підвищенню його технічної майстерності, але й виявленню переваг, художніх та технологічних домінант у творчих програмах різних національних виконавських шкіл.

Висновки. Не дивлячись на дещо критичне ставлення до конкурсних форм та до одноманітних репертуарних вимог до музикантів, у сучасній фортепіанно-виконавській культурі конкурсні змагальні форми займають провідне місце — у визначенні найбільш яскравих творчих особистостей, також для виявлення пріоритетних стильових інтерпретативних позицій у піаністичній творчості. Впродовж вже майже півстоліття провідні позиції стосовно конкурсних перемог та успішної концертної діяльності по усьому світі займають китайські

піаністи, чим вони завдячують унікальним рисам китайської музичної освіти, зокрема ранньому початку системних занять музикою та залученню до конкурсних програм у юному віці. На сьогодні китайська піаністична школа знаходиться на рівні провідних світових й переважає у сфері віртуозної гри; вона базується переважно на виконанні циклічних класицистсько-романтичних композицій, що найбільше відповідає об'єктивованому раціоналізовано-риторичному стилю інтерпретації. Але таким чином вона відкриває й власні ресурси фортепіанного інтонування, що прямують до національно-стильової визначеності, мовної та образної своєрідності.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). К.: Мин. культ. Украины, КГК, 1994. 157 с.
2. Пухлянко М. Конкурс музыкантов-исполнителей как феномен современного культурного пространства. Дис. ... канд. искусств.; спец.: 26.00.01 – теория и история культуры. К., 2015. 188 с.
3. Сюй Бо. Феномен фортепианного исполнительства в Китае на рубеже XX–XXI веков: дис. ... канд искусств.: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2011. 149 с.
4. Сюй Бо. Китайские пианисты на рубеже XX–XXI вв.: исполнительские достижения и система обучения // Южно-Российский музыкальный альманах. 2011. № 1 (8). С. 57–68.
5. Сюй Бо. Китайские пианисты сегодня – проблемы стилистики интерпретации // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования: сб. научных трудов. 2011. Вып. 9. С. 257–262.
6. Хейзинга Й. Homo ludens В тени завтрашнего дня; пер с нидерланд. М.: Прогресс – Академия, 1992. 464 с.
7. Хуан Цзечуань. Теоретические предпосылки изучения сонатности как принципа музыкальной композиции // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА імені А.В. Нежданової. Одеса : Астропринт, 2012. Вип. 15. С. 164–174.
8. Хуан Цзечуань. Музично-виконавське мислення як відображення творчої особистості // Проблеми сучасності : культура, мистецтво, педагогіка: зб. наук. пр. Луган держ. ін.-т культури і мистецтв. Луганськ: Вид-во ЛДІКМ, 2010. Вип. 26 (2013). С. 158–166.

REFERENCES

1. Moskalenko, V. (1994). Creative aspect of musical interpretation (to the problem of analysis). K.: Min. cult. Ukraine [in Russian].
2. Pukhlyanko, M. (2015). Competition of musicians-performers as a phenomenon of the modern cultural space. Diss. ... candidate art.; special: 26.00.01 – theory and history of culture. K. [in Russian].

3. Xu, Bo. (2011). The phenomenon of piano performance in China at the turn of the XX–XXI centuries: thesis. ... cand. of Arts.: 17..00.02. Rostov-on-Don [in Russian].

4. Xu, Bo. (2011). Chinese pianists at the turn of the 20th-21st centuries: performance achievements and training system // Yuzhno-Russian musical almanac. No. 1 (8). P. 57–68 [in Russian].

5. Xu, Bo. (2011). Chinese pianists today – problems of stylistics of interpretation // Actual problems of culture, art and art education: sb. scientific works. Issue 9. P. 257–262 [in Russian].

6. Huizinga, J. (1992). Homo ludens In the shadow of tomorrow; lane from the netherlands. M.: Progress – Academy [in Russian].

7. Huang, Jezchuan. (2012). Theoretical prerequisites for studying sonata as a principle of musical composition // Musical art and culture: Scientific bulletin of the ODMA named after A.V. Nezhdanova. Odesa: Astroprint, Vol. 15. P. 164–174 [in Russian].

8. Huang, Jezchuan. (2010). Musical and performing thinking as a reflection of creative personality // Problems of modernity: culture, art, pedagogy: coll. of science Luhan Ave. University of Culture and Arts. Luhansk: LDIKM Publishing House. Issue 26 (2013). P. 158–166 [in Ukrainian].

Українською та англійською мовами

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу
масової інформації КВ № 23356-13196 ПР від 24.05.2018.

Друкується за рішенням Вченої ради Одеської національної музичної
академії імені А.В. Нежданової, протокол № 6 від 23 грудня 2022 року.

На підставі Наказу Міністерства освіти і науки України № 886 від
02.07.2020 р. (додаток 4) збірник включено до Переліку наукових фахо-
вих видань України категорії «Б» у галузі мистецтвознавства (025 «Музичне
мистецтво»).

Формат 60×84/16. Гарнітура NewtonU.
Папір офсетний. Цифровий друк. Обл.-вид. арк. 14,27.
Ум. друк. арк. 10,49. Зам. № 0723/463
Підписано до друку 27.12.2022. Наклад 150 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
65101, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1
Телефон +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.