

ISSN 2522-4190 (print)

ISSN 2522-4204 (online)

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

НАУКОВИЙ ВІСНИК

**НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

ВИХОДИТЬ ТРИ-П'ЯТЬ РАЗІВ НА РІК

2024 Випуск 141

**ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ
МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ**

Засновано 1999 року

Київ — 2024

УДК 781.0+78.071.1 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.141>

**НАУКОВИЙ ВІСНИК
НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
2024. Випуск 141. ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ**

Збірник статей

Засновник і видавець: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3, 01001

Сайт: <http://naukvisnyknmau.com.ua/>

Телефон: +38 (044) 279-0792

Факс: +38 (044) 279-3530

Пошта: cancelyariya@knmau.com.ua

Свідоцтво про державну реєстрацію: Серія КВ, No 15129-3701P від 30.04.2009 р.

Згідно з наказом АК МОН України від 2 липня 2020 року за No. 886

«Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського»

внесено до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України

в галузі мистецтвознавства (спеціальність 025 Музичне мистецтво)

Згідно з рішенням Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення від 31 серпня 2023 року за No. 801 «Науковому віснику Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського»

присвоєно ідентифікатор медіа: **R30-01237**

Збірник наукових праць «Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського»

zareєстровано і проіндексовано в українських та міжнародних наукометричних базах даних: Google Scholar,

«Наукова періодика України» Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Bielefeld Academic

Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.

Редакційна колегія:

Мартинюк Т. В., доктор мистецтвознавства, професор (Переяслав-хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди), Переяслав, Україна (головний редактор).

Коханик І. М., кандидат мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (заступник головного редактора).

Москаленко В. Г., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (заступник головного редактора).

Редя В. Я., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (заступник головного редактора).

Безбородько О. А., кандидат мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Вайсс Є. (Weiss J.), доктор філософії, доцент (Люблянський університет / University of Ljubljana), Любляна, Словенія.

Дауноравічене Г. Л. (Daunoravičienė G. L.), доктор мистецтвознавства, професор (Литовська академія музики і театру / Lietuvos muzikos ir teatro akademija), Вільнюс, Литва.

Жаркова В. Б., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Іванніков Т. П., доктор мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна (відповідальний секретар).

Карась Г. В., доктор мистецтвознавства, професор (Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника), Івано-Франківськ, Україна.

Качмарчик В. П., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Ржевська М. Ю., доктор мистецтвознавства, професор (Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого), Київ, Україна.

Тишко С. В., доктор мистецтвознавства, професор (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Тукова І. Г., доктор мистецтвознавства, доцент (НМАУ ім. П. І. Чайковського), Київ, Україна.

Феннінг Д. (Fanning D.), доктор філософії, професор (Манчестерський університет / The University of Manchester), Манчестер, Англія.

Фламм К. (Flamm Ch.), доктор мистецтвознавства, професор (Гайдельберзький університет / Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg), Гайдельберг, Німеччина.

Чекан Ю. І., доктор мистецтвознавства, професор (Український католицький університет), Львів, Україна

Шонінг К. (Schöning K.), доктор філософії, науковий співробітник (Віденський університет / Universität Wien Institut für Musikwissenschaft), Відень, Австрія.

Редактори-упорядники — **Віктор Москаленко, Тимур Іванніков**

Рекомендувала до друку Вчена рада Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 5 від 28 листопада 2024 року).

За достовірність інформації, зміст статей і посилань відповідають автори.

Висловлені у статтях думки можуть не збігатися з поглядами редакції.

ISSN 2522-4190 (print)

ISSN 2522-4204 (online)

**MINISTRY OF CULTURE
AND STRATEGIC COMMUNICATIONS OF UKRAINE
UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC**

**SCIENTIFIC HERALD
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL
MUSIC ACADEMY OF UKRAINE**

PUBLISHED 3-5 TIMES A YEAR

2024 ISSUE 141

**INTERPRETATIVE ASPECTS
OF MUSIC CREATIVITY**

Founded in 1999

Kyiv — 2024

UDC 781.0+78.071.1 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.141>

**SCIENTIFIC HERALD
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE**

2024. Issue 141. INTERPRETATIVE ASPECTS OF MUSIC CREATIVITY

Published 3-5 times a year

Founder and publisher: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.
Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3, 01001

Website: <http://naukvisnyknmau.com.ua/> **Phone:** +38 (044) 279-0792. **Fax:** (044) +38 279-3530

E-mail: canceljariya@knmau.com.ua

Certificate of state registration: KB, No. 15129-3701P from 30.04.2009

By the decision of the Attestation Board of the Ministry (order of the Ministry of Education and Science No. 886 of 02.07.2020) the scientific journal “Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine” has been included into the List of scientific professional publications of Ukraine in category “B” in the field of **art studies (specialty 025)**

By the decision of The National Council of Television and Radio Broadcasting No. 801 of 31.08.2023 the scientific journal “Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine” has been assigned a media identifier: **R30-01237** “Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine” has been registered and indexed in Ukrainian and international scientometric databases: Google Scholar, “Scientific Periodicals of Ukraine” in the Vernadsky National Library of Ukraine, Bielefeld Academic Search Engine (BASE), CiteFactor, WorldCat, CrossRef.

Editorial board:

Martynjuk T. V., Doctor of Art Criticism, Professor (Pereiaslav-Khmelnytskyi Hryhorii Skovoroda State Pedagogical University), Pereiaslav, Ukraine, (editor in chief).

Kohanyk I. M., Candidate of Art Criticism, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine (deputy editor).

Moskalenko V. H., Doctor of Art Criticism, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine (deputy editor).

Redia V. Ia., Doctor of Art Criticism, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine (deputy editor).

Bezborodko O. A., Candidate of Art Criticism, Associate Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine.

Chekan Y. I., Doctor of Art Criticism, Professor (Ukrainian Catholic University), Lviv, Ukraine.

Daunoravičienė G. L., Doctor of Art Criticism, Professor (Lithuanian Academy of Music and Theatre), Vilnius, Lithuania.

Fanning D., Ph. D., Professor (The University of Manchester), Manchester, England.

Flamm Ch., Doctor of Art Criticism, Professor (Ruprecht Karl University of Heidelberg), Heidelberg, Germany.

Ivannikov T. P., Doctor of Art Criticism, Associate Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine (executive secretary).

Karas H. V., Doctor of Art Criticism, Professor (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University), Ivano-Frankivsk, Ukraine.

Kachmarchyk V. P., Doctor of Art Criticism, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine.

Rzhevskaya M. Y., Doctor of Art Criticism, Professor (Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University), Kyiv, Ukraine.

Schöning K., Ph. D., scientific researcher (Universität Wien Institut für Musikwissenschaft), Vienna, Austria.

Tyshko S. V., Doctor of Art Criticism, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine.

Tukova I. H., Doctor of Art Criticism, Associate Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine.

Weiss J., Doctor of musicology, Professor (Academy of Music, University of Ljubljana), Ljubljana, Slovenia.

Zharkova V. B., Doctor of Art Criticism, Professor (Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music), Kyiv, Ukraine.

Compiling editors — Viktor Moskalenko, Tymur Ivannikov

Recommended for publication by the Academic Council of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (protocol number 5 from the 28 of November 2024).

The responsibility for the authenticity of the information,
the content of articles and references lies entirely with the authors.

The opinions expressed in the articles do not necessarily reflect the views of the editorial board.

© UNTAM, 2024

З М І С Т

Від упорядників.....	7
Музична інтонація: від історичних витоків до сучасності.....	8
Соломонова О. Б. Специфіка національної ідентифікації в українській академічній музиці від Миколи Лисенка до сучасності.....	8
Катрич О. Т. Національні “голоси” академічного музичного виконавства в глобалізованому світі.....	26
Стронько Б. Ю. Символічний потенціал звукових орнаментів у «Гуцульському триптиху» Мирослава Скорика.....	36
Варданян О. І. Національна інтонація у фільмах Сергія Параджанова.....	50
Гнатюк Д. О. Композиторська інтерпретація Го Веньцзіна китайської традиційної опери «Жага буденного життя».....	60
Прокопенко А. І. Концерт для домри з оркестром №3 Валерія Івка: вектори інтонаційного розвитку та жанрові риси.....	71
Стоколяс М. В. Тілесність як прояв національної інтонації у сучасному українському естрадному вокальному мистецтві.....	86
Філатова Т. В. Гітарна музика Ейтора Вілла-Лобоса: жанрові традиції бразильського шоро.....	96
Дякова А. В. Втілення українських фольклорних елементів у «Щедрівці» Валерія Івка.....	117
Сухленко Ю. С. «Les Sauvages» Ж.-Ф. Рамо: маркетинговий хід чи вправа з музичної характерології?.....	133
Злочевська Ю. В. Історія становлення народних хорів та вокально-хореографічних ансамблів у 1940–1950-ті роки: український та польський контекст.....	147

C O N T E N T S

From the compilers.....	7
Musical intonation: from historical origins to the present day	8
Solomonova O. B. The specifics of national identification in Ukrainian academic music: from Mykola Lysenko to the modern time	8
Katrych O. T. National «voices» of academic musical performance in a globalized world	26
Stronko B. Yu. The symbolic potential of sound ornaments in “Hutsul triptych” of Myroslav Skoryk.....	36
Vardanyan O. I. National intonation in the films of Sergei Parajanov	50
Hnatiuk D. O. Composer’s interpretation of Guo Wenjing of Chinese traditional opera «Si Fan»	60
Prokopenko A. I. Concerto for domra and orchestra No. 3 by Valery Ivko: vectors of intonational development and genre features.....	71
Stokolias M. V. Embodiment as a manifestation of national intonation in modern Ukrainian popular vocal art.....	86
Filatova T. V. Guitar music by Heitor Villa-Lobos: genre traditions of Brazilian choro	96
Diakova A. V. Embodiment of Ukrainian folk elements in Valerii Ivko’s «Shchedrivka».....	117
Sukhlenko Yu. S. «Les Sauvages» by J.-P. Rameau: a marketing ploy or an exercise in musical characterization?	133
Zlochevska Yu. V. The history of the formation of folk choirs, vocal and choreographic ensembles in the 1940s and 1950s: Ukrainian and Polish context.....	147

ВІД УПОРЯДНИКІВ

141-й випуск «Наукового вісника Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» присвячений одному з основних тематичних напрямів збірника — інтерпретаційним аспектам музичної творчості. Зміст випуску віддзеркалює актуальні проблеми сучасного музикознавства, пов'язані з теоретичним осмисленням виконавського мистецтва, аналізом композиторської творчості та проблемами музичної інтерпретації.

У збірці представлені матеріали, поєднані загальною темою «Національна музична інтонація: від історичних витоків до сучасності». Порядок розташування пропонує статей відповідає логіці поступового звуження ракурсу дослідження: від масштабних узагальнень та концепцій («Специфіка національної ідентифікації в українській академічній музиці: від Миколи Лисенка до сучасності» Ольги Соломонової, «Національні “голоси” академічного музичного виконавства в глобалізованому світі» Ольги Катрич) до специфіки втілення національної інтонації у творчості українських та іноземних композиторів («Символічний потенціал звукових орнаментів у “Гуцульському триптиху” Мирослава Скорика» Борислава Стронька, «Національна інтонація у фільмах Сергія Параджанова» Ольги Варданян, «Композиторська інтерпретація Го Веньцзіна китайської традиційної опери “Жага буденного життя”» Дарії Гнатюк, «Концерт для домри з оркестром №3 Валерія Івка: вектори інтонаційного розвитку та жанрові риси» Аліни Прокопенко, «Гітарна музика Ейтора Вілла-Лобоса: жанрові традиції бразильського шоро» Тетяни Філатової, «Втілення українських фольклорних елементів у “Щедрівці” Валерія Івка» Анастасії Дякової).

Однією з особливостей випуску є включення аналітичних розвідок молодих науковців, що дотичні до зазначеної тематики («“Les Sauvage” Ж.-Ф.Рамо: маркетинговий хід чи вправа з музичної характерології?» Юрія Сухленка, «Тілесність як прояв національної інтонації у сучасному українському естрадному вокальному мистецтві» Марії Стоколяс, «Історія становлення народних хорів та вокально-хореографічних ансамблів у 1940–1950-ті роки: український та польський контекст» Юлії Злочевської).

Редакційна колегія «Наукового вісника» традиційно запрошує знаних фахівців і науковців-початківців до діалогу та плідної співпраці.

**Віктор Москаленко,
Тимур Іванніков**

МУЗИЧНА ІНТОНАЦІЯ: ВІД ІСТОРИЧНИХ ВИТОКІВ ДО СУЧАСНОСТІ

УДК 78.036:39(477)(045)

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319192

СОЛОМОНОВА О. Б.

Соломонова Ольга Борисівна — доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3058-425X>

solo55mono@gmail.com

© Соломонова О. Б., 2024

СПЕЦИФІКА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ АКАДЕМІЧНІЙ МУЗИЦІ ВІД МИКОЛИ ЛИСЕНКА ДО СУЧАСНОСТІ

Представлено феномен української академічної музики в аспекті національної ідентичності. З акцентом на диференціації понять національна ідентичність і національна ідентифікація надано їх робочі дефініції. Виявлено специфіку і механізми національної ідентифікації української академічної музики в еволюційній площині. Умовно, з підкресленням не лінійного характеру періодизації, виділено три етапи її розвитку: 1) класичний, так званий Лисенків — етап культурного самоусвідомлення і ствердження національної ідеї; 2) період розвитку української музики в умовах СРСР — стрибкоподібний, полярний за тенденціями (від соцреалізму до авангарду), драматичний і навіть репресивний; 3) час розвитку української музики в епоху Незалежності, вибуховий в плані інноваційності. Доведено, що кожний із названих етапів, попри наявність загальних тенденцій, позначений специфічними засобами маркування української ідеї. Проаналізовано домінуючі фактори національної ідентифікації на музичному (жанрово-інтонаційні, стилеві, драматургічні ознаки) та позамузичному (контекстний, соціокультурний, вербально-змістовий та ін.) рівнях організації музичного твору. Розкрито специфіку функціонування засобів національної ідентифікації на різних етапах еволюції української академічної музики з точки зору *етнодиференційної та етноінтеграційної* тенденцій (І. Ляшенко). Виявлено факт їх збалансованого співвідношення з крешендуванням інтеграційної стратегії на сучасному етапі. Аналітичну аргументацію теоретичних позицій здійснено на прикладі творів українських композиторів з пріоритетом сучасного контенту. Серед таких — «Український реквієм» О. Козаренка, «Сльози» В. Сильвестрова, «Кадиш реквієм» і «Панахида за загиблими від Голодомору» Є. Станковича, «Колискові очерету» І. Алексійчук, «Сapre diem» О. Безбородька, «NORD/OUEST» А. Загайкевич, «Там і колись, тут і тепер» І. Тараненка, «Стратум» А. Мерхеля. Деякі твори вводяться в музикознавчий обіг уперше. На основі аналітичних спостережень продемонстровано незліченне різноманіття підходів українських композиторів до вирішення проблеми національної ідентифікації.

Ключові слова: українська академічна музика, сучасна українська музика, національне, національна ідентичність, національна ідентифікація, етнодиференційна та ітноінтеграційна тенденції, жанр, українська інтонаційність.

Вступ. Проблеми національної ідентичності і національної ідентифікації мистецтва — фундаментальні в гуманітарних науках ХХ — початку ХХІ століття. Вивчення цих феноменів, перетворюючись на мейнстрім європейської науки, позначено великою кількістю досліджень. Важливою є тенденція до міждисциплінарного обговорення названої проблематики в площині соціології, філософії, лінгвістики, літературознавства, що забезпечує міцну базу музикознавчим розвідкам. Дискутування феноменів національного включається у широкий соціокультурний контекст, порушуючи такі питання, як специфіка національної ідеї, унікальність національного образу світу, його архетипних ресурсів і традицій тощо.

Важливе відгалуження проблеми — питання національної ідентичності та ідентифікації *української музики*. Про потужний інтерес до цих питань свідчить, почасти, міжнародна конференція «Ukraine in Music History» (Відень, 2023). Між тим, запропонована до розгляду проблема є досить складною, глибинною і такою, що не може вмістити всі аспекти обговорення, адже все різноманіття засобів вираження національної ідеї в українській музиці неможливо «вичавити» до субстрату: за будь-якими дефініціями залишається чималий простір варіантів. Затим, на нинішньому етапі осмислення ця проблема ще не може вважатися всебічно розробленою: у музикознавстві до сих пір не вироблено «скільки-небудь надійного категоріального апарату для схоплення феномена національного» [Забужко, 2009, с. 6]; не систематизовано засоби національної ідентифікації у жанрово-інтонаційній площині, не виявлено їх специфіку відносно конкретних періодів еволюції академічної музики України; вивчення проблеми часто позбавлене аналітичної аргументації, особливо в модерному сегменті. Складності додає неймовірне розмаїття жанрово-інтонаційного рельєфу української музики, який багато в чому є результатом поліетнічного статусу української нації і культури. Спроба осмислити названий комплекс питань забезпечує **актуальність** та **інноваційну сутність** запропонованої статті, яка все ж не може претендувати на остаточне їх вирішення.

Аналіз публікацій. Проблема національної ідентичності давно привертає увагу дослідників. Особливо активно вона розробляється західноєвропейськими вченими (серед таких — Е. Гелнер [Гелнер, 2003], Е. Сміт [Сміт, 1994]). За спостереженням Л. Криворучки, протягом останніх двох десятиліть кількість англomовних робіт з цієї тематики сягнула півтора мільйона, що свідчить про серйозну потребу прийти до розуміння процесу формування, перетворення й передавання національних ідентичностей [Криворучка, 2014]. Серед основних тематичних напрямків проблеми відзначимо такі: осмислення дефініції і самого явища «національна ідентичність», специфіка функціонування феномена в різних сферах науки і культури, осмислення нації та етносу як культурного проєкту, особливості репрезентації національної ідеї в індивідуальній творчості. І хоча національна ідентичність займає пріоритетну позицію в ієрархії національних цінностей як головна форма колективної ідентифікації за ознаками спільних цінностей, пам'яті і символів [Сміт, 1994, с. 176], можна констатувати відсутність її загальноприйнятої дефініції. Тож погодимось із Л. Нагорною: «у соціогуманітарній сфері наукового знання ідентичність — термін настільки ж загальноповживаний, наскільки розмитий» [Нагорна, 2011, с. 15].

Значний інтерес до означеної проблеми виявляють вітчизняні дослідники. Свідчення тому — колективна монографія *Tertium non datur*: проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі XIX-XXI ст. [2014], що підіймає майже весь спектр зазначених питань у площині філософії та української літератури. Особливо цінною для статті є матеріал Івана Лисого «Концепт національної ідентичності в дослідженнях культури» [Лисий, 2014], присвячений аналізу розвідок із задоволеної проблеми.

Потужну динаміку вивчення феномена культурної ідентичності спостерігаємо у сфері музикознавства. Повносилу традицію у цій площині посвідчує монографія «Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму» [Пилатюк, 2024], створена інтернаціональним колективом науковців. Серед дотичних до проблеми — статті «Лисенко як європейський романтик і його рецепція в українському суспільстві» Любові Кияновської [Кияновська, 2024], «Романтично-національна символіка фортепіанних рапсодій Миколи Лисенка» Гельмута Льюоса [Льюос, 2024], «Творчість польських еміграційних композиторів ХХ ст. як свідчення культурної ідентичності» Анни Новак [Новак, 2024], «Микола Лисенко і горизонт очікувань національної культури» Мирослави Новакович [Новакович, 2024], «Епістолярій Миколи Лисенка як дзеркало націотворчості» Ірини Сікорської [Сікорська, 2024], «Комічні опери Миколи Лисенка як національний нарратив (на прикладі “Андрасіади” та “Енеїди”)» Ольги Соломонової [Соломонова, 2024].

На особливу увагу заслуговують розвідки, що вивчають питання інтонаційного синтезу в українській музиці (у тому числі, різноетнічного). Серед таких — монографія Олени Зінькевич «Українська симфонія 1970-1980 років. Генетико-типологічний аспект» [Зінькевич, 2023], статті Мирослави Новакович «Національне як “одиничне” в музичній культурі Галичини першої половини XIX століття (на прикладі галицького регіону)» [Новакович, 2017] і Ольги Соломонової «Українська музика з єврейським акцентом: “Шість єврейських мелодій” Юрія Іщенка, “Carpe diem” Олега Безбородька» [Соломонова, 2024]. У матеріалі «Етнічна ідентифікація культуротворчої особистості в полікультурному просторі України» до означеного проблемного спектру додається персональний аспект [Соломонова, 2021].

Представлені роздуми викладено в діалозі з багатьма науковцями. Провідними персоналіями діалогу є Оксана Забужко та Іван Ляшенко — пріоритетні постаті щодо розуміння специфіки національного музичного стилю (І. Ляшенко) та ідей національної ідентичності й українського Відродження (О. Забужко). І хоча теорія національного стилю І. Ляшенка у зв'язку з вимогами часу нанизана на ідеологічний стрижень, важливими є зафіксовані ним тенденції: *етнодиференційна* — та, що спирається на іманентні ресурси української музики і сприяє її диференціації, та *етноінтеграційна*, яка ґрунтується на міжетнічних інтонаційних зв'язках і виявляє ознаки міжнаціональної системи [Ляшенко, 1973]. Утім, процеси національної ідентифікації не обмежуються названими тенденціями, а з часу видання робіт І. Ляшенка в академічній музиці України з'явилися унікальні твори, ще не осмислені музикознавством. Все це викликає потребу системного вивчення проблеми крізь призму еволюції музично-академічної традиції України.

Мета статті — виявити специфіку національної ідентифікації української академічної музики в еволюційному аспекті.

Наукову новизну статті забезпечує відсутність системного вивчення засобів національної ідентифікації академічної музики України крізь призму еволюції, з адаптацією творів сучасних композиторів.

Методологічне підґрунтя. Специфіка матеріалу зумовила використання таких методів дослідження: історико-хронологічного — для вивчення соціокультурних процесів, що охоплюють період розвитку української академічної музики від ХІХ до початку ХХІ століття; типологічного — щодо розподілу зазначеної історичної фази на три етапи; компаративного — при порівнянні засобів національної ідентифікації української музики в означені періоди; інтонаційного, герменевтико-семантичного — для розкриття специфіки аналізованих творів

Результати дослідження. Для викладення основних позицій статті необхідно визначити термінологічний апарат проблеми. Важливою і такою, що потребує розробки, є диференціація понять *національна ідентичність* і *національна ідентифікація* — позаяк до сих пір спостерігається відсутність їх ефективного категоріального визначення для продуктивної наукової комунікації. Будучи однокореневими (англ. *Identity* — ідентичність, тотожність, особистість), ці поняття не є синонімічними. Залишаючи осторонь інтерпретацію наявних визначень національної ідентичності (попри їх широке коло, феномен «уникає ніби радикальних, а насправді визначених, зобов'язуючих висловлювань» [Лисий, 2017, с. 41]), представимо робочі дефініції, що працюють у смисловому полі статті.

Національна ідентичність — увиразнена національно-ментальна самобутність, що забезпечує приналежність конкретних феноменів (музики, твору) до української спільності, а відтак — сприяє усвідомленню митцем своєї національної природи як ототожненої з українським світом. За визначенням М. Бубера, про національну ідентичність можна говорити тоді, «коли певний народ помічає свою єдність, свій внутрішній зв'язок, свій історичний характер, свої традиції, своє становлення і розвиток, свою долю і призначення, робить їх предметом своєї свідомості, мотивуванням своєї волі» [цит за: Нагорна, 2011, с. 259]. Саме про це говорить подвижник української музики Іван Остапович: «Мені дуже важливо дізнатися: на що мені як композитору опертися у своїй національній музиці. Адже куди б я не виїхав ... я все одно буду мислити тим середовищем, де я народився» [Остапович, 2021]. Імперативом представленої дефініції є така думка: незважаючи на «наслідки бруталного зовнішнього втручання імперської ідеології» [Забужко, 2009, с. 21] і спробу нівелювати унікальність української музики в її квазіподібності до російської, ця музика має увиразнену національну специфіку. Відтак, **національна ідентифікація**¹ це *процедура* позначення/виявлення приналежності певного артефакту до своєї національної культури завдяки *ідентифікаторам*, які визначають його сутність як співвідносного з конкретною музичною ментальністю (почасти українською). Це те, про що австрійський музиколог Отто Біба зазначає: «Звертаючись до проблематики національних музичних шкіл, маю на увазі передусім певні стилістичні та/або виразові елементи в професійній ... музиці, які асоціюються з певною нацією, її історично встановленим життєвим простором та розпізнаються як типові для неї» [цит. за: Криворучка, 2014, с. 67].

¹ Симптоматично, що англійське слово *identity* синхронізує протилежні значення: з одного боку, воно є символом тотожності (однакові, рівні собі), з іншого — включає семантику своєрідності (автентичні, справжні, індивідуальні). Така смислова об'ємність відтворює специфіку художньої творчості, яка є водночас відтворенням загальної сутності національної культури і проявом індивідуальності митця.

Визначивши поняття, перейдемо до розробки зазначеної проблеми, рухаючись шляхом періодизації — вона дозволить, попри умовність, унаочнити найважливіші еволюційні події ХІХ — початку ХХІ століття у визначеному проблемному руслі.

Отже **перший, класичний етап розвитку української музики**, який за аналогією з франківським можна назвати лисенковим, — це подвижницький етап формування національно-культурних концептів у напрямку ствердження української ідеї та пошуку національної ідентичності. Це період «первісної етнічної диференціації з відокремленням свого “ми” від усякого “не-ми”» [Забужко, 2009, с. 56]. Звідси — етнозахисна скерованість української музики, свого роду культурна резервація, націлена на консервацію і збереження національної традиції в усіх проявах: від мови до інтонаційності та жанровості. Усі показники академічної музики цього періоду — як музичні, так і позамузичні, здебільшого відповідають **етнодиференційній** тенденції і мають чіткі українські координати з опорою на духовну музику і жанрове фольклорне осердя. У Лисенка це дума і лірична пісня-солоспів, у галицьких композиторів ще й козак і коломийка (остання, за В. Гошовським, є «танцювальним фольклором оргіастичного типу» [Гошовський, 1971, с. 144]). На думку вченого, життєздатність коломийки в Галичині та Закарпатті обумовлена специфікою національного музично-поетичного мислення, яке учений символічно називає «коломийковим» [Гошовський, 1971, с. 151]. Симптоматична інтонаційна матеріалізація цієї ідеї в музиці до вистави «Верховинці» та розділі *Tempo di Kolomejka* з П'ятої симфонії М. Вербицького.

І все таки, поряд із етнодиференційними, у цей період існують **етноінтеграційні** тенденції — правда, такі, що діють «усередині» збагаченого впливами українського контенту. Обумовлені неймовірним розмаїттям жанрово-інтонаційного рельєфу вітчизняної музики, вони постають як результат поліетнічного статусу української нації і культури. Особливо це стосується півдня України і Східної Галичини, де, враховуючи специфіку пограниччя, національне репрезентувалось через інтонаційність синтетичного профілю, включаючи австрійський, польський, єврейський, грецький контент. Як зазначає М. Новакович, музика цих народів (йдеться про польську і австрійську компоненти галицького регіону) «внаслідок певних геополітичних обставин стала невід'ємною складовою у системі музичного мислення галицьких композиторів» [Новакович, 2017, с. 34]. Важливою у цьому аспекті є наступна думка І. Ляшенка: «національне завжди несе в собі “заряд” переростання своїх локально-етнічних рамок, перетворення через культурні взаємодії в інтернаціональне. Інтернаціональне ж знаходиться не “біля”, “над” чи “під” національним, а всередині національного» [Ляшенко, 1973, с. 15]. Наголошуючи на компенсаторній функції обох тенденцій, зазначимо їх тяжіння до системної єдності та універсалізації.

Важливий ідентифікатор національної інтонаційності в цей період — **жанри, пов'язані зі словом**. Першої черги, це хорові жанри, які відтворюють соборне начало фольклорної та академічної музичної традиції України (почасти, хорового концерту). Умовно жанрові акценти цього періоду наступні:

— *хорова обробка народної пісні* (М. Леонтович з його більше ніж 200 обробками, М. Лисенко і більшість композиторів цієї доби);

— *духовна музика, кантата*, які розвивались на жанрово-інтонаційній базі партесного концерту, панегіричного канту і західноєвропейської вокально-хорової традиції (кантати-поєми «Слухай!» П. Сокальського і «Б'ють пороги» М. Лисенка, кантати «Радуйся ниво неполітая» М. Лисенка, «Хустина» Г. Топольницького, «Дніпро реве», «Лічу в неволі» Д. Січинського);

– камерно-вокальні твори на слова українських майстрів слова (симптоматично, що зі 120 камерно-вокальних опусів М. Лисенка 88 створено на тексти Тараса Шевченка),

– опера — тут титул чемпіона належить М. Лисенку з його десятьма операми на українські сюжети, які підняли цей мало адаптований українськими композиторами жанр на небувалу висоту (серед таких — «Андріашіада», «Різдвяна ніч», «Пан Козцький», «Коза-дереза», «Утоплена», «Наталка Полтавка», «Тарас Бульба», «Енеїда»).

Серед **позамузичних факторів** національної ідентичності української музики лисенкова періоду, до яких відносимо назву творів, звернення до української літератури і поезії, відтворення важливих історико-соціальних подій України та ін., — перше місце посідає *українська мова*, що постала принципово важливим, навіть сакральним національним ідентифікатором. До прикладу, всі твори М. Лисенка, на відміну навіть від Т. Шевченка і М. Гоголя, безкомпромісно базуються на українському слові. Виключенням є опера-фарс «Андріашіада», що виникла як реакція на антиукраїнський Валуєвський указ: тут брак українського слова та музичної лексики (твір заснований на іронічно трансформованих цитатах з російських і європейських опер) стає пародійним мінус-прийомом, сутність якого можна передати метафорою «Вгору сходами, що ведуть вниз» (назва роману Белл Кауфман).

Надважливий позамузичний чинник національної ідентифікації української музики, але такий, від якого заряджається вся її інтонаційна плоть, — *усвідомлена громадянська позиція композиторів*, що акумулює творчу енергію у напрямку увиразнення української ідеї та створення на цій основі потужного мистецького простору. Симптоматично, що саме в цей період були скомпоновані два донині актуальні українські гімни: «Ще не вмерла Україна» М. Вербицького і «Молитва за Україну» М. Лисенка. Гімн, вищий прояв національної ідентичності, у силу свого універсалізму вимагає не лише національної визначеності, але й високого сакралізованого стилю висловлювання — звідси синтезування у ньому стилістики хорового народного і церковного співу, передусім — панегіричного хорового концерту.

Важливою справою композиторів цього періоду (умовно друга половина XIX — початок XX століття) — а це Лисенко (1842–1912), М. Аркас (1853–1909), Б. Підгорецький (1873–1919), С. Воробкевич (1836–1903), М. Колачевський (1851–1908), В. Сокальський (1863–1919), Д. Січинський (1865–1909), А. Вахнянин (1841–1908), О. Нижанківський (1863–1919) і В. Матюк (1852–1912; двох останніх умовно відносимо до Лисенкової школи в Галичині) — стало «створення у розчленованій між двома імперіями Україні специфічної духовної єдності новітнього, переважно секулярного типу» [Забужко, 2009, с. 19] на основі своєї фольклорної традиції. Єдність ця, на думку Дмитра Антоновича, забезпечувалась завдяки здійсненому М. Лисенком відділенню української пісні від російської і проведенню між ними демаркаційної лінії [Українська культура, 1993] (певно, йдеться не стільки про жанр пісні як такої, скільки про пісенну інтонаційність). Такий рішучий творчий імператив призвів до формування досить потужної академічної музики переважно романтичної скерованості, але поки що локальної вагомості. Повносилий прорив у світовий простір здійсниться вже на наступному етапі еволюції української академічної музики.

Усе це — важливі, але не єдино можливі призми дослідження факторів національної ідентичності української музики. Не менш цікаві події відбувались на маргінесі, у **сміховому полі** (згадаймо «Щоб не плакати, я сміялась» Лесі Українки¹). Не

¹ Йдеться про вірш "Як дитиною, бувало".

маючи на меті досконалу розробку питання, зазначимо основні віхи процесу. Стартуючи від партесу «Спочатку днесь», «Наталки Полтавки» і «Запорожця», український музичний сміх кульмінував у Лисенкових операх-сатирах «Андріашіада» та «Енеїда», озвавшись у антимонархічному солоспіві «Цар Горох» К. Стеценка. Симптоматичною є редукція сміхових опусів у радянський період 1930-1960 років. Серед незначної кількості сміхової продукції цього часу — музична комедія М. Вериківського «Вій» (1936, 1945 перероблена на комічну оперу) і творчість Оскара Сандлера, виразної «сміхової фігури» цього часу, у спадку якого широко представлені дотичні до сміхового модусу жанри: оперети «Даруйте коханим тюльпани» (1958), «Наречені не повинні плакати» (1959), «Каштани Києва» (1972) та музичні комедії «Фабрика чудес» (1949), «На світанку» (1964), «Четверо з вулиці Жанни» (1966). До цього ж списку віднесемо оперу-сатиру «Зоря» діаспорянина Ігоря Соневицького.

Більш активно сміхова поетика визирає у творчості українських композиторів наступних поколінь: «Сваті мимоволі» та «Вії» Віталія Губаренка, «Повістях» Івана Карабця, «Жартах» з «Квіту папороті» та фіналі Сьомої симфонії Євгена Станковича, симфонії-памфлеті Бориса Буєвського, Концерто-буффа Володимира Птушкіна, у творах Сергія Зажитька, Володимира Рунчака, Олега Безбородька, Андрія Бондаренка і Золтана Алмаші, у парадоксах Сергія Ярунського і брежнєвських Сатурналіях «Чорнобильдорфа» Романа Григоріва та Іллі Разумейка. Навіть зараз, у воєнні часи, сміх продовжує бити на поразку (йдеться про «Колискову ворогу» херсонських партизанів).

Що ж до опер Лисенка, то тут сміх є не тільки потужним компенсатором трагізму буття, але й генератором української ідеї та маніфестацією національної ідентичності автора. Обидва твори розвінчують соціокультурні явища: «Андріашіада» — антиукраїнську колонізаторську політику Валуєвського указу, «Енеїда» — російське «криводержавіє» (так М. Лисенко називав самодержавство). Захоплююча інтелектуальна інтрига, інтертекстуальний дрейф, відкритість композиції до контексту і підтексту з множинними натяками на соціокультурну ситуацію сучасної композитору України — роблять ці твори документами мистецького визвольного руху. Обидві опери-сатири підтверджують значну роль художнього сміху в процесі формування національної ідентичності української музики: це чіткий національний наратив, засіб національної самоідентифікації композитора та механізм спротиву імперії, який працював, не зважаючи на утиски (згадаймо висилку М. Драгоманова), не в стіл, а принародно. І хоча процес деколонізації зазвичай пов'язують із композиторами-шестидесятниками, можна трактувати «Андріашіаду» та «Енеїду» як дужих повпредів національної ідеї¹.

¹ Важливою в аспекті досліджуваної проблеми і такою, що потребує обговорення, є стаття Ростислава Семківа «Самоусвідомлення, ідентичність та їх співвіднесеність із формами комізму в художній літературі: формулювання гіпотез» [Семків, 2017]. Підкреслюючи роль творчого сміху в процесі формування національної ідентичності, автор висуває цікаву гіпотезу: вивчення будь-якої національної культури у статусах метрополії і колонії полягає у «парадоксі де-факто ширшого діапазону комізму в межах колонізованої, політично залежної культури у порівнянні з культурою ... колонізаторів» [Семків, 2014, с. 108]. Переносючи цю думку на досліджувану проблематику, зазначимо наступне. Приваблива гіпотеза Р. Семківа потребує аргументації, адже поки що ця заява 1) не ґрунтується на компаративному аналізі зазначених позицій (монополія, колонія); 2) досвід автора запропонованої статті з осмислення різнонаціональних і різночасових проєкцій сміхової культури не дає можливості зробити такий висновок; 3) у будь-якій культурі є офіційна і маргінальна території — саме друга, яка зазвичай відкрита до сміху і репрезентує контр-філософію по відношенню до пануючої системи, була

Другий етап розвитку української академічної музики, що відбувався в умовах СРСР, — стрибкоподібний, полярний за тенденціями (від соцреалізму до авангарду), драматичний і репресивний: згадаймо вбивство Миколи Леонтовича, знищення спадку і заслання у табори Василя Барвінського і Всеволода Задерацького; репресії щодо всесвітньо відомого етнолога Мойсея Береговського, який був виключений з Київської Консерваторії і Спілки композиторів України; обвинувачення у формалізмі й буржуазності Бориса Лятошинського, драматичні сторінки життя київських шестидесятників і львів'янки Стефанії Туркевич (список можна продовжити). Це етап розвитку української музики в задушливих обіймах «старшого брата», період радянської колонізації, всередині якого, що важливо — нарощується процес деколонізації.

Не претендуючи на відтворення повної картини, зазначимо основні націотворчі тенденції цього періоду в сфері академічної музики. З одного боку, це укріплення її професійного статусу: вона постає потужнішою, з досить розвиненою жанровою структурою (важливий акцент — адаптація балету), здатною продукувати інноваційні тенденції як на національному ґрунті, так і відкриваючись до всесвітніх процесів. Таке відкриття світу стосувалось і етнічної специфікації української музики: вона вже не замикається на відтворенні суто української інтонаційності, демонструючи виразні *етноінтеграційні тенденції*, що здебільшого живляться не «з середини» (як на першому етапі), а «ззовні», через збагачення інонаціональним контентом. Вихід української музики зі стану «консервації» — ознака, яка стане одним із її важливих маркерів аж до сьогодення.

Означені процеси не заважали митцям сповідувати українську національну ідентичність. Утім, враховуючи розвиток української музики в умовах тоталітарного тиску, цензурної опіки і соцреалізму, багато в чому цей процес мав спотворений, хоча й не однорідний за тенденціями характер. Можна констатувати визрівання в українській музиці декількох протилежних скерованостей. Одна з них — фольклорна парадигма. Виконуючи «етнозахисну функцію» і водночас відповідаючи вимогам партії щодо народності/демократизму, фольклорний нахил сформував досить різні явища: від симулякрів і так званого народницького, витриманого в соцреалістичному дусі напрямку з його убогим етнографізмом побутово-шароварного або імперського-героїчного типу — до неофольклоризму, який, за умови талановитості композитора і завдяки синтезу з новітніми техніками і стилістикою, вдихнув у вітчизняну музику свіже повітря (згадаймо неофольклористичні опуси Левка Ревуцького, Бориса Лятошинського, Ганни Гаврилець, Віталія Губаренка, Лесі Дичко, Івана Карабиця, Олександра Козаренка, Левка Колодуба, Мирослава Скорика, Євгена Станковича...).

Кардинально протилежна тенденція, не заточена на фольклоризмі й спричинена, у тому числі, фольклорним перенасиченням тоталітарної епохи, це **авангардизм**, що підніс українську музику на європейський рівень і зруйнував стереотипи, за яких національне дорівнює фольклорно-етнографічному. Серед його представників — учні Бориса Лятошинського, київські композитори Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський, Віталій Годзяцький, Володимир Загорцев, ще раніше — львів'янка Стефанія Туркевич-Лукіянович (людина світу, яка вважала себе українською композиторкою) — усі вони сприяли появі феномена дисидентства всередині «позірно гомогенної колоніальної культури» [Забужко, 2007, с. 45]. Багато в чому саме через

«засіяна» неймовірною кількістю сміхових опусів, у тому числі, в колоніальних культурах. Не розширюючи коло дискусійних позицій, доходимо висновку: сприймаймо гіпотезу Р. Сенківа як «вікно можливостей» і заклик до діалогу.

авангардизм академічна музика позбавилась залізної зависи і тоталітарного зашморгу, розкривши свій потенціал у напрямку різноманітності. Адже, як зазначає О. Забужко, «не монотонність і ригідність забезпечують культурі життєздатність, а якраз навпаки ... “багатофасетність”, що її колоніалізм не випадково завжди прагне змінізувати» [Забужко, 2007, с. 46]. Від авангарду і, ширше, композиторів-шестидесятників (В. Бібік, Б. Буєвський, В. Губаренко, Леся Дичко, Ю. Іщенко, І. Карабиць, Л. Колодуб, Г. Ляшенко, М. Скорик, Є. Станкович та інші) процес мистецької деколонізації, начало якому було покладено ще в лисенків період, можна вважати магістральним.

Третій етап еволюції академічної музичної культури України — **епоха Незалежності**, коли після існування в умовах «розчинення» національної ідеї вона отримала історичний шанс на відродження. Ця епоха — каталізатор багатьох новітніх процесів на шляху окреслення в українській музиці ідеї національної ідентичності, поряд з європейською орієнтацією і входженням у глобалістичні процеси. Сучасна українська музика — нескінченно множинна величина, феномен, що на всіх рівнях — стилістичному, жанрово-інтонаційному, технологічному — актуалізує такі поняття як полівалентність, синтетичність, інтегративність. Центральна тенденція національної ідентифікації української музики — адаптація надширокого фольклорного контенту, свого роду «новітній неофольклоризм», співвідносний із найновішими світовими процесами. Для атрибуції цього феномену процитуємо думку Олени Корчової, яка фіксує «недосяжний статус народної музичної творчості як ... універсального джерела актуальної інтонаційності, вкоріненого в культуру далекого минулого, проте (парадокс!) гостросучасного, а до того ще й наділеного ментальними національними рисами» [Корчова, 2021, с. 99]. Серед прикладів — синтетичні, інноваційні за технологіями, але увиразнено фольклорні твори Алли Загайкевич: електро-акустичний перформанс для фольклорного голосу, скрипки, сопілки, перкусії, терменвоксу та електроніки «NORD/OUEST», де використано фольклорний матеріал із регіону Рівненського Полісся, та електроакустична інсталяція «Засинаючи: прокидатися.. злітаючи: занурюватися» із залученням фольклору Волинського Полісся. Актуалізація автентичного українського інструментарію і співу (камерний оркестр + колісна ліра і автентичний спів) визначає специфіку «Стратума» Андрія Мерхеля.

Проте, феномен національної ідентичності української музики не варто розуміти лише в аспекті реалізації українського жанрово-інтонаційного контенту. Більш виразною і різноманітною стає поліетнічна складова української музики. Розкриття поліетнічної сутності української нації і культури забезпечує вихід за межі «містечковості» в універсально-глобалізаційний простір з типовими для нього синтетичними тенденціями (з'єднання епох, стилів, різних національно-етнічних складових) і розширенням географічних координат. Згадаймо з цього приводу інонаціональну серію творів Лесі Дичко (хорові концерти «Французькі фрески», «Іспанські фрески», «Швейцарські фрески», фортепіанні цикли «Карпатські фрески», «Замки Луари» і «Алькасар... Дзвони Арагону») або твори Олександра Яковчука («Spanish suite», «Італійська сюїта», «Німецька сюїта», «Французька сюїта», «Португальська сюїта», «Стара англійська сюїта»). Багато в чому означені позиції забезпечуються поліетнічністю української нації і представників композиторської спільноти, які привносять в творчість розмаїту в етнічному відношенні інтонаційність. Відкритість сучасної української музики до глобалізаційних перспектив забезпечується і включеністю українських композиторів у світовий контекст — причому не тільки у технологічному, але й у географічному плані. Багато з наших композиторів стали людьми світу. Серед та-

ких — О. Козаренко, О. Безбородько, А. Загайкевич, В. Польова, М. Шалигін, О. Щетинський, А. Мерхель, М. Коломієць, А. Корсун, А. Кобзар, А. Мокану, Н. Цуприк, Я. Шлябанська та ін. Аргументацією названої тенденції є думка О. Забужко: «очевидно, подібно як у духовному онтогенезі людині для свідомості свого “я” і відчуття власної тожсамості потрібно ... емоційно й когнітивно пережити “інакшість” інших, так і в духовному філогенезі — нація як суб'єкт культури мусить для ствердження своєї “самості” освоїти й зняти ... по змозі ширше число інокультурних впливів» [Забужко, 2009, с. 24].

На особливу увагу в цьому плані заслуговує «Український реквієм» Олександра Козаренка, присвячений жертвам колоніально-репресивних і воєнних подій в Україні ХХ століття: Голодоморам, Другій світовій війні, Чорнобильській катастрофі (теж рівень національної ідентифікації). Головна інтенція твору — відтворення національної ідеї в умовах синтезу української та загальноєвропейської інтонаційної парадигми через адаптацію жанрової моделі реквієму. Заявлений у назві, синтез українського і загальноєвропейського втілено на всіх рівнях драматургічної організації твору. Налагоджучи генетичний зв'язок із жанровим прототипом і розширюючи етноінтеграційні тенденції до універсальних, всекультурних, реквієм О. Козаренка все ж таки має увиразнений український «наголос». Тут і синтез канонічних латинських текстів з українською поезією Назара Федорака; і виконавський склад, що поєднує класичну європейську основу (симфонічний оркестр, хор + солісти + орган) і унікальний фольклорний інструментарій: цимбали, фрілка, теленка, дрімба, пташка, флейта Пана, трембіти (ці найпотужніші фольклорні інструменти світу включено в частину «*Tuba mirum*»). Інтеграційні процеси спостерігаються й на рівні мелодичної специфіки. Поряд із типовими для заупокійної меси інтонаціями *lamento*, риторичними фігурами *anabasis*, *catabasis*, *passus duriusculus*, *aposiopesis*, темами хреста і *Dies irae*, спостерігаємо безліч українських ідентифікаторів. Серед таких — алюзії до скерцо з Третьої симфонії Б. Лятошинського (в «*Dies irae*») та «Гуцульського триптиха» М. Скорика («*Rex tremendae*»), імпровізаційне формотворення, гуцульський лад (партія солістів, «*Agnus Dei*»), типовий для української епіки зачин на цимбалах («*Introitus*», «*Agnus Dei*», «*Libera me*») і, головне, сама інтонаційна природа цієї музики.

Наскрізь інтегративним в аспекті різнонаціональної інтонаційності є твір Івана Тараненка «*Там і колись, Тут і тепер*». Зазначений у назві діалог часів реалізовано маркерами акустичної та електронної музики, відповідно репрезентованої клавесином і комп'ютерним саунд-колажем. Інтегративна тенденція сягає кульмінації в момент озвучення вічних для музиканта цінностей: тихо і цнотливо в кульмінаційному контрапункті проводяться тема *Andante* з Четвертого Бранденбурзького концерту Й. С. Баха й українська веснянка «Почало на весну». Таке звучання, що неймовірним чином сприймається як злагоджене і гармонічне, спресовує в єдиному інтонаційному просторі два протилежних за всіма параметрами інтонаційні світи: інструментальне/вокальне, академічне/ фольклорне; письмненне/неписьмненне; регламентоване/імпровізаційне.

Інший приклад міжнаціональної інтеграції — «*Carpe diem, або Якби Бетховен жив в Одесі*» Олега Безбородька. Не вдаючись до детального аналізу цього опусу (йому присвячена окрема публікація [Соломонова, 2024]), констатуємо наявність в обох творах — попри протилежність їх образних намірів і технологій — глобалістичних тенденцій. У музиці І. Тараненка контрапункт різнонаціональних і різночасових тем відбувається завдяки їх накладенню і, що важливо — існуванню як цілісно збережених і можливих для сприйняття. Натомість, оксюморонна, утворюю-

вана диз'юнктивним синтезом інтонаційна субстанція «Carpe Diem» виявляє себе як фантазмагоричний перевертень, у якому містифікована тема «Оди радості» Л. В. Бетховена маскується під головний музичний лейбл єврейства — пісню «Сім-сорок», символізуючи процес посвяти великого віденця в одесити.

Аналіз етноінтеграційних тенденцій твору О. Безбородька дає можливість перейти до проблеми адаптації в українській академічній музиці **єврейської інтонаційності**. Різні проєкції єврейської теми, від трагічної до комічної, забезпечили широке коло відтворюваної жанровості: фрейлехс, коліскова, лірична пісня, голосіння, різноманітний весільний контент і навіть танго (згадаймо «Wind from Podil» з «Opera Lingua» І. Разумейка та Р. Григоріва, де під час розстрілу єврейок звучить «Friling»-танго Аврома Брудно на вірш Шмерке Качержинського на смерть його жінки у Віленському гетто). Особлива, часто вибухова експресія єврейської інтонаційності, помножена на унікальну виразність співіснуючої з єврейською української інтонаційності, призвела до цікавих, нерідко разючих результатів.

Першопричиною потужної асиміляції єврейської інтонаційності стала реакція митців на події українського Голокосту — масового (більше ніж 60 тисяч) убивства фашистами євреїв-киян у Бабиному Яру. До втілення цієї теми звернулись Д. Клебанов (симфонія № 1 «В пам'ять про жертви Бабиного Яру», 1945), Р. Боярська («Коліскова для Бабиного Яру» — голосіння на ідіші за вбитими єврейськими дітьми, 1954), В. Губа (Вісім фресок «Над Бабиным яром», симфонія «Біль Бабиного Яру», 1989), Є. Станкович (Кадиш-реквієм, 1991). Пізніше з'явилися твори, позбавлені зв'язку з темою Голокосту: «Шість єврейських мелодій» Ю. Іщенко, диптих «Музика єврейських штетлів» О. Яковчука, «Carpe diem» О. Безбородька. Не вдаючись до глибокого осмислення цих творів, зазначимо важливий факт асиміляції в українській академічній музиці єврейської інтонаційності. Думається, її привабливість багато в чому забезпечується іманентно-музичними і ментальними факторами, адже автентична українська та єврейська інтонаційність мають загальні знаменники: просочену плачовим «больовим синдромом» драматичну ліричність та, нерідко, подібну ладову структуру (йдеться про схожість єврейських ладів фригіш і «Мі шеберах» та гуцульського ладу). Безумовно, викладені думки потребують розширення аналітичної парадигми. Безперечно одне: національна ідентичність сучасної академічної музики України переростає локальні межі, виходячи в глобалізаційний простір.

Значні події розвертаються на **жанровому полі** національної ідентифікації. Як і вищеназвані феномени, жанр стає переконливим свідченням національної ідентичності української музики. Окрім репрезентації повноцілї жанрової структури (з активізацією духовної музики, балету і, попри складнощі, опери), надважливу роль у цьому процесі відіграє *інтонаційність первинних фольклорних жанрів* — вони постають як укорінені в національну свідомість ментально-інтонаційні матриці. При всій широті жанрової парадигми найвище місце займають емоційно насичені, образно поляризовані жанри: з одного боку, лірична сфера (плач-голосіння, протяжна пісня, солоспів, коліскова), з іншого — високоенергетична танцювальність, козачково-гопакові, коломийкові і, що не дивно в етноінтеграційному аспекті, фрейлехсні феномени. Типовим є *розширення первинної жанрово-семантичної моделі в аспекті синтезу*. Так, коліскова все рідше з'являється у своїй первинно світлій символіці. Свідомство тому — «Коліскові очерету» І. Алексійчук і «Коліскова для ворога» Стасік (зона не академічної музики, втім, дуже показова в аналізованому аспекті), де спостерігаються страхітливі, біфуркаційні (від лат. *bifurcus* «роздвоєний») синтези первинно ліричного жанру зі злим скерцо, гіпнотичним замовлянням, аж до входу в

зону «колискової на смерть» — парадоксального жанрового виміру, що актуалізується у трагічному сьогодні як маркер вічного сну-смерті. У своїй первісній природі колискова виживає тільки у В. Сильвестрова. Навіть у присвячених трагічним подіям циклах «Майдан» і «Сльози» (останній — перша реакція композитора на повномасштабну війну) вона продовжує нести семантику любові й високого етичного змісту.

На особливу увагу заслуговує інтерпретація **танцювальної інтонаційності**. Окрім широко представлених її райдужних проєкцій (згадаймо хоча б променисті опуси Мирослава Скорика), терпким акцентом української музики є викривлене трагічне затанцювання — свого роду український *Danse macabre*. Найбільший сенс у цьому плані розкриває фінальний фрагмент з музики Євгена Станковича до фільму «Вигнанець»: у момент розчавлення єврея танком, що вминає тіло в землю, звучить жахливий у своїй смертоносній силі «танець на крові» — «коломийковий фрейлехс» (знову етноінтеграційний ефект).

І все ж, домінантно-рефлексивним маркером національної ідентичності постає **плач-голосіння**. Ніби концентруючи всю біль і тугу України, плачова семантика стає глибинною ознакою самої інтонаційної матерії. Опромінюючи собою всі жанри, вона постає у хорових моліннях Ганни Гаврилець, «Єврейських мелодіях» Юрія Іщенко, в кантаті-симфонії «Україна. Хресна дорога» Віктора Камінського тощо. Плач набуває різних вимірів: від філософсько-етичних глибин фортепіанного концерту «Голосіння» Івана Карабиця — до вибухового, майже автентичного «Голосіння» Володимира Рунчака; від сповненого невимовної туги плачу доньки за матір'ю в опері «Золотослов» Лесі Дичко — до екзальтованого чоловічого голосіння з «Кадиш-реквієму» і пронизливо-тихого дитячого плачу-моління з «Панахиди за загиблими від Голодомору» Євгена Станковича, які сприймаються нині як символ всенародного ридання за загиблими в нинішній кровожерливій війні.

Не ігноруючи інші жанрові тенденції, зауважимо наступне: підсилені гібридно-синтетичними процесами, зазначені жанрові акценти (колискова, лірична пісня, голосіння, динамічна танцювальність) надають українській музиці етичного пафосу і засвідчують високий прояв авторської емпатії — довічної якості української культури, що була визначена Г. Сковородою як «філософія серця» (пізніше це назвуть кордоцентризмом). Поряд із швидким реагуванням на соціальні виклики та увиразненою емоційністю музичного висловлювання, такі прикмети модерної української музики апелюють до вище зазначеного ідентифікатора «громадянська позиція». Творчість як індикатор соціально-історичних подій — ще один вимір національної ідентичності української музики. Свідомство тому — твори, в яких особливим чином відчувається «нерв часу»: хорові цикли «Майдан» і «Сльози» В. Сильвестрова, дійство «Псалми війни» Є. Станковича, гімн-реквієм «Місто Марії» З. Алмаші, «Komos 2022» і «Симфонія Незламності» О. Безбородька, Симфонія «Пливе кача» («Молитва за Україну») В. Зубицького, балет «Мій дім на двох ногах» В. Рекала, «На руїнах великого міста» І. Тараненка, «Крапля за краплею» М. Шалигіна, проєкт «Художня зброя перемоги українських мисткинь», що репрезентував кантати «Читаючи історію» К. Цепколенко, «Знаки присутності» А. Загайкевич і «Одеса» Г. Копійки, аудіовізуальний перформанс «Сім базових емоцій під час війни» і кантату «З вірою в Україну» А. Чибалашвілі та ін. (список можна значно розширити творами С. Луньова, В. Польової, О. Щетинського, Н. Цуприк та багатьох інших).

Важливо, що навіть за відсутності чітких фольклорних координат, сучасна українська музика на глибинно-інтонаційному рівні майже кінематографічно відтворює кордоцентричний національний образ світу і ментально-історичну пам'ять:

про українську Голгофу, епічну велич і мужність українського народу, про його духовність і Божественне покаяння і навіть, через сміховий вектор — про його гумор і задиркуватість (не випадково українця в хорошому настрої характеризують як такого, що перебуває у доброму гуморі).

Висновки та перспективи дослідження. Проведене дослідження, незважаючи на відкритість, дозволяє зробити висновки. Всю історію професійної музики України від XIX до XXI століття можна розуміти як систему визрівання, трансформації та передавання національних ідентичностей. Попри загальні тенденції, цей процес відзначений різною динамікою і механізмами національної ідентифікації. Проведений розподіл на три етапи (класичний лисенків, контраверсійний радянський, етап відродження в умовах Незалежності) надає досліджуваному процесу умовні орієнтири і демонструє загальні та унікальні риси кожної фази розвитку української академічної музики.

Перший етап, з його культурною «резервацією» і етнозахисним спрямуванням на збереження *національного*, означений пріоритетом *етнодиференційної* тенденції (опора на фольклорне осердя: думу, солоспів, козак, коломийку) і проведенням «демаркаційної лінії» між російською і українською інтонаційністю. Жанрова система ще недостатньо збалансована: спостерігається перевага духовної музики і жанрів, пов'язаних зі словом. Серед *позамузичних факторів* національної ідентичності — назви творів, звернення до української літератури і поезії, усвідомлена громадянська позиція композиторів, відтворення важливих історико-соціальних подій, ін. — перше місце посідає *українська мова* — головний, сакральний національний ідентифікатор.

Другий етап — репресивний час радянської колонізації, всередині якого, завдяки авангардизму, визріває процес деколонізації. Розвиток професійної музики характеризується контраверсійністю тенденцій: від убогого соцреалістичного етнографізму та симулякрів — до авангарду, що зруйнував стереотипи, за яких національне дорівнює фольклорно-етнографічному. Спостерігається пріоритет *етноінтеграційної* тенденції, що живиться вже не «з середини» (як на першому етапі), а «ззовні», через збагачення інонаціональним контентом.

Третій етап еволюції — епоха Незалежності, коли після існування в умовах «розчинення» академічна музична культура України отримала історичний шанс на відродження національної ідентичності, поряд із європейською орієнтацією і входженням у глобалістичні процеси. Поруч із традиційними формами національної ідентифікації (адаптація широкого фольклорного контенту з акцентом на голосінні, ліричному солоспіві, танцювальності і навіть фрейлехсі), українська музика постає як єдиний, щодо європейських цінностей, культурний організм, в якому етноінтеграційні тенденції розширюються до універсальних. Системні показники української професійної музики сьогодення — полівалентність, синтетичність, інтегративність — характеризують усі рівні організації музичної матерії, від жанрово-інтонаційного до технологічного. Українська академічна музика оформлюється як потужна і збалансована жанрова структура (на особливу увагу заслуговують жанри духовної музики, симфонія, балет, відроджена опера). Серед здобутків цього етапу — широченний інтегративний спектр технологічних та інтонаційних феноменів: від різнонаціонального і різноепохального в «Там і колись, Тут і тепер» Івана Тараненка (де поряд із акустично-електронним мікстом, репрезентованим клавесином і комп'ютерним саунд-колажем, чуємо контрапункт теми *Andante* з Четвертого Бранденбурзького концерту Й. С. Баха й української веснянки «Почало на весну») — до не менш інтеграти-

вного «*Capre Diem*» О. Безбородька, оксюморонна інтонаційна субстанція якого постає як перевертень, у якому містифікована тема «Оди радості» Л. В. Бетховена маскується під головний лейбл єврейства, пісню «Сім-сорок». Так означається ще одна тема статті — *націотворчий потенціал музичного сміху*, який завжди, протягом усієї еволюції української музики, надавав крила і зміцнював імунітет композиторів щодо катаклізмів. Безумовно, сміховий контент української музики не виключає життєрадісних проєкцій музичного сміху. Проте часто сміхові опуси виринають на поверхню у напружені часи. Адже, окрім суто художніх потенцій (парадоксальні інтонаційні стратегії, що апелюють до суперечливого, алогічного, але такого, що відкриває нові унікальні можливості), сміх, як у випадку з багатьма творами М. Лисенка, І. Карабиця, А. Бондаренка, С. Зажитька, В. Рунчака, С. Ярунського та ін., стає *генератором української ідеї та маніфестацією національної ідентичності автора*.

Потенціал названої теми безмежний, адже будь-яка позиція представленої розвідки відкрита до подальшого дослідження. Серед таких — розробка відповідного категоріального апарату, доповнення представлених факторів національної ідентифікації, пропозиції щодо типологізації історичних та жанрово-інтонаційних процесів, які відбувались в українській професійній музиці означеного періоду, розширення аналітичної бази стосовно більш раннього і модерного етапів її еволюції. Обважнює перспективи і той факт, що кожен новий день творчого життя України, у тому числі воєнній, доповнює картину — тож все, що стосується «воєнних» творів, потребує апгрейду і, за можливості, дистанційного погляду. Весь цей спектр як відкритих у майбутнє, так і розроблених питань, засвідчує динамічну, багатоваріантну і модернізовану історію розвитку української музично-академічної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гелнер Е. Нації та націоналізм. Київ : Таксон, 2003. 300 с.
2. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. Москва: Сов. композитор, 1971. 305 с.
3. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. Франківський період. Вид. друге. Київ : Факт, 2009. 154 с.
4. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ : Факт, 2007. 638 с.
5. Зінкевич О. Українська симфонія 1970–1980 років. Генетико-типологічний аспект. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського; Ніжин: Лисенко М. М., 2023. 224 с.
6. Кияновська Л. Лисенко як європейський романтик і його рецепція в українському суспільстві. *Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму : монографія* / гол. ред. І. Пилатюк. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2024. С. 154–174.
7. Корчова О. Музичний модернізм як *terra cognita*. Київ: Музична Україна, 2020. 490 с.
8. Криворучка Л. Основні риси герменевтичного досвіду культурної і національної ідентичності. *Tertium non datur: проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі XIX-XXI ст.: колективна монографія*. Київ : Видавництво НаУКМА, 2014. С. 53–79.
9. Лисий І. Концепт національної ідентичності в дослідженнях культури. *Tertium non datur: проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі XIX-XXI ст.: колективна монографія*. Київ : Видавництво НаУКМА, 2014. С. 40–52.

10. Ляшенко І. Інтернаціональне в національному (До методології вивчення історії музичного професіоналізму на Україні). *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1973. Вип. 8. С. 3–22.
11. Льюс Г. Романтично-національна символіка фортепіанних рапсодій Миколи Лисенка. *Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму : монографія* / гол. ред. І. Пілатюк. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2024. С. 20–30.
12. Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму : монографія / гол. ред. І. Пілатюк. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2024. 432 с.
13. Нагорна Л. Соціокультурна ідентичність: пастки ціннісних розмежувань. Київ : ПіЕНД, 2011. 272 с.
14. Новак А. Творчість польських еміграційних композиторів ХХ ст. як свідчення культурної ідентичності. *Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму : монографія* / гол. ред. І. Пілатюк. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2024. С. 141–153.
15. Новакович М. Національне як «одиничне» в музичній культурі Галичини першої половини ХІХ століття. *Українська музика : Науковий часопис*. 2017. Вип. 3 (25). С. 29–39. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka_2017_3_6
16. Остапович І. Інтерв'ю радіо «Ісландія» від 4 червня 2021 р. URL: https://m.soundcloud.com/islnradio/na-shcho-ukranksomu-kompozitoru-opertisya-u-svoynatsionalny-muzits?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR2ZD0w7A25L0Z0GTJaX3UJcaKeFPt32ousWsmTBu9WOQy-OJ-RSXmYOABY_aem_w4VE4PAoFuva4Tn4dbfoPA
17. Семків Р. Самоусвідомлення, ідентичність та їх співвіднесення із формами комізму в художній літературі: формулювання гіпотез. *Tertium non datur : проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі ХІХ-ХХІ ст. : колективна монографія*. Київ : НАУКМА, 2014. С. 105–120. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/10857>
18. Сікорська І. Епістолярій Миколи Лисенка як дзеркало націотворчості. *Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму : монографія* / гол. ред. І. Пілатюк. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2024. С. 175–199.
19. Сміт Е. Національна ідентичність. Київ : Основи, 1994. 223 с.
20. Соломонова О. Етнічна ідентифікація культуротворчої особистості в полікультурному просторі України. *Діалог культур у полікультурному просторі сучасності: Зб. наук. статей та тез*. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2021. С. 188–191.
21. Соломонова О. Комічні опери Миколи Лисенка як національний наратив (на прикладі «Андрашіади» та «Енеїди»). *Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму : монографія* / гол. ред. І. Пілатюк. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2024. С. 235–259.
22. Соломонова О. Українська музика з єврейським акцентом: «Шість єврейських мелодій» Юрія Іщенка, «Carpe diem» Олега Безбородька. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. Вип. 139. С. 75–91.
23. Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / упор. С. В. Ульяновська; вст. ст. І. М. Дзюби. Київ : Либідь, 1993. 592 с. («Пам'ятки історичної думки України»). URL: <http://litopys.org.ua/cultur/cult22.htm>

REFERENCES

1. Gelner, E. (2003). *Natsii ta natsionalizm [Nations and Nationalism]*. Takson. 300 p. [in Ukrainian].

2. Goshovsky, V. (1971). *U istokov narodnoy muzyki slavyan. Ocherki po muzykal'nomu slavyanovedeniyu* [At the origins of Slavic folk music. Essays on musical Slavonic studies]. Sov. Kompozitor. 305 p. [in Russian].
3. Zabuzhko, O. (2009). *Filosofiya ukrainskoi idei ta yevropeyskyi kontekst. Frankivskiy period* (2nd ed.) [Philosophy of the Ukrainian idea and the European context. Frankivsk period]. Fakt. 154 p. [in Ukrainian].
4. Zabuzhko, O. (2007). *Notre Dame d'Ukraine: Ukrayinka v konflikti mifolohii* [Notre Dame d'Ukraine: Ukrainian woman in the conflict of mythologies]. Fakt. 638 p. [in Ukrainian].
5. Zinkevych, O. (2023). *Ukrayinska symfoniya 1970-1980 rokiv. Genetyko-typolohichnyi aspekt* [The Ukrainian Symphony of the 1970s-1980s: Genetic-Typological Aspect]. Kyiv: NMAU im. P.I. Chaikovskoho; Nizhyn: Lysenko M.M. 224 p. [in Ukrainian].
6. Kyyanovska, L. (2024). Lysenko yak yevropeyskyi romantyk i yoho retseptsiya v ukrainskomu suspilstvi [Lysenko as a European romantic and his reception in Ukrainian society]. In: I. Pyliatyuk (Ed.), *Mykola Lysenko ta natsionalni shkoly yevropeiskoho romantyzmu* [Mykola Lysenko and the national schools of European Romanticism]. HALYCH-PRES. pp. 154–174 [in Ukrainian].
7. Korchova, O. (2020). *Muzychnyi modernizm yak terra cognita* [Musical modernism as terra cognita]. Muzychna Ukrayina. 490 p. [in Ukrainian].
8. Kryvoruchka, L. (2014). Osnovni rysy hermenevtychnoho dosvidu kulturnoi i natsionalnoi identychnosti [Main features of the hermeneutic experience of cultural and national identity]. In: *Tertium non datur: Problema kulturnoi identychnosti v literaturno-filosofskomu dyskursi XIX-XXI st.* [Tertium non datur: The problem of cultural identity in the literary-philosophical discourse of the 19th-21st centuries] pp. 53–79 [in Ukrainian].
9. Lysy, I. (2014). Kontsept natsionalnoi identychnosti v doslidzhenniakh kultury [The concept of national identity in cultural research]. In: *Tertium non datur: Problema kulturnoi identychnosti v literaturno-filosofskomu dyskursi XIX-XXI st.* [Tertium non datur: The problem of cultural identity in the literary-philosophical discourse of the 19th-21st centuries]. Vydavnytstvo NaUKMA. pp. 40–52 [in Ukrainian].
10. Lyashenko, I. (1973). Internatsionalne v natsionalnomu (Do metodolohii vvychennia istorii muzychnoho profesionalizmu na Ukraini) [The international in the national (On the methodology of studying the history of musical professionalism in Ukraine)]. In: *Ukrayinske Muzykoznavstvo*, (8), pp. 3–22 [in Ukrainian].
11. Loos, H. (2024). Romantychno-natsionalna symbolika fortepiannykh rapsodii Mykoly Lysenka [Romantic-national symbolism of Mykola Lysenko's piano rhapsodies]. In I. Pyliatyuk (Ed.), *Mykola Lysenko ta natsionalni shkoly yevropeiskoho romantyzmu* [Mykola Lysenko and the national schools of European Romanticism]. pp. 20–30 [in Ukrainian].
12. Pyliatyuk, I. (Ed.). (2024). *Mykola Lysenko ta natsionalni shkoly yevropeiskoho romantyzmu* [Mykola Lysenko and the national schools of European Romanticism]. HALYCH-PRES. 432 p. [in Ukrainian].
13. Nahorna, L. (2011). *Sotsiokulturna identychnist: Pastky tsinnisnykh rozmezhuvan* [Sociocultural identity: The traps of value distinctions]. IPiEND. 272 p. [in Ukrainian].
14. Novak, A. (2024). Tvorchist polskykh emihratsiinykh kompozytoriv XX st. yak svidchennia kulturnoi identychnosti [The work of Polish émigré composers of the 20th century as evidence of cultural identity]. In: I. Pyliatyuk (Ed.), *Mykola Lysenko ta natsionalni shkoly yevropeiskoho romantyzmu* [Mykola Lysenko and the national schools of European Romanticism]. pp. 141–153 [in Ukrainian].

15. Novakovich, M. (2017). Natsionalne yak «odnychne» v muzychniy kulture Halychyny pershoi polovyny XIX stolittia [The national as "the singular" in the musical culture of Galicia in the first half of the 19th century]. In: *Ukrainska Muzyka: Naukovyi Chasopys*, (3), pp. 29–39. Available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka_2017_3_6 (accessed 03 June 2024) [in Ukrainian].

16. Ostapovych, I. (2021, June 4). Interv'yu radio «Islandia» [Interview with Radio "Ice-land"]. Available at: https://m.soundcloud.com/islnradio/na-shcho-ukranskomu-kompozitoru-opertisya-u-svoy-natsionalny-muzits?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR2ZD0w7A25L0Z0GTJaX3UJcaKeFPt32ousWsmTB y9WOQy-OJ-RSXmYOABY_aem_w4VE4PAoFuva4Tn4dbfoPA (accessed 08 June 2024) [in Ukrainian].

17. Semkiv, R. (2014). Samousvidomlennia, identychnist ta yikh spivvidnesennia iz formy komizmu v khudozhnii literaturi: Formuluivannia hipotez [Self-awareness, identity, and their correlation with forms of comedy in literature: Formulating hypotheses]. In *Tertium non datur: Problema kulturnoi identychnosti v literaturno-filosofskomu dyskursi XIX-XXI st. [Tertium non datur: The problem of cultural identity in the literary-philosophical discourse of the 19th-21st centuries]*. pp. 105–120. Available at: <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/10857> (accessed 03 June 2024) [in Ukrainian].

18. Sikorska, I. (2024). Epistolarii Mykoly Lysenka yak dzherkalo natsiotvorchosti [The correspondence of Mykola Lysenko as a mirror of nation-building]. In I. Pyliatyuk (Ed.), *Mykola Lysenko ta natsionalni shkoly yevropeiskoho romantyzmu [Mykola Lysenko and the national schools of European Romanticism]*. pp. 175–199 [in Ukrainian].

19. Smith, A. (1994). *Natsionalna identychnist [National identity]*. Osnovy. 223 p. [in Ukrainian].

20. Solomonova, O. (2021). Etnichna identyfikatsiia kulturnotvorchoi osobystosti v polikulturnomu prostori Ukrainy [Ethnic identification of a creative personality in the multicultural space of Ukraine]. In: *Dialog kultur u polikulturnomu prostori suchasnosti: Zbirnyk naukovykh statey ta tez [Dialogue of cultures in the multicultural space of modernity: Collection of scientific articles and theses]*. pp. 188–191 [in Ukrainian].

21. Solomonova, O. (2024). Komichni opery Mykoly Lysenka yak natsionalnyi naryativ (na prykladi «Andrashiyady» ta «Eneidy») [Comic operas by Mykola Lysenko as a national narrative (on the example of “Andrashiada” and “Aeneid”)]. In I. Pyliatyuk (Ed.), *Mykola Lysenko ta natsionalni shkoly yevropeiskoho romantyzmu [Mykola Lysenko and the national schools of European Romanticism]*. pp. 235–259 [in Ukrainian].

22. Solomonova, O. (2024). Ukrainska muzyka z yevreiskym aktsentom: «Shist yevreiskykh melodii» Yurii Ischenka, «Carpe diem» Oleha Bezborodka [Ukrainian music with a Jewish accent: “Six Jewish Melodies” by Yuriy Ischenko, “Carpe Diem” by Oleh Bezborodko]. *Naukovyi Visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*. Issue 139, pp. 75–91 [in Ukrainian].

23. Antonovych, D. (Ed.). (1993). *Ukrainska kultura: Lektsii [Ukrainian culture: Lectures]*. Lybid. 592 p. Available at: <http://litopys.org.ua/cultur/cult22.htm> (accessed 03 June 2024) [in Ukrainian].

OLGA SOLOMONOVA

Solomonova, Olga — Doctor of Art Criticism, Professor, Professor at the World Music History Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3058-425X>

solo55mono@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319192

**THE SPECIFICS OF NATIONAL IDENTIFICATION IN
UKRAINIAN ACADEMIC MUSIC:
FROM MYKOLA LYSENKO TO THE MODERN TIME**

The relevance of the study. The problem of national identity is one of the fundamental issues in liberal arts of the 20th and early 21st century. An important area of research therefore is national identification of Ukrainian academic music. Despite the obvious need to develop research in this sphere, a reliable terminology has not yet been developed in musicology, genre-intonation factors of national identification have not been systematized, the specifics of the national identification of academic music of Ukraine at different stages of evolution, especially in the modern segment, have not been revealed. The study of these issues reveals the relevance of the article.

The main objective of the study is to identify the specifics of national identification of Ukrainian academic music in an evolutionary aspect.

The methodology includes the following methods of research: historical-chronological — to study the socio-cultural processes that characterize the period of development of Ukrainian professional music from the 19th to the beginning of the 21st century; typological — to divide this development into three stages; comparative — when comparing factors of national identification in different periods of the evolution of Ukrainian music; intonational, hermeneutical-semantic — to reveal the specifics of the musical works considered.

Results and conclusions. The scheme of national identification of Ukrainian academic music in the evolutionary process is revealed. Conditionally, emphasizing the nonlinear nature of periodization, three stages of its development are highlighted: 1) classical, the so-called Lysenko is a stage of cultural self-awareness and the establishment of a national idea; 2) the period of development of Ukrainian music in the USSR — with abrupt changes, polar in trends (from socialist realism to the avant-garde), dramatic and even repressive; 3) the renaissance of Ukrainian music in the era of Independence — unique and culminating in terms of innovations and globalistic manifestations.

Among the major factors of the national identity of Ukrainian professional music, immanently musical (genre-intonational, stylistic, dramaturgic) and non-musical indicators (contextual, socio-cultural, verbal-meaningful - such as language, conscious civic position of composers, cordocentrism) were identified. The specifics of national identity at different stages of the evolution of professional music in the context of *ethnodifferentiating* and *ethnointegrating* trends are shown. The fact of a balanced correlation of these trends with the gradual strengthening of the integration strategy at the present stage is revealed. The indicators of this process are considered: adaptation of multiethnic/multinational intonation, work with folklore genres in the aspect of synthesis and expansion of the primary genre-semantic paradigm, globalization trends. The analytical argumentation of theoretical positions is carried out while considering as an example of works by Ukrainian composers with the priority of modern content. These are "Ukrainian Requiem" by A. Kozarenko, "Tears" by V. Silvestrov, "Kaddish Requiem" and "Memorial Service for the victims of the Holodomor" by E. Stankovich, "Lullabies of the Reed" by I. Alexiychuk, "Carpe diem" by O. Bezborodko, "NORD/OUEST" by A. Zagaikevich, "There and once, here and now" I. Taranenko, "Stratum" by A. Merkhel. The variety of approaches of Ukrainian composers to solving the problem of national identification is demonstrated.

Keywords: Ukrainian academic music, modern Ukrainian music, national, national identity, national identification, ethnodifferentiating and ethnointegration tendency, genre, Ukrainian intonation.

УДК 78.03:781.7:78.071.2(477)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319197

КАТРИЧ О. Т.

Катрич Ольга Тарасівна — доктор філософії з музичного мистецтва, професор, професор кафедри загального й спеціалізованого фортепіано Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів, Україна)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2222-1993>

olya.katrych@gmail.com

© Катрич О. Т., 2024

НАЦІОНАЛЬНІ “ГОЛОСИ” АКАДЕМІЧНОГО МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА В ГЛОБАЛІЗОВАНОМУ СВІТІ

Розглянуто онтологічні параметри національної ідентифікації музичного виконавства академічної традиції. У руслі сучасних процесів культурної глобалізації та музично-професійної уніфікації виділено національно-характерні риси українського музичного виконавства. Окреслено стильові ознаки та архетипові характеристики, притаманні художньому мисленню українських музикантів-виконавців, що формують національний звуковий ідеал. Актуальність викладених міркувань пов'язана з невизначеністю в сучасній музичній науці онтологічних параметрів національної ідентифікації виконавського мистецтва академічної традиції. Це, у свою чергу, обумовлює мету розвідки — окресливши константи стильові параметри та архетипові ознаки, притаманні художньому мисленню українських музикантів, визначити виразовий ресурс сучасного українського академічного музично-виконавського мистецтва щодо репрезентації національної культурної ідентичності в глобалізованому світі.

Застосована наукова методологія поєднує методи дискурс-аналізу, емпіричних спостережень за практикою виконавської діяльності, включаючи дані власного слухового досвіду, музичної компаративістики та музикознавчих узагальнень. Наукову новизну застосованого підходу визначає обґрунтування доцільності використання у якості музикознавчо-аналітичного інструментарію дослідження та національної ідентифікації явищ музично-виконавського мистецтва філософської категорії голосу та музикознавчої категорії національного звукового ідеалу як таких, що відображають генетично споріднені феномени. Практична цінність викладених міркувань полягає в збагаченні аналітичного апарату музичної науки для поглибленого вивчення процесів музично-виконавської творчості. Вказано на подальші перспективи розвитку українського музичного виконавства в амплуа “голосу української культури” у світі.

Ключові слова: українська музика, національна ідентичність, музичне виконавство, національний звуковий ідеал, голос національної культури.

Вступ. Світова музична культура упродовж століть формувалася як культура національного “багатоголосся”. Європейський композиторський професіоналізм традиційно звертався до національного мелосу різних народів і українська складова у цьому процесі завжди була достатньо вагомою. Як зазначає дослідник української пісенності у музиці класиків Яків Сорокер: «Віденські класики, зокрема Й. Гайдн, Моцарт, Бетховен, а також романтики — К. М. Вебер, Ф. Шуберт, Ф. Ліст, Й. Брамс та інші — нерідко звертались до джерел чужої музики й особливо східних країн та народів <...> Українську народну пісню знали в Європі вже в XVI сторіччі. У 2-й

половині XVIII сторіччя в друці з'являються мелодії українських пісень з перекладами німецькою, французькою та англійською мовами» [Сорокер, 2012, с. 14–15]. Відомо, що дуже популярною в Європі була пісня “Їхав козак за Дунай”, до якої у своїй творчості звертались Людвіг ван Бетховен, Йоганн Непомук Гуммель та інші композитори.

Поняття національної специфіки композиторської творчості отримало апробацію у розробці категорій національного стилю в музиці, національного образу світу, втіленого в музичному мистецтві, національного музичного канону тощо. До цих питань в українському музикознавстві звертались Надія Горюхіна, Іван Ляшенко, Олександр Козаренко, Мирослава Новакович, Сергій Тишко та інші. Чого, на жаль, не можна стверджувати стосовно опрацювання питань вияву національного у музично-виконавському мистецтві академічної традиції. Доводиться констатувати відсутність спеціальних наукових досліджень цієї площини музичної творчості. Тому, для напрацювання відповідних аналітичних підходів, окрім здобутків музикознавства доводиться застосовувати широкий пласт інформації зі сфери етнопсихології, філософії, культурології та інших сфер гуманітарного дискурсу.

Розмірковувати про національну своєрідність музичного виконавства академічної традиції є достатньо складно. Адже виконавець має справу з наперед заданим інтонаційним матеріалом — музичним твором композитора і в процесі виконання, образно кажучи, неначе вживляє у свій організм чужий генетичний матеріал, наповнюючи і забарвлюючи його ДНК власної інтерпретації. Серед цілого спектру питань, на які шукає відповідь музикант-виконавець, опрацьовуючи музичний твір, а це питання жанрово-стильового характеру, суто технічні, образно емоційного втілення, навряд чи стоять питання свідомої трансляції власної національно-культурної приналежності. І це природно, адже *національне* виконавця належить до архетипових глибин психіки, що часто не усвідомлюється самим носієм.

У ситуації наростання динаміки глобалізації у світі на початку третього тисячоліття, саме національна специфічність окремо взятих виконавських культур (не лише академічної сфери) постає особливо загроженою. А відтак, загроженою є базова аксіологічна сутність виконавського мистецтва як такого. Адже, як зазначає Микола Бердяєв: «Усе творче в культурі носить на собі печать національного генія» [Бердяєв, 1993, с. 155].

За яким принципом ідентифікувати “національні адреси” академічного музично-виконавського мистецтва? Чи можливо це взагалі? У який спосіб досягнути усвідомлення самими виконавцями свого мистецтва як музично-інтонаційної сфери, що транслює імпульси національної культури? Особливого значення ці питання набувають для сучасного українського музичного виконавства, що успішно презентує себе на світових концертних сценах.

Тож **актуальність** викладених міркувань пов'язана з невизначеністю в сучасній музичній науці онтологічних параметрів національної ідентифікації виконавського мистецтва академічної традиції. Це, у свою чергу, обумовлює **мету** здійсненої розвідки — окресливши константі стильові параметри та архетипові ознаки, притаманні художньому мисленню українських музикантів, визначити виразовий ресурс сучасного українського академічного музично-виконавського мистецтва щодо репрезентації національної культурної ідентичності в глобалізованому світі.

Теоретична база. Методологічною опорою пропонованих міркувань слугують праці з: філософії, соціології та культурології Младена Долара, Вольфганга

Шлухтера, Боріса Джонсона, Івана Лисого, Дмитра Чижевського, Дмитра Донцова та ін.; музикознавства — Олександра Козаренка, Надії Супрун-Яремко, Якова Сорокера, Девіда Хезмондалша та ін., а також власні наукові позиції, оприлюднені в публікаціях з проблематики музично-виконавського мистецтва.

Застосована **наукова методологія** поєднує методи дискурс-аналізу, емпіричних спостережень за практикою виконавської діяльності, включаючи дані власного слухового досвіду, музичної компаративістики та музикознавчих узагальнень.

Наукову новизну застосованого підходу визначає обґрунтування доцільності використання у якості музикознавчо-аналітичного інструментарію дослідження та національної ідентифікації явищ музично-виконавського мистецтва філософської категорії *голосу* та музикознавчої категорії національного звукового ідеалу як таких, що відображають генетично споріднені феномени.

Результати дослідження. У свого часу запропонованій мною теоретичній моделі [Катрич, 2000], що відображає процеси музично-виконавського стилетворення і являє собою систему взаємопов'язаних центрів — фаз різних стильових рівнів (виконавський стиль епохи, стиль історичного періоду, стиль виконавської школи, індивідуальний виконавський стиль, національний виконавський стиль), виділено два вектори — часовий, який перетинає історично детерміновані центри, і надчасовий, який перетинає лише центри індивідуального та національного стилів, фіксуючи момент відносно стабільних закономірностей музичного мислення, притаманних лише цим стильовим рівням. Таким чином, індивідуальний виконавський стиль є тією фазою, де проявляють себе як історично детерміновані, так і позачасові особливості мислення музиканта-виконавця, пов'язані з його національним корінням.

Відомо, що природа національного мислення, охоплюючи сфери психології світобачення та емоційно-чуттєвого досвіду, найповніше проявляється в художній творчості. За логікою, в музичній творчості такий вияв є найбільш безпосереднім. «Враховуючи важливість культури у вирішенні питання етичної і національної ідентичності, а насамперед музики як форми культури, що відзначена глибокою емоційністю і афективністю, можливості музики у розкритті національної ідентичності заслуговують уважного розгляду» [Hesmondalgh, 2013, p. 200].

Якщо явища культури, які демонструють національне, умовно розділити на дві групи, то до першої можна віднести ті, які здійснюють це безпосередньо (в музиці — композиторська творчість), а до другої такі, де національне є неначе розчиненим, неосягальним конкретно. Сфера музичного виконавства — приклад другої групи явищ, оскільки цікавий для нас зріз культурного феномена тут проявляється, насамперед, в способі художнього мислення індивідуума, в своєрідності емоційного забарвлення акту творчості, тобто всього того, що закладене в глибинах національної ментальності та національного характеру. На моє переконання, ці поняття все ж варто диференціювати. Так, національна ментальність, експонуючи найбільш загальний рівень прояву національного, уявляється феноменом, що існує в соціумі, всі представники якого є, тією чи іншою мірою, репрезентантами цього феномена, тобто в соціумі у національному плані майже однорідному.

У зв'язку з цим, доречно було би переглянути традиційний музикознавчий підхід, що застосовує у якості синонімічних поняття “радянське виконавство” і “російська виконавська школа”. Адже видатні музиканти-виконавці, яких зараховують у лоно останнього явища, були або євреями як Давид та Ігор Ойстрахи,

Еміль Гілельс, Леонід Коган та багато-багато інших, або українцями як Олег Криса, Богодар Которович, Іван Козловський і т.д., або німцями як Генріх та Станіслав Нейгаузи чи Святослав Ріхтер, або представниками інших національностей.

Численні дослідники української ментальності відзначають, що вона сформувалася на “хоровій” основі і це відобразилось у фактах особливо яскравого втілення мистецького потенціалу нації саме у сферах з колективним типом творчості — фольклорі, хоровому співі, театрі. Її атрибуція включає такі характеристики як ліричність, музикальність, релігійність, гостинність, антеїзм, софійність тощо.

Національний характер конкретно проявляється лише на рівні індивідуальному, коли особисте індивідуума щасливо співпадає з глибинним духовним кодом нації. «Цей дух, оживляючий суспільство, втілюється в його провідній верстві» [Донцов, 2014, с. 305]. У музиці найвиразнішими репрезентантами національного стилю є індивідуальні музичні стилі.

Національний характер українців найкраще розкривається в екстремальних обставинах (чому ми є свідками зараз!). Його безумовною домінантою є емоційність, проромантської наснаги жертвовність, глибинний героїзм, цілеспрямованість. Дмитро Чижевський зазначає, що виразними рисами національного характеру українців є: «... індивідуалізм і стремління до свободи<...>, неспокій і рухливість, більш психічні ніж зовнішні, неспокій і рухливість, що зі своєю основою зв'язані з певним артистизмом натури, зі стремлінням переходу в усе нові і нові форми, але разом з тим і з індивідуалізмом, що не хоче мати ніяких сталих, міцних основ поза межами індивідуума, а не може відшукати їх» [Чижевський, 1991, с. 69].

Очевидно, що романтизм як тип художнього мислення найповніше відповідає тому зрізові національного феномена, на якому проявляється український національний характер. Як єдина лінія історичного детермінованого романтизму в музичній творчості сприймається українська композиторська традиція від Миколи Лисенка до сьогоденного часу.

Українська академічна музично-виконавська традиція є справжньою “галереєю” мистецтва великих романтиків. Згадаймо виконавські стилі Стефана Турчака, Богодара Которовича, Марії Крушельницької, Володимира Сіренка, Етели Чуприк, Оксани Рапіги, і звичайно ж, Олександра Козаренка. Глибинне усвідомлення О. Козаренком природи національного в музичному виконавстві втілюється також у надточному формулюванні ним українського національного звукового ідеалу, що втілюється в професійному виконавському мистецтві. «У зовнішній формі (конкретній реалізації цього звукового ідеалу) оригінально поєдналися національно-характерні риси інтонування (підвищена “емоційна температура”, варіантність, інтимність) з загальноєвропейськими “штампами” романтичного типу виконавства (концертністю, імпровізаційністю, чутливістю). Причому, саме національний звуковий ідеал обмежує те “інтерпретаційне поле”, за яким етнохарактерний ліризм не перетворювався в слізливий сентименталізм, варіантна імпровізаційність — у романтичну виконавську сваволю, а підвищений тонус висловлення в опереткову патетику» [Козаренко, 2023, с. 103].

Формування звукового ідеалу українців є тривалим історичним процесом звукоінтонаційної кристалізації музично-образних пріоритетів, детермінованих національною психологією. Чи не найвагомішу роль у цьому процесі відіграло мистецтво кобзарів як яскравих репрезентантів українського національного характеру. Як зазначає Надія Супрун-Яремко: «Епоха козацтва породила геніальних

створювачів дум і пісень» [Супрун-Яремко, 2010, с. 472]. Мистецтво українських кобзарів органічно поєднувало в собі два важливі моменти:

- національну самобутність твореного ними звукового ідеалу;
- європейську контекстуальність самого феномена свого мистецтва.

«Мандруючий кобзар підтримував розповсюджену в Європі традицію, запозичену від арабів середньовічними поетами-музикантами — французькими труверами, італійськими трубадурами, німецькими мінезингерами, З їхнього середовища відзначились найобдарованіші, “акцентуйовані” (вислів німецького психолога К. Леонгарда) особистості, з-поміж яких — Остап Вересай, Іван Кравченко-Крюковський та ін. У 70-х роках XIX ст. дехто з мандруючих кобзарів починає концертувати по різних містах України <...> починається становлення “інтелігентного” типу кобзаря, вихідця із міського інтелігентного середовища, який поєднує ознаки і народного (усного), і академічного (письмового) виконання» [Супрун-Яремко, 2010, с. 472].

Відомим є вплив мистецтва українських кобзарів на композиторський та виконавський стиль Миколи Лисенка. Саме його творчість закріпила національний звуковий ідеал українства у лоні академічної музики.

Органічна трансляція національного звукового ідеалу є іманентною рисою виконавських стилів перелічених вищих українських виконавців. Слід зазначити, що їх мистецтво формувалось і досягло своєї зрілості в умовах закритої від світу держави (за “залізною завісою”) і питання професійної інтеграції в глобалізований культурний простір західного світу просто не виникало. Лише починаючи з 2000-х років, у рамках окремих гастрольних акцій ці музиканти з успіхом концертують у Європі, США, Японії тощо. Що ж стосується покоління двадцяти-тридцятилітніх українських виконавців, то тут картина інакша. Їх формування відбувається за іншою моделлю. Починаючи з дитячого віку, музиканти, представники цього покоління — постійні учасники численних виконавських конкурсів у різних країнах світу. Як правило, вони представляють не одну і ту саму виконавську школу, педагога чи навіть країну, а ідентифікують свій вишкіл з різними освітніми інституціями, де навчаються чи перебувають у той час (як у спорті — грають за клуби різних країн). Адже майже кожен з цієї талановитої плеяди молодих навчається у кількох педагогів, бере участь в десятках майстер-класів, переймаючи різний, в сенсі культурних традицій професійний досвід. Жорстка конкуренція мистецького ринку, глобалізованого культурно-економічного простору також накладає свій відбиток на манеру їх виконання. І цей відбиток має свої об’єктивні особливості. Деякі з них напряму пов’язані з перевагами глобалізаційних процесів, що формують обличчя світової культури сьогодні: розширений доступ до інформації, інтенсивна культурна комунікація, можливості кар’єрного зростання, технологічні переваги...

До негативних сторін глобалізації, що впливають на виконавське мистецтво слід віднести стандартизацію та уніфікацію (бути почутим і зрозумілим значить говорити без акценту!), що становлять загрозу індивідуальній екзистенції виконавця як транслятора національного звукового ідеалу. І це пов’язане з тим, що переправлені в горнілі уніфікованого європейського музичного професіоналізму, національні звукові ідеали окремо взятих європейських виконавських культур на сьогоднішній час є достатньо розмитими.

Непоодинокі звучать думки західних культурологів про те, що процеси глобалізації та культурної уніфікації в Європі мають надто давню історію, що бере свій початок ще в політиці давнього Риму. Боріс Джонсон у своєму “Омріяному Римі”

висловлює переконання, «що сама ідея Риму досі живе в колективному несвідомому західної цивілізації. Достоту як по всій Європі чітко прозирають ознаки римського планування вулиць, так само і наша культура має на собі глибокий закоренілий слід Римської імперії. Гадаю, цей зачаєний колективний спогад <... > і є саме тим, що Карл Юнг назвав архетипом» [Джонсон, 2020, с. 45]. А Вольфганг Шлуктер констатує: «Європа — носій специфічної раціональності, універсального значення і чинності» [Шлуктер, 2014, с. 251].

При всіх індивідуальних особливостях західних національних культур присутність уніфікуючого латинського раціоналізму вгадується в міркуваннях Юрія Шереха (Шевельова) про найбільш повне самовираження італійської нації в епоху Ренесансу, французів — в добу класицизму, німців — в мистецтві Просвітництва [Шевельов, 1993]. Скрізь домінує класичний тип художнього мислення.

Давня традиція європейського музично-виконавського професіоналізму міцно вкорінена в класичному типі художнього мислення. Найбільш загально уніфікований виконавський звуковий ідеал європейської музичної культури формують: інтелектуальність виразу, висока штрихова культура, чистота інтонації, технічна віртуозність при деякій емоційній дистильованості.

Якою ж є драматургія зустрічі цих двох звукових ідеалів — українського і європейського (світового)? Слід зазначити, що природна пластичність психічних процесів є національною особливістю українців, особливістю, що виформувалася упродовж тривалої історії бездержавності та вимушеного співіснування з чужинцями на своїй землі («на нашій не своїй землі» Т. Шевченко), коли треба вижити і зберегти свою ідентичність. Ця риса української ментальності, помножена на чудовий професійний вишкіл, сприяла достатньо швидкій інтеграції українських виконавців в культурні та мистецько-освітні процеси західного світу. Деякі з них займають у цих процесах ключові позиції як от Кирило Карабиць, Олег Каськів, Оксана Линів та ін., привносячи імпульси українського звукового ідеалу в музично-інтонаційну палітру глобалізованого світу. Зараз у світі зростає інтерес до української музики. У концертних локаціях США та Європи часто, як ніколи раніше, звучить музика Бориса Лятошинського, Валентина Сильвестрова, Мирослава Скорика, Євгена Станковича, Ганни Гаврилець, Богдан Фроляк... у 2023 році у Карнегі-хол в рамках концертного турне у США симфонічного оркестру Львівської національної філармонії імені Мирослава Скорика у виконанні Народної артистки України Оксани Рапіти звучали фортепіанні твори Йоганнеса Брамса, Мирослава Скорика та Василя Барвінського.

Напевно нині найвищою місією українських виконавців є — бути Голосом національної культури у світі. «І чужому навчаючись», говорити зі світом барвистою мовою української музичної інтонаційності, пасіонарно спонукаючи національні голоси різних академічних виконавських культур плекати свої національні звукові ідеали.

У цьому контексті вокабулу голос використано не в якості метафори, а у філософсько-психоаналітичному сенсі, який розроблявся Жаком Деррідою і Жаком Лаканом та був остаточно концептуалізований у праці Младена Долара «Голос і більш нічого». М. Долар створив фундаментальну філософську теорію голосу, розглянувши цей феномен у різних площинах — як об'єкт політики, етики, естетики, метафізики тощо. Розглядаючи голос як психоаналітичний об'єкт, М. Долар зазначає, що «голос інтимно пов'язаний зі значенням і наділений внутрішньою інтенціональністю» [Долар, 2022, с. 25]. Саме ця особливість виділяє голос на тлі

океану звуків і шуму. Важливим для нас у Доларовій теорії є протиставлення категорії голосу, що характеризує завжди індивідуалізовані, наповнені глибоким сенсом феномени, до категорії шуму, що охоплює безликі явища. Це протиставлення, трансльоване на “екран” сучасної ситуації у світовому музично-виконавському мистецтві, сприймається як опозиція національного глобалізованому. «Цивілізація сповіщає про прогрес великою кількістю шуму і що більше вона прогресує, то галасливішою стає» [Долар, 2022, с. 24]. Драматургія Доларового категорійного протиставлення на пряму кореспондує з драматургією новомодерних процесів культурної глобалізації, що, одночасно, і сприяють зростанню рівня музичного професіоналізму і призводять до професійної уніфікації, оприявнюючи суттєві загрози національній самобутності академічного музичного виконавства різних країн. Слід зазначити, що філософська теорія М. Долара позбавлена виключно “фоноцентризму”, її радше можна було би охарактеризувати як “логосоцентричну” оскільки звучання трактується перш за все як зміст. Здатність окремого голосу транслювати глибоко особисті сенси і водночас бути виразником колективних (національних) очікувань філософ характеризує так: «...голос — це саме втілення суспільства, яке ми носимо з собою і від якого не можемо втекти. Ми соціальні істоти за допомогою голосу та через голос; здається, що голос розміщений на самій осі наших соціальних зв'язків, і що голоси — це сама текстура соціального, а також інтимне ядро суб'єктивності» [Долар, 2022, с. 25]. Оце “інтимне ядро суб'єктивності”, в якому індивідуальне голосу виконавця співпадає з індивідуалізованим голосом нації, в музичній площині актуалізується у національному звуковому ідеалі.

Продуктивність використання категорії голосу у дослідженні явищ музичного виконавства не викликає сумніву. До того ж осмислення такої категорії як голос національної музично-виконавської культури дає додаткові аналітичні ресурси наукової демістифікації процесу виконавського відтворення єдиного національного звукового ідеалу.

Висновки. Підсумовуючи попередньо викладені міркування, слід виділити низку позицій:

- українська музично-виконавська культура сформувалася на основі романтичного типу художнього мислення;
- національна ідентифікація українського музичного виконавства в сучасному культурному просторі глобалізованого світу пов'язана, насамперед, з соціальним запитом на виконання української музики;
- академічний пласт української музики є для українських виконавців найбільш перспективною музично-інтонаційною площиною для реалізації у процесі інтерпретації музичних творів національного звукового ідеалу;
- втілення національного звукового ідеалу в інтерпретації творів українських композиторів є мистецьким способом донесення невербально втіленої інформації про ментальний світ українства;
- українське академічне музично-виконавське мистецтво володіє потужним виразовим ресурсом у сенсі трансляції національної ідентичності, що, у свою чергу, визначає його місію — бути національним голосом української культури у глобалізованому світі;
- категорії голосу та національного звукового ідеалу у своїй подальшій розробці музичною наукою мають перспективи стати суттєвим надбанням аналітичного апарату музикознавства.

Послугуючись гегелівською тезою про історичний процес як розгорнутий в часі “абсолютний дух”, як послідовну зміну тези, антитези і синтезу, де синтез стає новою тезою, можна припустити, що на поточному етапі українське виконавське мистецтво перебуває в стані синтезу, тобто нової тези, глибинний сенс якої визначається місією репрезентації національної культури у глобалізованому просторі. Сподіваюсь, що цей синтез збагатить і утвердить життєвість українського звукового ідеалу і Голос українського виконавського мистецтва звучатиме у світі щораз потужніше.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Бердяєв М. Національність і людство. *Сучасність*. Київ, 1993 Ч. 1. С. 155–163.
2. Джонсон Б. Омріяний Рим. Харків: Віват, 2020. 256 с.
3. Долар М. Голос і більш нічого. Київ: Комубук, 2022. 304 с.
4. Донцов Д. Де шукати наших історичних традицій; Дух нашої давнини. Київ: ДП “Вид. дім “Персонал”, 2014. 568 с.
5. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич: Відродження, 2000. 100 с.
6. Козаренко О. Микола Лисенко — творець української національної музичної мови. Коломия: Вік, 2023. 136 с.
7. Лисий І. Філософська і мистецька культура. Київ: КМА, 2004. 371 с.
8. Новакович М. Канон українського музичного модернізму на прикладі творчості Бориса Лятошинського. Луцьк: Твердиня, 2012, 167 с.
9. Новакович М., Катрич О., Медведик Ю. Міжслов'янські культурні контакти як компонент літургійної реформи греко-католицької церкви Галичини в першій половині 19 століття. *Slavica Slovaca. B. 55/2* Братислава, 2020. С. 277–286.
10. Сорокер Я. Українська пісенність у музиці класиків: спроба дослідження. Вінниця: Нова книга, 2012. 184 с.
11. Супрун-Яремко Н. Музикознавчої праці: Збірник наукових статей. Рівне: О.Зень, 2010. 574 с.
12. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Нью-Йорк, 1991. 175 с.
13. Шерех (Шевельов) Ю. Етюди про національне в літературах сучасності. *Сучасність*. Київ, 1993 Ч. 4. С. 76–85
14. Шлухтер В. Рациональність — специфіка Європи? *Культурні цінності Європи*. Київ, 2014. С. 249–278.
15. Hesmondalgh D. *Why Music Matters*. London: Wiley Blackwell, 2013. 235 p.

REFERENCES

1. Berdiaiev, M. (1993). *Natsionalnist i liudstvo [Nationality and humanity]*. In: *Suchasnist*. Kyiv, 1993, V.1, pp. 155–163 [in Ukrainian].
2. Johnson, B. (2020). *Omriiany Rym [Dreamed Rome]*. Kharkiv: Vivat, 256 p. [in Ukrainian].
3. Dollar, M. (2022). *Holos i bilsh nichoho [Voice and nothing else]*. Kyiv: Komubuk, 304 p. [in Ukrainian].

4. Dontsov, D. (2014). *De shukaty nashykh istorychnykh tradytsii; Dukh nashoi davnyiny* [Where to look for our historical traditions; The spirit of our antiquity]. Kyiv: DP Vyd. dim "Personal", 568 p. [in Ukrainian].

5. Katrych, O. (2000). *Styl muzykanta-vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty)* [The style of a musician-performer (theoretical and aesthetic aspects)]. Drohobych: Vidrozhennia, 100 p. [in Ukrainian].

6. Kozarenko, O. (2023). *Mykola Lysenko — tvorets ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy* [Mykola Lysenko - creator of the Ukrainian national musical language]. Kolomyia: Vik, 136 p. [in Ukrainian].

7. Lysyi, I. (2004). *Filosofska i mystetska kultura* [Philosophical and artistic culture]. Kyiv: KMA, 371 p. [in Ukrainian].

8. Novakovych, M. (2012). *Kanon ukrainskoho muzychnoho modernizmu na prykladi tvorchosti Borysa Liatoshynskoho* [The canon of Ukrainian musical modernism based on the example of the works of Borys Lyatoshynskyi]. Lutsk: Tverdynia, 167 p. [in Ukrainian].

9. Novakovych, M., Katrych, O., Medvedyk Y. (2020). *Mizhslovianski kulturni kontakty yak komponent liturhiinoi reformy hreko-katolytskoi tserkvy Halychyny v pershii polovyni 19 stolittia* [Inter-Slavic cultural contacts as a component of the liturgical reform of the Greek Catholic Church of Galicia in the first half of the 19th century]. In: *Slavica Slovaca. V. 55/2*. Bratislava, pp. 277–286 [in Ukrainian].

10. Soroker, Ya. (2012). *Ukrainska pisennist u muzytsi klasikiv: sprobа doslidzhennia* [Ukrainian lyricism in classical music: an attempt at research]. Vinnytsia: Nova knyha, 184 p. [in Ukrainian].

11. Suprun–Iaremko, N. (2010). *Muzykoznavchi pratsi. Zbirnyk naukovykh statei* [Musicological works. Collection of scientific articles]. Rivne: O. Zen, 574 p. [in Ukrainian].

12. Chyzhevskyi, D. (1999). *Narysy z istorii filosofii na Ukraini* [Essays on the history of philosophy in Ukraine]. New York, 175 p. [in Ukrainian].

13. Sherekh (Shevelov), Yu. (1993). *Etiudy pro natsionalne v literaturakh suchasnosti* [Etudies about the nation in modern literature]. In: *Suchasnist*. Kyiv, V.4, pp. 76–85. [in Ukrainian].

14. Schluchter V. (2014). *Ratsionalnist — spetsyfika Yevropy?* [Is rationality a feature of Europe?]. In: *Kulturni tsinnosti Yevropy*. Kyiv, pp. 249–278 [in Ukrainian].

15. Hesmondalgh D. *Why Music Matters*. London: Wiley Blackwell, 2013. 235 p. [in English].

OLHA KATRYCH

Katrych, Olha — PhD in music arts, professor, professor at the department of the general and specialized piano of the M.V. Lysenko Lviv National Academy of Music (Lviv, Ukraine).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2222-1993>

olya.katrych@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319197

NATIONAL «VOICES» OF ACADEMIC MUSICAL PERFORMANCE IN A GLOBALIZED WORLD

The ontological parameters of the national identification of musical performance of the academic tradition are considered. In the course of modern processes of cultural globalization and musical-professional unification, nationally characteristic features of Ukrainian musical performance are highlighted. The stylistic features and archetypal characteristics inherent in the artistic thinking of Ukrainian musicians-performers, which form the national sound ideal, are outlined.

The relevance of the study is related to the uncertainty in modern music science of the ontological parameters of the national identification of the performing arts of the academic tradition. This, in turn, determines the **main objective of the study** - by outlining the constant stylistic parameters and archetypal features inherent in the artistic thinking of Ukrainian musicians, to determine the expressive resource of modern Ukrainian academic musical and performing arts in relation to the representation of national cultural identity in the globalized world.

Theoretical base. The methodological support of the proposed reasoning is provided by the works of: philosophy, sociology, and cultural studies by Mladen Dolar, Wolfgang Iser, Boris Johnson, Ivan Lysy, Dmytro Chyzhevskyi, Dmytro Dontsov, etc.; of musicology - Oleksandr Kozarenko, Nadia Suprun-Yaremko, Yakov Soroker, David Hezmondalsh, etc., as well as their own scientific positions, published in publications on the issues of music and performing arts.

The applied **scientific methodology** combines the methods of discourse analysis, empirical observations of the practice of performing activities, including data from one's own listening experience, musical comparativistics, and musicological generalizations.

The scientific novelty of the applied approach is determined by the justification of the feasibility of using it as a musicological and analytical toolkit for research and national identification of the phenomena of musical and performing art of the philosophical category of the voice and the musicological category of the national sound ideal as reflecting genetically related phenomena. The summary summarizes the **results** of the research and characterizes the practical value of the presented considerations, which consists in enriching the analytical apparatus of musical science for in-depth study of the processes of musical and performing creativity. The further prospects of the development of Ukrainian musical performance in the role of the "voice of Ukrainian culture" in the world are indicated.

Keywords: Ukrainian music, national identity, musical performance, national sound ideal, voice of national culture.

УДК 78.083.1:78.071.1Скорик:78.036:7.048(477)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319198

СТРОНЬКО Б. Ю.

Стронько Борислав Юрійович — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9541-1272>

stronkob@gmail.com

© Стронько Б. Ю., 2024

СИМВОЛІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЗВУКОВИХ ОРНАМЕНТІВ У «ГУЦУЛЬСЬКОМУ ТРИПТИХУ» МИРОСЛАВА СКОРИКА

Розглянуто одну зі змістовних складових «Гуцульського триптиха» Мирослава Скорика — символічний потенціал остинатності. Висвітлено дві основні мотивації звернення композиторів (ширше — митців) до фольклору: формальну — звертання до скарбниці форм, та змістовну — апелювання до підоснови національної культури, до «часу закладання основ» певного національного світогляду. Проведено паралелі між орнаментами у візуальних мистецтвах та *ostinati* в обраному для дослідження творі. Відзначено особливу роль орнаментів у стародавніх культурах, поєднання в орнаменті ідеї єдності одиничного та множинного, впорядкування та симетрії як надбудови над більш простими елементами — патернами, принципу потенційної *нескінченості* повтору обмеженого у часопросторі елемента, як символічного шляху кінцевого у безмежне. Виявлено аналогію між символічною значущістю орнаментів, а саме: орнаменти символізують періодичність та потенційну нескінченість процесів Життя, оскільки вони засновані на множинному відтворенні певного патерну, особливо в архаїчних культурах, та використанням так званої орнаментальної остинатності у «Триптиху». Визначено різні формальні функції *ostinato* у трьох частинах партитури М. Скорика. У першій частині переважає мелодична остинатність в основній темі. У другій частині остинатність, здебільшого, присутня у фоні-супроводі, який отримує значне змістовне навантаження: втілення наповненості життям, злиттям з множинними ритмами природи. У третій частині остинатність відсунута на маргінесі; проте відбувається спроба її повернути, що призводить до катастрофічної кульмінації. Отже, цілеспрямоване зменшення питомої ваги орнаментальної остинатності є індикатором драматургії твору, символізує різні стадії людського життя та його приреченість на смерть як розрив життєвих циклів. У висновках проведено паралелі між множинним відтворенням мотиву в орнаменті та повторами мотиву в *ostinato*, а також із потенційним та неодноразовим виконанням художнього твору, з самовідтворенням генетичних реплікаторів як алгоритму Життя.

Ключові слова: орнаментальна остинатність, патерни, творчість Мирослава Скорика.

Вступ. Творчість видатного українського композитора Мирослава Скорика неодноразово була предметом музикознавчого розгляду, плідного та різнобічного. Майстерне поєднання модерних музичних засобів із гуцульським фольклором у його творах стало впізнаваним індивідуальним внеском у скарбницю вітчизняної музики. Тим не менш, таке поєднання новаторського із традиційним містить ще не досить вивчені аспекти. Серед таких — непрямий, але значущий вплив орнаментів у гуцульському мистецтві на творчість М. Скорика, їх образний та драматургічний потенціал.

Орнаментальність тут зазначено не у звичному сенсі музичної *орнаментики* (трелі, морденти etc.), але як яскраво виражене «візерункове» начало. Воно не просто присутнє у творах українського Майстра, але й містить змістовне навантаження. Тому **актуальним** є дослідження символічного значення остинатних побудов у «Гуцульському триптиху» — творі, який далеко виходить за межі ілюстрації сюжету літературної основи, і багато в чому визначив наперед подальший творчий шлях М. Скорика. Зв'язок між собою таких факторів як візуальні орнаменти, їх змістовне навантаження у контексті фольклорної архаїки та її актуалізація у сучасному музичному творі потребують особливого розгляду.

Аналіз публікацій із зазначених вище питань демонструє, що вони досліджувалися порізно, але не у комплексі. Так, у статті Т. Андрущенко та М. Федоренка «Естетичні цінності у творчості Мирослава Скорика» розглядається світ людських цінностей на філософсько-культурологічному підґрунті [Андрущенко, Федоренко, 2023]. Доречно згадано про «перевесло глибинних пластів української музики у “Гуцульському триптиху”» [Андрущенко, Федоренко, 2023, с. 20], без спеціального аналізу останнього. Про належність «Гуцульського триптиха» та «Карпатського концерту» до неофольклорної хвилі пишуть Ю. Попов та М. Ярکو у статті «Феномен творчості Мирослава Скорика в контексті освітньо-професійних програм з музичного мистецтва» [Попов, Ярکو, 2021, с. 108]. Затребуваною та плідною виявилася тема духовних світоглядних основ у творчості Скорика, особливо у хорових творах релігійної тематики [Берегова, 2000; Гусарчук, 2013]. Слушно відзначає універсалізм та гнучкість стилістичних модуляцій як принцип творчого мислення Скорика О. Коенда — відповідно, творчість композитора є плідною для дослідження синтезу по лініях «старе — нове», «національне — загальнолюдське» [Коенда, 2019].

У статті А. Заходякіна «Жанр інструментального концерту у творчості Мирослава Скорика» «Гуцульський триптих» згадується у перспективі розвитку інструментального концерту М. Скориком, наводяться цікаві аналогії між використанням традиційних оркестрових інструментів та звучанням народних інструментів — наприклад, мідними духовими у Фіналі та трембітами [Заходякін, 2021, с. 126–127].

Окремий розділ присвячено «Гуцульському Триптиху» у монографії Л. Кияновської «Мирослав Скорик: людина і митець» [Кияновська, 2008, с. 199–215]. Ретельно проаналізовано образну концепцію твору, особливості її втілення у структурному та темброфактурному планах, кореляцію задуму із фільмом С. Параджанова та особливо, літературним першоджерелом. Дослідниця слушно зазначає: «В Україні фольклор, який здавна відігравав особливу роль у збереженні самосвідомості нації, постійно і глибоко входив у професійне мистецтво як його невід'ємна частина» [Кияновська, 2008, с. 192]. Цікавою є думка щодо впливу фонізму прози М. Коцюбинського на звучання оркестру у творі [Кияновська, 2008, с. 204]. Впритул до теми нашої статті зроблено зауваження про «вібруюче остинато супроводу» [там само, с. 208]. Проте остинатність у першій частині не згадується настільки ж чітко; натомість зазначено принцип повтору головних тем, «закладений вже в природі самої народної пісні» [там само, с. 205] та крещендуючу драматургію частини [там само, с. 207]. Як буде зазначено пізніше, драматургія та образна концепція «Триптиха» все ж більшою мірою спирається на різну питому вагу та способи репрезентації *ostinati*. Відзначаючи значну глибину та детальність аналізу дослідниці, зазначимо: цей аспект розгляду твору М. Скорика може бути розвинуто надалі.

З іншого боку, проблематика орнаменту як повтору певного патерну досліджувалася також поза контекстом творчості Майстра української музики. В «Енцикло-

педії символів», серед іншого, наведено пояснення символічних значень різних орнаментів та їх складових елементів [Енциклопедичний словник, 2015]. Навряд чи можна штучно знаходити точні музичні сенсові аналогії візуальним, але сам принцип відображення основних начал та принципів нашого світу через повтор *патернів*¹ працює в музиці з не меншими підставами, ніж у зображальних мистецтвах.

Ostinati на основі патернів у статті потрактовано як *аналог візуальних орнаментів*, на які є багатою українська, зокрема й гуцульська фольклорна традиція. У центр розгляду поставлено символізм таких засобів, які названо словосполученням «орнаментальна остинатність». Остинатність вже розглядалася у музикознавчій літературі. Зокрема, у ґрунтовній та узагальнюючій величезній обшир досліджень дисертації К. Онищенко «Остинато у музиці ХХ століття: поняття, специфіка, функції» виявлено його конструктивні та семантичні особливості; зазначено еволюцію вказаного засобу від архаїчних часів аж до відродження стародавніх проявів несвідомого у модерну добу. Зазначено релігійно-магічні та організаційно-моторні витoki *ostinato*, а також його визначна роль у створенні медитативності у музиці ХХ століття [Онищенко, 2019, с. 11]. Принциповим є розрізнення понять «остинатність» та «повторність» [Онищенко, 2019, с. 9]. Розглянуто чотири функції *ostinato*: одночасний контраст; функція носія ідеї руху (ритмоенергії); функція носія ідеї статичності; репетитивна техніка. Особливо близьким до ідеї нашої статті є твердження про символізацію за допомогою *ostinato* звернення до одного з прасмислів повторності — магічно-релігійного начала [Онищенко, 2019, с. 11–12].

Тож, **метою** дослідження є розкриття змістовного та формотворчого потенціалу орнаментальної остинатності у «Гуцульському триптиху» Мирослава Скорика.

Наукова новизна статті полягає у комплексному розгляді явищ, які раніше вивчалися відокремлено: орнаменти візуальних мистецтв; їх присутність у різних традиціях; особливе, «візерункове» трактування остинатності (зокрема, у творах Мирослава Скорика); послідовне втілення остинатності на різних за значенням рівнях фактури: мелодичному та фоново-супровідному; драматургічно активне оперування «питомою вагою» остинатності як особливого виразного засобу (переважно у третій частині «Триптиха»).

Методологія дослідження спирається на аналіз музичного тексту у його поєднанні з методом аналогії. При цьому останній використано щодо визначення явищ у музиці, подібних до орнаменту у зображальних мистецтвах; щодо спільних рис архаїки різних народів (що сприяє виведенню спостережень на більш узагальнений рівень). Звісно, метод аналогії має вразливості через його власні межі, через дискусійність припустимих меж аналогії у різних випадках. Проте поєднуючи різні випадки у спільне поняття чи ряд явищ, дослідник не може уникнути спираючості на подібності та їхню істотну функцію в узагальненні. У темі, що є дотичною до культурології (як у цій статті), аналогії доречні для виявлення цілісності світу культури, яка будується на взаємовпливах та спільності наслідків за спільних умов, часто — на символічних подібностях. Зрештою, явище орнаменту саме по собі засноване на аналогії між частками візерунку, тож використання методу аналогії видається цілком логічним для аналітичного матеріалу, що сам побудований на аналогіях, подобах.

Результати дослідження. Тема звернення до фольклору у музиці сама по собі є традиційною та розгляданою багаторазово. Проте паралелі між художніми (візуальними) орнаментами у народному мистецтві та їх відповідниками в музиці є не

¹ Повторюваний комплекс

очевидними, тому це менш звичний кут зору. Існують відповідні, недостатньо вивчені особливості осмислення народного мистецтва у професійно-академічній сфері.

Звернення професійних митців до фольклору має різні мотивації. Насамперед, це використання фольклору як скарбниці інтонаційних, ладових, ритмічних, тембрових ідей. Таку мотивацію можна віднести до **рівня зовнішніх форм**. На **змістовному ж рівні** існує звернення до фольклору як до підоснови національної культури, до «часу закладання основ» певного національного світогляду. Наразі це досягнення історичного досвіду, способу мислити себе у світі та історії, основних сенсів національної культури. Звісно, обидві тенденції переплітаються з різними пропорціями, проте це не заважає їх розрізняти. Якщо вплив зовнішніх форм фольклору (інтонаційних, ладових, ритмічних та ін.) відстежується порівняно легко, то вплив глибинних, змістовних аспектів народного мистецтва відчувається менш безпосередньо, особливо рівень закладання основ моделі світобачення, притаманної певній культурно-історичній спільноті. Фактично, питання звернення до архаїки є загальнолюдським, притаманним різним культурам.

Задля підкреслення загальнолюдського характеру звернення до національного минулого як доби першопочаткових сенсів та цінностей звернімося до культури, максимально віддаленої від України й навряд чи пов'язаної з нею навіть теоретично. Проте ця культура зберегла архаїчні елементи саме через тривалу відокремленість. Скористаємося поняттям *алчеринга*, яке у тубільців Австралії позначає «Час предків», Час закладання основ світобудови та її розуміння: «"Алчеринга", або час марень — це райський стан чи місце, що засвідчує як давні часи, коли предки мандрували по землі, так і оселю духів, де вони живуть й досі» [Ліндсей, 1995, с. 31]. Як бачимо, австралійські реалії, дуже віддалені від України, тим не менш, легко асоціюються з назвою повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків», яка склала основу для «Гуцульського триптиха» М. Скорика. Зауважимо, що у визначенні *алчеринги* згадано не тільки минулий час, але й *позачасовість*, збереження дієвості, важливості минулого для сучасності: земне життя предків минулося, але їх духи або тіні співають з нами й досі.

Для розвитку сучасної української культури подібні зв'язки з Часом Предків є важливими з низки причин. По-перше, через перерви у розвитку державної традиції саме історична суцільність фольклору забезпечує безперервність національної культури. По-друге, саме це підсилює певну сакралізацію народних витоків культури, уособлюючи не тільки світ сенсів та цінностей, але й саму по собі Цінність, оскільки являє собою чинник цілісності буття народу крізь Історію, усвідомлення особистістю своєї належності до певної Традиції. Призабуті предки отримують символічне воскресіння у творах мистецтва, утворюючи сполучну ланку між часом їхнього та нашого життя.

У національних традицій є багато вимірів. Один з них — орнамент, що часто сприймається як прикраса, декоративний елемент. Однак це є історично пізнішим сприйняттям орнаменту як звичного надбання мистецтва. На початкових стадіях становлення культури орнамент є символічно значущим. Він заснований на повторі, примноженні графічного мотиву у певному порядку, отже несе ідею єдності одиничного та множинного, впорядкування та симетрії як надбудови над більш простим елементами — *патернами*. Орнамент може містити у собі й принцип *потенційної нескінченності* повтору обмеженого у часопросторі елементу. В архаїчних орнаментах художня інтуїція ранньої людини відчула періодичність багатьох процесів буття як спосіб подолання скороминущості окремих явищ, як символічний шлях кінцевого у

безмежне та нескінчене. Тому орнаменти притаманні різним культурним традиціям: вони наявні на чурінгах¹ автохтонів Австралії [Ліндсей, 1995, с. 32] та на українських писанках; на бубнах шаманів та розписах храмів різних релігій. Потреба в орнаментах є настільки загальнолюдською, що навіть у мечетях суворого щодо зображень ісламу є візерунки (купол мечеті часто виглядає як «писанка зсередини»). Малюнок морських хвиль та схеми ДНК також утворюють орнаменти природного походження. Людство цінує орнамент як символічне втілення ритмів та начал природи, циклічності та періодичності її процесів. Орнамент, заснований на примноженні патерну, переконливо сприймається як символ прагнення Життя до самовідтворення. Тому й аналогія з ДНК є не випадковою, так само, як аналогія між чурінгою та писанкою — обидві втілюють важливе змістовне навантаження: замкнений на собі, орнаментований об'єкт, що символічно відображає одвічні алгоритми життя.

Тема статті, однак, спонукає до зазначення музичного відповідника візуальному орнаменту². Таких відповідників чимало, адже багато складових музики будуються на повторі зворотів-патернів: мелодичних, ритмічних, фактурних, гармонічних. Принцип побудови музичних «орнаментів» той самий, що й у візуальних, але проєктований на час. *Остинатність* — буквально чи гнучка — є не лише конструктивним засобом, не тільки чинником полегшення сприйняття за принципом «зручно, допоки не набридло». У контексті певних задумів остинатність може відігравати ту саму роль, що й сакральні орнаменти — втілювати ідею примноження життя, всеохоплюючої множинності стихій буття. Яскравим прикладом можуть слугувати «Весна священна» І. Стравінського або «Вакханалія» Дж. Кейджа.

«Гуцульський триптих» Мирослава Скорика є прикладом істотно іншого підходу до «орнаментальної» остинатності в музиці. З одного боку, у задумі твору є апеляція до архаїки: епітет «гуцульський» у назві вказує на звертання до фольклорної традиції, яка, у свою чергу, являє синтез численних історичних впливів — культур Вінча з Балкан, Трипільської-Кукутені, скіфів, даків, гетів, кельтів, готів, бастарнів, уторців, румунів — синтезованих на слов'янській основі. Багатюща культура Гуцульщини показує, зокрема, й надзвичайну кількість та різноманітність орнаментів на писанках, предметах побуту, обряду. Про символічне навантаження таких орнаментів є мистецтвознавчі дослідження³ [Енциклопедичний словник, 2015]. Можемо лише наголосити, що тут присутній один із яскравих національних варіантів загальнолюдського прагнення до особливого сенсорного навантаження візерунків.

З іншого боку, у партитурі М. Скорика зазначено саме *літературне* джерело задуму — повість М. Коцюбинського «Тіні забутих предків», попри те, що за основу взято музику до однойменного кіношедевр С. Параджанова. Композитор у такий спосіб наголосив на власному праві спиратися на обрані ним певні складові літературного першоджерела, «вказуючи на переважаюче поетично-філософське, а не акторсько-пластичне вирішення концепції циклу» [Кияновська, 2008, с. 203]. Скорик не відтворив усіх деталей сюжету повісті, всіх її змістових особливостей. З мудрим самообмеженням він виділив три опорних віхи життя головного героя повісті — Івана: дитинство, любов до Марічки, смерть, згідно до назв частин. На поверхневому рівні це можна було б сприйняти як ілюстрацію біографії Івана; сюжет сам по собі міг

¹ Ритуальний об'єкт з малюнком на дереві або камені.

² Звісно, тут не йдеться про музичну *орнаментику*, яка, однак, також часто утворює ефект візерунку.

³ Популярно, але дуже конкретно, виявлено тут: <https://harchi.info/articles/symbolika-pysanky>

би бути зведений до мелодраматичної історії гуцульських Ромео та Джульєтти. Дійсно, завдяки цій складовій можна відзначити видатну емоційно-образну наповненість твору, романтично-особистісну складову, якої принципово уникає «Весна священна». Проте назва вказаного першоджерела («Тіні забутих предків») та численні деталі традиційного буття гуцулів у повісті вказують на додаткову, глибинну координату задуму — світ міфопоетичної Традиції світосприйняття та звичаїв. Текст Коцюбинського далеко виходить за межі історії трагічного кохання: Іван згодом одружується на Палагні, й вони разом дбають про примноження худоби (у повісті — *маржинки*), причому значущість для них Примноження Життя підкреслюється у сцені різдвяного ритуалу. Ще більш ґрунтовно Коцюбинський описує життя вівчарів, їх особливий зв'язок із Всесвітом.

Відповідно, особливою рисою задуму «Гуцульського триптиха» є поєднання особистісно-біографічної лінії зі світом фольклорної традиції, осмислення індивідуального буття у загальному Бутті. Вже на рівні назв частин у творі помітна драматична діалектика існування людини: дитинству як недорослій наївності протиставлено кохання, Дитинству та Коханню як торжеству Життя протиставлено Смерть. Це не тільки частини життя Івана — це постійний алгоритм життя людини як такої. У музиці також присутня координата «часу предків» як позачасового Підґрунтя особистого буття — свого роду «гуцульська алчеринга» — час існування в осмисленій традицією світобудові має ознаки містерії, посвячення у різні сфери буття. Остинатність як постійність повернення подій попри їх плинність у часі є ознакою долання одиничного множинним, окремого — всезагальним.

Втілення такого задуму М. Скориком є майстерним та глибоким. Остинатність у зазначеному контексті постає як аналог орнаменту — не як прикраси, а як відображення циклів буття різних масштабів у їхньому перетині. Йдеться про такі цикли, як:

- періодичність серцебиття;
- періодичність дихання;
- періодичність добового циклу життя;
- періодичність щорічного циклу життя;
- відтворювана стадіальність людського життя.

Наголошуючи на такій різномасштабності періодичностей в житті та музиці, додамо, що її символічне втілення існує не тільки у вигляді візуальних орнаментів, але й як система періодичних ритуалів — річного кола свят, розпорядку тижня та доби. Тому й повсякденне, щорічне життя людей, занурених у народну традицію, саме по собі ніби плете орнамент із повторюваних подій.

Наголосимо, що у цій статті під символічним значенням орнаментальної остинатності не мається на увазі посилання на конкретно-поняттєвий сенс окремих *ostinato* на кшталт риторичних фігур доби Бароко. Символи здатні вказувати не тільки на окремі речі та персони (як, наприклад, деякі вагнерівські лейтмотиви), але й на більш узагальнені процеси та закономірності Буття. Відповідно, періодична повторність, закладена як у візуальних орнаментах, так і в *ostinati* в музиці, спроможна відображати періодичність та потенційну нескінченність значущих для людини процесів Життя — наприклад, вказаних двома абзацами раніше. Тим самим використання патернів — повторюваних елементів — може позначати, у відповідному ритуальному або художньому контексті, залучення до одвічних та фундаментальних підвалин Буття.

У «Гуцульському триптиху» принцип значущої, орнаментальної остинатності по-різному виявляється у кожній частині; існує певна драматургічна послідовність відповідних прийомів.

Так, у першій частині — «Дитинство Івана» — остинатність спостерігається у мелодичному пласті фактури, помітна вона й у квінтовому супроводі (приклад 1).

Приклад 1.

Основна тема першої частини

The musical score shows the main theme of the first part. It is written for Violini I, Violini II, V-ni I, and V-ni II. The tempo is marked 'Vivace'. The Violini I and V-ni I parts play a melodic line with a repeating eighth-note pattern, while the Violini II and V-ni II parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include piano (p) and pizzicato (pizz.).

Як можна побачити з наведеного уривка, мелодичне *ostinato* повторюється через кожні сім чвертей, разом з підголоском у другої половини перших скрипок та квінтовим супроводом у других скрипок. Така «неправильна» для розміру 2/4 періодичність надає музиці живої примхливості, невимушеності дихання. Малюнок верхнього голосу демонструє майже симетричні підйом та спад, в той час як у нижньому, квінтовому пласті фактури бачимо, навпаки, чергування спадів з підйомами. Поєднання цих малюнків нагадує фігуру горизонтально витягнутого ромба, відомого в українській традиції як символ родючості. Додаткову ладову та структурну примхливість вносить мелодична фраза у флейт, тт. 15–19. Від ц. 2 музичний матеріал в цілому повторюється, з деякими ладовими змінами та заміною у ц. 3 флейт на гобої. З т. 1 перед ц. 4 тема транспонована на тон вниз, до супроводу додається *pizzicato* альтів, причому повтор нот *соль* відбувається з періодичністю у $\frac{3}{4}$. Через це виникає плетиво ритмічних малюнків різного масштабу: нагадаємо, що основна метроритмічна пульсація при цьому становить 2/4, а періодичні мелодичні фрази — 7/4.

Після епізоду у цифрах 6–9 повертається основна тема. Мелодична остинатність з ц. 10 доповнюється оркестровим варіюванням з нарощуванням фактури. З другого такту ц. 16 з'являється нова мелодична тема, з більш широким диханням, але також з періодичністю фраз у 7/4, попри розмір 2/4. Загалом, мелодичну остинатність у цифрах 16–22 підкріплено поступовим оркестровим *crescendo*, що дає підстави порівняти першу частину «Гуцульського триптиха» з «Болеро» М. Равеля. Проте, у «Триптиху» стратегія розвитку є менш односпрямованою: є зміни у тональному плані та фактурно-динамічне розвантаження з ц. 22. З такту 6 ц. 25 повертається основна тема, значно динамізована залученням валторн, труб та литавр, як і яскраво графічною лінією басів.

Загальна для першої частини рондальна форма дуже пасує до ідеї багаторазового повернення основного образу, що чергується із додаванням нових вражень. З огляду на

тему статті, підкреслимо: значуща орнаментальність у першій частині циклу втілюється переважно як мелодико-тематична остинатність, наполегливість залучення дитини до Життя, засвоєння нею основних звичок, спостережень над оточуючим світом.

Більш опосередкованою є остинатність у другій частині. Її можна знайти переважно у супроводі основної теми (приклад 2).

Приклад 2.

Основна тема другої частини

The musical score for the main theme of the second part is written for a full orchestra. It consists of six staves: Fagotti (Bassoon), Violini I (Violin I), Violini II (Violin II), Viole (Viola), Violoncelli (Cello), and Contrabassi (Double Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various performance instructions such as *legato*, *p* (piano), *con sord* (with mutes), *mf espressivo* (mezzo-forte expressive), and *pizz.* (pizzicato). The Fagotti part features a prominent melodic line with a *legato* marking. The Violini I and II parts play a rhythmic accompaniment with *con sord* markings. The Viole part has a *p* marking and *con sord* markings. The Violoncelli part has a *p* marking and *con sord* markings. The Contrabassi part has a *pizz.* marking.

Детальність фону-акомпанементу у наведеному вище прикладі є багатопланою як технічно, так і змістовно. Тонкий та дрібний звуковисотний малюнок легко асоціюється з візерунками, якими оздоблені предмети гуцульського побуту. Тихе прозоре звучання засурдинених струнних вдало доповнюється експресивним звучанням фаготів у високому регістрі, що виділяє цю складову фону-акомпанементу темброво та інтонаційно як потенційний співучий голос. Звучність може бути зіставлена з шурхотінням листя або тихим плином води. Багатоплановим є й відчуття періодичних проміжків часу: *pizzicato* контрабасів повторюється кожні два такти, фігурації струнних (крім перших скрипок) та фагота повторюються через три такти. Поява мелодії широкого дихання у перших скрипок з т. 6 надбудовує ще більший часовий масштаб. Отже, звукові візерунки фону-акомпанементу в основній темі другої частини утворюють багатопланове панорамне звучання, на тлі котрого розквітає мелодія. Переповненість життям втілена у фактурі значною мірою саме різномасштабністю звукових візерунків у їх взаємному накладанні.

З такту 3 ц. 9 значною мірою повертається мелодична остинатність, на основі мелодії альтів у середньому розділі (приклад 3).

Приклад 3.

Середній розділ другої частини

The musical score for the middle section of the second part is written for the Viola. It consists of one staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes a *f* (forte) marking and a *tr* (trill) marking. The Viola part features a melodic line with a *f* marking and a *tr* marking.

Ця тема стає основою для нового оркестрового *crescendo*, з додаванням періодичних квартових та октавних подвоєнь у різних оркестрових лініях. Гіперболічне розростання матеріалу триває до ц. 13, наочно втілюючи ідею Примноження. Реприза знов занурює слухача у світ плетива фактурних ліній, підлеглих щодо мелодії, але

цілком виразних та образних самих по собі (через останню обставину цей пласт фактури й названий не просто акомпанементом, а фоном-супроводом). Другу частину циклу можна вважати найбільш насиченою звуковими візерунками, що цілком відповідає ідеї розквіту Життя. Різномасштабна багатоплановість *ostinati* у другій частині «Триптиха» втілює саму ідею Любові як поєднання — не тільки Івана й Марічки, але Людини та Природи: співіснування різних циклів повторності, у поєднанні з теплою експресією оркестрових тембрів, спричиняє наповнення свідомості відчуттям не тільки себе, з власними часовими проміжками циклів дихання, співу, мислення, але й циклів існування Іншої істоти, інших явищ природи у єдиній часопросторовій панорамі.

Третя частина «Смерть Івана» — найменшою мірою пов'язана з орнаментальним *ostinato*. Це логічно випливає з концепції відокремлення від Життя з його нуртуванням та пульсуванням. Навмисно аскетична, лінійна фактура початкової теми, з оголеним звучанням трьох сольних духових тембрів, різко контрастує з попередніми частинами «Триптиха». Проте орнаментальне *ostinato* ніби робить спробу відновитися (з такту 2 ц. 3). Тематичною основою для нього є лінія віолончелей (приклад 4).

Приклад 4.

Третя частина, цифра 3. Лінія віолончелей



У фільмі С. Параджанова цій музиці відповідає погоня Івана за примарою Марічки¹ (за трактуванням Л. Кияновської, це танець Чугайстра [Кияновська, 2008, с. 211–212]). Примарною виявляється й спроба відновити стабільну багатопланову остинатність: рух шістнадцятими часто уривається та розкиданий між різними інструментами, не утворюючи суцільного пласта фактури. Тим не менш, до цього «рваного візерунка» поступово долучаються інші «нестабільні *ostinato*» — лінії валторн (з т. 8 у ц. 3), лінія труб (з т. 2 до ц. 5).

Також з цифри 5 зазначені «уривчасті орнаменти» стають дедалі більш суцільними, все тісніше переплітаючись між собою, аж до катастрофічної кульмінації у ц. 8. За чотири такти до ц. 9 переважна частина оркестру бере паузу; валторни, надалі з трубами, ніби виокремлюють з нещодавньої лінії труб драматичну імітацію заклику трембіти.

З т. 4 ц. 9 починається кода. Мелодія, з котрої починалася третя частина — у кларнета за підтримки бас-кларнета — чергується з розосередженим ритмом дублювання «литаври — ксилофон» (див. приклад 5).

Навмисна та підкреслена іррегулярність у зазначеній лінії ударних є дуже змістовною деталлю. Завдяки ударним тембрам та обмеженості однією нотою вона сприймається буквально як стукіт. Дублювання через дві октави, з пробілом посередині, надає звучанню спустошеної та потойбічної відчуженості. Особливості ритму нагадують згасаючі звуки серця наостанок життя, згідно до сюжетної основи. Отже, у підсумку розгортання музичного задуму наявний стан, протилежний до впевнено повторюваного *ostinato*. Разом з тим, це й є наслідок розвитку драматургічної лінії «Гуцульського триптиха». Ця лінія прямує, нагадаємо, від частих та стабільних повторів мелодії (тобто, першого плану звучання) — у першій частині; відсувається переважно на

¹ Див. за посилання на фільм з таймінгом <https://youtu.be/fbKm3twSmOU?t=5294>, де тема *ostinato* інтонаційно виростає з коломийки Марічки, безпосередньо та без паузи. Це майстерно втілений композиторський задум.

другий план фону-супроводу у другій частині, з виходом на перший план у її середині; у третій частині остинатність робить спробу повернення у передкульмінаційній побудові. Кода містить лише «розпад» музичної тканини на нерегулярні імпульси. Як підсумок, зміна питомої ваги остинатності у Триптиху, в контексті сюжету, символізує поступовий розрив орнаментальної «тканини Буття» для окремої людини. Відсування та руйнування орнаментального ostinato у третій частині «Триптиха», відповідно, працює як «мінус-прийм». Руйнування Символу стає символом Руйнування.

Приклад 5.

Третя частина, кода

(основна тема частини)

Додамо, що квінто-тритоновий інтонаційний комплекс, присутній у більшості тем Триптиха (ц. 16 першої частини; основна та серединна теми другої частини, теми кларнета і валторн з третьої частини) — ще один чинник цілісності твору та характерна складова гуцульських ладів, але й аналог основного мотиву для різних орнаментів (приклад 6).

Приклад 6.

мінорний гуцульський лад мажорний гуцульський лад

Ця обставина є додатковою підставою вважати, що остинатна орнаментальність, як значущий засіб, спирається у «Гуцульському триптиху» на національні витоки.

Головним результатом дослідження можна вважати розкриття особливої функції остинатності у творі М. Скорика. Остинатність у контексті музичних творів, автори яких звертаються до архаїки та народної традиції, може сприйматися на більш глибокому рівні, а саме, як носій глибинних ритмів та циклів життя, як у візуальних орнаментах. Не випадково «Гуцульський триптих» та «Карпатський концерт» М. Скорика було створено у ту епоху, коли почала інтенсивно розвиватися репетитивна музика (Ф. Гласс, Т. Райлі, С. Райх, М. Фелдман), яка принципово користується остинатністю як особливим зануренням у час, у споглядання циклічних процесів

Висновки. З багатой на сенси й знахідки партитури у статті виділено лише одну складову: символіку остинатних елементів. Тим не менш, такий символізм є глибинною координатою твору, що вписує життєві віхи та почуття головного персонажа, Івана, у контекст споконвічних циклів, візерунків життя; циклічна та лінійна

логіка розташування подій у часі співіснують та взаємодіють. У першій частині «Гуцульського триптиха» мелодико-тематична остинатність позначає наполегливість залучення дитини до Життя, засвоєння нею основних звичок, спостережень над оточуючим світом. У другій частині різномасштабна багатоплановість *ostinati* втілює саму ідею Любові як гармонічного поєднання, взаємопроникнення множинних складових Життя. Відсування орнаментального *ostinato* у третій частині «Триптиха» працює як «мінус-прийом». Руйнування пульсації життєвих процесів стає символом смерті. Звісно, фігурації та *ostinati* є давніми та надзвичайно розповсюдженими засобами музики. Проте у «Гуцульському триптиху» вони переростають формально-конструктивне значення. М. Скорик уникає нейтралізуючої механістичності повторюваних послідовностей: у першій частині це уникнення квадратності фразування (періодичність у 7/4), у акомпануючій фігурації з другої частини це багатопланове перетинання періодичностей. Лише закінчення третьої частини є підкреслено сухим та спустошеним за тембровим вибором. Загальна логіка розгортання задуму у «Триптиху» — не просто біографічна послідовність «Дитинство (колектив) — любов (тільки двоє) — смерть (самотність)», але містерія кожного індивідуального життя, яке поступово виділяється із загальних священних орнаментів Світобудови й прямує до повного від'єднання.

Твір виглядає як песимістичний за підсумком. Водночас він підлягає багаторазовому відтворенню як «поновленню життя» у кожному акті виконання. Тому він подібний до писанки, що є маленькою та кінцевою щодо тривимірного простору, проте замкнений на собі двовимірний світ її орнаментів є внутрішньо нескінченим у самовідтворенні. Кожен твір мистецтва, як чурінга або писанка, прагне до такої внутрішньої нескінченності. У «Гуцульському триптиху» подібна аналогія підкріплена самим задумом і супутнім літературним та культурологічним контекстом; трагічно розімкнений часопростір унікального людського життя символічно стає частиною замкненого, потенційно безмежного часопростору художнього твору. Попри назву повісті М. Коцюбинського, твір повертає предків із забуття, тіні знов сприймаються як живі люди. «Гуцульський триптих» М. Скорика відновлює до життя й відповідні звукові фарби, наближає архаїку до сучасної гостроти сприйняття.

Використаний у статті підхід містить дещо незвичні **перспективи подальшого дослідження**. У одному з напрямків генетики, що його представляє Річард Докінз та його однодумці, наявна ідея *реплікатора* — будь-якого явища, здатного до самовідтворення [Dawkins, 1989]. Природно, що у контексті біології та генетики реплікатор пов'язаний зі складовими структури генів. Такі параметри реплікатора, як плідючість, стабільність у часі та точність, мають аналоги й у світі мистецтв (зокрема, *меми*). Це якраз мотиви орнаментів та інших повторюваних елементів твору — колонад, аркад, секвенцій, *ostinato*, реприз тощо. На рівні мутаційних змін можна провести аналогії з варіативним розвитком, похідним контрастом, тематичними перетвореннями. Звісно, музикознавство успішно вивчає подібні явища й без аналогій з біологією. Проте музика не є замкненою на собі системою. Її вивчення може залучати нові контексти та паралелі, що, можливо, прояснять подальші сенсові зв'язки музичного мистецтва, його обумовленість природою людини та логікою живої природи загалом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Андрущенко Т., Федоренко М. Естетичні цінності у творчості Мирослава Скорика. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2023. № 3 (60). С. 7–22. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(60\).2023.296791](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(60).2023.296791)

2. Берегова О. Зміна світоглядних орієнтирів в останніх творах М. Скорика. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Мирослав Скорик : зб. наук. праць, присвячений 60-річчю від дня народження М. М. Скорика*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. Вип. 10. С. 42–45.
3. Гусарчук Т. «Духовний концерт» Мирослава Скорика: концепційна трансгресія та її інтонаційне втілення. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. Вип. 86. С. 419–436.
4. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. — Корсунь-Шевченківський: Вид. В. М. Гаврищенко, 2015. — 911 с. URL: <https://archive.org/details/slovnukysymboliv/mode/2up> (дата звернення: 20.08.2024).
5. Загайкевич М. Мирослав Скорик: традиції і новаторство. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Мирослав Скорик : зб. наук. праць, присвячений 60-річчю від дня народження М. М. Скорика*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. Вип. 10. С. 30–35.
6. Заходякін А. Жанр інструментального концерту у творчості Мирослава Скорика. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. № 2. С. 122–136.
7. Кияновська Л. *Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи*. Львів : Сполом, 1998. 206 с.
8. Кияновська Л. О. *Мирослав Скорик: людина і митець: монографія*. Львів: НКЧ "Ї", 2008. 592 с.
9. Козаренко О. Творчість М. Скорика в контексті постмодернізму. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Мирослав Скорик : зб. наук. праць, присвячений 60-річчю від дня народження М. М. Скорика*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. Вип. 10. С. 23–30.
10. Коменда О. І. Феномен Мирослава Скорика в світлі ідей творчого універсалізму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 342–345.
11. Ліндсей Дж. Коротка історія культури, від передісторії до Ренесансу / пер. з англ. В. та Л. Герасимчуків. Київ : Мистецтво, 1995. 240 с.
12. Онищенко К. М. Остинато у музиці ХХ століття: поняття, специфіка, функції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 17 с.
13. Попов Ю., Ярмо М. Феномен творчості Мирослава Скорика в контексті освітньо-професійних програм з музичного мистецтва. *Молодь і ринок*. 2021. № 9/195. С. 105–109.
14. Ярмо М. Фортепіанні «Варіації» М. Скорика в контексті модерністського канону звукомислення та модерного характеру національного стилеутворення : науково-популярне видання (з нотним додатком). Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2009. 59 с.
15. Dawkins, R. *The extended phenotype*. Oxford : Oxford University Press, 1989. 307 p.

REFERENCES

1. Andrushchenko, T., Fedorenko, M. (2023). Estetychni tsinnosti u tvorchoosti Myroslava Skoryka [Aesthetic values in the creativity of Myroslav Skoryk]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi Akademii imeni P.I. Chaikovskoho [Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 3(60), pp. 7–22 [in Ukrainian].
2. Berehova, O. (2000). Zmina svitohliadnykh oriientyryv v ostannikh tvorakh M. Skoryka [Change of worldview orientations in the latest works of M. Skoryk]. In: *Naukovyi visnyk*

Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. Issue 10, pp. 42–45 [in Ukrainian].

3. Husarchuk, T. (2013) «Dukhovnyi kontsert» Myroslava Skoryka: kontseptsiina transhresiiia ta yii intonatsiine vtillennia ["Spiritual concert" by Myroslav Skoryk: conceptual transgression and its intonation embodiment]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 86, pp. 419–436 [in Ukrainian].

4. Kotsur, V., Potapenko, O., Kuybida, V. (eds). (2015). *Entsyklopedychnyi slovnyk symboliv kultury Ukrainy (2015) [Encyclopedic dictionary of Ukrainian cultural symbols]*. 911 p. Available at: <https://archive.org/details/slovnysymboliv/mode/2up> (accessed: 21.08.2024) [in Ukrainian].

5. Zahaikevych, M. (2000). Myroslav Skoryk: tradytsii i novatorstvo [Myroslav Skoryk: traditions and innovation]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 10, pp. 30–35 [in Ukrainian].

6. Zakhodiakin, A. (2021). Zhanr instrumentalnogo kontsertu u tvorchosti Myroslava Skoryka [Genre of instrumental concert in the Myroslav Skoryk's creativity]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi Akademii im. P.I. Chaikovskoho [Journal of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 2, pp. 122–136 [in Ukrainian].

7. Kyianovska, L. (1998) Myroslav Skoryk: tvorchyi portret kompozytora v dzerkali epokhy [Myroslav Skoryk: a portrait of the composer's creativity in the mirror of the era]. Lviv: Spolom. 206 p. [in Ukrainian].

8. Kyianovska, L. (2008) Myroslav Skoryk: liudyna i mytets: monohrafiia [Myroslav Skoryk as a Human and Artist: the monograph]. Lviv: “І” publishing house. 592 p. [in Ukrainian].

9. Kozarenko, O. (2000) Tvorchist M. Skoryka v konteksti postmodernizmu [Kozarenko O. Creativity of M. Skoryk in the context of postmodernism]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]*. Issue 10, pp. 23–30 [in Ukrainian].

10. Komenda, O. (2019) Fenomen Myroslava Skoryka v svitli idei tvorchoho universalizmu [The phenomenon of Myroslav Skoryk according to ideas of creative universalism]. In: *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv [Bulletin of National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts]*. Issue 1, pp. 23–30 [in Ukrainian].

11. Lindsay, J. (1995). *Korotka istoriia kultury, vid peredistorii do Renesansu: [A short history of culture, from prehistory to the Renaissance: in 2 volumes]*. Kyiv: Mystetstvo, 1995. 240 p. [in Ukrainian]

12. Onyshchenko, K. M. (2019) Ostynato u muzytsi XX stolittia: Poniattia, spetsyfika, funktsii : [Ostinato in the music of the twentieth century: Concept, specificity, functions]. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 17 p. [in Ukrainian].

13. Popov ,Yu., Yarko, M. (2021). Fenomen tvorchosti Myroslava Skoryka v konteksti osvitho-profesiinykh proqram z muzychnoho mystetstva [The phenomenon of Myroslav Skoryk's creativity in the context of educational and professional programs in musical art]. In: *Molod i rynek [Youth and the market]*. Issue 9/195, pp. 105–109. [in Ukrainian].

14. Iarko, M. (2009). Fortepianni «Variatsii» M. Skoryka v konteksti modernistskoho kanonu zvukomyslennia ta modernoho kharakteru natsionalnogo styleutvorennia : naukovo-populiarne vydannia (z notnym dodatkom) [Piano "Variations" by M. Skoryk in the context of the modernist canon of sound thinking and the modern nature of national style formation: popular science edition (with sheet music appendix)]. Drohobych: Redaktsiino-vydavnychiy viddil

Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka, 2009, 59 p. [in Ukrainian].

15. Dawkins, R. (1989): The extended phenotype. Oxford University Press, 307 p. [in English].

BORYSLAV STRONKO

Stronko, Boryslav — candidate of art studies, associate professor at the Theory and History of Music Performance department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9541-1272>

stronkob@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319198

THE SYMBOLIC POTENTIAL OF SOUND ORNAMENTS IN “HUTSUL TRIPTYCH” OF MYROSLAV SKORYK

Relevance of the study is related to the problem of the ornaments’ symbolic significance and, especially, their equivalent in music. This problem was repeatedly studied in art sciences. However, it was researched in the context of the modern Ukrainian music not enough.

The main objective of the study is revealing a significance of *ostinati* in “Hutsul triptych” by outstanding Ukrainian composer Myroslav Skoryk. **The methodology** is based on methods of textual analysis in music and, especially, analogy method. How the study was done: was asserted significant parallel among visual ornaments in many cultural traditions and *ostinati* in music as their equivalent; both demonstrate potential endless of Life and its processes. Such symbolic is common to different cultures, even geographically distanced, as Ukrainian and Australian aboriginal one. The score of “Hutsul triptych” by M. Skoryk was analyzed mainly in aspect of formal and semantic significance of its *ostinati*: melodic ostinato in the first part, “Childhood”, prevalently texture *ostinati* in the second part, “Ivan and Marichka” and only dramatic attempt to return to *ostinati* in the third part, “The Death of Ivan”.

Findings and conclusions. “Hutsul triptych” is an evidence of powerful possibilities of ornament-like *ostinati* in music, including Ukrainian. This score includes not only main biographical moment of Ivan’s life, but also concerning permanent algorithms of national and, larger, all-human existence accordingly to certain folk tradition. In the first part of the "Hutsul Triptych", the melodic and thematic ostinati denotes the persistence of the child's involvement in Life, his assimilation of basic habits, observations of the surrounding world. In the second part, the multifaceted multifacetedness of ostinati embodies the very idea of Love as a harmonious combination, the interpenetration of multiple components of Life. The removal of the ornamental ostinato in the third part of the "Triptych" works as a "minus technique". The destruction of the pulsation of life processes becomes a symbol of death. Of course, figurations and ostinati are ancient and extremely common means of music. However, in the "Hutsul Triptych" they outgrow their formal and constructive meaning. So, **significance of the study** consists of revealing some important links between archaic and modern forms of culture (b) in discovering of principally original dramatic concept in music; step-by-step declining of Life’s patterns through the Death; (c) in idea of inclusion measured individual life in the potentially unmeasured and multiply returning in the space of art thinking. Among the **Perspectives** of this research is involvement an idea of replicators from Richard Dawkins’ “The Extended Phenotype” to the musical context.

Keywords: ornamental ostinati, patterns, creativity of Myroslav Skoryk.

УДК 78:791.31:791.633-051:7.071.2Параджанов(477)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319202

ВАРДАНЯН О. І.

Варданян Ольга Іванівна — кандидат мистецтвознавства, незалежний дослідник (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8944-5545>

olgavard2003@yahoo.com

© Варданян О. І., 2024

НАЦІОНАЛЬНА ІНТОНАЦІЯ У ФІЛЬМАХ СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА

Розглянуто окремі аспекти творчості українського режисера вірменського походження Сергія Параджанова, його вплив на українську та світову культуру, своєрідність його творчого методу. Проаналізовано складові авторської інтонації режисера. Визначено роль звукових образів у формуванні національної інтонації в його найвідоміших фільмах — «Тіні забутих предків» і «Колір граната», які за різними рейтингами належать до найкращих світових творів кіномистецтва. Особливу увагу приділено специфіці співпраці режисера з композиторами — авторами музики до його фільмів, а також аналізу способів реалізації ними поставлених режисерських завдань. Простежено еволюцію засобів виразності на прикладі порівняння «Тіней забутих предків» та «Кольору граната». Метою статті є визначення ролі фонічних, і вужче — музичних засобів у створенні унікальної національної інтонації його фільмів та виявлення механізмів її втілення. Для досягнення мети використано загальнонаукові методи дослідження, зокрема аналіз, порівняння, класифікацію, виведення закономірностей та узагальнення. Методологія дослідження включає поняттєвий апарат теорії музичної інтерпретації В. Москаленка. За результатами аналізу двох найвідоміших фільмів С. Параджанова зроблено висновки про особливий підхід режисера до створення звукового нарративу. Він полягає у формуванні своєрідної поліфонічної звукової партитури, що складається з фольклору, професійної авторської музики, звуків природи, мовленнєвих інтонацій і тиші. Усі складові цієї партитури об'єднані авторською інтонацією. Національна інтонація виражається у його фільмах як на фонічному, так і на візуальному (кадр), вербальному (мовлення), мімічному (пантоміма, жести, танці) та знаковому (символічному) рівнях. Вербальна складова водночас поєднує у собі фонічну, оскільки слово розспівується або декламується певним чином. Тож важливим у слові є не стільки його значення, скільки інтонація — тобто як воно виголошується, звучить. Таким чином шляхом концентрації різних виражальних засобів митець досягає найвищого виражального ефекту.

Ключові слова: музика у фільмах Сергія Параджанова, творчий метод режисера, українське поетичне кіно, національна музична інтонація, неофольклорна хвиля, конкретна музика.

Вступ. Сторіччя видатного українського режисера вірменського походження Сергія Параджанова сколихнуло український і світовий культурний простір. Упродовж року в Україні, Вірменії та у світі відбулися численні заходи, ретроспективи його фільмів, які спонукають до оновленого погляду на творчу спадщину митця. Його ювілей було включено до календаря заходів, асоційованих із Генеральною асамбле-

єю ЮНЕСКО, яка відзначила початок «Року Параджанова» показом «Кольору граната» у власній штаб-квартирі в Парижі 3 квітня 2024 року. Важливою подією став вихід в український прокат відновленої та відреставрованої версії цього фільму, більш наближеної до авторського задуму у порівнянні з відредагрованою та скороченою радянською цензурою версією Сергія Юткевича, що вийшла в обмежений прокат у 1968 році.

Аналіз публікацій. Інтерес довкола творчої спадщини С. Параджанова не вщухає вже кілька десятиліть. Його кінематографічні твори та колажі і через 50 років надихають сучасних митців, серед яких поп-зірки світового рівня, такі як Madonna¹ та Lady Gaga². Про його фільми, як і про нього самого, написано безліч книжок, статей, есеїв різними мовами світу, що є свідченням **актуальності** обраної тематики. Аналізуючи вклад митця у світовий кінематограф, відзначаючи його роль у закладанні основ українського поетичного кіно та вплив на світовий кінематограф, дослідники неодмінно вказують на досконалість втілення *національної ідентичності* кінематографічними засобами в кожному з його фільмів: української — в «Тінях забутих предків», вірменської — в «Цвіті гранту», грузинської — в «Легенді про Сурамську фортецю», азербайджанської (і ширше, мусульманської) — в «Ашик Керібі».

Так само часто йдеться й про важливість та неповторність звукового компоненту фільмів С. Параджанова, його інтегрованість у художнє ціле. Проте саме фонічну складову не було досліджено достатньою мірою. Серед значного об'єму літератури, присвяченої С. Параджанову, окремі питання звукової організації його фільмів піднімаються у статті С. Саркісян [Саркісян, 2013] та в одному з розділів дисертаційного дослідження Дж. Гурга [Гурга, 2012]. С. Саркісян наголошує на субстанційній ролі музики у фільмах С. Параджанова, уподібнюючи її функцію до органного пункту. Проте поза увагою дослідниці залишаються принципи організації фонічної складової. Дж. Гурга розглядає звук у контексті введеного ним поняття «експериментального етнографічного модуса». Разом з часом та простором він вважає звук фундаментальним компонентом створення відчуття присутності у кадрі. Однак в обох дослідженнях невисвітленими залишаються принципи створення фонічного компоненту, творчої співпраці режисера з композиторами авторами музики та ролі музики у створенні національної ідентичності.

Мета статті — визначення ролі фонічних, і вужче — музичних засобів у створенні унікальної національної інтонації фільмів С. Параджанова, виявлення механізмів її втілення, специфіки роботи з композиторами — авторами музики до його фільмів, вирішення ними творчого завдання. **Наукова новизна** полягає у спробі вперше дослідити значення звукового наративу фільмів С. Параджанова у втіленні національної ідентичності, висвітлити роль звукового компонента у комплексі засобів виразності двох найвідоміших його фільмів та простежити механізми створення фонічної складової, інтегрованої у художнє ціле.

Методологічне підґрунтя. У ході роботи було використано загальнонаукові методи дослідження, зокрема аналіз, порівняння, класифікацію, виведення закономірностей та узагальнення. Методологія дослідження включає поняттєвий апарат теорії музичної інтерпретації В. Москаленка, зокрема поняття інтонаційності як «...поза-поняттєвої тілесно-характеристичної системи спілкування, якою виражаєть-

¹ Прямі алюзії до фільму «Колір граната» є в кліпі Мадонни на пісню «Bedtime Story».

² Музичний кліп 2020 року на нову пісню Леді Гаги «911» так само був натхненний цим фільмом.

ся (в аудіальних, візуальних або тактильних формах) ситуативний емоційно-психологічний стан індивіда» [Москаленко, 2013].

Результати дослідження. Фільм С. Параджанова «Тіні забутих предків» (в міжнародному прокаті «Дикі коні вогню» (англ. *Wild Horses of Fire*), знятий до сторіччя М. Коцюбинського, започаткував цілий напрямок в українському кінематографі — так зване українське поетичне кіно, та отримав тридцять дев'ять міжнародних нагород, серед яких Кубок Міжнародного кінофестивалю у Римі (Італія), золота медаль за режисерську роботу Міжнародного кінофестивалю у Салоніках (Греція), «Південний хрест» Міжнародного кінофестивалю у Мар-дель-Платі (Аргентина). Прем'єра фільму 4 вересня 1965 року у київському кінотеатрі «Україна» стала початком національного руху, піднявши хвилю публічних протестів проти арештів представників молодшої інтелігенції. Пізніше режисер підписав знаменитий «Лист-протест 139» проти політичних переслідувань в Україні. Зрештою С. Параджанов — вірменин, що народився у Тбілісі — був звинувачений в українському націоналізмі та гомосексуалізмі, та ув'язнений радянськими репресивними органами на чотири роки¹. Його було остаточно реабілітовано лише 20 грудня 2023 року Національною комісією з реабілітації за поданням Українського інституту національної пам'яті.

С. Параджанова визнають одним із засновників українського авторського кіно 1960-х років. Підґрунтям моделі цього напрямку Г. Погребняк вважає «...поетичне світовідчуття її представників — Ю. Ілленка, І. Миколайчука, Л. Осики, С. Параджанова» [Погребняк, 2023, с. 243]. Він був учнем видатних українських митців Олександра Довженка та Ігоря Савченка та після смерті останнього завершив фільм «Тарас Шевченко» (1951). Тонко відчував українську культуру, був, за його власними словами, у неї «...закоханий, виріс з неї та не мислив своєї творчості поза нею» [Злет, 1994, с. 186]. Йому вдалося втілити повість М. Коцюбинського у кінотвір, який Іван Дзюба — літературознавець, шістдесятник, один з натхненників української незалежності, назвав «...святом українського мистецтва, української душі», а появу цього фільму розглядав як «...підтвердження того, що Україна може стати естетичною та духовною величиною у світі» [Дзюба, 1994, с. 15].

Вибір С. Параджанова у якості режисера для кінематографічної реалізації повісті М. Коцюбинського був не випадковим. Бюрократичний апарат сподівався, що вірменин за національністю не зможе втілити українську ідентичність та обмежиться зовнішньою стилізацією. Натомість митець зумів проникнути глибоко у душу українського народу, почути та зрозуміти світ гуцулів, їхню віру та звичаї, поєднання язичницького та християнського у їхньому побуті. Та, виходячи з правди життя, створити кінематографічний витвір, просякнутий українськістю.

Пояснюючи свій творчий метод у статті «Вічний рух», С. Параджанов говорить: «..досконале знання виправдовує будь-яку вигадку» [Параджанов, 1966]. Так, пізнаючи спосіб життя гуцулів, їхні дерев'яні церкви, що невід'ємні від гір, їхню зливість з природою та самотність, голоси трембіт, він створив «...фрески з життя людини» [Там само], тому що саме людина була у центрі його світосприйняття. Саме це, на його думку, зробило фільм зрозумілим за кордоном — людьми далеких культур та національностей. Він поєднав «...літературу, історію, етнографію та філософію в єдиний кінематографічний образ, єдиний акт» [Там само].

¹ Більш докладно про обставини арешту та ув'язнення С. Параджанова у статті Л. Брюховецької [Брюховецька, 2024].

«*Тіні забутих предків*» (1964, прем'єра у 1965) — рідкісне явище у ті часи — чи не єдиний тогочасний український фільм, який вийшов українською мовою, без російського перекладу. Завдання було продекларовано С. Параджановим ще на початку роботи: «Я їм таке кіно зроблю, яке на жодну мову не перекладуть — не зуміють. Бо їй перекладати не треба буде: всім все буде ясно. Отаку я їм Україну зроблю!» [Воронова, 2008, с. 82].

Та коли керівництво студії вимагало перекласти фільм російською, він пояснював: «Як же це може бути? Мати Івана оплакує свого чоловіка:

(Співає) Петрику мій дорогий,

На кого ти мене лишив?

Це той варіант.

(Співає) Петя-петушок,

На кого ти мене оставил?

Це російський варіант. Як може бути? Можете зробити субтитри, можете поставити диктора, але як передати *аромат* цих голосінь жіночих. А трембіту як можна зробити на москальський лад, на московську мову?» (курсив мій — О. В.) [Олексик-Бейкер, 2008].

Цей приклад якнайкраще передає специфіку світовідчуття С. Параджанова та його ставлення до інтонації: у його образній системі слово насамперед є *інтонаційним*. У «Лекціях з інтерпретації» В. Москаленко вказує: «...центральною, головною функцією мовлення є функція *означення*, тоді як центральною, головною функцією музики є функція *вираження*» (курсив мій — О. В.) [Москаленко, 2013]. Наведений приклад доводить, що С. Параджанов сприймав слово інтонаційно, тобто чуттєво. У своїх фільмах він змінює функцію вербального складника: слово не означає, воно «виражає». Саме тому переклад російською мовою, який був необхідною умовою існування кінострічки у широкому прокаті у радянські роки, був неможливий. У фільмі не так багато діалогів, як говірок, заклинань, співанок, які звучать також як своєрідна музика, частина поліфонічної партитури, створеної зі звуків трембіти, дзвонів, денцівки та волинки.

Пояснюючи зміст терміну «українське поетичне кіно», введеного польським мистецтвознавцем Янушом Газдою, Л. Брюховецька вказує: «Поетичне кіно як явище мистецьке — це вияв світогляду, що впливає з укоріненості в рідну землю, яка годує людину <...> У ньому постають моделі національної психології, життя персонажів невід'ємне від природного універсуму, <...> з чого впливають моделі етичні й естетичні: любов до рідної землі, вірність давнім традиціям, дотримання звичаїв та обрядів, творення матеріальної культури, музичного та пісенного фольклору» [Брюховецька, 2008]. Далі авторка продовжує: «Поетичне кіно передбачає *образну* систему. Воно ґрунтується на тому, що кіно є мистецтвом *зображальним*, і отже, повинно мати композиційне багатство, продуманий ритм, драматургію кольору й колориту» (курсив мій — О. В.).

До цього висловлення можемо додати: «воно є інтонаційним». Саме інтонаційність відрізняє поезію від прози. Інтонаційність кінотворів С. Параджанова дозволяє глядачеві не лише бачити, але й відчувати, сприймати сенс і емоцію через тональність кадрів, їх ритм і гармонію кольорів. Інтонація в поетичному кіно проявляється в усьому — у динаміці монтажу, взаємодії світла й тіні, звучанні музики або тиші. Ця багатошаровість викликає у глядача асоціативне мислення, відкриваючи йому нові сенси, які не завжди можна вербалізувати. Таким чином, поетичне кіно

стає не лише засобом передачі образів, але й інструментом глибокого занурення в емоційно-смысловий простір, що зближує його з музикою або поезією.

Зображальна сутність кіно, про яку йдеться у висловлюванні авторки, у поєднанні з інтонаційністю створює унікальну мистецьку мову. Ця мова звертається не до логіки, а до почуттів і підсвідомості, будуючи міцний міст між екраном і глядачем.

Інтонаційність кінотворів митця має коріння у способі його світосприйняття, в якому музика, звуковий компонент завжди займав важливе місце. Відомо, що С. Параджанов у дитинстві вчився грі на скрипці, пізніше — у Тбіліській та Московській консерваторіях займався по класу вокалу, любив співати. У згадуваній вище статті митець пише: «Я можу пісенний матеріал перетворити на дієвий, а дієвий на пісенний» [Параджанов, 1966]. Так само він вмів надавати кадрам, пантомімам певної музичальності.

За В. Москаленком, інтонаційність може мати різні форми вираження: зорову (візуальну), слухову (аудіальну), та дотичну (тактильну) [Москаленко, 2013]. У «Тінях» національна інтонація відчувається як на візуальному — костюми, танці, природне середовище, побут; так і на аудіальному — авторська та фольклорна музика, церковний хорівий спів, гуцульський говір, звуки трембіт та інших народних музичних інструментів.

Показовим є також принцип роботи режисера з композиторами, авторами музики до фільмів. Так, для всіх своїх фільмів він обирав молодих національних композиторів: Мирослава Скорика — для роботи над фільмом «Тіні забутих предків» (1964), Тиграна Мансуряна — для «Кольору граната» (1968), Джаваншира Кулієва — для «Ашика-керіба» (1988).

За спогадами М. Скорика, С. Параджанов насамперед захотів привезти до Києва народних музикантів, у тому числі трембітарів. Потім на Гуцульщині було зроблено багато якісних записів, які мають також високу етнографічну цінність. Режисер і сам долучався до пошуків цікавих, незвичних народних інструментів, вивчення обрядової культури. Оригінальна авторська музика з'явилась пізніше, коли фільм був змонтований. Тоді почалося створення поліфонічної «музичної тканини фільму» (М. Скорик), яка складається з тиші, звучання матеріальних об'єктів (звук сокири, звук дерева, що падає), природних звуків, людського голосу — карпатського говору, народних музичних інструментів, дзвонів, звуків тварин, та музики, написаної М. Скориком¹.

Авторська музика М. Скорика стала органічною частиною цієї партитури. У фільмі вона грає роль лейтмотивів, що передують появі тих чи інших подій — дитинства Івана, зображеного у дусі гуцульського танцю (з імітацією денцівки за допомогою флейти), романтичної теми любові Івана та Марічки, глибоко трагічної теми смерті, що наслідують звучання трембіт. Те, що для створення саундтреку режисером було залучено автентичних народних виконавців, яких привозили до Києва на запис, мало окрему науково-етнографічну цінність та вплинуло на подальшу творчість М. Скорика, за свідченнями якого робота у фільмі дала йому можливість краще познайомитися з гуцульським фольклором, надихнувши його до створення «Карпатського концерту», «Карпатської рапсодії».

Після «Тіней» С. Параджанов почав знімати фільм, присвячений Києву — «Київські фрески». Проте після перших кінопроб проєкт був закритий. Залишилися

¹ Пізніше М. Скорик об'єднав музику, написану до фільму, у «Гуцульський триптих» — один з найвідоміших своїх творів.

лише сценарій та проби, змонтовані у 15-хвилинний короткометражний фільм, в якому помітні натяки на його подальші кінотвори.

Індивідуальний стиль, особливості кіномови, віднайдені у «Тінях» та «Київських фресках», отримали своє продовження у *«Кольорі граната»* (1968)¹. Разом з тим очевидно є певна еволюція образно-виражальних засобів як на візуальному, так і на аудіальному рівні. Можемо казати про певну редукцію, самообмеження засобів. Звуковий ряд органічно відображає ці зміни, доповнюючи візуальний, що складається з «живих картин», компенсує відсутність діалогів у традиційному сенсі.

Починається фільм з ремарки: «Цей фільм не ставить за мету розповісти про життя поета. Скоріше, режисер прагнув відтворити внутрішній світ поета, зображуючи трепет його душі, його пристрасть і муки, широко використовуючи символіку й алегорії, що були характерні для культури ашугів — середньовічних вірменських трубадурів».

Так само, як і в «Тінях забутих предків», для «Кольору граната» С. Параджанов обрав молодого національного композитора, якому надав свободу дій коли вже відеоматеріал був змонтований. За свідченнями Т. Мансуряна, він бачив своє творче завдання у наслідуванні режисеру: «До фільму увійшли предмети з повсякденного життя, звичайнісінькі предмети, поставлені на п'єдестал і обрамлені в рамку. Іноді вони були розташовані в дивних і красивих композиціях. Мені потрібно було зробити те саме: витягнути звуки повсякденного життя і поставити їх на п'єдестал, в рамку. І в послідовності цих звуків найнезвичайніші зв'язки набували б дуже природного резонансу, і вони сприймалися б як дуже природні і прийнятні, ставали б такими, якими їх вимагав образ. Навіть найнезвичайніші, найрізноманітніші за своєю природою звуки можуть під егідою гармонії знайти спільну мову і жити пліч-о-пліч у мирі та злагоді. подібно до того, як режисер виокремив та помістив «у рамку» звичайні предмети, композитор намагався зробити те саме зі звуком: «витягнути звуки з повсякденного життя і поставити їх на п'єдестал, у рамку» [Галстанян, 2014].

Створюючи саундтрек до фільму про Саят-Нову, середньовічного вірменського поета, ашуга, який писав свої вірші-пісні трьома мовами — вірменською, грузинською та тюркською, композитор відмовився від написання традиційної інструментальної або вокальної музики та звернувся до «конкретної музики»² — техніки композиції, що заснована на компонуванні звукової партитури із записаних звуків оточення, шумів природи, музичних фрагментів, з'єднаних в одне ціле за допомогою монтажу. До кожного фрагмента вже відзнятого фільму він складав графічну діаграму та вигадував способи добуття необхідних звуків, синтезував, деформував та монтував.

¹ На сьогодні існує дві версії стрічки: режисерська версія, що була зроблена С. Параджановим і виходила в обмежений прокат у Вірменії у 1968 році, та перемонтована С. Юткевичем версія, яку було випущено в прокат в інших республіках Радянського Союзу у 1973 році, та яку С. Параджанов побачив лише у 1988 році. У 2014 стрічку було відновлено за дубль-негативом.

² Конкретна музика (Musique concrète) — експериментальна техніка музичної композиції, що використовує записані звуки як початковий матеріал. Розроблена близько 1948 року французьким композитором П'єром Шеффером (Pierre Schaeffer) та його колегами в Studio d'Essai («Експериментальній студії») французького радіо. Фундаментальний принцип конкретної музики полягає в тому, що різні природні звуки, записані на магнітофонну плівку (або, спочатку, на диски), монтуються в єдине ціле, створюючи звуковий монтаж. Під час підготовки такої композиції відібрані та записані звуки можуть бути будь-яким чином модифіковані: відтворені задом наперед, вкорочені або подовжені, піддані ехо-камерним ефектам, змінені за висотою тощо.

Накладав шари, намагаючись уникнути банальності, прямолінійності. Пояснюючи метод роботи у цьому фільмі в одному з інтерв'ю, композитор розказує, що під час створення саундтреку надихався мистецтвом японської ікебани, в основі якої лежить принцип відсікання зайвого¹.

Фонічна складова цього фільму на відміну від музики М. Скорика для «Тіней забутих предків» є невід'ємною частиною кінострічки та не може бути використана окремо. Колаж кадрів, живих картин, створений С. Параджановим, Т. Мансурян доповнив колажем звуків. Однак подібно до «Тіней забутих предків», тут так само у звуковій партитурі поєднані мовленнєві інтонації, декламація, вірменський фольклор, вірменська та грузинська церковна музика, шуми, природні звуки та тиша, яка так само справляє потужний емоціональний ефект.

Композитор також наслідує режисера й у створенні символічної звукової мови. С. Параджанов використовує предмети у кадрі, надаючи їм символічного значення. Так само й Т. Мансурян використовує звуки як символи: у першому кадрі ми бачимо гранат, який є символом вірменського народу, розкиданого світом, та водночас чуємо дудук, який теж має символічне значення і є виразником багатовікових страждань. Цей кадр супроводжується повторенням фрази вірменською: «Я людина, чие життя й душа — це мука». Таким чином ми бачимо концентроване поєднання виражальних засобів на візуальному, аудіальному та вербальному рівнях. При цьому композитор часто уникає синхронного звуку: у кадрі з кеманчою² продовжує звучати дудук.

Національна інтонація проявляється у цьому фільмі як за допомогою образів-символів, образів-кольорів, так і за допомогою звуків-символів: музичних та мовленнєвих інтонацій, тембрів вірменських (східних) народних інструментів. Фонічна складова також є виразником національного начала: грузинський поліфонічний спів протиставляється вірменському монодичному та тюрксько-азербайджанському мугаму.

Висновки та перспективи дослідження. Проведене дослідження дозволяє констатувати своєрідність підходу С. Параджанова до втілення національної інтонації в його кінотворах, стверджує інтонаційність слова, головною функцією якого у його фільмах є вираження, а не означення. На прикладі «Тіней забутих предків» та «Кольору граната» розкрито, як митець зміг інтегрувати різні художні форми й засоби для створення багатошарового звукового та візуального наративу, в основі якого лежить інтонаційність.

Визначальним аспектом фільмів С. Параджанова є поліфонічність його звукових партитур, що синтезують елементи фольклорної музики, професійних композицій, природних звуків і мовленнєвих інтонацій, формуючи потужний виражальний ефект. Такий підхід дозволив режисерові досягти глибокої універсальності, роблячи його твори зрозумілими на міжкультурному рівні, водночас підкреслюючи національну ідентичність. Важливо, що звукова інтонація в його фільмах невід'ємна від візуальної, вербальної та символічної складових, що створює цілісну образну систему.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у поглибленому аналізі звукової організації інших фільмів С. Параджанова, зокрема його пізніших робіт — «Легенди про Сурамську фортецю» та «Ашик Керіба», а також у вивченні впливу його

¹ Про специфіку роботи над музикою до фільму «Колір граната» Т. Мансурян розповідає у рамках проекту «Параджанов і ми», опублікованого вірменським телеканалом «Бун ТВ» до сторіччя режисера (вірменською мовою). URL: <https://youtu.be/xqh9vP8Gn-k?si=QxdaMovWsOiciYST&t=2303>

² Кеманча (або кяманча) — струнний смичковий народний музичний інструмент, поширений у Вірменії та регіоні. Є символом Саят-Нови.

творчого методу на сучасний кінематограф і музику. Важливим є дослідження механізмів співпраці режисера з композиторами та музикантами для розуміння специфіки творення звукової драматургії. Це дозволить не лише краще усвідомити спадщину митця, а й сприятиме розвитку національного кіномистецтва у контексті світової культури.

Творчість Сергія Параджанова залишається невичерпним джерелом натхнення для дослідників, митців і широкої аудиторії, вносячи вагомий вклад у розуміння ролі звуку та інтонації в кінематографічному мистецтві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Брюховецька Л. Арешт, суд, ув'язнення. Юриспруденція в СРСР на службі в КДБ. *Кіно-Театр*. 2024. № 1. С. 11–14.
2. Брюховецька Л. Прорив до вічного. *Кіно-Театр*. 2008. № 5 (79). С. 24–29. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=814 (дата звернення: 11.12.2024)
3. Воронова М., Наконечний С. Колажі Сергія Параджанова. *Личности Украины*. 2008. № 1. С. 60–89
4. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського, 2013. 134 с. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>. (дата звернення: 12.12.2024)
5. Олексик-Бейкер М. Хай живе український націоналізм! Інтерв'ю з кінорежисером С. Параджановим. *Кіно-Театр*. Київ, 2008. № 4. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=797 (дата звернення: 22.12.2024)
6. Параджанов С. Вечное движение / Сергей Параджанов // Искусство кино. — 1966. — № 1. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article4> (дата звернення: 22.12.2024)
7. Погребняк Г. Віддзеркалення національної ідеї в режисерських моделях авторського кіно. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.243-274>
8. Саркісян С. Кольоровий слух. *Екранний світ Параджанова*: зб. ст [упор. Ю. Морозов]. Київ: Дух і Літера, 2013. С. 127–138.
9. Сергій Параджанов. Злет, трагедія, вічність : твори, листи, док. архівів, спогади, ст., фот. / [упоряд.: Р. М. Корогодський, С. І. Щербатюк]. Київ: Спалах, 1994. 277 с.
10. Galstanian, N. A. Conversation with Tigran Mansurian (16 January 2014). *Music & Literature*. URL: <https://www.musicandliterature.org/features/2014/1/16/a-conversation-with-tigran-mansurian> (дата звернення: 13.12.2024)
11. Gurga, J. Echoes of the past: Ukrainian poetic cinema and the experiential ethnographic mode. Doctoral thesis. London :University College London, 2012.

REFERENCES

1. Briukhovetska, L. (2024). Aresht, sud, uv'iaznennia. Yurysprudentsiia v SRSR na sluzhbi v KDB. [Arrest, trial, imprisonment. Jurisprudence in the USSR serving the KGB]. In: *Kino-Teatr*. № 1, pp. 11–14. [in Ukrainian].
2. Briukhovetska, L. (2008). Proryv do vichnoho. [A breakthrough to eternity]. In: *Kino-Teatr*. № 5 (79), pp. 24–29. Available at: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=814 (accessed: 11.12.2024) [in Ukrainian].
3. Voronova, M., Nakonechnyi S. (2008). Kolazhi Serhii Paradzhanova. [Collages of Serhii Paradzhanov]. In: *Lichnosti Ukrainy [Personalities of Ukraine]*. № 1, pp. 60–89 [in Ukrainian].

4. Moskalenko, V. (2013). *Lektsii z muzychnoi interpretatsii* [Lectures on musical interpretation]. Kyiv: Nat. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho, 134 p. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> (accessed: 12.12.2024) [in Ukrainian].

5. Oleksyk-Beiker, M. (2008). *Khai zhyve ukrainskyi natsionalizm!* Interv'iu z kinorezhysyrom S. Paradzhanovym. [Long live Ukrainian nationalism! Interview with film director S. Paradzhanov]. In: *Kino-Teatr*. № 4. Available at: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=797 (accessed: 22.12.2024) [in Ukrainian].

6. Paradzhanov, S. (1966). *Vechnoe dvizhenie*. [Eternal movement]. In: *Iskusstvo kino*. № 1. Available at: <http://old.kinoart.ru/archive/2001/12/n12-article4> (accessed: 22.12.2024) [in Russian].

7. Pohrebniak, H. (2023). *Vidzeralennia natsionalnoi idei v rezhyserskykh modeliah avtorskoho kino* [Reflection of the national idea in the directorial models of auteur cinema]. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.7.2023.243-274> [in Ukrainian].

8. Sarkisian, S. (2013). *Kolorovyi slukh*. [Colored hearing]. In: *Morozov Yu. (Ed.). Ekrannyi svit Paradzhanova* [The Screen World of Paradzhanov]. Kyiv: Dukh i Litera, pp. 127–138 [in Ukrainian].

9. Serhii Paradzhanov. (1994). *Zlet, trahediia, vichnist: tvory, lysty, dok. arkhiviv, spohady, st., fot.* [Serhii Paradzhanov. Flight, tragedy, eternity: works, letters, archive documents, memoirs, articles, photos. Korohodskyi R. M., Shcherbatiuk S. I. (Eds.)]. Kyiv: Spalakh. 277 p. [in Ukrainian].

10. Galstian, N. (16 January 2014). *A Conversation with Tigran Mansurian* (16 January 2014). *Music & Literature*. Available at: <https://www.musicandliterature.org/features/2014/1/16/a-conversation-with-tigran-mansurian> [in English].

11. Gurga, J. (2012). *Echoes of the past: Ukrainian poetic cinema and the experiential ethnographic mode*: Doctoral thesis. London :University College London [in English].

OLGA VARDANYAN

Vardanyan, Olga — Candidate of Art Criticism, independent researcher (Kyiv, Ukraine)
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8944-5545>
olgavard2003@yahoo.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319202

NATIONAL INTONATION IN THE FILMS OF SERGEI PARAJANOV

The significance of the study: Interest in Sergei Parajanov's creative legacy has not waned for several decades. His cinematic works and collages continue to inspire contemporary artists, including world-class pop stars such as Madonna and Lady Gaga, 50 years on. Many books, articles and essays have been written about his films and himself in various languages, demonstrating the relevance of his chosen subject.

The main purpose of the study: to determine the role of background and, more specifically, musical means in creating the unique national tone of Parajanov's films, to identify the mechanisms of its implementation, the specifics of the director's work with composers who wrote music for his films, and to highlight the ways in which they solved their creative task.

Methodology: The research methodology includes the conceptual framework of V. Moskalenko's theory of musical interpretation, in particular the concept of intonation as '...a non-conceptual physical and characteristic system of communication that expresses (in audio, visual or tactile forms) the situational emotional and psychological state of an individual'. The work also used general scientific research methods, including analysis, comparison, classification, inferring patterns and generalisation.

Results and conclusions. Based on the analysis of two of S. Parajanov's most famous films, the article concludes that the director's special approach to the embodiment of national intonation in his films asserts the intonation of the word, whose main function in his films is expression, not definition. What is important in a word is not so much its meaning as its intonation, i.e. how it is pronounced, how it sounds. A defining aspect of Parajanov's films is the polyphony of his scores, which synthesise elements of folk music, professional compositions, natural sounds and speech intonations to create a powerful expressive effect. This approach allowed the director to achieve a profound universality, making his works understandable on a cross-cultural level while emphasising national identity. The sound intonation in his films is inseparable from the visual, verbal and symbolic components, creating a holistic visual system. The national intonation in his films is expressed on the background as well as on the visual (frame), verbal (speech), mimetic (pantomime, gesture, dance) and sign (symbolic) levels. The verbal component simultaneously combines the phonic component, as the word is sung or recited in a certain way. In this way, the artist achieves the greatest expressive effect by concentrating the various means of expression.

Keywords: music in the films of Serhiy Parajanov, the director's creative method, Ukrainian poetic cinema, the national musical intonation, the neo-folklore wave, *Musique concrète*.

УДК 782.1:78.071.1Го:781.68(510)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319203

ГНАТЮК Д. О.

Гнатюк Дар'я Олександрівна — аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: 0009-0004-6043-0149

gnatyuk.das@gmail.com

© Гнатюк Д. О., 2024

КОМПОЗИТОРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ГО ВЕНЬЦІНА КИТАЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ ОПЕРИ «ЖАГА БУДЕННОГО ЖИТТЯ»

Розглянуто історичну функцію та динаміку змін у китайській традиційній опері. У цьому ракурсі підкреслено вагомий роль взаємообміну між китайською та сучасною європейською художніми культурами. Досліджено параметри аранжування композитором Го Веньціном сичуаньської традиційної опери «Жага буденного життя». Простежено культурно-історичні витoki цієї опери та історію її подальшого становлення. Композиторське аранжування опери розглянуто у співставленні з її традиційним виконанням. Наголошено, що творчий задум композитора полягав в оновленні звучання китайської традиційної опери для сприйняття сучасним китайським слухачем, а також у збагаченні тезаурусу західного слухача інтонаціями китайської традиційної музичної культури. Підкреслено, що у композиторській версії опери максимально збережено властиве першоджерелу природне звучання наспіву *гаоцян*. У той же час висвітлено особливості створеного в аранжуванні тембрового ансамблю між традиційними і додатково введеними європейськими інструментами. Помічено, що композитор у своєму творчому пошуку намагається не порушувати стилістику тембрового еталону традиційної китайської музики. Зазначено складність і специфіку побудови виконавського ансамблю між митцями традиційної опери та академічними музикантами. Підкреслено провідну роль у системі інтонаційних комунікацій солістки сичуаньської традиційної опери. Зроблено висновок щодо інформативної ролі створеної композитором партитури опери. Проведений аналіз доводить, що аранжування опери «Жага буденного життя» Го Веньціном сприяє продовженню сценічного життя цієї опери і відкриває нові можливості у збереженні та подальшому розвитку національно визначеної китайської музичної інтонації.

Ключові слова: опера «Жага буденного життя», творчість Го Веньціна, сичуаньська традиційна опера, аранжування.

Вступ. Традиційна китайська опера є одним з вагомих надбань світової музичної культури. Зараз у Китаї існує близько 360-ти регіональних різновидів цієї опери, що свідчить про активне продовження її публічного життя. На сучасному етапі китайське традиційне музичне мистецтво потрапило у фокус уваги багатьох китайських композиторів — представників «нової хвилі». В їх творчості відбувається відродження традиційної китайської музики і водночас насичення традиційних жанрів сучасними методами композиторського письма.

Композитор Го Веньцзін є яскравим представником течії «нова хвиля». Він народився 1956 року в місті Чунцін, яке межує з провінцією Сичуань, а раніше входило до складу цієї провінції. Творчість Го Веньцзіна настільки тісно сплітається з традиційною музичною культурою цього регіону, що її, у широкому сенсі, можна вважати академічним продовженням народних традицій. Жанровий простір його музики, що втілює естетичні принципи «нової хвилі», є дуже широким. Це концерти для сольних інструментів з оркестром, симфонічні поеми, сюїти, симфонії, опери, балети, хорові твори тощо. Оперний жанр займає особливе місце у цьому переліку. Він містить два спрямування: оригінальні опери європейського зразку, у яких перетворюється народна традиція, та аранжування китайської традиційної опери. Опера «Жага буденного життя» відноситься до другого типу. Предметом розгляду в статті є композиторська інтерпретація цієї опери, що зроблена Го Веньцзіном у 2015 році.

Створюючи аранжування, композитор має на меті збагачення тезаурусу західного музиканта і слухача інтонаціями сичуаньської традиційної опери. Її вихід на міжнародний рівень підкреслює **актуальність** дослідження сучасних інтерпретацій китайського традиційного театру.

Аналіз публікацій. Тема культурної взаємодії Китаю та Європи у галузі оперного мистецтва активно досліджується як у зарубіжному, так і в українському музикознавстві. В Україні ця проблематика під різними кутами зору розглядається у дисертаційних працях Лі Мін [Лі, 2019], Лю Ле [Лю, 2022], Чжан Юй [Чжан, 2023], Сяо Хуївен [Сяо, 2023] та інших. У фундаментальній праці австралійської дослідниці Ельзи Лі [Lee, 1993] сичуаньська опера розглядається лише у своїй традиційній формі.

Аналіз традиційного варіанту опери «Жага буденного життя» спирався на праці Ху Ду, Лю Сінміна, Хуан Іяна та інших [Хуан, 1959], [Ху, 1987]. Сичуаньська традиційна опера, незважаючи на широку популярність у Китаї, а в останні роки і в Європі досі залишається не вивченою в українському музикознавстві. Це стосується й оперної творчості відомого китайського композитора Го Веньцзіна, що пов'язана з народною творчістю. Вона лише частково окреслена в окремих наукових працях.

У голландській постановці опери партію головної героїні Секун виконує одна з провідних сопрано китайської традиційної опери — Шень Тіемей (沈铁梅). Інші виконавці: диригент групи ударних сичуаньської традиційної опери Гоу Цзі (苟驥), вокально-ансамблеве підспівування та ударна група театру міста Чунцін. Додатково композитором був введений камерний інструментальний ансамбль «Nieuw Ensemble», диригент — Ед Спаньард (Ed Spanjaard).

Мета статті — виявити специфіку аранжування Го Веньцзіном традиційної китайської опери «Жага буденного життя».

Наукова новизна. На прикладі опери «Жага буденного життя» вперше проаналізовано шляхи композиторського перетворення китайської традиційної опери.

Методологічне підґрунтя. В аналізі витоків досліджуваної опери, а також ролі сичуаньської традиційної опери у сучасному музичному житті Китаю використано історичний метод аналізу. В аналізі перетворення в аранжуванні Го Веньцзіна традиційної китайської опери використано компаративний метод аналізу. Застосована методика аналізу, що презентована в статті Че Чао «Компаративний аналіз індивідуального музично-виконавського стилю» [Чао, 2021].

У порівнянні як вихідне музичне явище обрана вистава опери «Жага буденного життя», що відбулась у сичуаньському традиційному оперному театрі. Як похідне явище використані партитура аранжування і матеріали документального фільму

нідерландського режисера Франка Шеффера (Frank Scheffer) «Внутрішній пейзаж» («Inner landscape») 2019 року.

Результати дослідження. Своїми коріннями сичуанська традиційна опера сягає у XII століття. Перші згадки про неї з'явилися близько трьохсот років тому в середині XVII століття в часи правління пізньої династії Мін (明朝) та ранньої династії Цін (清朝). З розвитком торгових шляхів традиційна опера увібрала у себе мистецтво театральних традицій з різних регіонів Китаю, таких як Цзянсі, Сучжоу, Чжецзян, Шеньсі та інших, а також зазнала впливу сичуанської фольклорної обрядової культури.

Сичуанський музичний «діалект» надає опері «Жага буденного життя» самобутнього звучання та неповторного колориту. Сичуанська традиційна опера має п'ять основних наспівів, до яких відносяться: *гаоцян* (高腔), *куньцян* (昆腔), *денсі* (灯戏), *хуціньцян* (胡琴腔), *таньсі* (弹戏)¹. Опера «Жага буденного життя» відноситься до наспіву *гаоцян*. *Гаоцян* — це найбільш репрезентативна музично-інтонаційна система та форма музичного виконавства сичуанської традиційної опери. Цей термін з китайської дослівно перекладається як «високі наспіви». За традицією вони виконуються *a cappella* у супроводі ударних інструментів та вокального ансамблю.

«Жага буденного життя» є частиною багатосерійної куньшаньської традиційної опери «Океан гріха» («孽海记»). Її сюжет походить з театральної вистави «Жага буденного життя несе спустошення» («动凡心空门水月»), лібрето якої викладене в книзі «Золоті принципи доброчесності»² («劝善金科»). У ній розповідається про черницю Секун та монаха Бену, які вирішили втекти з монастиря. Ненароком зустрівшись біля підніжжя гір, вони покохали одне одного та почали жити мирським життям.

Фрагмент, у якому йдеться про втечу черниці, з часом почав ставитися як окрема самостійна опера під назвою «Жага буденного життя». За китайською класифікацією ця опера належить до типу *чжецзисі* (折子戏), що значить «окремий уривок або сцена із спектаклю». *Чжецзисі* відноситься до групи малих спектаклів *сяосі* (小戏). Цей тип є невеликим фрагментом, окремою серією протяжних «циклів» *ляньтайбеньсі* (连台本戏, букв. «багатосерійна вистава») [Ху, 1987, с. 116]. За європейською класифікацією оперу «Жага буденного життя» можна віднести до жанру моноопери. Окрім солістки тут задіяний вокальний ансамбль. За функцією він близький до супроводжувачого «підспівування». Такому сприйняттю вокального ансамблю сприяє й те, що він часто розташовується за умовними кулісами разом з інструментальною групою. В опері «Жага буденного життя» присутні усі ознаки камерності: лише одна дійова особа, камерний інструментальний супровід, одноактна побудова, прагнення передати складний і суперечливий світ героїні.

¹ Наспів (переклад терміну *шенцян* 声腔) — музично-інтонаційна система, властива тому чи іншому типу китайської традиційної опери. Наспіви відрізняються за способами формотворення, побудовою мелодики, типом вокалізації та засобами інструментального супроводу. Деякі схожі за стилістикою типи музичного виконавства з часом об'єдналися у інтонаційні системи *шенцян*. До найвідоміших відносяться *гаоцян*, *куньцян*, *банцзцян*, *піхуанцян*.

² «Золоті принципи доброчесності» — збірка сценаріїв до фестивалів палацових вистав *цзелінсі* (节令戏) періоду династії Цін (1636–1912), що розігрувалися під час свят та перед настанням нового року. Автори цієї книги невідомі, збереглося лише ім'я упорядника Чжан Чжао (张照). У книзі десять томів, у кожному томі по двадцять чотири лібрето до сцен.

Починаючи з середини ХХ століття, у сичуаньській традиційній опері відбувається ускладнення виразових засобів. Цьому посприяло поширення у часи Культурної революції (1966–1976 рр.) і після неї революційних зразкових спектаклів, так званих *янбаньсі* (样板戏), а також опер європейського зразку. У виставах опер *гаоцян* функція супроводу ускладнилася. Почали використовуватися інструментальні вступи, програші та фінал. Інколи ці опери виконувалися навіть у супроводі оркестру, чого у автентичному варіанті не було передбачено.

У 2015 році на замовлення Голландського фестивалю (Holland Festival) Го Веньцзін зробив аранжування сичуаньської традиційної опери «Жага буденного життя» (ор. 58). Європейська постановка цієї опери відбулася у Великому театрі Амстердама. В аранжуванні композитор бере за основу її автентичне звучання. Він зберігає традиційний виконавський склад, що включає сопрано *цин і* (青衣), вокально-ансамблеве підспівування *банцян* (帮腔), ударний акомпанемент *логу* (锣鼓). У той же час Го Веньцзін модифікує функцію інструментального ансамблю, переосмислює її з метою встановлення інтонаційного контакту з європейським слухачем. На додаток до традиційного вводиться інструментальний супровід, написаний для нідерландського інструментального ансамблю. Фарбами ансамблевого акомпанементу виділяються певні значимі слова та події опери.

У голландській постановці виконавський колектив гнучко втілює двоїсту за своїм походженням темброінтонаційну модель, а саме суміщає китайську традиційну та західну складові. Звучання опери у редакції Го Веньцзіна побудовано таким чином, щоб не порушувати, а доповнювати звучання традиційних інструментів. У камерний ансамбль включені композитором такі китайські національні інструменти як *шен* (губний орган); *янцінь*, що часто використовується в китайській традиційній опері для акомпанементу, дерев'яна риба, що є невід'ємним атрибутом під час молитов та проведення церемоній в буддистських храмах; тайський гонг, який розповсюджений на півночі Китаю, у тому числі в провінції Сичуань. З європейських інструментів використані дерев'яні духові, струнні та ударні.

Європейські інструменти краще ніж традиційні китайські пристосовані до фактурно-тембрових поєднань. У підсумку утворюється суміщене оркестрове звучання з китайським колоритом. Крім того, значна частина використаних «європейських» ударних не європейського походження: ксилофон, тарілки, там-там родом з Китаю, флейта, гобой та кларнет прекрасно інкрустуються у народний місцевий колорит, губний орган виконує роль оркестрової педалі, арфа вступає у тембровий ансамбль з традиційним інструментом *янцінь*. Смичкова група трактується або лінійно-одноголосно, або формує хоральний чи фігураційний виклад європейського типу. Го Веньцзін не включив в інструментальний ансамбль мідні духові інструменти. У традиційній китайській опері вони також використовуються вкрай рідко. Бажання композитора зберегти природу звучання традиційного *гаоцян* спостерігаємо у партитурі Го Веньцзіна. Звернемо увагу на партію ударних (приклад 1).

Приклад 1

Прелюдія та *куньцюй* (тт. 75–80)

Sichuan Perc. 川打

壮 才 乃 壮 才 乃 次 丑 乃 壮

У прикладі представлені європейська та ієрогліфічна системи нотації. Ієрогліфічна використовується в китайській традиційній опері для фіксації ритму ударних. Ієрогліфічний запис показує, який саме інструмент виконує той чи інший звук або ритмічну фігуру, а також тривалість звуків і спосіб їх виконання. Наприклад: 壮 (zhuàng) — одночасний удар великого гонгу (大锣) та великих тарілок (大钹); 才 (cái) — удар в малий гонг (小锣) та *суцзяо* (酥铍); 乃 (nǎi) — удар по центру малого гонгу; 次 (cì) — удар *суцзяо*; 丑 (chǒu) — удар великого гонгу тощо. У європейській нотації спостерігаємо лише приблизне відображення цих ритмів. В аранжуванні європейська нотація переважно використовується як орієнтир для ансамблю доданого Го Веньцзіном інструментального супроводу з традиційним складом виконавців.

Аби зберегти природну естетику звучання традиційного наспіву *гаоцян*, мелодичний малюнок партії вокального підспівування іноді передається доволі схематично, лише з приблизним зазначенням висоти звуку та ритму. Виконавців сичуаньської опери навчають, що вивчена з нот мелодія у порівнянні з тою, що була засвоєна усно від учителя, звучить набагато менш виразно, гнучко та філігранно. Навіть за наявності нот до них рідко звертаються.

Приклад 2

Перша арія Секун (тт. 33–38)

У традиційній китайській опері, на відміну від європейської, інтонаційними засадами виступають загальноживані типові мелодії *цуйпай* (букв. 曲 — мелодія, 牌 — покажчик) та метро-темпи *баньши* (букв. 板 — метр, 式 — модель). У цій опері використовуються типові мелодії *цзянтоуцзінгуй* (江头金桂), *сянлюодай* (香罗带), *сіншуйлін* (新水令), *шуахайер* (耍鞋儿). Вони відповідають чотирьом аріям у партитурі Го Веньцзіна.

Композитор вводить у композиційно-драматургічну побудову опери прелюдію та інтерлюдію між першою та другою аріями Секун (див. таблицю 1).

У традиційній опері прелюдія відсутня. Опера починається з виходу на сцену головної героїні. В інструментальній прелюдії, що введена Го Веньцзіном, присутній натяк на майбутній сюжетний розвиток, а також представлений основний конфлікт опери. Прелюдія подана, як нічне марення Секун.

Недоторканою, порівняно з першоджерелом, залишилася перша арія Секун. Вона збережена повністю у варіанті традиційного наспіву *гаоцян*. У композиційно-драматургічному плані вона є експозицією образу головної героїні. Тут, згідно з традиційною китайською термінологією, героїня «самопредставляється». Го Веньцзіна надає наспіву *гаоцян* особистісних виражальних акцентів. Цим підсилюється ефект «самопредставлення».

Таблиця 1

Композиційно-драматургічна побудова аранжування опери.

Го Веньцзін «Жага буденного життя» (ор. 58)						
Розділ	Прелюдія та куньцзюй	Перша арія Се-кун	Інтерлюдія	Друга арія Се-кун	Третя арія Се-кун	Четверта арія Се-кун
Типова мелодія		цзянтоу-цзіньгуй		сянлуодай	сіньшуй-лін	Шуахайер
Драматургічний розвиток	Вступ (Соннадія)	Експозиція	Розробка			Кульмінація (Звершення мрії)
Зазначена у партитурі тривалість (Загалом 44' 10")	5' 25"	6'	5' 15"	12'	12'	3' 30"
Тривалість, зафіксована у відеозапису (Загалом 48' 42")	5' 44"	10' 09"	5' 55"	12' 13"	11' 23"	3' 10"

Порівняння зазначеної у партитурі тривалості частин з голландським виконанням (див. таблицю) дозволяє зробити висновок щодо координуючої ролі введеного Го Веньцзіном нотного запису. Важливим для архітекtonіки опери є використання інструментального ансамблю європейського типу та, відповідно, додаткового, порівняно з традицією, диригента. Суттєву відміну спостерігаємо у першій арії Се-кун, що виконується артистами сичуаньської традиційної опери у наспіві *гаоцян*. За партитурою тривалість арії має становити шість хвилин, а у реальному звучанні арія триває десять хвилин.

У введений композитором інтерлюдії репрезентуються інструментальні фарби європейського ансамблю. Вони споріднені з китайськими. Тембр альту, якому в інтерлюдії доручено солюючу роль (приклад 3), нагадує звучання альтового ерху, що у сичуаньській опері часто застосовується в трагічних сценах. Подібні прийоми імітації звучання «китайської скрипки» композитор застосовував і в інших творах. При цьому використовується набір артикуляційних прийомів «китайського» звуковедення.

Приклад 3

Інтерлюдія. Соло альту.

♩=72 Andantino

Harп

Viola

Contrabass

Звучання інтерлюдії між двома аріями, у яких Секун жаліється на несправедливості на своєму життєвому шляху, створює враження, що Го Веньцзін випробовує терпіння головної героїні. Він неначе примушує її ще потомитися у цьому стані, тим самим демонструючи силу її терпіння та витривалості. У сприйнятті глядача формується думка про те, що героїня покинула черничі обов'язки лише через свою слабкість. Слухачеві стає зрозуміло, що обрати особисту свободу для неї було складним кроком. У порівнянні з першоджерелом подовження сфери внутрішньої боротьби та переживань героїні робить, радість її звільнення ще більш яскравою.

Повернення до динамічного руху у фіналі створює об'єднуючу рамку з прелюдією, що обрамляє основні арії Секун. Якщо прелюдія — це сновидіння-надія, то кода — це звершення мрій черниці.

У версії Го Веньцзіна інструментальний супровід на сцені розділений на дві групи. З одного боку, це введений композитором європейський інструментальний ансамбль, а з іншого — ударні інструменти сичуаньської опери. У центрі сцени знаходиться солістка та традиційний ансамбль вокального підспівування (фото 1). Розташування виконавців на сцені надає європейським глядачам можливість не тільки почути, а й побачити діалог двох різних культурних традицій: Сходу і Заходу.

Фото 1.

Прем'єрний показ опери «Жага буденного життя» Го Веньцзіна в Голландії (2015 р.)



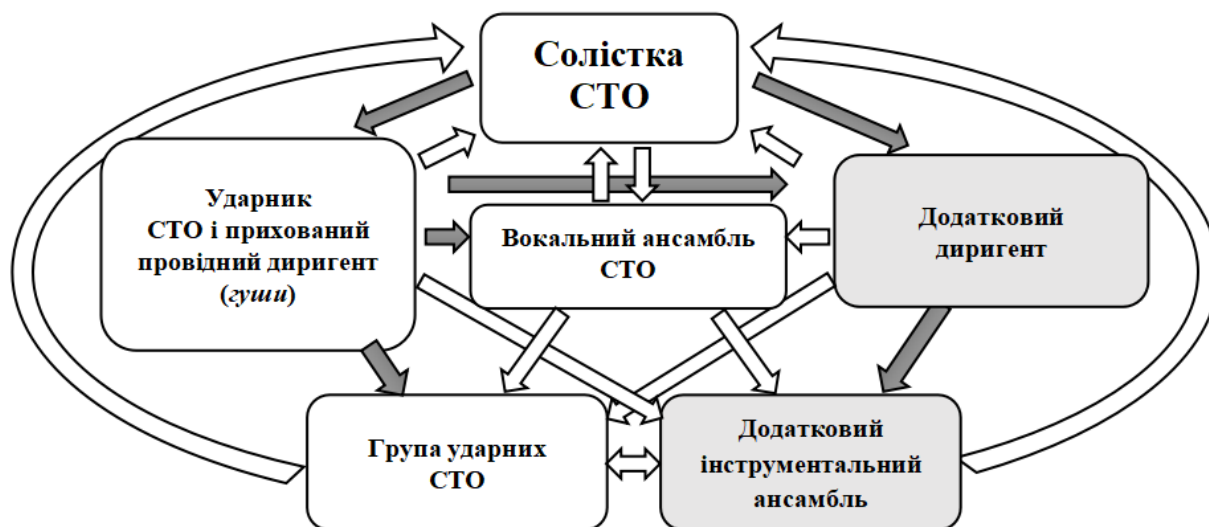
Го Веньцзін врахував труднощі в музичній взаємодії європейських та традиційних виконавців. Класичні музиканти звикли слідувати тому, що вказано у нотному тексті, а виконавці традиційної опери успадковують мистецтво наспівів, пластики та жестів від своїх учителів, що передається з покоління у покоління в усній формі. Ритм «високих наспівів» сичуаньської традиційної опери є відносно вільним, він багато в чому залежить від вокально-виконавських здібностей, підготовки та фізичного стану соліста. Враховуючи ці обставини, композитор сам брав участь у репетиційному процесі.

У наспіві *гаоцянь* головною завжди виступає солістка, за нею слідкує *гуши* — ударник-диригент сичуаньської традиційної опери, який «вибиває ритм», показуючи афтакти ударній групі *логу* (锣鼓). Ударник-диригент забезпечує ансамбль зі співом та ритмами зображальних жестів головної героїні. За таких умов солістка може вільно співати та декламувати. Як вже було сказано, в аранжування вводиться європей-

ський інструментальний ансамбль, який виступає додатковим супроводом до сичуаньської опери. За таких обставин ударник у групі традиційних інструментів — *гуши* — стає якби перекладачем ритмів сичуаньської опери для європейських учасників дійства. Тим самим він виконує роль прихованого провідного диригента (схема 1).

Схема 1.

Система ансамблевої взаємодії виконавців опери в аранжуванні Го Веньцзіна



У схемі темними стрілочками показана ієрархія у взаємодії всіх учасників ансамблю: від провідного до залежного, світлими стрілочками — другорядну систему їх взаємодії. Аббревіатура СТО значить «сичуаньська традиційна опера».

Зі схеми видно, що провідна роль у нюансах управління музичним рухом належить солістці. У лівій частині схеми відтворена взаємодія виконавців у оригінальній традиційній опері (солістка → *гуши* → вокальний ансамбль та ударна група). У правій частині схеми показаний європейський інструментальний ансамбль і його диригент. Цей диригент має лише опосередкований вплив на ударні сичуаньської опери, серед яких виконавець на *гуши* є «провідним диригентом». «Європейський» диригент керується партитурою, у якій окрім нот подано лише приблизне позначення оперної дії. В ієрархії ансамблевих взаємовідносин він займає позицію «додаткового диригента», стає сполучною ланкою між ансамблем західних інструментів та колективом виконавців сичуаньської опери. Наявність «провідного» та «додаткового» диригентів говорить про використання у голландській постановці опери «Жага буденного життя» методу «подвійного диригування».

У схемі відображена загальна організація ансамблю в опері, але у динаміці розкривається вона може по-різному. В окремих випадках ця взаємодія може бути локальною і не зачіпати інших учасників дії. Наприклад, у прелюдії та інтерлюдії на передній план виходять додатковий диригент та інструментальний ансамбль, оскільки в них не задіяні виконавці сичуаньської традиційної опери.

Результати і висновки. Китайський композитор Го Веньцзін є одним з найвідоміших представників течії «нова хвиля» в китайській музиці. Ця тенденція, у протидії до наслідків китайської «Культурної революції», характеризується розкріпаченням творчого мислення, пошуком сучасних засобів композиторського перетворення інтонаційної сфери китайської традиційної музики. Для дослідження творчого

пошуку у цьому напрямку обрано аранжування Го Веньцзіна китайської традиційної опери «Жага буденного життя». Голландська постановка опери здійснена видатною солісткою традиційної опери Тіемей і трупю сичуаньської опери китайською традиційною співачкою Шень. Го Веньцзін народився на колишній території провінції Сичуань. Він настільки глибоко занурений у місцеву традицію китайської інтонації, що може навіть вважатись її носієм. Зокрема, йдеться про його знання китайського традиційного наспіву *гаоцян*. І в аранжуванні, і у постановці зберігаються стиль звучання і особливості виконання сичуаньської традиційної опери. У той же час збагачуються її виразові можливості, що спрямовані до сприйняття сучасним китайським і європейським глядачем-слухачем.

Головними інструментами оновлення музично-виразової сфери в аранжуванні вважаємо:

– введення як додаток до китайської групи європейських музичних інструментів, при цьому звучання європейського інструментального ансамблю не протиставляється, а виступає як художнє розширення еталону звучання китайської традиційної опери; у європейській постановці для організації загального виконавського ансамблю використаний допоміжний диригент;

– композитором зроблено партитуру опери, в якій поєднуються європейська п'ятилінійна та старовинна китайська ієрогліфічна нотація;

– для постановки опери у композиторській версії було проведено значну репетиційну роботу, в якій провідну роль відіграв музичний досвід Го Веньцзіна; цю роботу зафіксовано у документальному відеофільмі.

Згідно з європейською класифікацією композиторську роботу Го Веньцзіна відносимо до різновиду музичного фольклоризму. У цьому напрямку здобутки традиційної музичної творчості пристосовуються до сприйняття сучасним слухачем і продовжують плідне художнє життя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Харківська держ. акад. культури. Харків, 2019. 250 с.

2. Лю Ле. Оперна творчість китайських композиторів-емігрантів аспекті взаємодії східних та західних традицій : дис. ... доктора філософії : спец. 025 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2022. 220 с.

3. Сяо Хуївен. Асиміляція європейського досвіду в китайській опері 1980-х років: між традицією та авангардом (на матеріалі опери Ши Гуаннань «Жаль за минулим») : наук. обґрунт. творч. мист. проекту ... доктора мистецтва : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2023. 99 с.

4. Че Чао. Музично-виконавський стиль Лан Лана: специфіка, етапи формування : дис. ... доктора філософії : спец. 025 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 178 с.

5. Чжан Юй. Жанрові типи китайської національної опери в творчості Інь Цінь : дис. ... доктора філософії : спец. 025 Муз. мистецтво / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2023. 219 с.

6. Lee Elsa. The changing role and status of the drummer in chuanju (Sichuan opera) : manuscript of Dissertation work for gaining the degree of Doctor Philosophy by faculty of Performing Arts / The University of Adelaide. Adelaide, 1993. 292 p.

7. 胡度 刘兴明 傅则. 川剧词典[M]. 北京: 中国戏曲出版社, 1987. [Ху Ду, Лю Сінмін, Фу Цзе. Словник сичуаньської традиційної опери. Пекін : Китайська драма, 1987. 353 с.]
8. 四川省川剧院研究室音乐组. 川剧高腔曲牌 (第二集) [M]. 成都: 四川人民出版社, 1959. [Хуан Їлян, Цзян Сюецюн. Збірник типових мелодій *гаоцянь* сичуаньської традиційної опери : в 2 т. Т. 2. Ченду : Сичуаньське народне видавництво, 1959. 281 с.]

REFERENCES

1. Li, Ming. (2019). Operne mystetstvo Kytaiu ta Yevropy v konteksti vzaiemovidobrazhen [Opera Art of China and Europe in the context of mutual representations]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv, 250 p. [in Ukrainian].
2. Liu, Le. (2022). Opera tvorchist kytais'kykh kompozytoriv-emigrantiv v aspekti vzaiemodii skhidnykh ta zakhidnykh tradytsii [Opera creativity of Chinese emigrant composers in the aspect of interaction of Eastern and Western traditions]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Doctor of Art Criticism by specialty 025 Music Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 220 p. [in Ukrainian].
3. Xiao, Huiwen. (2023). Asymiliatsiia yevropeiskoho dosvidu v kytais'kii operi 1980-kh rokiv: mizh tradytsiieiu ta avanhardom (na materialy opery Shy Huannan «Zhal za mynulym») [Assimilation of the European experience in the Chinese opera of the 1980s: between tradition and avant-garde (based on Shi Guangnan's Opera "Regret for the Past")]. (Scientific substantiation of the creative art project for gaining the degree of Doctor of Arts by specialty 025 Music Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 99 p. [in Ukrainian].
4. Che, Chao. (2021). Muzychno-vykonavskyi styl Lan Lana: spetsyfika, etapy formuvannia [Lan Lan's musical-performing style: specifics, phases of formation]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv, 178 p. [in Ukrainian].
5. Zhang, Yu. (2023). Zhanrovi typy kytais'koi natsionalnoi opery v tvorchosti In Tsin [Genre Types of the Chinese National Opera in the Works of Yin Qin]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Doctor of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv, 219 p. [in Ukrainian].
6. Lee, Elsa. (1993). The changing role and status of the drummer in chuanju (Sichuan opera). Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of Doctor Philosophy by faculty of Performing Arts. The University of Adelaide. Adelaide, 292 p. [in English].
7. Hu, Du, Liu, Xingming, Fu, Ze. (1987). Dictionary of Sichuan Opera. Beijing: China Opera Publishing House, 353 p. [in Chinese].
8. Huang, Yiliang, Jiang, Xueqiong. (ed.) (1959). Gaoqiang Qupai of the Sichuan Opera. In 2 vols. Vol. 2. Chengdu: Sichuan People's Publishing House, 281 p. [in Chinese].

DARIA HNATIUK

Hnatiuk, Daria — Postgraduate student at the Department of Theory and History of Musical Performance at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: 0009-0004-6043-0149

e-mail: gnatyuk.das@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319203

COMPOSER'S INTERPRETATION OF GUO WENJING OF CHINESE TRADITIONAL OPERA «SI FAN»

Relevance of the study. Chinese traditional opera is one of the important treasures of the world musical culture. Now there are about 360 regional varieties of this opera in China, which indicates the active continuation of its public life. At the current stage, Chinese traditional musical art became the focus of attention of many Chinese composers-representatives of “The New Wave”. In their creativity, there is a revival of traditional Chinese music and, at the same time, saturation of traditional genres of modern methods of compositional writing. The subject of the consideration in the article is the composer's interpretation of Chinese traditional opera “Si Fan”, which was made by Guo Wenjing in 2015. Creating arrangement, the composer aims to enrich the thesaurus of Western musician and listener with intonations of Sichuan traditional opera. Its access to the international level actualizes the research of peculiarities of modern interpretive versions of opera compositions of Sichuan traditional theatre.

The main objective of the study is to reveal the specifics of transformation of Sichuan traditional opera “Si Fan” in the composer's interpretation of Guo Wenjing.

Methodology. In the research of historical origin of the original source of the studied opera, the role of Sichuan traditional opera in modern musical life, the historical method of analysis is applied. In order to identify the specifics of the transformation of an opera of traditional origin in the modern composer's interpretation of Guo Wenjing, the comparative method of analysis was used.

Results and conclusions. The historical origin of the original source of the studied opera is traced. The specifics of changes in the semantic load in operas of the traditional theater are revealed in a historical section, using the example of the opera “Si Fan”. The importance of mutual exchange of musical experience between European and Chinese cultures as the important means of actualizing Chinese traditional theater for modern society is highlighted. The specifics of the transformation of the Sichuan traditional opera “Si Fan” in the composer's interpretive version by Guo Wenjing have been researched. It can be traced in the orientation to the maximum preservation of the natural, authentic sound of *gaoqiang* chants, which would at the same time become accessible to the modern foreign audience. For this purpose, the following means are used: 1. distinct genre features of Chinese traditional theater are preserved; 2. the acoustic sound of instrumentation is not opposed, but acts as a supplement to the sound standard of traditional Chinese music; 3. the ensemble interaction of the traditional composition of *gaoqiang* performers is not disrupted with the introduction of an academic instrumental ensemble; 4. five-line and hieroglyphic notation is combined. In Guo Wenjing's arrangement, we observe the genre expansion of traditional opera, according to which the composer leaves the basis of the traditional Sichuan opera, but enriches its expressive possibilities, bringing it closer to the perception of the European listener. According to the results of the analyses of the performance version of the opera “Si Fan” of 2015, the peculiarities of live communication of the performers are summarized, in which the central and leading role of the soloist is emphasized. A conclusion is made regarding the stabilizing influence of musical notation, the presence of an auxiliary instrumental ensemble and a conductor on the architectural construction of the opera.

The search of new resources to diversify the musical and expressive language of the traditional heritage of Chinese culture is characteristic of the work of many modern composers, which certainly provides prospects for further analytical investigations and awaits further scientific coverage.

Keywords: opera “Si Fan”, work of Guo Wenjing, Sichuan traditional opera, arrangement.

УДК 780.614.11.082.4:78.09(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319205

ПРОКОПЕНКО А. І.

Прокопенко Аліна Іванівна — аспірантка кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. (Київ, Україна).

<http://orcid.org/0009-0001-0053-1667>

prokopenkoalina3007@gmail.com

© Прокопенко А. І., 2024

КОНЦЕРТ ДЛЯ ДОМРИ З ОРКЕСТРОМ №3 ВАЛЕРІЯ ІВКА: ВЕКТОРИ ІНТОНАЦІЙНОГО РОЗВИТКУ ТА ЖАНРОВІ РИСИ

Здійснено детальний аналіз Концерту № 3 для домри з оркестром видатного українського виконавця, педагога та композитора Валерія Івка. Наголошено, що цей твір підсумовує тривалу роботу митця в концертному жанрі та водночас демонструє ретельну інтонаційно-тематичну роботу, показову для його творчого методу загалом. Дію принципу наскрізного інтонаційного розвитку в Концерті простежено на двох рівнях: робота з мікроелементами — мотивами або навіть інтервалами, на які ці мотиви спираються, та повторення або варіювання більш розгорнутих побудов — музичних тем або їх відносно цілісних фрагментів. Докладно розглянуто особливості композиційної організації концертного циклу та кожної з частин. Проаналізовано співвідношення партій домри соло та оркестру, відзначено прагнення до їх рівноправності в драматургічному розгортанні, що дає про себе знати у послідовному дотриманні принципу передачі кожної теми від одного партнера до іншого, у наявності значної кількості суто оркестрових побудов, у частковій диференціації тематизму на оркестровий та сольний. Акцентовано увагу на граничній віртуозності партії домри соло, що передбачає серйозну технічну підготовку соліста та робить майже обов'язковою умовою адекватного виконання володіння технікою інтонованої віртуозності, яку впроваджував у навчальний процес В. Івко. Вказано на втілення в Концерті принципу гри, представленого тут ігровою структурою мозаїки і реалізованого через комбінування інтонаційно-тематичних елементів. Зроблено висновок, що Концерт № 3 став останньою даниною видатного музиканта своєму улюбленому інструменту, він розкрив найбагатший потенціал домри, але водночас і відобразив віртуозність як сенс життя та творчості Майстра.

Ключові слова: домрова музика, жанр сольного концерту, композиторська творчість Валерія Івка, Концерт № 3 для домри з оркестром В. Івка, інтонаційно-тематична драматургія, принцип інтонованої віртуозності.

Вступ. Валерій Івко увійшов до історії української музики як видатний домрист, талановитий композитор та високопрофесійний педагог. Музикант сформував досконалий виконавський стиль і тим самим заклав найвищі стандарти домрового мистецтва. Багатовекторні зацікавлення митця ініціювали постійні методичні та наукові пошуки, які призвели до формування власної школи домрового виконавства. Як композитор Валерій Івко здійснив небувалий прорив у збагаченні багатожанрового репертуару домриста, створивши музичні композиції, що увібрали весь його унікальний професійний досвід та дозволили розкрити широкий потенціал інстру-

мента. У цьому плані саме жанр концерту є дуже показовим, адже тут зливаються основні аспекти творчої діяльності Майстра.

Усього в доробку Валерія Івка чотири концерти: Поема-концерт (1980), Концерт-токата (1983), Симфонія-концерт (2000), Концерт №3 (2005), а також написане раніше за попередні зразки жанру Концертино (1970). Від більш вільних та водночас стислих форм — одночастинних Поеми-концерту та Концерту-токати, а також Концертино — «зменшеного», хоча і тричастинного опусу — композитор приходив до «класичного» в широкому сенсі слова трактування концертного жанру — Концерту для домри соло та камерного оркестру без будь-яких «ускладнень» з боку інших жанрів та у тричастинній циклічній формі.

Згадуючи історію написання твору, зазначимо, що взірцем для В. Івка були концерти В. А. Моцарта, адже цей віденський класик був одним з його улюблених композиторів. Валерій Микитович неодноразово звертався до моцартівських творів у роботі з учнями та з камерним оркестром «Лик домер», а також включав їх у концертні програми. Так, у концерті, що відбувся 25 травня 2000 року в Донецькій обласній філармонії, «Лик домер» виконав Маленьку нічну серенаду, Дивертисмент *ре мажор* та другу частину Четвертого скрипкового концерту Моцарта (соло на домрі С. Білоусова). Цікаво, що у другому відділенні того ж концерту прозвучали Симфонія-концерт Валерія Івка, а також твори інших сучасних українських композиторів — Євгена Мілки та Анни Івко. Програма концерту під назвою «У світлих тонах» (25 травня 2009 року) містила, згідно із зазначеною в афіші інформацією, поряд з творами Моцарта й «трохи джазу». А з червня 2006 року «Лик домер» під орудою В. Івка представив у Донецькій обласній філармонії програму «Тільки Моцарт»: у першому відділенні прозвучали Квінтет *до мажор*, друга частина Концерту для скрипки № 3 (соло на домрі С. Білоусова), фінал симфонії *сі-бемоль мажор*, а у другому — Маленька нічна серенада, друга та третя частини Концерту для гобою (соліст А. Олексієнко), Чотири пісні (транскрипція для сопрано та оркестру В. Івка, солістка А. Братусь) та Дивертисмент *ре мажор*. Навіть в авторський концерт 2007 року, поряд з власними творами (Поема-концерт, перша частина Концерту № 3 та Симфонія-концерт), В. Івко включив також Чотири пісні Моцарта. Важливо додати, що Валерій Івко й сам блискуче виконував концерти Моцарта на домрі, до того ж із власними каденціями¹.

Робота над окремими частинами Концерту тривала впродовж кількох років. На відміну від попередніх зразків жанру, які спочатку призначалися для домри та фортепіано, Концерт № 3 відразу створювався для домри та камерного оркестру «Лик домер», тобто цього разу композитор спершу написав партитуру, а потім клавір. Публічне представлення Концерту також відбувалося не одразу. Так, прем'єра першої частини прозвучала в Донецькій філармонії у 2007 році: партію соліста у супроводі оркестру домристів тоді виконала Таміла Литвінець, учениця Валерія Івка. Другу та третю частини Концерту вперше зіграла Світлана Білоусова у 2010 році: 16 квітня у супроводі фортепіано в рамках фестивалю «Рідні наспіви», а пізніше — з оркестром. Фінал був представлений на авторському концерті Валерія Івка під назвою «Контрасти» в 2013 році у виконанні Світлани Білоусової та камерного оркестру «Лик домер» під орудою автора. Цікаво, що всі три частини жодного разу не ви-

¹ В. Івко написав по одній каденції для першої та другої частин скрипкового концерту Моцарта № 4 та три каденції для третьої частини цього концерту.

конувалися у супроводі оркестру, а окремі частини грають переважно учні Валерія Івка та Світлани Білоусової. Основною причиною залишається те, що, на жаль, цей твір, як і інші концерти композитора, не був виданий.

Аналіз публікацій. Постаті Валерія Івка присвячено вже чималу кількість робіт різного формату: музично-критичні відгуки, наукові статті, дисертації. Серед них особливо слід виокремити надзвичайно поетичну та водночас конструктивну статтю Валентини Варнавської та Тетяни Філатової з красномовною назвою «Геній української домри: портрет в ескізах» [Варнавська, Філатова, 2001], в якій докладно розкрита різнобічна діяльність митця: сольо-виконавська, педагогічна, методична, диригентська, композиторська. Висвітленню творчої біографії В. Івка, його композиторської спадщини та основних засад створеної ним школи домрового виконавства присвячена дисертація Світлани Білоусової [Білоусова, 2021] та низка її статей [Білоусова, 2017, 2018, 2020, 2023].

Домрові концерти В. Івка також нерідко потрапляють у поле зору дослідників. Так, у вищезгаданій статті В. Варнавської та Т. Філатової серед інших творів охарактеризовано Поему-концерт і Концерт-токату. К. Сліпченко доволі докладно розглядає Концерт-токату у своїй дисертації [Сліпченко, 2023]. І. Максименко, досліджуючи специфіку українських домрових концертів, влучно зазначає, що «концерти В. Івка можна розглядати як його художнє сredo», та на основі стислого аналізу Поеми-концерту та Концерту-токати робить висновок про належність їх до «жанру концертів-симфоній з конфліктним типом драматургії» [Максименко, 2008]. Ті самі зразки жанру — Поема-концерт та Концерт-токата — висвітлюються і в третьому розділі дисертації С. Білоусової, зокрема дослідниця акцентує увагу на сольних каденціях та торкається методичних питань, пов'язаних із виконанням вказаних творів.

Найменше представлений у музикознавчій науці Концерт № 3. Його стислий аналіз міститься лише в дисертації С. Білоусової. Розмірковуючи про еволюцію творчості композитора, авторка зауважує, що для останнього періоду характерним є прояснення та навіть спрощення музичної мови, що зумовлює такі риси Концерту як «класичність форми» та «підкреслена ясність висловлювання» [Білоусова, 2021, с. 194].

Мета статті — охарактеризувати Концерт № 3 для домри з оркестром В. Івка, акцентувавши увагу на векторах інтонаційного розвитку та втіленні характерних ознак жанру.

Наукова новизна статті полягає у введенні в сучасний музикознавчий простір аналітичного дослідження зазначеного твору композитора.

Методологічне підґрунтя дослідження становлять історичний, біографічний (для з'ясування обставин написання Концерту), структурно-функціональний, жанровий та інтонаційно-драматургічний методи (для всебічного аналізу твору).

Результати дослідження. Концерт Валерія Івка має типову для цього жанру структуру — не тільки в плані кількості частин, але й їх темпового, тонального, об'язного співвідношення та внутрішньої композиційної організації. Традиційна темпова модель концерту «швидко — повільно — швидко» представлена тут чергуванням *Allegro — Andante — Presto*. Терцієве співвідношення тональностей відповідає нормам романтичної доби: *ля мінор — фа мажор — ля мажор*. Зовні традиційно виглядають і форми окремих частин: сонатна — у першій частині, тричастинна — у другій, рондо-соната — у фіналі.

Проаналізуємо Концерт № 3, розглянувши докладно кожну частину та концентруючи увагу на інтонаційному розвитку та жанрових особливостях.

Загалом для композиторського методу Валерія Івка ретельна робота з тематизмом та його складовими є дуже показовою. Він багаторазово переінтонує одні й ті самі тематичні елементи, мотиви, звороти, причому робить це в межах не тільки одного твору, а інколи й усїєї творчості. У процесі міграції всі ці елементи набувають більш-менш усталених семантичних характеристик, про що пишуть, зокрема, у своїй статті В. Варнавська і Т. Філатова, називаючи сукупність таких елементів в творах Івка «мінісловником авторської лексики» [Варнавська, Філатова, 2001, с. 22].

У Концерті № 3 принцип наскрізного інтонаційного розвитку простежується на двох рівнях. Перший рівень — це робота з мікроелементами, а саме, з мотивами або навіть інтервалами, на які ці мотиви спираються. Другий рівень пов'язаний вже із повторенням або варіюванням більш розгорнутих побудов — музичних тем або їх відносно цілісних фрагментів. Щодо першого, то в Концерті № 3 умовно можна виділити «цеглинки» — інтервали прими, секунди та терції, з яких вибудовується весь тематизм. Хоча ці інтервали, здавалося б, можна знайти в музичних темах чи не кожного твору будь-якого композитора, в Концерті В. Івка має місце цілеспрямована робота, яка унаочнює авторський задум як такий, що пов'язаний з усвідомленим втіленням цієї конструктивної ідеї. Розглянемо експонування вказаних інтервалів у першій частині Концерту та їх розвиток у наступних. Але попередньо зазначимо особливості композиційної організації кожної з частин циклу.

Фундаментом першої частини є сонатна форма з такими чітко позначеними розділами, як вступ, експозиція, розробка, реприза та кода. Остання відокремлена від репризи атрибутивною для концертного жанру каденцією соліста. Водночас трактування композитором сонатної схеми має індивідуальні особливості. Головна з цих особливостей — виникнення в межах великого розділу розробки нового епізоду, тема якого надалі піддається розвитку поряд з експозиційним матеріалом, а наприкінці репризи з'являється у вигляді інтонаційних уламків, готуючи сольну каденцію.

У розгорнутому оркестровому вступі, що складається з двох рівних 14-тактових побудов, де друга є варіюванням повторенням першої, експонуються ті елементи, які будуть формувати музичну тканину першої частини. Головними серед них є інтервали секунди та терції, які постають тут як окремо один від одного, так і в тандемі. До прикладу, у початковому мотиві першої частини дві низхідні секунди вписані в малу терцію (т. 1), а у наступному варіанті цього ж мотиву дзеркальний висхідний секундовий рух подається в оточенні двох низхідних терцій (тт. 1–2) (приклад 1).

Приклад 1.

В. Івко. Концерт № 3, I ч., вступ (тт. 1–2)



Надалі з'являються нові мотиви, які концентрують увагу на інтервалі секунди, як от у т. 6, де мелодичний секундовий зворот оспівує тон «сі-бемоль», або об'єднують секунди та терції у нові комбінації, як у т. 11–12, де двотактовий мотив розпочинається допоміжною секундою, переходить у терцієвий рух та закінчується

малосекундовим «зітханням», утворюючи таким чином симетричну інтервальну конструкцію (приклад 2 і 3).

Приклад 2.

В. Івко. Концерт № 3, I ч., вступ (тт. 6–8)



Приклад 3.

В. Івко. Концерт № 3, I ч., вступ (тт. 11–12)



Вирощування музичного полотна на основі сполук із секунд та терцій у вступі відбувається не лише по горизонталі, а й по вертикалі. Інколи це здійснюється гармонічним шляхом, як, наприклад, акордове «потовщення» титульного мотиву при його експонуванні (приклад 1), але частіше — за допомогою поліфонічних прийомів — імітації, канону, контрапункту. Так, у прикладі 3 спостерігаємо застосування неточної стретної імітації з низхідним вступом трьох голосів.

Головна партія відкривається вступом домри соло (т. 29). Її конструктивною основою знов є терція, представлена у двох версіях — як мелодичний крок (частіше вниз, рідше вгору) та як поступовий рух, що заповнює цей інтервал. Семантичне навантаження обох версій може змінюватися залежно від ладового забарвлення. Звернемо увагу також, що співвідношення проведень основної теми у вступі та в експозиції — два в оркестрі та два у соліста — відповідає традиційному для інструментального концерту зіставленню *tutti* і соло, цей ефект посилює оздоблення сольних проведень віртуозними пасажами.

Щодо виконання головної партії, то слід зауважити, що її важливою особливістю є постійне чергування звуків *non legato*, які на домрі виконуються ударом медіатора вниз. Враховуючи специфіку струнно-щипкових інструментів, звуки такого типу мають властивість швидко згасати, через що може відбуватися недотримання тривалостей, прискорення, а найголовніше — невизначене інтонування. Додамо також, що розмір 6/8, у якому написана перша частина, іноді спонукає до зайвої акцентуації слабкої долі, передусім через велику концентрацію хореїчних мотивів. Тож увага до метричної організації тут є дуже важливою.

Побічна партія (т. 88) контрастує попередньому викладенню світлим мажорним колоритом (*мі мажор*) та прозорою фактурою. Після драматичної головної теми її піднесений, мрійливий настрій вносить заспокоєння. Конструкція головного моти-

ву зберігається, хоча його інтонаційне забарвлення набуває зовсім інших рис. Привертає увагу посилення ролі секунди у її співвідношенні з терцією: у титульному мотиві композитор підкреслює її за допомогою ліги, а далі виокремлює регістрово, надаючи їй самостійного значення. Утворені таким способом хореїчні ламентозні звороти з'являються спочатку епізодично, а потім все більш наполегливо (приклад 4).

Приклад 4.

В. Івко Концерт № 3, I ч., тема побічної партії (тт. 88–92)



Як вже зазначалося раніше, у Концерті постійно відбувається переінтонування одних і тих самих інтервальних конструкцій, відповідно, змінюється і специфіка їх виконання. Наприклад, у видозміненому титульному мотиві в побічній партії, на відміну від вісімок *non legato* у головній партії, заліговані ноти поєднуються коротким ритмізованим *tremolo*, яке потребує особливої уваги виконавця (т. 88). Подібним штрихом виконується в побічній темі і низхідний хід *ре-дієз — соль-дієз* (т. 90), де для підкреслення ліги вісімка виконується ударом медіатора вгору. Це може створити певну складність через велику відстань між звуками. Також звернемо увагу, що тут посилюється роль стрибків на широкі інтервали, зокрема на септиму та нону, які є похідними від секунди. Особливо підкреслимо хід на висхідну нону (т. 90), характерний для більшості побічних тем у концертах В. Івко¹.

Однак ще виразніше інтервал секунди представлений в епізодичній темі з розробки. Секунда *фа-дієз — соль-дієз*, декілька разів повторена, дає поштовх для подальшого розгортання мелодичної лінії, де приростання секунд згори та знизу розширює діапазон та водночас утворює терцієві ланки, нагадуючи домінуючий інтервал головної теми. Співвідношення між секундою і терцією тут принципово інакше, ніж у побічній партії: саме секунда є основою структури, а терція — допоміжним елементом. Опора на інтервал великої секунди надає звучанню наспівності та, відповідно, ліричності (приклад 5).

Приклад 5.

В. Івко. Концерт № 3, I ч., розробка, тема епізоду (тт. 153–157)



Цей ефект посилюється й іншими засобами виразності — ладогармонічними, фактурними, динамічними: переважно мажорне забарвлення з коливанням між *фа-дієз мажором*, *мі мажором* та *до-дієз мінором*; темброво-фактурне розмежування домрової мелодії та оркестрового супроводу; витримана впродовж всього розвитку динаміка *forte*, яка вносить в звучання відтінок піднесеності та стверджувальності.

¹ Побічна партія Поєми-Концерту В. Івко після поступового низхідного терцієвого руху, до речі, аналогічного за конструкцією до головної інтонації Третього Концерту, містить ходи спочатку на висхідну сексту, а потім на нону.

Щодо інтервалу прими, то він не функціонує в першій частині як самостійний конструктивний елемент, а виступає як допоміжний чи похідний, до того ж залежно від контексту характер цієї прими може бути різним. Вперше прима з'являється наприкінці експозиції, приєднуючись до основного мотиву та посилюючи наголос на його вихідному звуці. Канонічне викладення модифікованого мотиву в оркестрі різко перериває відносно спокійний характер попередньої музики, нагадуючи про мартівські «вторгнення», але репліки у відповіді соліста, що також починаються з повторень прими, мають вже інший характер — більш трепетливий (приклад 6).

Приклад 6.

В. Івко. Концерт № 3, I ч., експозиція (тт. 110–118)

У розробці роль прими зростає, хоча і тут вона постає найчастіше у зв'язці з титульним мотивом, вбудовуючись в обидва його варіанти — низхідний та висхідний. Переважний вектор її впливу — драматизація розвитку, що посилює напругу і зрештою призводить до місцевої кульмінації, в якій низхідна секундова інтонація з трічі повтореною примом ствердно звучить на *fortissimo* (т. 146). Далі йде вже охарактеризований ліричний епізод, після якого розпочинається друга хвиля розробки. Ліричні інтонації нової теми переплітаються тут зі зворотами побічної теми, чергуються з віртуозними фігураціями і в результаті трансформуються у експресивно-драматичне висловлювання (т. 198). В оркестрі повертаються мотиви головної партії, які звучать тепер у тональності *мі-бемоль мінор* — гранично далекій по відношенню до основної (т. 210). Вони вступають у короткий діалог зі злітаючими пасажами домри, далі об'єднуються з ними в єдиний потік невинного руху, що призводить до ще однієї кульмінації — оркестрового проголошення побічної теми в тональності *сі-бемоль мажор* (т. 232). Стретна імітація титульного мотиву, яка вже мала місце у переході між експозицією та репрізою, тепер виконує аналогічну функцію, поєднуючи розробку з репрізою.

У репрізі (т. 254) зберігаються основні віхи експозиції, але у значно скороченому та дещо видозміненому вигляді. Це схоже на стислий переказ головних тем та їх трансформацію в часі. Побічна партія проводиться, згідно з «правилами», в *ля мажорі* — тональності, однойменній по відношенню до вихідної. Інтонації епізодичної теми, відокремлені від попереднього викладення цезурою (т. 307), сприймаються як «договорювання» побічної партії, а заключний терцієвий мотив в басу (т. 310) — як нагадування про головну музичну думку *Allegro* та водночас як інтонаційна підготовка каденції. Підкреслимо також традиційний для концертно-сонатної форми тембровий контраст між звучанням оркестру в цьому чотиритакті та домри соло в наступній каденції.

Щодо самої каденції, то в ній задіяний майже увесь матеріал першої частини: висхідний та низхідний варіанти титульного мотиву, канонічні нашарування його модифікованої версії (з примом), репрезентативні звороти побічної теми, пасажно-фігуративні формули з розробки. Окремо слід підкреслити граничну віртуозність

домрової партії, що передбачає надзвичайну технічну підготовку соліста і містить різноманітні пасажі та фігурації, подвійні ноти та акорди, складну поліфонічну взаємодію голосів, деталізоване фразування тощо. Це робить майже обов'язковою умовою адекватного виконання каденції, втім як і Концерту загалом, володіння технікою інтонованої віртуозності та іншими принципами виконавської школи В. Івка, які професор впроваджував у навчальний процес.

Ефектним завершенням *Allegro* виступає лаконічна кода в темпі *Prestissimo*. Пульсація тонічного органного пункту в басу, віртуозні пасажі в партії домри, уламки головної та побічної тем, розосереджені по різних регістрах оркестру, спрямовані до виразного артикулювання титульного мотиву, що завершує першу частину, перекидаючи арку до її початку.

Перейдемо до наступної частини Концерту — *Andante*. З усних бесід зі Світланою Білоусовою дізнаємося, що коли Валерій Івко писав другу частину свого Концерту, то взірцем для нього були середні частини фортепіанних сонат Моцарта. Композитор намагався зберегти властиву класику «простоту мови» та поєднати кантиленність зі скерцозними елементами, звідси — переплетення світлої життєствердної ліричної мелодії з блискучими віртуозними пасажами.

Друга частина написана у складній тричастинній формі репризного типу. Основна тема, спокійна та лагідна, викладається солістом на фоні прозорого супроводу оркестру — спочатку у верхньому регістрі, а потім в нижньому, набуваючи оксамитового тембру. Панівним інтервалом у цій темі виявляється інтервал секунди, який визначає її ліричну семантику. Секунди беруть участь у мелодичних фігураціях, але головне — із ними пов'язані всі опорні моменти теми, підкреслені ритмічними чи метричними засобами. Діалогічна будова фраз спирається на чергування питальних висхідних секунд, часто загострених альтераціями, та низхідних, що їм відповідають (приклад 7).

Приклад 7.

В. Івко. Концерт № 3, II ч. (тт. 1–4)



Всередині експозиції виокремлюється нова, самостійна в тематичному відношенні побудова, позначена ремаркою *Con moto* (т. 17). Але вона є «новою» лише по відношенню до основної теми *Andante*, будучи водночас інтонаційно пов'язаною з тематизмом першої частини (т. 76). Окремі секунди, з яких складаються низхідні мелодичні лінії, перетворюються тут на висхідні септими, значно посилюючи експресію висловлювання. Зазначимо, що цей розділ є більш рухливим не лише завдяки темповому зсуву, а й через зміну штрихів у партії домри. На відміну від попереднього викладення, де застосовувалося лише *tremolo*, тут воно поєднується з ударами медіатора вниз. Композитор ретельно виписує ці штрихи, щоб підкреслити дискретність звучання та зміну характеру музики. Як і в попередніх побудовах, у процесі розгортання музичної думки застосовується прийом секвенціювання, де ланкою секвенції виступає низхідний секундовий мотив в діапазоні терції. Він апелює до інтонаційного зерна *Allegro*, перекидаючи арку між частинами циклу (тт. 19, 23). При зчепленні мотивів утворюються прими, роль яких посилюється в наступній побудові.

Після «малої» репризи розпочинається середній розділ складної тричастинної форми (т. 35). При формальному збереженні того самого темпу (*Listesso tempo*) рух пришвидшується завдяки перевазі коротких тривалостей, а характер музики стає більш грайливим через синкопи та пунктирний ритм, який виконується перемінними ударами. Тема, відносно самостійна в інтонаційному плані, проводиться двічі (обидва рази в тональності *до мажор*) та через динамічне наростання підводить до кульмінації, яка співпадає з початком репризи.

Реприза скорочена та відкривається темою *Con motto*, яка звучить у *tutti* оркестру. Її проведення у *фа мажорі*, квартою нижче експозиційного *сі-бемоль мажору*, створює альянз на сонатну риму — атрибутивну для репризного розділу сонатної форми тональну зміну. Згодом соліст продовжує цю тему в дуже високому регістрі, найвища точка якого сягає *ре* четвертої октави. А вже в наступній побудові, позначеній *Tempo primo*, у домри повертається основна тема, розцвічена вибагливими фігураціями. Тривалий секвенційний рух несподівано переходить у скерцозні мотиви середнього розділу, які ставлять крапку у драматургічному розгортанні *Andante*.

При виконанні *Andante*, як і більшості кантиленних творів, у домриста можуть з'являтися труднощі, зумовлені використанням штриха *tremolo*, а відтак — виникнути зайве напруження у м'язах правої руки, що пов'язане саме з артикулюванням. Важливим є точне розуміння того, де знаходяться межі інтонацій і де потрібно «взяти дихання», а відповідно — перервати *tremolo*. І, звісно, аналогічні проблеми стоять також перед оркестрантами-домристами, адже у кантиленних творах дуже важливою є робота над уніфікацією мислення виконавців, яка передбачає визначення точного початку та кінця звуку та однакову техніку тремолювання.

Фінал Концерту — *Presto, ля мажор* — написаний у рондо-сонатній формі, ускладненій ремінісценціями тематичного матеріалу попередніх частин. Базова композиційна схема доволі точно відтворена в крайніх розділах форми: «рефрен — епізод I / побічна партія — рефрен» із сонатною римою в тональному співвідношенні експозиційного та репризного проведень епізоду I (*мі мажор — ля мажор*). Серединний розділ форми — більш складний за своєю організацією. Йому притаманна тісна взаємодія експозиційних та розробкових елементів, які то чергуються (два епізоди, рефрен і перехідні побудови між ними), то взаємопроникають (інтенсивний розвиток всередині епізодів). Щодо тематичного змісту епізодів, то перший з них заснований на ремінісценції теми *Con motto* з *Andante*, а другий поєднує інтонаційні елементи з різних частин циклу (вступу та побічної партії третьої частини, епізоду *Con motto* з другої частини, титульного мотиву та побічної партії першої частини). Композиційну схему доповнює також чотиритактовий оркестровий вступ, який своїм вихороподібним характером дає поштовх для віртуозного розгортання всіх подальших подій *Presto*.

На передній план у фіналі висувається інтервал прими. Він стає вихідною точкою кожного з мотивів вступу та задає тон у темі рефрену. Разом з тим, початкова фраза рефрену об'єднує всі три прості інтервали у цілком збалансовану конструкцію: безпосереднім продовженням п'ятикратного повторення квінтового тону *ля мажору* стає вже добре знайомий низхідний секундовий рух в діапазоні терції, а слідом за ним — зустрічний хід на терцію, що повертає нас до вихідного звуку теми (приклад 8).

Зауважимо, що для соліста інтонування вищезгаданої прими являє собою певну складність. Дуже важливо зберігати темп *Presto*, не витрачаючи додатковий час на підкреслення одного й того ж звуку, і при цьому вправно інтонувати. Водночас надмірна увага до повторення прими може призвести до «присідання» на слабкі долі такту, або ж навпаки, нехтування інтонацією — до прискорення.

В. Івко. Концерт № 3, III ч., тема рефрену (тт. 5–10)



У наспівній темі першого епізоду (т. 25) домінує поступеневий рух та оспівування стійких ступенів ладу, однак імпульсом розгортання виступає знов-таки повторення одного звуку. Крім того, як в усіх ліричних або побічних темах Концерту, тут має місце заміна деяких секундових ходів септимовими, а терцієвих — секстовими, що надає цій темі широти дихання. Кантиленна тема другого епізоду є ремінісценцією серединної теми *Andante*, відповідно їй властиве домінування секундових інтонацій з періодичним вкрапленням секст і септим, так само як і низхідний поступеневий мотив у діапазоні терції, на якому вибудовується секвенційний розвиток. Тема третього епізоду через свій синтетичний характер об'єднує вже знайомі елементи: секундові інтонації, стрибки на сексту і септиму, терцієві ходи, однак найперше увагу привертає акцентування прими у початковому звороті, що своїми контурами апелює до вступу *Presto*. Крім того, періодичне повернення теми рефрену та мотивів вступу в розділах перехідного типу та власне у рефрені, що відокремлює один від одного епізоди в серединному розділі рондо-сонати, знов і знов акцентує увагу на інтервалі прими. Провідне значення прими у фіналі остаточно утверджується в заключних тактах Концерту, де наполегливо повторюються інтонації вступу, перекидаючи арку до початку фіналу.

Переходячи до розгляду другого рівня інтонаційного розвитку в Концерті Валерія Івко, зауважимо, що тематичні зв'язки в циклі простежуються не між основними темами, а між серединними побудовами. Так, у першій частині тема, що матиме наскрізний розвиток, з'являється як похідний варіант від основної теми, який виникає внаслідок зчеплення титульного мотиву та його повторення на іншій висоті (т. 76). Цей фрагмент структурно виокремлений, але він не закріплюється, відразу поступаючись місцем іншому варіанту головного мотиву. У другій частині зазначений тематичний елемент, як вже було сказано раніше, повертається в середині експозиції (т. 17), підкреслений ремаркою *Con motto* і тональним зсувом. Але тепер на його основі утворюється більш розгорнута побудова, яка претендує на статус теми. І як тема вона повертається знову, вже в основній тональності, знаменуючи початок репризи (т. 53). У фіналі розглянута тематична побудова стає основою великого центрального розділу форми, виступаючи не лише як «нова-стара» епізодична тема, але й як матеріал інтенсивної розробки. Таким чином, протягом концертного циклу відбувається зростання теми — як масштабне, від лаконічної фрази до розгорнутої конструкції, так і функціональне, від одного з похідних варіантів іншої теми до цілісного формулювання самостійної музичної думки, яка ще й має свою розробку.

Є в Концерті й інші наскрізні тематичні нитки. Вкажемо, зокрема, на віддзеркалення одного з варіантів головної теми *Allegro* (т. 138) в рефрені фінального рондо: наполегливе повторення початкового звуку мотиву — низхідний секундовий рух у діапазоні терції — зустрічний хід на терцію, що повертає до вихідного звуку теми. Інший приклад — шеститактове оркестрове *tutti* в третьому епізоді фіналу, що пов'язує два проведення теми солістом (т. 131) та повністю співпадає у звуковисот-

ному і ритмічному відношенні з оркестровою зв'язкою між розробкою та репризою в початковому *Allegro* (т. 232). Тотожним, окрім висотно-ритмічних параметрів, є також темброве забарвлення вказаних побудов (тільки оркестр) та їхнє функціональне навантаження (перехід-зв'язка).

Наостанок охарактеризуємо співвідношення та форми взаємодії між солістом та оркестром у Концерті В. Івка¹. Власне «діалогів» — чергування реплік партнерів — тут небагато, але їх поява завжди пов'язана із драматизацією розвитку, як-от в експозиції та розробці першої частини (тт. 80–83, 112–117, 138–140, 112–120, 178–183). Усі перелічені «діалоги» належать до модусного типу, тобто засновані на одному матеріалі, до того ж в деяких випадках репліки партнерів нашаровуються одна на одну, перетворюючись на низку швидкоплинних канонів. Ще рідшими є діалоги диктумного типу, коли партнери обмінюються різнотематичними репліками. Один з таких діалогів знаходимо у розробці першої частини, де головній темі в оркестрі відповідають стрімкі пасажі шістнадцятих в партії домри соло (тт. 210–215). Другий приклад спостерігаємо у фіналі, де третє проведення рефрену солістом дається із оркестровими «врізками» тематичного матеріалу другого епізоду (т. 97).

Більш показовими в розглянутому Концерті є «діалоги» на відстані, коли партнери по черзі проводять ту чи іншу цілісну тему, причому це може бути як у межах одного розділу форми, так і різних. Перший випадок спостерігаємо у фіналі, де тема першого епізоду експонується солістом, а потім відразу передається оркестру. Другий випадок має місце, наприклад, в *Andante*: тема *Con moto* в експозиції звучить у домровій партії, а в репризі — в оркестрі. Зауважимо, що експонування музичних тем доручено переважно солісту, а ті випадки, коли першим викладає нову тему оркестр, зумовлені або перетворенням класичної традиції, зокрема, відгомонам подвійної експозиції, як у вступі *Allegro*, або прагненням акцентувати увагу на креативних інтенціях соліста, як у другому епізоді фіналу, де тема, яку соліст повторює слідом за оркестром, рясно прикрашається віртуозними фігураціями та насичується несподіваними поворотами.

При спільному звучанні домри соло та оркестру співвідношення їх партій найчастіше можна охарактеризувати як «тема — фон», коли один голос виділяється рел'єфно на фоні типової фактури акомпанементу. Найчастіше домінує соліст, але трапляються й побудови, де фонову функцію виконує домра: оркестрове проведення ліричної теми епізоду в розробці першої частини (т. 198), теми побічної партії в репризі тієї ж частини (т. 288) або в експозиції фіналу (т. 33). В усіх перелічених випадках домра, попри зовні супровідну функцію, не йде в тінь, причиною чого є віртуозність фігурацій, що заповнюють її партію.

Окремо слід звернути увагу на маркування розділів форми за допомогою оркестрових *tutti*, що є типовою рисою концертно-сонатної форми. Так, у початковому *Allegro* розгорнуті суто оркестрові побудови передують експозиції та репризі, а більш лаконічні — розмежовують головну та побічну партії, експозицію та розробку, перший і другий розділи розробки, репризу та каденцію.

Отже, в Концерті В. Івка помітне прагнення до рівноправності соліста та оркестру, що дає про себе знати у послідовному дотриманні принципу передачі кожної теми від одного партнера до іншого, у наявності значної кількості суто оркестрових побудов, у диференціації тематизму на оркестровий та сольний. Останній прийом

¹ Методологічним фундаментом аналізу форм концертного діалогу в статті виступає концепція О. Антонової [Антонова, 1989].

має місце у фіналі, де на початку експонується моторна вступна тема в оркестрі (т. 1) та пружна тема рефрену у соліста (т. 5). У такому ж тембровому співвідношенні ці теми з'являються наприкінці експозиції, тільки тепер першою виступає домра з основною темою (т. 41), а потім вже оркестр з темою вступу (т. 49). Ланцюг «тема рефрену — тема вступу» прошаровує два серединні епізоди, але темброве забарвлення тем тут нівелюється через передачу вступної теми в партію домри (тт. 97 і 109). У репризі змагання між партнерами остаточно трансформується у згоду. Тема рефрену спочатку розподіляється між оркестром та солістом (т. 160), а далі дві теми проходять у контрапункті, щоправда зберігаючи початкові темброві барви (т. 168). Нарешті, в коді темброва диференціація тематизму остаточно зникає, і репрезентативні для кожної теми мотиви вільно переміщуються між партіями, демонструючи злагодженість та співдружність між партнерами.

Висновки. Концерт № 3 для домри з оркестром є одним з ключових творів у доробку Валерія Івка, який підсумовує тривалу роботу композитора в концертному жанрі та водночас демонструє ретельну інтонаційно-тематичну роботу, показову для його творчого методу загалом. Послідовне та винахідливе перетворення інтонаційно-тематичних елементів різних масштабів — від інтервалів до розвинених синтаксичних структур — стає фундаментом, на якому вибудовується масштабна циклічна композиція.

З чотирьох творів В. Івка, що належать до концертного жанру, Концерт № 3 є найбільш традиційним з погляду зовнішніх параметрів жанру. Свідомо відмовившись від попередніх експериментів із залучення до ідеї концертності інших жанрових феноменів, композитор створив цілком «класичний» зразок сольного концерту, який повністю відповідає усім специфічним вимогам жанру. Діалогічність реалізується у паритетній взаємодії соліста та оркестру, але при цьому партія домри з притаманною їй надзвичайною віртуозністю завжди знаходиться на передньому плані, вражаючи слухачів та кидаючи виклик виконавцю. Не можна заперечувати і втілення в розглянутому Концерті принципу гри, представленого тут ігровою структурою мозаїки [Клименко, 1999] і реалізованого через простежене в статті комбінування інтонаційно-тематичних елементів.

Концерт № 3 став практично останньою даниною Валерія Івка своєму улюбленому інструменту, розкривши найбагатший потенціал домри — властиві їй «блиск, технічну та змістовну досконалість», але водночас і відобразивши віртуозність як сенс його життя та творчості. Як пише Світлана Білоусова, учениця та сподвижниця Валерія Микитовича, «енергія пасіонарної особистості, якою так щедро був обдарований митець, здатна “віртуозно інтонувати” лише в умовах долання й досягнення неможливого. Саме ця якість віртуозності й визначила життя і творчість видатного Майстра» [Білоусова, 2023, с. 51].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Антонова О. Г. Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта. *Теория и история музыкального исполнительства* : зб. наук. ст. Київ, 1989. С. 132–143.
2. Білоусова С. В. Академічні жанри в домровій творчості В. Івка і Є. Мілки. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство*: зб. наук. ст. / Харківський нац. ун-т ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 322–332.

3. Білоусова С. В. Валерій Івко: віртуозність життя і творчості. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*: матеріали шостої міжн. наук-практ. конф. (Київ, 3–4 листопада 2022 року). Київ, 2023. Вип. 6. С. 48–51.
4. Білоусова С. В. Виконавське інтонування на домрі. *Українська культура. Минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. / Рівненський держ. гуманітарний ун-т ; упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов. Рівне, 2018. Вип. 28. С. 171–177.
5. Білоусова С. В. Донецька школа домрового виконавства: етапи розвитку, методологічні засади, регіональна складова репертуару : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 — Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 283 с.
6. Білоусова С. В. Донецька школа домрового виконавства. *Kelm (Knowleg, Education, Law, Management)*. Lublin, 2020. No 3 (31). P. 14–19.
7. Варнавська В. В., Філатова Т. В. Геній української домри: портрет в ескізах. *Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра*: зб. ст. Київ — Донецьк, 2001. С. 4–29.
8. Клименко В. Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 — Музичне мистецтво. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1999. 16 с.
9. Максименко І. Основні тенденції розвитку українського домрового концерту. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2008. Вип. 1. С. 129–134.
10. Сліпченко К. Жанр домрового концерту у доробку українських композиторів. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / ред.-упор. М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич, 2021. Вип. 44. Т. 3. С. 44–51.
11. Сліпченко К. Д. Жанрово-стильові напрями домрової творчості українських композиторів : дис. ...доктора філософії : 17.00.03 — Музичне мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2023. 279 с.

REFERENCES

1. Antonova, O. H. (1989). Printsip dialogichnosti v ispolnitel'skoi situatsii instrumental'nogo kontserta [The Dialogic Principle in the Performance Situation of an Instrumental Concerto]. In: *Teoriya i istoriya muzykal'nogo ispolnitel'stva [Theory and History of Musical Performance]*. Kyiv, pp. 132–143 [in Russian].
2. Bilousova, S. V. (2017). Akademichni zhanry v domrovii tvorchosti V. Ivka i Ye. Milky [Bilousova S. Academic genres in domra works of V. Iivko and I.E. Milka]. In: *Problemy vzaie-modii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. Kohnityvne muzykoznavstvo [Problems of interaction between arts, pedagogy and the theory and practice of education. Cognitive musicology]*. Kharkiv. Issue 46, pp. 322–332 [in Ukrainian].
3. Bilousova, S. V. (2023). Valerii Ivko: virtuoznist zhyttia i tvorchosti [Valery Ivko: virtuosity of life and creativity]. In: *Ukraina. Yevropa. Svit. Istoriia ta imena v kulturno-mystetskykh refleksiakh [Ukraine. Europe. World. History and names in cultural and artistic reflections]*. Materials of the Sixth International Scientific and Practical Conference (Kyiv, november 3–4, 2022). Kyiv, Issue 6, pp. 48–51 [in Ukrainian].
4. Bilousova, S. V. (2018). Vykonavske intonuvannia na domri [The intonation in domra playing]. In: *Ukrainska kultura. Mynule, suchasne, shliakhy rozvytku [Ukrainian culture: the past, modern, ways of development]*. Rivne, issue 28, pp. 171–177 [in Ukrainian].
5. Bilousova, S. V. (2021). Donetska shkola domrovoho vykonavstva: etapy rozvytku, metodolohichni zasady, rehionalna skladova repertuaru [The Donetsk school of domra's performance: stages of development, methodological principles, regional component of repertoire]: The

dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. 283 p. [in Ukrainian].

6. Bilousova S. V. (2020) Donetska shkola domrovoho vykonavstva [Donetsk school of domra's performance]. In: *Kelm (Knowleg, Education, Law, Management)*. Lublin, No 3 (31), pp. 14–19.

7. Varnavska, V. V., Filatova, T. V. (2001). Henii ukrainskoi domry: portret v eskizakh [The Genius of the Ukrainian Domra: A Portrait in Sketches]. In: *Muzychne mystetstvo Donbasu: vchera, sohodni, zavtra [Musical Art of Donbas: Yesterday, Today, Tomorrow]*. Kyiv, Donetsk, pp. 4–29 [in Ukrainian].

8. Klymenko, V. B. (1999). Ihrovi struktury v muzytsi: estetyka, typolohiia, khudozhnia praktyka [Playing structures in music: aesthetics, typology, art practice]. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 16 p. [in Ukrainian].

9. Maksymenko, I. (2008). Osnovni tendentsii rozvytku ukrainskoho domrovoho kontsertu [The main trends in the development of the Ukrainian domra concerto]. In: *Aktualni problemy mystetskoi praktyky i mystetstvoznavchoi nauky [Current Issues in Artistic Practice and Art Studies]*, issue 1, pp. 129–134 [in Ukrainian].

10. Slipchenko, K. (2021). Zhanr domrovoho kontsertu u dorobku ukrainskykh kompozytoriv [Genre of domra concerto in Ukrainian music]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka [Humanities science current issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers]*. Drohobych, issue 44, vol. 3, pp. 44–51 [in Ukrainian].

11. Slipchenko, K. D. (2023). Zhanrovo-stylovi napriamy domrovoi tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv [Genre and stylistic directions of domra music by Ukrainian composers]. The dissertation abstract for gaining the degree of the Doctor of Philosophy by specialty 17.00.03 Music Art. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, 279 p. [in Ukrainian].

ALINA PROKOPENKO

Prokopenko, Alina — PhD Student at the Theory and History of Music Performance Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: orcid.org/0009-0001-0053-1667

prokopenkoalina3007@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319205

CONCERTO FOR DOMRA AND ORCHESTRA NO. 3 BY VALERY IVKO: VECTORS OF INTONATIONAL DEVELOPMENT AND GENRE FEATURES

The relevance of the study consists in highlighting a kind of synthesis of general features of the concert genre and individual features of V. Ivko's compositional style in Concerto No. 3 for domra and orchestra.

Main objective of the study is to characterize Concerto No. 3 for Domra and Orchestra by V. Ivko, with emphasis on the vectors of intonational development and the embodiment of the genre's characteristic features.

The methodology includes methods of historical and biographical (to clarify the circumstances of the Concerto's composition), as well as structural-functional, genre, and intonational-dramaturgical methods (for a comprehensive analysis of the work).

Results and conclusions. A detailed analysis of the Concerto No. 3 for Domra and Orchestra by the outstanding Ukrainian performer, educator and composer Valery Ivko has been conducted. This piece summarizes the composer's long-term work in the concerto genre while showcasing meticulous intonational-thematic development, characteristic of his overall creative method. The principle of continuous intonational development in the concerto is traced at two levels: working with microelements — motifs or even intervals on which these motifs are based — and the repetition or variation of more elaborate structures — musical themes or their relatively complete fragments. The specific features of the compositional organization of the concert cycle and each of its parts have been examined in detail. The relationship between the solo domra part and the orchestra part has been analyzed, highlighting the aspiration for their equality in dramaturgical unfolding.

Attention is drawn to the extreme virtuosity of the solo domra part, which requires exceptional technical preparation from the soloist and makes mastery of the technique of intonated virtuosity — a method introduced by V. Ivko in the educational process — almost a prerequisite for adequate performance. The concerto embodies the principle of play, represented by a mosaic structure and realized through the combination of intonational-thematic elements. It is concluded that Concerto No. 3 is the final homage of the outstanding musician to his beloved instrument, revealing the rich potential of the domra while also reflecting virtuosity as the essence of the Master's life and creativity.

Keywords: Domra music, the genre of the solo concerto, the compositional work of Valery Ivko, Concerto No. 3 for Domra and Orchestra by V. Ivko, intonational-thematic dramaturgy, the principle of intonated virtuosity.

УДК 78.451;78.2У

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319207

Стоколяс М. В.

Стоколяс Марія Володимирівна — аспірантка кафедри джазу та популярної музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка

ORCID: 0000-0002-2436-8104

E-mail: marichka.stok@gmail.com

© Стоколяс М. В., 2024

ТІЛЕСНІСТЬ ЯК ПРОЯВ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІНТОНАЦІЇ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ЕСТРАДНОМУ ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Розглянуто феномен тілесності як прояв національної інтонації та засіб ідентифікації національної самобутності, спосіб уникнення стандартизації виконання у сучасному українському естрадному виконавстві. Поняття «інтонація» у сучасному вокальному мистецтві трактується не лише як звуковисотність, інтонування, але і як фундаментальне культурне явище, ядро музичної виконавської майстерності, в основі якого наявна тілесна детермінанта. Поняття тілесності розглянуто в естрадному вокальному виконавському мистецтві як комплексне поняття, результат синергетичного взаємовпливу вокалу, вербальної мови, тілесної пластики та руху. Обґрунтовано важливу роль тілесної інтонації у формуванні культурної національної ідентичності виконавця. Висвітлено основні аспекти метаморфоз тілесної інтонації у сучасному естрадному співі, трансформацію тілесного образу українського естрадного співака від часів СРСР до сьогодення. Проаналізовано позитивні та негативні аспекти глобалізації та американізації, зокрема досліджено наслідки та вплив інтеграції світових вокальних методик. З метою відслідкувати і виокремити основні диференціатори національної тілесної інтонації в українському сучасному естрадному вокальному виконавстві проведено порівняльний аналіз інтерпретації пісні Володимира Івасюка «Я піду в далекі гори». Обґрунтовано необхідність адаптації світових методик до української національної вокальної естрадної традиції. Доведено важливість подальшої розробки українських сучасних естрадних вокальних методик, що базуватимуться на національному матеріалі. Висвітлено практичні аспекти застосування знань про тілесну інтонацію у професійній діяльності сучасного естрадного українського співака. У підсумку дослідження відкриває нові шляхи для збереження національної тілесної інтонації у конкурентоспроможному українському естрадному виконавстві.

Ключові слова: тілесність, національна інтонація, голос, естрадний вокал, національна традиція, виконавська майстерність.

Вступ. Сучасний культурний простір України знаходиться під впливом американізації та глобалізації. Позитивний вплив інтеграції та співпраці, можливість трансляції українського мистецтва у різних країнах та вихід його на світовий рівень — все це, безперечно, є наслідком культурного діалогу. Універсалізація у всіх життєвих сферах, наслідування західних культур, складність конкуренції з іноземним мистецьким продуктом вплинула на формат міжкультурної взаємодії. Культурний ді-

лог, який є необхідною складовою розвитку, розширення кругозору та збагачення усіх видів мистецтва, хитнувся у бік авторитарного монологу, де домінантною стала американізація, європеїзація та глобалізація.

Одним з найвагоміших чинників глобалізації української популярної культури є орієнтація на міжнародні концертні локації та світову ротацію, що передбачає підпорядкування законам індустрії, в тому числі вимогам до якості і стандартів вокального звучання і перформансу загалом. Наполегливе впровадження загальносвітових стандартів естрадного вокального виконавства за американським зразком в українську вокальну естрадну культуру стало більш ніж успішним, зокрема через те, що національна ідентичність не була домінантною, тілесність у виконавській майстерності була строго урамкована, а українські методики сучасного співу практично не розвивались за часів СРСР. Тілесна інтонація як ядро національної приналежності українського виконавця не культивувалась в принципі, хоча й чітко прослідковувалась в інтерпретаціях виконавців радянської доби як своєрідний протест проти системи і маніфест української ідентичності. Глобалізація світової культури спричинила зміну парадигми тілесності в українській естраді. Традиційна естетично і національно навантажена музична інтонація в інтерпретаціях поступилась споживацькій, сплюсненій і усередненій. Прагнення вийти з українським популярним пісенним добром на міжнародну сцену перетворилось у сліпе наслідування музичної мови та тілесних презентацій популярних світових зірок, гонитву за стандартним фірмовим звучанням та показною гіперболізованою тілесною розкутістю, яка в такій мірі не притаманна українській пісенній культурі.

Зазначені зміни та переосмислення надважливої ролі тілесної інтонації як національного диференціатора, а також відсутність музикознавчих праць, присвячених цій сфері, зумовлюють **актуальність** обраної теми.

Аналіз публікацій. Підґрунтям викладених міркувань, відповідно до проблематики та завдань дослідження, стали праці з філософії (Аристотель, Святий Августин, Ж.-Ж. Руссо, Е. Сміт), музикознавства (В. Антонюк, О. Майчик, О. Катрич), музичної інтерпретології (В. Москаленко, О. Катрич, О. Козаренко, О. Бенч), етнології (П. Доссі, Д. Будимансян). Їх більш детальний аналіз пропонується нижче, в основному розділі цієї розвідки.

Мета статті — дослідити феномен тілесності як прояву національної інтонації в сучасному естрадному виконавстві через призму взаємодії національного і глобального; довести, що тілесна інтонаційність є надважливою складовою сценічної онтології виконавця і несе на собі національне навантаження.

Наукова новизна. В українському музикознавстві питання національної специфіки тілесної інтонації у контексті глобалізації популярної музичної культури досліджується вперше.

Методологія дослідження поєднує методи музикознавчих узагальнень, музичну компаративістику, методи аналізу і синтезу, метод виконавської авторефлексії.

Результати дослідження. У сучасному глобалізованому світі доступ до інформації та широкі можливості комунікації відкривають необмежений простір для взаємодії культур, методів навчання. В епоху глобалізації ознакою професіоналізму та всебічного розвитку українського педагога, виконавця та науковця стали наявність у арсеналі методів, технік та знань іноземних шкіл та імплементація їх у свою сферу діяльності, а надбання національних виконавських та педагогічних шкіл часто взагалі залишаються на маргінесі. Теорія та практика сучасного виконавства, зокрема

вокального, стала простором, у якому взаємодіють різноманітні класичні та новітні, популярні та маловідомі методики роботи з тілом, вокалом та музичним матеріалом.

Ентоні Сміт (Anthony D. Smith) у своїй праці «Національна ідентичність», зазначив, що «націю можна визначити як людську популяцію зі спільною міфологією та історичним минулим, масовою, громадською культурою» [Smith, 1991, p. 21]. Наполеглива інтеграція «фірмового», стандартизованого виконання та «еталонного» звучання призвела до нівелювання національної, етнічної складової у виконавстві. Насадження специфікацій та тілесних патернів, притаманних іноземним мовам, мелосу, артикуляції, фразуванню спричинило «вимивання» національного з інтерпретаційного простору. Звернення до популярних світових моделей та традицій призвело до дефрагментації національної культурної цілісності з подальшим вилученням окремих етнозабарвлених елементів з автентичного контексту та залученням непридатних тілесних форм та інтонацій задля спрощення процесу міжнародного сприйняття, що призводить до сплющеного і спотвореного розуміння української культури. «У Нью-Йорку, Шанхаї чи арабській пустелі — всюди одні й ті самі марки. І так само схожі одна на одну більшість нових художніх колекцій», — зазначає німецька науковиця Пірошка Доссі (Piroschka Dossy) [Dossi, 2007, p. 48].

Проблематика розуміння сутності та значення інтонації, її структури та проявів завжди привертала увагу вчених, письменників, музикознавців і філософів, які творили в різні історичні епохи. Дослідження та філософські пошуки у царині результатів взаємовпливу мови, музики і тіла на музичне виконавство та національну ідентичність беруть свій початок від античності, наскрізно проходять через усю історію музикознавства та продовжуються у сучасних працях. Перші згадки про взаємодію та взаємовплив музичної, мовної і тілесної інтонації (проте без згадки безпосередньо терміну «інтонація») відносяться ще до філософських творів античності (Аристотель) та середньовіччя (Святий Августин). Значний внесок у розробку концепцій інтонації зробили філософи та музикознавці епохи французького Просвітництва, серед яких був Жан-Жак Руссо. Він вважав, що спів «свого роду модифікація людського голосу, за допомогою якої ми формуємо різноманітні та помітні звуки» [Rousseau, 1768]. Він порівнював «інтонацію мелодії» з «інтонацією мови» та проводив паралелі між інтонацією у мові, музиці та тілесних відчуттях. Зокрема, Руссо наголошував, що мелодика мови тісно пов'язана з мелодизмом музичної мови, вперше вказав на національну інтонаційну приналежність.

Розуміння музичного мистецтва невіддільне від інтонаційності. У контексті музично-виконавської діяльності до цього феномена звертались такі провідні українські музикознавці, як Віктор Москаленко, Ольга Катрич, Олександр Козаренко, Ольга Бенч та ін. Фундамент української теорії музичної інтонаційності закладений у працях Болеслава Яворського, який на початку ХХ століття розробив власну концепцію інтонації. Розуміючи, що інтонація є похідною триєдності голосу, мови та тіла, «Б. Яворський вимагав від співаків особливої уваги до пластичних мистецтв, просив їх рухатися у ритмі вокальної музики, відшукуючи пластику й зручність мелодії у пластичних рухах тіла (суголосними були методи синтезування сценічної мови Леся Курбаса та евритмія танцівниці Аїседори Дункан)» [Антонюк, 2015, с. 114].

Сучасне розуміння інтонації, зокрема тілесної — поняття мультидисциплінарне, потрібно розглядати його як фундаментальне культурне явище. Термін «інтонація» походить від латинського *intono* — «голосно виголошую», що у самому зерні формулювання містить тілесну детермінанту — тілесну напругу зовнішню і внутрішню. Тож, інтонацію слід розуміти як ядро музичної мови, яке має внутрішню звукову

та зовнішню візуальну форми. «Спосіб інтонування прямо впливає на характер засобів виразовості і навпаки», — наголошує Ольга Катрич [Катрич, 2000, с. 32]. Отож, якщо розуміти інтонацію як цілісну динамічну духовну, душевну, інтелектуальну і тілесну напругу, через яку транслюється суб'єктність виконавця, то у контексті збереження національної ідентичності та аби запобігти деформації цілісного образу українського співака слід звернути увагу на культивування тілесної інтонації як способу національної ідентифікації.

На цьому етапі є необхідність уточнити, що розуміється під поняттям тілесна інтонація естрадного виконавця. Це *обумовлений музичним інтелектом та конкретною музичною образністю прояв тілесної пластики і сценічного руху, що відображає культурні, професійні та ментально-екзистенційні горизонти його світобачення.*

Природа вокального мистецтва найтісніше кореспондує з національним, оскільки саме вокал, спів народився одночасно з мовою, історією та звичаями українського народу (а, може, й попереду них). Вокал і мова розвинулись з одного кореня — тілесності, а отже зберегли спільні закономірності: рельєф, інтонаційну пластику та пластику руху. Інтонаційність та виразовість, специфіка артикулювання та «форми» голосового тракту розвивались у постійній синергії з розвитком мови та змінами парадигм тілесності.

«Інтонаційністю є поза-поняттєва тілесно-характеристична система спілкування, якою виражається (в аудіальних, візуальних або тактильних формах) ситуативний емоційно-психологічний стан індивіда» [Москаленко, 2013, с. 33], «під “інтонуванням” ми розуміємо ту творчу дію, ту якість становлення музичної думки, котра приводить до її кристалізації в “інтонацію”, в звукову реалію, інтонування — це психологічний процес самого “продукування” музичної думки» [Москаленко, 1994, с. 15] — такі характеристики інтонаційності дає Віктор Москаленко.

Вербальна мова та мова тіла, мелодика та ритм мовлення у поєднанні з тілесністю, її вокальними та візуальними «формами» у процесі художнього відтворення емоцій та думок творять єдність, унікальну зорово-звукову форму спілкування, яка є глибоко національною за своєю природою. Саме ця форма активує перцептивну базу даних мозку і дає можливість людині ідентифікувати пластику інтонації як рідну, національну. Саме тому народні пісні як еталонне поєднання тілесності, вербальної мови і вокалу є надважливою частиною національної ідентичності, унікальної культурної цінності, яка слугує диференціатором з іншими націями.

Глобалізація та американізація почали впливати на національну культуру значно раніше, ніж у фокус суспільної уваги потрапив феномен національної своєрідності сучасного популярного мистецтва. Українська популярна пісенна культура за часів Радянського Союзу перебувала в неоднозначній ситуації: з одного боку, на сцені транслювалась дещо спрощена, але все ж, переважно, глибоконаціональна українська популярна пісня, з іншого боку, вона перебувала у стагнації, оскільки необхідний для розвитку культурний обмін був одновекторний, фактично лише з російською музичною культурою (за залишковим принципом з культурами інших народів СРСР). Тілесна урамкованість, яка була спричинена політичними та соціальними факторами, сформувала стандартизований аудіо-візуальний портрет українського популярного «естрадного» співака. Для нього були характерними тілесна «упокореність» і статичність, обмежена, але добре продумана трансляція емоцій через рухові патерни. У поміркованому в рухах тілі увесь акцент зміщувався на вокал. Творча енергія як інтонаційно висловлена емоція концентрувалась саме у голосі та виразових засобах — динаміці, агогіці, акцентуації, мікронюансуванні. Багатство музичної і

словесної мови, насиченої тонкими змінами настроїв, слугувало медіумом для трансляції тілесності через пластику музичного інтонування. Саме тому перегляд відео виконавців того часу справляє враження, що тіло слугує рупором для голосу — невеликі за амплітудою та кількістю рухи і величезна сила та деталізація вокального матеріалу. Яскравим прикладом може служити тілесний портрет Дмитра Гнатюка, уся краса і глибина якого розкриваються саме у його співі: емоційно насичена думка, мікроінтонування у кожному слові, інтонаційне спілкування з слухачем. Постать його монолітна, він немов би виростає зі сцени, жести широкі, повільні, узагальнюючі. Завдяки такому гармонійному поєднанню та глибоко національній високоінтелектуальній інтерпретації в образі Гнатюка читається епічність, яка походить ще від традицій кобзарства з притаманною їм пластикою інтонування.

Від початку 1990-х років, коли все іноземне стрімко стало ультрамодним, в українську мову почали входити іншомовні (англійські) слова, означення і терміни, які з часом суттєво змінили рельєф, пластику і мелодизм мови, відтак вплинули і на пластику музичної інтонації. Спрощення текстів до зразків модних на той час пісень запустило ланцюгову реакцію, наслідком якої стало сплюснення мелодичної лінії, скорочення діапазону пісень. Однак глобальна тенденція до активного тілесного буття на сцені розширила можливості для репрезентації виконавця. Тілесна свобода, звільнившись від рамок, починає відвойовувати своє законне місце в «образі тіла» українського популярного виконавця. Виступ артиста дедалі частіше передбачає не лише бездоганне володіння вокальними техніками та прийомами, чуттєвість, емоційність та «інтелектуальність» виконання, але й яскраву тілесну презентацію.

Репрезентація через тілесну пластику наштовхнулася на перешкоду у вигляді аскетичних психологічних установок, які десятиліттями упокорювали тіло: від нищівної самокритики та знецінювання особистості до страху проявлятися, бути яскравим та самобутнім. Тілесна свобода у вокалі виходить на інший рівень — не гармонійний «тілесно-музичний інструмент», а тіло — універсальний апарат. На сцені попри спів передбачається динамічний рух з широкою амплітудою, дедалі менше залишається місця для тонкого і філігранного інтонаційного спілкування зі слухачем.

Окрім тілесної розкутості з африканської та американської культури в українську естрадну пісню прийшла мелізматика, яка змінила фразову структуру пісень та вплинула на інтонаційну тканину. Інтерпретація — замість глибокої роботи з текстом, змістом і музичним матеріалом твору — часом зводиться до поверхневого «прикрашення» музичної тканини «рифами», «рансами» та мелізматикою.

«Методика формування професіоналізму артиста естради включає комплексний підхід, що охоплює технічні, музичні, вокальні та виконавські аспекти» [Майчик, 2024, с. 95]. Тому внаслідок зростання попиту на модне «фірмове» звучання, яке не могли на той момент забезпечити українські вокальні методики, на ринок заходять провідні світові школи. Оскільки українська школа сучасного вокалу перебуває в процесі становлення, педагоги та виконавці почали активно послуговуватись іноземними напрацюваннями, що мало як позитивні, так і негативні наслідки. До позитивних можна віднести усвідомлений рівень роботи з апаратом, який базується на знанні анатомії, фізики звуковидобуття. Загалом світові методики остаточно відкрили базові принципи роботи вокального апарату на усіх рівнях. Ще одним важливим і корисним здобутком стала довокальна робота з тілом, яка спрямована на розслаблення, посилення зв'язків між різними структурами, пропріоцепцію, покращення взаємодії з маленькими масивами м'язів. Також позитивним фактором виявилось звернення до архаїчних патернів голосового апарату, які базуються на природних

емоційно домінуючих «формах» (плач, радість, іронія, сміх), що суттєво вплинуло на органічність інтеграції цих методик в українську культуру співу. А от серед негативних наслідків слід назвати стандартизований підхід до роботи з голосовим апаратом, зведення усіх тонких нюансів, інтонації та емоції до сухих вокальних схем. Задля отримання звуку з прогнозованими характеристиками при роботі з налаштуваннями на різних рівнях роботи голосового тракту — «рецептами» вокальностей — на тілесному рівні формуються певні визначені форми голосового апарату, що часто спричиняє стандартизоване одноманітне звучання. Прийоми-«рецепти», на жаль, анатомічно не адаптують до специфіки української мови, вони використовують вправи, розспівки, принципи модифікації голосних та приголосних звуків «за замовчуванням». Труднощі адаптації виникають майже одразу, оскільки виконавці і педагоги стикаються з інтонаційною несумісністю української та англійської мов, колосальною різницею у мелосі, неспівпадіння метроритміки, довжини фрази, агогіки, акцентів, пластики побудови мелодичної лінії — це дві абсолютно різні інтонаційні структури.

Тенденція втрати індивідуального національного через preparato тілесності характерна не лише для українського естрадного виконавства, але й для інших культур — це стандартне звучання можна охарактеризувати як «американський» або «фірмовий» звук. Це призводить до нівелювання культурного, інтелектуального підходу до інтерпретації в естрадному виконавстві загалом. Превалювання стандартних вимог до трансляції спрощеного примітивно-позитивного або гіперсексуального образу, де усе — від одягу, рухів і положень тіла до звуку і інтонацій — мусить бути зрозумілим для максимальної кількості споживачів, становить загрозу для естетичного рівня популярної музичної культури, перетворюючи її у такий собі музичний «фаст-фуд».

Викладені міркування проілюструємо на прикладі виконання пісні Володимира Івасюка «Я піду в далекі гори». Першою розглянемо інтерпретацію Василя Зінкевича¹ (запис 1971 року). Тілесний портрет артиста є надзвичайно характерним для того часу. Загальна амплітуда руху помірна, жести практично відсутні. Відсутність прямого погляду органічно вписує тіло виконавця у краєвиди та природу. Тіло зібране, візуально урамковане предметами (гітара і торбинка). Використання вокальних прийомів зведено до мінімуму, вся пісня звучить в одній позиції. У спів спрямовуються емоція і руховий потенціал, який не транслюється через тіло: пружна пунктуація, рельєфна агогіка, емоційно насичена думка, мікроінтонування. Фактично весь тілесний рух реалізується через вокальну інтонацію. Він працює на творення загальної інтонаційної атмосфери. Завдяки такому перенесенню смислових акцентів в образі Зінкевича дуже чітко відчитується прикарпатський колорит з притаманною йому пластикою інтонування.

В інтерпретації Таїсії Повалій² (архівний запис з власної колекції, орієнтовно 2000 року) ми спостерігаємо значно сучасніший образ тіла з широкою амплітудою рухів та наявністю танцювальних елементів. Але разом з тим рухи не відповідають смисловою навантаженню, мають хаотичний характер, містять «шароварщину» та кіч. Загальний образ тіла апелює до найбільш глибинних, тваринних сексуальних архетипів. Щодо співу, то виконання Таїсії є яскравим зразком використання вокальних прийомів не задля інтонаційності чи емоційності, а просто як самоціль та де-

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=SSobCfMCMbw>

² https://drive.google.com/file/d/1qyUQDWLBY-SpHk45vZpJXI2Y0PVn9b_a/view?usp=drive_link

монстрація віртуозності. Через це загальне враження дуже суперечливе, національна домінанта практично не зчитується.

В інтерпретації Брії Блессінг¹ (запис 2015 року) навіть на тілесному рівні помітно, що текст, зміст пісні лежить зовсім осібно, на маргінесі. Циклічність і патерни рухів наштовхують на думку про певне самолюбівання, навіть нарцисизм, який не передбачений змістом пісні. Характерне використання вокальних прийомів, ритмічних збивок, йодлевих ефектів, мелізматики викликають стійкі асоціації, що це радше госпел, аніж українська пісня.

Дуже неоднозначне враження викликає інтерпретація Софії Соловій² (запис 2021 року). Гіперсексуальний, інфантильний, примітивний на межі розпусності тілесний образ, який транслює артистка, категорично не в'яжеться зі змістом пісні, музичним матеріалом і аранжуванням. Тілесна інтонація зводиться до демонстрації тіла як сексуального об'єкту. Володіння голосовим апаратом та технічними прийомами не розглядається, оскільки технічний рівень виконання низький. Проте це виконання є цікавим через те, що аранжування написав видатний український піаніст і композитор Усеїн Бекіров, кримський татарин, який геніально поєднав кримсько-татарське, українське та глобальне, створивши унікальний глибоконаціональний музичний продукт світового рівня, і це, фактично, рятує інтерпретацію.

Монолітний тілесний портрет Тараса Чубая³ (запис 2013 року) обумовлює базис його інтерпретації, адже музикант є одним цілим з гітарою та мікрофоном. Рухи зводяться до акомпанементу і артикуляції. Рубана, розмовна інтонація (здається стилістика письма Ернеста Гемінгвея), гострий акцентований ритм — усе це надає маскулінності, характерної для автохтонних гуцульських наспівів. Надзвичайно потужна емоційна подача досягається віртуозним та виправданим використанням вокальних ефектів: ретлові та крикові ефекти в кульмінаціях посилюють емоційну напругу, слайди та йодлі ніби інспіровані бойківськими коломийками. Тож, у цій інтерпретації маємо приклад органічної взаємодії та результативного культурного обміну, коли українська пісня аранжована в американському стилі «реггі» таким чином, що національна інтонація беззаперечно домінує.

Авторка цієї статті⁴ (запис 2024 року) у власній інтерпретації на першому місці ставить єдність змісту — музичного і поетичного, намагається створити монолітний, цілісний тілесний образ. Динаміка диригента і оркестру не «перекрикується» рухами, а органічно влітається у виконання. Кількість рухів невелика, динаміка та амплітуда стримана, узагальнююча. В інтерпретації превалює розмовна агогіка, при цьому мелодична лінія не переривається, що перегукується з автентичними виконаннями народних пісень. Серед технічних прийомів у пріоритеті правильна артикуляція і модифікація голосних з точки зору української мови. З вокальних прийомів використовуються як такі, що вироблені світовою практикою (субтон, робота м'яким піднебінням, нейтральний та кьорбінг режими, грудодомінантний мікст), так і національні, зокрема в динамічних місцях акцентується авторська модифікація «білого» звуку. Отже, у виконавській манері поєднуються світові вокальні методики, модифіковані з урахуванням української мови та трансформовані у сучасному співі автентичні вокальні техніки.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=KCpJt42zWko&list=PLQFqMPG7owvMnMS-BIxUX6QehQ52-iID1&index=1>

² <https://www.youtube.com/watch?v=R4HVX9h-iVc&list=PLQFqMPG7owvMnMS-BIxUX6QehQ52-iID1&index=2>

³ <https://www.youtube.com/watch?v=3ZoR741TeOA&list=PLQFqMPG7owvMnMS-BIxUX6QehQ52-iID1&index=3>

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=yBwRc3BziB4&list=PLQFqMPG7owvMnMS-BIxUX6QehQ52-iID1&index=4>

Висновки і перспективи дослідження. Міжкультурний обмін необхідний для життя і розвитку популярної музики. Він передбачає переосмислення іноземних вокальних методів і методик, адаптацію вокальних ефектів, органічне вплетання у національну культурну традицію того найкращого, що може дати світова індустрія, без втрати смислової глибини української пісні. Тілесність у сучасному естрадному вокальному виконавстві є важливою складовою образу, яка несе на собі відбиток національної ментальності. Нехтування розумінням ролі національної тілесної інтонації призводить до спотворення, спрощення і сплюснення образу сучасного естрадного виконавця, ускладнює або унеможлиблює зчитування національної приналежності, усереднює і знебарвлює інтерпретацію.

Які ж є шляхи збереження власного національного «я» у сучасному глобалізованому суспільстві? Поки що ми не можемо говорити про національну школу сучасного популярного вокалу, оскільки її формування ще перебуває у стадії розвитку. Це становить певні виклики для сучасного співака та педагога, які працюють у цих жанрах, оскільки світові вокальні школи будуються на артикуляції та інтонаціях, які притаманні англійській мові. Отож насамперед потрібно й надалі працювати над побудовою та впровадженням методів роботи з музичним матеріалом та власних вокальних методик, які будуть глибоко національними за своєю природою. Якщо ставити за мету збереження національного у виконавській майстерності, то потрібно переглядати деякі принципи та засади всесвітньо відомих методик, адаптуючи їх до мелосу та інтонаційної природи української мови та пісні.

Також потрібно робити акцент на роботі з національним мистецьким та музичним матеріалом від самого початку формування технічних навичок та емоційно-інтелектуального образу співака. «Освіта — це медіа для прищеплення цінностей характеру, а також успадкування культури, які є самобутністю нації» [Budimansyah, 2010, с. 56]. У професійній освіті сучасних естрадних співаків досить часто спостерігається відсутність достатнього багажу народних та класичних естрадних пісень, що безпосередньо впливає на формування національної домінанти у виконавстві. Українська пісня містить текст, ритмічні структури, інтонаційні звороти, які є глибоко національними (іде мова саме про музичний матеріал, а не манеру співу), тому частка етноматеріалу у навчальній програмі мусить корелювати з вимогою підготовки виконавців до глобальної конкуренції, зберігаючи національну приналежність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Аристотель. Поетика. Харків: Фоліо, 2018. 160 с.
2. Антонюк В. Болеслав Леопольдович Яворський: грані особистості *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. статей. Київ, 2015. Вип. 113. С. 109–127
3. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції. Навчальний посібник. Київ, 2002. 440 с.
4. Козаренко О. Микола Лисенко — творець української національної музичної мови. Коломия: Вік, 2023, 136 с.
5. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ, 2013. 272 с.
6. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Київ, 1994. 134 с.

7. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич: Відродження, 2000, 100 с.
8. Святий Августин. Сповідь. Київ: Основи, 1999. 319 с.
9. Budimansyah D. Strengthening Citizenship Education to Build National Character. Bandung: Widya Aksara Press, 2010. 378 p.
10. Dossy P. Hype!: Kunst und Geld. Verlag: Dt. Taschenbuch, 2007. 258 p.
11. Maychuk, O., Slyusar, T., Voitovych, O., Katrych, O., An, L. Development of the technique of forming the professionalism of a pop artist: Vocal discourse. *Convergences - Journal of Research and Arts Education*. 2024. Vol. 17, No 33, P. 89–104. DOI: <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.33.239>
12. Rousseau, J.-J. Dictionnaire de musique, 1768. https://www.rousseauonline.ch/tdm.php?fbclid=IwY2xjawEy6O5leHRuA2FlbQIxMAABHSWiTK_YPtQ6JqLe0MlphrjNvGbaE7HC2WHzCCoIRSNB2Fha9-t75vFArQ_aem_wZlWdZTuwbj44GgZ-6y6LA (дата звернення 21.08.2024)
13. Smith A. National identity. London: Penguin, 1991. 227 p.

REFERENCES

1. Arystotel. (2018). *Poetyka.[Poetics]* Kharkiv: Folio. 160 p. [in Ukrainian].
2. Antoniuk, V. (2015). Boleslav Leopoldovych Yavorskyi: hrani osobystosti [Boleslav Leopoldovych Yavorskyi: Facets of Personality]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho : zb. nauk. statei.[Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky]*, Issue 113, Kyiv, pp. 109–127 [in Ukrainian].
3. Bench-Shokalo, O. (2002). Ukrayinsky horovy spiv: aktualizaciya zvychayevoi tradyicii. Navchalnyi posibnyk. [*Ukrainian Choral Singing: Actualization of Customary Tradition: A Textbook*]. Kyiv. 440 p. [in Ukrainian].
4. Moskalenko, V. (2013). Lektsii z muzychnoi interpretatsii. Navchalnyi posibnyk. [*Lectures on Musical Interpretation: A Textbook*]. Kyiv. 272 p. [in Ukrainian].
5. Moskalenko, V. (1994). *Tvorcheskyi aspekt muzykalnoi interpretatsii (k probleme analyza) [The Creative Aspect of Musical Interpretation (On the Problem of Analysis)]*. Kyiv. 134 p. [in Ukrainian].
6. Katrych, O. (2000). *Styl muzykanta-vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty) [The Style of the Performing Musician (Theoretical and Aesthetic Aspects)]*. Drohobych: Vidrozhennia. 100 p. [in Ukrainian].
7. Budimansyah, D. (2010). *Strengthening Citizenship Education to Build National Character*. Bandung: Widya Aksara Press. 378 p. [in English].
8. Svyatyy Avgustyn. (1999). *Spovid. [Confession]*. Kyiv: Osnovy. 319 p. [in Ukrainian]
9. Dossy P. (2007). *Hype!: Kunst und Geld. [Hype!: Art and Money]* Verlag: Dt. Taschenbuch. 258 p. [in German].
10. Maychuk, O., Slyusar, T., Voitovych, O., Katrych, O., An, L. (2024). *Development of the technique of forming the professionalism of a pop artist: Vocal discourse*. In: *Convergences - Journal of Research and Arts Education*. Vol. 17, No 33, pp. 89–104. Available at: <https://convergencias.ipcb.pt/index.php/convergences/article/view/239> (accessed: 21 august 2024) DOI:<https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.33.239> [in English].
11. Rousseau, J.-J. (1768). *Dictionnaire de musique [Dictionary of Music]*. <https://www.rousseauonline.ch/tdm.php?fbclid=IwY2xjawEy6O5leHRuA2FlbQIxMAABHSWiTK>

_YPtQ6JqLe0MlphrjNvGbaE7HC2WHzCCoIRSNB2Fha9-t75vFArQ_aem_wZIwDzTuwbj44GgZ-6y6LA (accessed: 21 august 2024) [in French].

12. Smith, A. (1991). *National identity*. London: Penguin. 227 p. [in English].

MARIIA STOKOLIAS

Stokolias, Mariia — postgraduate student at the Department of Jazz and Popular Music at the Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music (Lviv, Ukraine).

ORCID 0000-0002-2436-8104

E-mail: marichka.stok@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319207

EMBODIMENT AS A MANIFESTATION OF NATIONAL INTONATION IN MODERN UKRAINIAN POPULAR VOCAL ART

Relevance of study. The phenomenon of embodiment is considered as a mean of identifying national identity and a way to avoid standardization of performance in modern Ukrainian pop (modern) singing. The concept of "intonation" in modern vocal art is interpreted not only as the actual purity of sound, intonation, but also as a fundamental cultural phenomenon, the core of musical performance skill, which is based on a bodily determinant. The important role of bodily intonation in the formation of the performer's cultural national identity is substantiated. The main aspects of the metamorphosis of body intonation in modern singing, the transformation of the body image of the Ukrainian pop singer from the times of the USSR to the present are highlighted. The positive and negative aspects of globalization and Americanization are analysed. In particular, the consequences and influence of the integration of world vocal techniques on the understanding of the national dominant are investigated. The necessity of adapting world vocal techniques to the body of the Ukrainian national vocal pop tradition is substantiated. The importance of further development of modern Ukrainian vocal techniques based on national materials is proven. The practical aspects of applying knowledge about embodied intonation in the professional activity of a modern Ukrainian singer are analysed. Works presented by several groups of sources considered as **the theoretical base** of the considerations in accordance with the problems and tasks of the research: philosophical works, works on musical art, interpretology, ethnosociology. The **research methodology** combines the methods of musicological generalizations, musical comparativistics, methods of analysis and synthesis, and the method of performing self-reflection. The **main objective of the study** is to investigate the phenomenon of body intonation in modern pop performance through the prism of national and global perspectives; to prove that embodied intonation is an extremely important component of the performer's pop musical intonation, which carries a national authority. **The scientific novelty** of the presented considerations is that in Ukrainian musicology, the issue of national body intonation in the context of the globalization of popular music culture is investigated for the first time. The **conclusion** summarizes the **results** of the research, points out the **perspective** of the musicological examination of embodied intonality as a way of preserving national identity in a competitive Ukrainian modern singing art.

Keywords: embodiment, national intonation, voice, pop vocal, national tradition, performing skill.

УДК 78.071.1Вілла-Лобос:780.614.131.087.1(81)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319210

ФІЛАТОВА Т. В.

Філатова Тетяна Володимирівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>

filatova.tanya@gmail.com

© Філатова Т. В., 2024

ГІТАРНА МУЗИКА ЕЙТОРА ВІЛЛА-ЛОБОСА: ЖАНРОВІ ТРАДИЦІЇ БРАЗИЛЬСЬКОГО ШОРО

Шоро розглянуто як один із основних геральдичних жанрів музичної культури Бразилії, розповсюджених значною мірою у південно-східних регіонах Ріо-де-Жанейро та Сан-Паулу. Серед місцевих народно-побутових традицій музикування середини ХХ ст. шоро (стародавній плач) і самба віднесено до гібридного поля жанрів афро-бразильського коріння. Генезу шоро пов'язано з місцевим фольклором вуличних музикантів (шороенів), а також із тропічними звуковими ландшафтами і шумовими сигналами «поліфонії міста». Шоро охарактеризовано як жанрову модель, інструментальний склад виконавців, спів, танець і образний стан страждання. Мовні та жанрові особливості шоро розкрито на прикладі гітарних творів з «Популярної бразильської сюїти» Ейтора Вілла-Лобоса та його сольної гітарної композиції з однойменного масштабного циклу «Шоро» для різних складів виконавців. Визначено зв'язки шоро з мазуркою, екосезом, вальсом, гавотом. Розглянуто засоби створення звукових ефектів ансамблевої гри завдяки ідіоматичним ресурсам гітари соло. В процесі аналітичного дослідження запропоновано схематичне узагальнення ритмічного архетипу шоро. Базові та похідні патерни архетипу створюють систему із варіантних засобів чергування ритмічних формул, які генералізують ознаки афро-кубинської, афро-бразильської хабанери, африканського лунду і батуча, європейської та бразильської польки. Охарактеризовано модерністські засоби репрезентації шоро завдяки порівнянню гітарної версії з мовними знахідками наступних частин грандіозного циклу “Chôros”: використання індіанських ритуально-племінних фольклорних елементів, прийомів звуконаслідування, стильових алюзій, сучасного мовного арсеналу, що разом з подальшою розробкою фундаментальної техніки гри на гітарі рухами однакових позицій впродовж грифу склали власну індивідуально-стильову платформу музичного мислення.

Ключові слова: бразильська гітарна музика, творчість Е. Вілла-Лобоса, жанрові традиції, шоро, ритмічний архетип, виконавські прийоми.

Вступ. Бразильський репертуар гітарної музики заповнений галереєю оригінальних жанрів, які складають специфічний звуковий фонд культурної самобутності країни, ідентичності свідомості її народу в умовах змішання рас та національностей. Гітара від початку долучена до цього жанрового каталогу в якості темброво-звукового символу. Згодом вона стала геральдичним знаком бразильського музичного мистецтва — як у ритуалах автентичної практики, так і у сфері академічного виконавства. Висвітлення відомих сторінок гітарної творчості Ейтора Вілла-Лобоса, присвячених жанру шоро в його первинно-побутових та концертних перетинах з

іншими жанровими архетипами, уявляється актуальним у контексті поглиблення теоретичних знань та можливостей виконавської інтерпретації.

Аналіз останніх досліджень. Серед наукових досліджень, присвячених вивченню бразильської культури і творчості Е. Вілла-Лобоса, виокремимо певні напрями висвітлення гітарного спадку композитора. У XXI столітті створена низка архівно-пошукових проєктів, що дозволили віднайти давно втрачені манускрипти, розшифрувати і порівняти їх з пізніми виданнями, встановити хронологічні деталі [Amorim, 2019]. Розширені каталоги, доповнені альбоми виконання творів, збагачені підходи до методики гри, деталізовані технічні прийоми [Carlevaro, 1988; Mello, 2019]. Перевидані та оновлені відомі монографії [Magiz, 2004], опубліковані актуальні дослідження [Amorim, 2007]. Розширений історичний контекст гітарного мистецтва Бразилії [Baia, 2015; Guestrin, 2011; May, 2013]. В українському музикознавстві надруковані наукові статті з питань універсальності творчості композитора [Батанов, 2014], сонорних явищ у фортепіанній музиці [Жорнікова, 2021], жанрових аспектів гітарного мистецтва Бразилії [Філатова, 2024], проявів поліфонічності музичного мислення Вілла-Лобоса в «Бразильських бахіанах» [Чистова, 2024].

Мета статті — виявити у гітарній музиці Е. Вілла-Лобоса метроритмічні та інтонаційно-мелодичні архетипи бразильського жанру шоро як суттєвої складової південно-східних регіонів країни. **Наукова новизна** публікації полягає у введенні в український музикознавчий обіг жанрово-стильової аналітики гітарних творів Е. Вілла-Лобоса, що завдяки назвам визначені автором репрезентантами специфіки цього жанрового феномена.

Методологія дослідження базується на міждисциплінарному підході та методах історичного, культурологічного, музикознавчого, системного, структурно-функціонального аналізу, застосованих для вивчення генези ритмічного архетипу шоро, первинних етнічних джерел, інтонаційно-мелодичних проявів і стильових взаємодій в музиці композитора.

Результати дослідження. Завдяки творчості визнаних бразильських композиторів та гітаристів XX століття — Ейтора Вілла-Лобоса, Лауріндо Алмейди, Антоніу Мадурейри, Карлоса Барбоса-Ліми, Сержіу Асада, Марко Перейри, Радамеса Гнатталі, Егберту Жісмонті, Фабіо Занона, Паулу Беллінаті, Роберту Вікторіу — у професійному музичному середовищі закріпилася низка жанрових феноменів, атрибутівних бразильській національній культурі та міцно злитих із звучанням голосу інструмента. Подібна ідентифікація, виражена через повторюваність традиції, її прив'язаності до місця, соціокультурної сфери, у кожній новій версії щоразу обростала різними стильовими прикметами. Це невід'ємний результат будь-якого процесу успадкування, внутрішньої передачі історично закріпленої моделі через її проєкцію в полі композиторського мислення, індивідуальної стилістики, впізнаваного «почерку», специфічного характеру музичного «висловлювання», а також особливостей сприйняття навколишнього світу як автором музики, так і її слухачем. Не випадково аналітика бразильських музикознавців фіксує цей психологічний глибинний зв'язок: «На обкладинках альбомів гітарної музики бразильських авторів — пейзажі незайманої казкової природи як запрошення дослідити та відкрити для себе звукові ландшафти екзотичної країни, стати провідником по новому континенту та обов'язково показати квінтесенцію цього місця та цього народу» [Castellon, 2022, р. 47]. Образ гітари органічно вписався голосом свого тембру в історичну пам'ять жанрів, нагадуючи про природний акустичний резонанс музичного звуку з простором, територією, автентично-побутовою атмосферою. Доречно згадати висловлювання гітариста

та музикознавця Фабіо Занона: «Подібно до кави та футболу, гітара нерозривно пов'язана з соціокультурною презентацією Бразилії, і наша музична ідентичність немислима без її присутності» [Zanon, 2011, p. 205].

«Бразильський народ завжди був музикальним, — такими словами відкривається перший розділ книги Васко Маріза про творчість Ейтора Вілла-Лобоса у її 12-му ювілейному виданні. — Від своїх африканських расових груп він успадкував потужний ритмічний стрижень, чуттєвий, еротичний. Від португальців — метричну квадратність строф, синтаксичне членування музичних фраз на базі європейського тонального мислення, синкоповані малюнки та ритмічні геміоли, іберійські музичні інструменти. Від іспанців — жанрові традиції болеро, фанданго, хабанери, сарсуели. Від аборигенних індіанських народностей — корінні наспіви; від італійців — оперні арії; від австрійців — вальси, від народів північноамериканського континенту — джаз» [Mariz, 2004, p. 9]. На рівні підсвідомого досвіду, індивідуального чи колективного, будь-який музикант виявлявся залученим з дитинства до атмосфери карнавалів, нічного життя міст чи мешканців сільських провінцій.

Конституювання національної пам'яті жанрів не визначається чіткими локаціями окремих видів, ареали поширення іноді розходяться далеко від зон їхнього формування. Наприклад, музика південно-східних провінцій Бразилії базується на шоро, автентичній самбі, боса-нові, маландро, капоейрі, а також гібридному полі жанрів модіньї, лунду, машиша, бразильського танго. Шоро (стародавній плач) і самба на території південного сходу — основоположні «міфи» бразильської музичної ідентичності, що мають «чорне» етнічне расове коріння та універсальну музичну ідіоматику. Історіографія бразильської самби, що виникла спочатку серед сільських пагорбів Баїї, потім облаштувалася в горах Ріо-де-Жанейро, екранує цей жанр як найпрезентабельніший і надзвичайно поширений у популярній музиці. Транзит у бік півдня атлантичного узбережжя, з проникненням у різні соціокультурні верстви населення великого портового міста, залишає відсилання до колишнього топосу. Саме звідти темпи, інтонації та ритми народних наспівів сільської провінції вплинули в мелодико-ритмічну формацію самби. Цей танець швидких, пристрасних, нестримних поривів цілком резонує своєю запальною силою з динамікою міського життя, сповненого яскравих сигналів з безлічі вогнів та шумових акустичних звуків. Синкопа фіксується в самбі не лише як стійке, стабільне тло «африканської ритмічної матриці в музиці чорної діаспори, але і як важливий елемент, що має універсальне значення для бразильської музики в цілому» [Baia, 2015, p. 85]. У батукаді та кандомблі з Баїї — п'ятого за величиною штату Бразилії — також відчутна спадщина музики чорних вихідців із Західної Нігерії, що воскресили свої пантеони богів, святилищ, релігійних традицій та обрядів, «живі вірування чорних спільнот» [там само]. На початку минулого століття був ще важливим соціальний статус жанру, його функція, обставини та «місце» звучання: самбу танцювали у внутрішніх просторах двору, польки, лундуси — у вітальні, пізніше межі території перестали бути настільки значущими. Усюди в Сан-Паулу та Ріо-де-Жанейро чулися звуки типово бразильської «синкопованої музики»: лунду, полька-лунду, катерере, фадо, шоро, танго, хабанера, машиш, самба. За всієї активності музично-мовних обмінів найбільш стійкими для етно-історичного формування автентичних жанрів визнано їхнє афро-бразильське коріння, помітне за явним переважанням ритмів африканського походження. Африканські ритми гарячою хвилею зливалися з атмосферою спекотних тропіків, змішувалися із шумовими сигналами «поліфонії міста». Все разом створювало інтенсивний звуковий ландшафт, у якому тонко прозирала ностальгія за людьми — іммігрантами сільських міс-

цевостей. Гітара як основний інструмент популярної концертної музики у своєму репертуарі, вулично-побутовому чи сценічному, розкриває фольклорні мотиви та ритми в інструментальних імпровізаціях, окремих п'єсах, циклах, альбомах, великих композиторських задумах, які слугують нагадуваннями про бразильську землю та людей.

З відносно нових жанрів боса-нова (1964) найбільш точно передає музичний «клімат» Ріо-де-Жанейро: сонце, південь, спів людей, які освоюють сучасні простори та пейзажі, наприклад пляжні відкриті ландшафти Копакабани. На їхньому тлі гнучка пластика боси слугує доповненням до яскравих вражень від перевтілень міста, поведінки його мешканців і в цілому нового образу місцевого життя (фото 1).

Фото 1.



Ріо-де-Жанейро, Копакабана¹

Все відбувалося динамічно і позначалося на розвитку гітарної музики: у ній у другій половині ХХ століття можна помітити прояви естетики тропікалізму² — течії, створеної у тропіках на основі національної ідентичності в контексті змішування культур (tropicalia). Стилiстика нового міського життя аж ніяк не виключала колишньої уваги до музичного побуту місцевих поселень аграрних посушливих земель (сертан), де переважала «сільська музика, сільські сенси та образи, погляди на поле у сільській глибинці через нові звукові моделі музики кантрі» [Vaia, 2015, p. 54]. Звукові ландшафти південного сходу Бразилії стали визначальним, хоч і не єдиним джерелом натхнення для багатьох музикантів цього регіону.

Ейтор Вілла-Лобос (Heitor Villa-Lobos; 1887–1959, Ріо-де-Жанейро) — перший із найвідоміших південноамериканських композиторів-новаторів, який відкрив для освіченої європейської публіки екзотичну культуру своєї країни. Його називали музикантом вулканічної, руйнівної, колосальної енергії, що вразив слухачів своїм не-

¹ Посилання на фото: <https://www.travoh.com/articles/exploring-10-top-beaches-rio-de-janeiro-brazil/attachment/01-copacabana-beach-exploring-10-of-the-top-beaches-in-rio-de-janeiro-brazil/>

² Тропікалізмом у бразильській музиці прийнято вважати течію, засновану на музично-мистецькому переосмисленні національної традиції мовою популярної пісні із соціальним ухилом у її змісті.

приборканим темпераментом і захопливою сміливістю музики — шаленою і невгамовною, «чудовою, пристрасною, навіть піднесеною силою з печер ірраціональності» [Mariz, 2004, p. 86].

Європейського слухача вражала екзотика та нові яскраві відчуття, що збуджували уяву, хоча композитор уникав спроб етнографічного відтворення місцевого фольклору, прямого цитування знайомих мелодій. Маючи сімейний іспанський родовід, він спонтанно і органічно проникав углиб національної музичної інтонації і «намагався втілити в звуці цілісну, неповторну атмосферу дзвінкої Бразилії, <...> малював лініями енергійний бразильський звук» [там само, p. 13–14]. Він сприймав музичні традиції країни через «власні лінзи», змінював їх своєю фантазією та новою лексикою. Завдяки дружбі з Даріусом Мійо (1917), відвідуванню Тижня сучасного мистецтва в Сан-Паулу (1922) і подальшому дворічному проживанню в Парижі (1924)¹ в авторській стилістиці проявився вплив французького символізму, імпресіонізму, першої експресії в балетній пластичності та інших віянь у галузі сучасної мови музики, живопису, театру.

При оцінці фундаментального внеску Вілла-Лобоса в американську гітарну музику, Нестор Гестрін згадує про «занурення в середовище, надання переваги музиці вулиць, джунглів Амазонки, музиці предків, яка становить основу ландшафту Бразилії та Південної Америки» [Guestrin, 2011, p. 58]. Гітарна спадщина композитора за кількістю творів, що дійшли до нас, може здатися невеликою в порівнянні із загальним масивом опусів. Прослуховування його сольних гітарних композицій займає півтори години, камерні додають ще 30 хвилин. Проте статистика концертних записів та альбомів переконує у великій затребуваності цієї музики у колах професіоналів і поціновувачів гітарного мистецтва. Експертиза Фабіо Занона свідчить, що «кількість повторних записів його творів перевищує загальну кількість практично всіх звернень до музики наступних бразильських композиторів» [Zanon, 2011, p. 206]. Для сольного гітарного репертуару найбільшу цінність становлять: «Популярна бразильська сюїта», «Шість прелюдій», «Дванадцять етюдів», Концерт для гітари з оркестром, а також початкова та єдина композиція для гітари соло з масштабного циклу «Шоро» для різноманітних інструментальних складів.

Задум першого циклу гітарних мініатюр **«Популярна бразильська сюїта»** (1908/1923) виник у 1920 році у зв'язку з майбутнім візитом Вілла-Лобоса до Парижа. У ті роки культурне життя французької столиці протікало в концертних залах, заповнених поціновувачами гітарної творчості італійських, іспанських артистів, в очікуванні приїзду найвідомішого у світі віртуоза Андреса Сеговії (1924). Завдяки мистецтву великих майстрів європейське гітарне виконавство досягло високої хвилі

¹ Біографи засвідчують, що модерністські напрями в літературі, кубізм у живописі, новаторські пошуки в музиці, її мові в умовах уваги до національних традицій та оспівування природи, без наміру наслідувати у всьому європейське мистецтво стали для Вілла-Лобоса ключовими інтенціями. Приїзд композитора до Сан-Паулу в лютому 1922 року, де були представлені фрагменти симфонічної сюїти «Африканські танці» (1916), поем «Амазонас», «Уйрапуру» (1917), всупереч очікуванню, освістуванню і образам закінчився для нього запрошенням до Парижа: там уже в 1924 році музика композитора прозвучала в концертах авангардних творів. Після першого перебування у Франції композитор неодноразово повертався до Бразилії, виступав з гастролями у світі, з 1940 року проживав у США (Нью-Йорк) і знову приїжджав до Ріо. На згадку про знайомство та дружбу з Вілла-Лобосом у Ріо (1917) Даріус Мійо написав «Бразильські танці» (Saudades do Brazil, 1921).

професійного зростання на відміну від аматорського народно-побутового музикування в Бразилії. З наміром досягти успіху серед освіченої аудиторії Вілла-Лобос вирішив зібрати в альбом свої ранні п'єси 1908–1912 років із унікальним бразильським звуковим колоритом, щоб відкрити для європейської публіки галерею етнічних багатств музичної культури своєї країни. Креативна ідея стала першим кроком до створення оригінального творчого іміджу. Французька публіка та нотні видавництва виявили інтерес до процесів розширення знань про латиноамериканську музику в її автентичних формах, тоді як музиканти Нового Світу активно опановували європейські традиції. Старий Світ виявляв зустрічну екзотичну цікавість до раніше незайманих живих голосів звучання тропічних лісів, співу птахів, місцевих ритуалів і звичаїв, яскравих відчуттів від магічної сили первісних енергій ритмів, до народних мелодій у їхньому «тропічному розмаїтті».

Цикл п'єс для гітари соло містить кілька гібридних форм поєднання жанрів європейської та бразильської танцювальної музики, при цьому ключова місцева назва *шоро* обов'язково витримується у всіх п'яти мініатюрах — Мазурка-шоро, Шоттїш-шоро, Вальс-шоро, Гавот-шоро, Шорінью. Артикуляція жанрових пріоритетів підкреслена автором майже в усіх нотних текстах, хоча у найбільш показовому образі цей титульний жанр південно-східної бразильської міської музики постає лише наприкінці циклу.

У цих невігадливих, простодушних, лірично-сентиментальних п'єсах прозирає наївна, непідробна краса бразильського погляду на світ: не випадково на обкладинці альбому вона проглядається в очах музикантів так само очевидно, як і прослуховується у виконанні аргентинського гітариста Пабло де Джусто (1996, фото 2)¹.

Фото 2.



¹ Фото обкладинки альбому та аудіозапис «Популярної бразильської сюїти» Е. Вілла-Лобоса у виконанні аргентинського гітариста Пабло де Джусто з Кордови (уродження бразильського штату Парана) див. за посиланням: https://youtu.be/Z2_LDC-WQQ0

У традиції бразильської музики під загальною назвою шоро (порт. *chôro* ['ʃoɾu] шору — «плач», «крик») закладено кілька значень: по-перше, сильне емоційне вираження широкої гами почуттів — від туги, горя до щастя та радості; по-друге, автентична практика музикування шороенів — учасників вуличних інструментальних ансамблів у складі флейти, кларнета, мандоліни, кавакінью, гітар¹, пандейро; по-третє, група танцюристів, які пластикую свої рухи імітують людей, що ледве волочать ноги; по-четверте, жанр бразильської народної музики, що переважає з 1870 року в міських кварталах і має низку іманентних ознак.

На підставі багатьох описів виконавських традицій можна реконструювати картину жанрового побутування. Під звуки бразильських гітар, взятих за основу виконання музики цього жанру, мандрівні музиканти (*chorões* — плакальники) співали сентиментальні пісні у супроводі всього інструментального ансамблю. В акомпанемент було закладено європейську жанрову танцювальну основу із сумішшю місцевих ритмічних акцентів африканського походження. У імпровізацію додавалося характерне фразування — настільки чуттєво-сентиментальне, «перетиснуте» у бік артикульованих емоцій плачу, слізної екзальтації, надмірного загострення амплітуди почуття, що мелодія соліста відчувалася поза регулярною тактовою пульсацією. Це не обов'язково ностальгія, смуток, іноді — пекучий потік швидких ритмізованих фраз із синкопуванням слабкої долі у їхньому закінченні. Такий характерний бразильський ритмічний візерунок зустрічався у багатьох жанрах народної бразильської музики (наприклад, у капоейрі він виразно проявлявся у партії берімбау). Імпровізація додавала фігурації у мелодичний малюнок чи акомпанемент, що було зовсім не обов'язково для кожного музиканта, іноді достатньо легкого варіювання заради задоволення публіки та виконавців від відчуття атмосфери бразильського нічного життя.

Сьогодні бразильські виконавці шоро підкреслюють одночасний контраст двох найважливіших емоційно-кінетичних носіїв, закладених у кореневій системі жанрів європейської та африканської етимології. З одного боку — європейська легка хода кроків екосезів, галантність гавотів, грайлива витонченість мазурок, м'яка грація вальсів, наближених до повільних креольських версій жанру *vals criollo* (перуанських, парагвайських, аргентинських, венесуельських), звідки йдуть нескінченні *rubato*, зависання, ширяння, зупинки, свобода ніжної вишуканої пластики. З іншого — рухливий, чіткий африканський ритм, що пружинить синкопованими візерунками та наповнює такти зламаним гострим пульсом, немов пекучим вогнем пристрасті. В умовах салонного фортепіанного звучання ця дихотомія розподілена

¹ Для гри шоро використовувалася 10-струнна бразильська гітара з п'ятьма рядами здвоєних струн, класична шестиструнна та семиструнна гітара (порт. *Violão de sete-cordas*). Семиструнна бразильська гітара мала стрій: C(7) E(6) A(5) D(4) G(3) H(2) E(1). Сьома струна розширила басовий діапазон гітари, збільшила потенціал реверберації, глибини діапазону. Така гітара з'явилася, за твердженням австралійського дослідника Адама Джона Мея [May, 2013], в ансамблях Ріо-де-Жанейро з 1910 року (виконавець грав на металевих струнах за допомогою плектра дедейра). Польові дослідження бразильського фольклору поряд із узагальненням бібліографічних ресурсів, представлених у сховищах австралійських університетів, бібліотеках та архівах Мельбурна, привели автора роботи до версії про успадкування традицій семиструнної гітари від циганських емігрантів. Згідно з його твердженням, найкращі бразильські прихильники семиструнної гітари — виконавці шоро, такі як Рафаель Рабелло (1962-1995) — йдуть услід за Вілла-Лобосом та Радамесом Гнатталі. Вони позначили дві виконавські школи — гра на сталевих струнах плектром та гра на нейлонових струнах пальцями, завдяки яким почалася нова ера для шоро.

між партіями правої та лівої руки; в ансамблі шоро окремі інструменти стабільно витримують свої функції, наприклад, ритми африканського походження підкреслені в партії кавакінью та ударних.

Яким чином ця конкатенація жанрових елементів шоро реалізується у сольній гітарній п'єсі? Відомо, що перші частини циклу до презентації на паризькій сцені звучали лише в атмосфері вуличного нічного пейзажу Ріо. Виконавський ресурс спочатку був розрахований на народно-побутове мистецтво імпровізатора, а не на віртуозні досягнення академічних гітарних шкіл. Можливо тому композитор пізніше вдавався до переробки своїх ранніх текстів, про що згадує У. Аморім¹, відповідно до традицій класичного концертного втілення. Остаточну версію циклу видано в 1955 році, хоча вже починаючи з 1920-х років «Популярна бразильська сюїта», поряд з «Шоро №1» для гітари соло, стала жанровою емблемою справжності національного бразильського коріння автора. Вона вважається «зліпком» із навколишнього міського середовища, результатом занурення композитора до місцевого звукового ландшафту, почутого на імпровізованих танцмайданчиках, вулицях, площах, у кондитерських чи під час перегляду німого кіно. Межу між класичними ідіомами та популярними в Бразилії танцювальними формами прокреслено тут не дуже чітко.

Відповідь на питання про органіку злиття жанрових прикмет шоро у виконанні вуличних ансамблів і в сольному гітарному репертуарі вимагає, насамперед, систематизації ритмічних патернів з урахуванням їхнього етнічного походження. Це дозволить наочно простежити незначні, на перший погляд, зміни ритмічних фігур, які докорінно змінюють картину загалом. Виокремлення нами базових та похідних складових ритмічного архетипу шоро допоможе прояснити логіку варіантного та остинатного принципів його реалізації (див. схеми 1, 2).

У запропонованих схемах виявлено риси подібностей, відмінностей, перетворень ритмічних малюнків, їхнього акцентного боку. Фактурна тканина творів надає послідовні та одночасні варіанти змішування фігур, створюючи цим ігрове середовище, «жонглюючи» ритмами, мотивами, фразами, акордами, рухом по колу у формі рондо АВАСА, трип'ятичастинної АВАВА, складної тричастинної з *trio* з повторами кожної частини. У кодах та сполучних розділах допускаються заміни стійких ритмічних патернів тріольною пульсацією. Завдяки стихійній природі ансамблевої імпровізації фактура сольної п'єси формується багат шарово: виникає ілюзія звучання не однієї, а одразу кількох гітар. Фактурні шари складаються з ліній мелодичного рельєфу, що базується на фігураційному русі за контуром акордів, цілком передбачуваних, прийнятих у європейській класико-романтичній системі, з додаванням старо-

¹ У. Аморім посилається на рукопис сюїти (1928) з паризьких архівів та пропонує власну гіпотезу реконструкції подій. Початкова п'єса циклу «Мазурка-шоро» (присвята Марії Терезії Теран) була створена ще 1906 року (за деякими іншими версіями 1908 року). Вчений не виключає факт, що оригінал рукопису «Simple» з архіву музею Вілла-Лобоса є першою версією мазурки, ймовірно, записаної по пам'яті з тексту твору своєї юності і далі переробленої в нову п'єсу на колишньому тематичному матеріалі або його елементах. Дослідник наводить текст рукопису [Amorim, 2007, p. 101]. Згідно з його твердженням, отриманим у результаті детального вивчення документальних архівних свідчень, до кінця 1920-х років сюїта була остаточно скомпільована з ранніх мініатюр (її перша версія 1920 року збереглася тільки в рукописі). У цикл спочатку увійшли «Мазурка-шоро» та «Шоттіш-шоро» у двох варіантах; «Гавот-шоро» додано до збірки у 1948 році, «Шорінью» збережена у версії 1928 року, «Вальс-шоро» увійшов в оновленні 1948 року, його текст не збігається з версією 1920 року [Amorim, 2007, p. 99].

винних модальних тонів, збагачених барвистими мажоро-мінорними колоритами. Гармонічні структури оточені лініями аподжіатур, арпеджіо, пасажів, притаманних інструментальній манері імпровізації. Істотний ухил у сферу привілейованих бразильських ознак жанру забезпечується багатством ритмічних формул. Безліч пунктирів та синкопованих малюнків, артикуляція слабких долей відображають гру африканської перкусії у колективних ходах бразильських карнавалів, посилюючи цим автентичний побутовий колорит музики. До того ж, у складних сплетеннях сітки похідних ритмів зустрічаються перехресні зв'язки із впізнаваними фігурами самби, байао, лунду, хабанери та бразильської польки.

Схема 1.

Ритмічний архетип шоро: базові патерни

афро-кубинська хабанера $\frac{2}{4}$ 

афро-бразильська хабанера $\frac{2}{4}$ 

африканський лунду $\frac{2}{4}$ 

африканський батук $\frac{2}{4}$ 

європейська полька $\frac{2}{4}$ 

бразильська полька $\frac{2}{4}$ 

Схема 2.

Ритмічний архетип шоро: похідні патерни

$\frac{2}{4}$ 

$\frac{2}{4}$ 

$\frac{2}{4}$ 

$\frac{2}{4}$ 

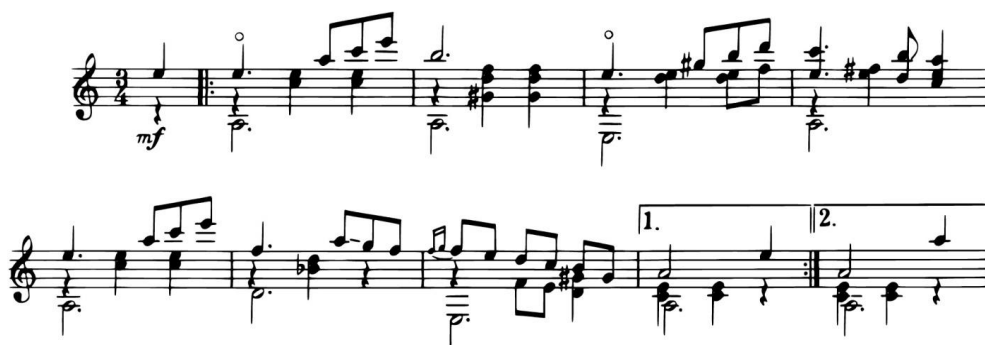
$\frac{2}{4}$ 

$\frac{2}{4}$ 

У перших чотирьох мініатюрах циклу бразильські ритмічні патерни дано у розосередженому вигляді, їхня висока концентрація спостерігається лише у заключній п'єсі. Причина — у романтичному поданні первинності жанрової опори на європейські танцювальні архетипи. Процес асиміляції у нових місцевих умовах підкреслено контурно, фрагментарно, не очевидно. Він відчувається у відтінках місцевого колориту завдяки легким синкопам на слабких долях такту. У тридольній метричній пульсації мазурки та вальсу темп уповільнений, фактура розшаровується на мелодичний рельєф, басовий акустичний фундамент та акордове заповнення. Це узгоджується з фортепіанним аналогом побутування шоро у салонному звучанні. Якщо в «Мазурці-шоро» інструментальна природа жанру проявлена цілком чітко (приклад 1), то у «Вальсі-шоро» вона зближується із вокальною традицією італійської модіні та креольського вальсу. Тут створена атмосфера ніжних елегійних станів смутку, зітхань, плачів, слізних екзальтацій, інтонацій *lamento* завдяки хроматичним секундовим ходам із витриманою артикуляцією слабких долей. У бароковій культурі за ними стійко закріпилася семантика музично-риторичних фігур *suspuration*: нею просякнуті всі голоси, що в даному випадку посилює синкоповані відтінки бразильського плачу (приклад 2).

Приклад 1.

Е. Вілла-Лобос. «Популярна бразильська сюїта», № 1 «Мазурка-шоро»



Приклад 2.

Е. Вілла-Лобос. «Популярна бразильська сюїта», № 3 «Вальс-шоро»

Valsa lenta

Усі мініатюри циклу, образно різні між собою, у масштабнo-синтаксичному плані виявляють певні структурні подібності. Бразильські музиканти загострюють увагу на схильності до пропорцій 32-х тактових розділів, ідеальних для гри й танцю з імпровізаційними повторами квадратних восьмитактових періодів. Сукупно встановлюється композиційний ритм форми рондо (АВАСА, АВАСАДА), причому низка ко-

нтрастів — тональних та образно-тематичних — потенційно продовжується у круговому оновленні імпровізацій, нарощуючи кожен сегмент до стандартних 32-х тактів.

У п'єсах з бінарним метром № 2 «Шоттіш-шоро» і № 4 «Гавот-шоро» характерні ритмічні патерни шоро помітні не з самого початку, а в зонах контрастів. Наприклад, услід за експозицією ритму шотландського екосезу в № 2, в епізоді «В» і подальшої його імпровізації, що дає в сумі 32 такти, з'являється ритм афрокубінської хабанери та європейської польки (див. схему 1), що забезпечує впізнаваність фігур шоро (приклад 3). Принагідно зауважимо, що далі в епізоді «С» та його імпровізації до лінії тональних контрастів форми “E–dur, cis–moll, E–dur” додана тональність “A–dur”, причому з артикульованими прикметами іспанського (андалузського) похідного ладу. Контрасти супроводжуються змінами темпів, спонтанними уповільненнями та прискореннями, свободою вибагливих коливань пульсу руху.

Приклад 3.

Е. Вілла-Лобос. «Популярна бразильська сюїта», № 2 «Шоттіш-шоро»



«Гавот-шоро», не менш поетичний та сентиментальний, ніж усі інші п'єси, підтримує м'яке поперединне синкопування другої долі парних тактів у рефренах семичастинного рондо (див. приклад 4) і додає до гармонічних зв'язок трохи більше дисонансів, ніж раніше. Це, з одного боку, створює перегуки з фінальною п'єсою циклу, з другого — узагальнює всі поетичні ескізи в один організм витонченої бразильської лірики.

Далі пропонуємо порівняти два найяскравіші зразки шоро Вілла-Лобоса для гітари соло: заключну п'єсу з «Популярної бразильської сюїти» — «Шорінью» («Chôrinho», 1923) та «Шоро №1» (1920) на початку грандіозного, масштабного циклу «Chôros» із 14-ти розгорнутих композицій для різноманітних інструментальних ансамблів, оркестрів та хорового складу.

Приклад 4.

Е. Вілла-Лобос. «Популярна бразильська сюїта», № 4 «Гавот-шоро»



«Шорінью» (1923, присвята Мадлен Реклю), на відміну від попередніх п'єс, що успадковують романтичну поетику польської мазурки, шотландського екосезу, англійського вальсу, французького гавоту, створює унікальну колекцію ритмів шоро. Їх різноманітні конфігурації прочитуються в контрастних розділах композиції, виявляючи етнічний зв'язок із жанровими першоосновами. Ритм короткого вступного ритурнелю, що задає звучанню моторний танцювальний тонус, побудований на пульсації патернів африканського лунду та батуча. Ладотональну основу закріплюють автентичні ходи басу в *C-dur* в супроводі акордових дисонансів. Мелодичний контур теми підтримує цей рух, надає йому грайливої легкості широкими стрибками з наступними заповненнями гамоподібними пасажами. Гра мотивів та фраз триває у зонах секвенцій, відхилень. Звучання музики раптово переривається, завмирає на ферматах, оновлюється повторами матеріалу, що імпровізуються, заокруглюється зв'язками з тріолой між розділами. Загалом музична тканина насичується комбіаторикою ритмічних структур (приклад 5).

Приклад 5.

Е. Вілла-Лобос. «Популярна бразильська сюїта», № 5 «Шорінью»

Широкий діапазон коротких фраз — свідчення опори не на вокальну практику інтонування, а на інструментальну природу жанру, ідіоматичну флейті, саксофону, гітарі. Спосіб розвитку мотивів варіантно-варіаційний, «переплетення мелодичних ліній утворюють гобелен голосів та акцентують увагу на певних музичних мотивах — враження таке, ніби грає ансамбль інструментів» [Amorim, 2007, p. 50].

Сам композитор сумнівався у стилістичній сумісності «Шорінью» з іншими частинами сюїти і навіть хотів виключити п'єсу з публікації 1955 року. У ній немає прямих апеляцій до обраного для «тандему» європейського танцю, ознаки якого могли б затьмарювати чи виводити на другий план бразильський колорит. Навпаки, у симбіозі ритмічних структур підкреслено сегменти, запозичені з афро-кубинської хабанери та її афро-бразильського варіанту, крім європейської польки та бразильської її версії, з лігами та синкопами у мелодії. Таку картину спостерігаємо у централь-

ному серединному розділі форми (С), де введено тональний контраст *A-dur* і мелодія супроводжується складною синкопованою артикуляцією слабких долей, прямих і зворотних пунктирів, нагадуючи ритми байао, а в половинній каденції — у поєднанні із самбою. Як відомо, ритмічна природа шоро та самби включає подібні патерни (порівняємо надану раніше схему 1 та приклад 6).

Приклад 6.

Е. Вілла-Лобос. «Популярна бразильська сюїта», № 5 «Шорінью»



Для підготовки репризи в «Шорінью» використовується органний пункт із барвистими нашаруваннями характерних співзвуч іспанського андалузького ладу зі звукорядом «a–b–c–(cis)–d–e–f–g–a»¹. Топоси і ареал історичного побутування пов'язані з іберійськими культурами середземноморського узбережжя Іспанії та Португалії, у яких відчутні місцеві, мавританські та циганські впливи у контексті традицій фламенко. За внутрішнім устроєм модусу і акордовим ресурсом іспанський лад вважається похідним, який в даному випадку походить з середовища *d-moll* зі зміщенням опори на доміную (A-dur) завдяки довгій, напруженій басовій педалі. На цей фундамент нанизані всі акорди вихідного середовища, що сукупною енергією форсує постійне, напружене, дисонантне «тертя» співзвучності різних функцій. Воно викликає асоціацію з експресією неухильного сильного тяжіння, що зростає без будь-якої розрядки та породжує емоцію нестримного, чуттєвого пориву. За інтервальною шкалою співвідношень сусідніх тонів іспанський лад є геміольним. Він містить у собі збільшені секунди, властиві східним ладам (макамам), що насправді, в реаліях народно-побутового музикування, передбачає мікрохроматичну вібрацію голосу (або інструмента) поза темперованою шкалою. На високому емоційному градусі, посиленому фонізмом соковитих акордових барв, формується специфічний, виразний іспанський колорит, підтриманий відлунням ритмічних фігур болеро, хабанери, а також у даному випадку – самби. Після подібного напруження акордових дисонансів стрімке модуляційне повернення в тональність репризи *C-dur* сприймається довгоочікуваним, хоч і не зовсім звичним, «перерваним рухом» у розв'язанні. Зокрема,

¹ В умовах аналогічного домінуючого іспанського ладу розвивається також тема епізоду «С» у вигляді п'ятичастинного рондо другої п'єси цього циклу – “Schottish – Chôro” (тт. 65 – 96). Під час гри виникає ефект резонансу відкритих верхніх струн, і це посилює наповненість та красу гармоній на тлі педального остинато у басу.

тому надзвичайно висока концентрація фонізму звукосполучень, що дисонують, у порівнянні з усіма попередніми п'єсами вже не дивує. Як не дивує і сама щільність симбіотичних змішань типових бразильських ритмічних елементів з перших і до останніх тактів композиції.

Огляд ранніх гітарних мініатюр, що увійшли до першої циклічної колекції шоро, переконує в лаконізмі авторського висловлювання, прагненні зібрати калейдоскоп схоплених миттєвостей, відлитої у короткі проміжки часу звучання. Це — зліпок з персонального досвіду занурення у гущавину міського життя у всьому його національному розмаїтті. Для академічних гітаристів-віртуозів п'єси не становлять особливої технічної складності. Важливо те, що у циклі показано фрагмент загальної етнічної картини бразильських жанрів через поетику шоро — у його справжньому, первісному вигляді.

Отже, «з 1920-х років композитор створював музику з надзвичайно потужною артикуляцією ритмічної основи та природною первісною силою, закладеною в синергії бразильських патернів, з жорсткістю дисонантних “звукових блоків” та значущістю тембрового колориту, — пише У. Аморім. — На місцевих сценах вона викликала відторгнення публіки, яка поспішно залишала концертну залу через нестерпний “брутальний шум”. У сусідньому Уругваї на концерті в бразильському посольстві про подібну реакцію неприйняття згадував мексиканський композитор і гітарист Мануель Понсе, який вперше зустрівся з Вілла-Лобосом у Монтевідео, де той був офіційним представником посольства своєї країни» [Аморім, 2007, р. 157]. У Європі, навіпаки, бразильська екзотика вражала, інтригувала, пожвавлювала цікавість, привертаючи увагу подібно до гігантського магніту.

Наступним кроком Вілла-Лобоса, який підняв жанр шоро на високу професійну академічну платформу, став грандіозний цикл «**Chôros**» (1920–1929) із 14-ти частин¹. Вони різні за складом виконавців і не пропорційні за масштабом — від лаконічних трихвилинних мініатюр до розгорнутих 50-хвилинних композицій (звучання всього циклу триває понад чотири години). Частини чергуються не за хронологією створення, а за іншими показниками — тембровим контрастом, апробацією нових виконавських складів, лінією наростання мовної складності, активністю стильових пошуків у галузі модерністських засобів втілення жанрових традицій Бразилії.

Хронологічно та стилістично близькі гітарні п'єси «Шорінью» та «Шоро № 1» виникли на своєрідному перехресті популярних та академічних втілень жанру. Символічно вони є «даниною пам'яті» усталеним народним формам побутування шоро. Навіть якби Вілла-Лобос планував продовжити новий цикл у дузі колишнього, його майбутнє скоригувалося б під впливом радикальних оновлень періоду модернізму в мистецтві. Бурхливі зміни торкнулися не лише музичної мови, а й у цілому філософії художнього підходу до розкриття бразильських феноменів творчості. Художники-модерністи в рамках проведення у 1922 році «Тижня сучасного мистецтва» в Сан-Паулу маніфестували ідею активного освоєння сучасних європейських технік письма разом з первинними, примітивними формами зображення автентичного, національного, що стало основою тогочасної домінуючої ідеології. У руслі нових тенденцій для Вілла-Лобоса зливалися місцеві музичні практики шоро з акцентною грою ритмами, дисонансами в дузі І. Стравінського і французьких композиторів, за умови ві-

¹ «Шоро № 1» Е. Вілла-Лобоса для гітари соло у виконанні англійського віртуоза Девіда Рассела (David Russell), а також весь цикл можна повністю послухати за посиланням:

https://www.youtube.com/playlist?list=PLJ7gPPkSU4L_Bup7U2om1I4az8S0uFu6_

дображення в музиці корінної сутності *brasilidade* — бразильського характеру, справжнього голосу культури країни у сучасній художній практиці. Зрозуміло, авторський пошук супроводжувався сміливими експериментами та новаціями. Вілла-Лобос звертався до мелодики бразильських індіанців, співу мовами аборигенів. Він зізнався, що не використовував прямі цитати: подібність деяких його мелодій до пісень Сан-Паулу, Ріо-де-Жанейро не була навмисною. Знайомі мотиви жили у його свідомості як колискові для немовлят і тому викликали у душі сильний емоційний відгук. Тим часом, у «Chôro № 3 — Pica-pau» (1925) для чоловічого хору і духового септету, а також далі в №№ 6, 8, 10 автор включив індіанські мелодії аборигенів, використовуючи слова та склади з місцевого діалекту індіанських племен тупі. У третьому шоро застільна пісня корінних народів Бразилії «Nozani-Na Orekuá», записана етнологом Рокете Пінто, імітує національну традицію співу аборигенів у супроводі духових інструментів [Ferraz, 2012, p. 232]. Унісони реплік чоловічих голосів хору а'cappella вступають канонічно, до них пізніше додаються ще дві народні місцеві мелодії мовою індіанців центрально-західного регіону країни: «Êna-Makosê» і «Pica-Pau». Голоси хору починають шипіти, гудіти, дзижчати, гліссандувати, наслідуючи прийоми індіанської вокалізації, шуми вітру, шарудіння мешканців джунглів і голоси птахів. Речитація складів «піка-пау» нагадує стукіт пташиних дзьобів по дереву під звуки ритуальних пентатонних заклинань індіанців. До ротацій цих складів додано останню лексему «Бразилія». Вона співається на сильному емоційному підйомі, як крик захвату¹.

Модернізація мовних засобів виражена у циклі по-різному. У «Шоро № 2» — через політональний діалог ліній та тембрів флейти та кларнета; в № 5 «Alma Brasileira» (1925) для фортепіано² — через вишукану поліритмію мотивів сільського фольклору та артикуляцію інтонацій плачу вокальних міських серенад, «проспіваних» тембром фортепіано з такою виразністю, як ніде раніше, немовби втілюючи саму «душу Бразилії». В інших частинах циклу оновлення мови шоро відбувається через експерименти з кластерними вертикалями в умовах оркестрових симфонічних масивів. Композитором також використовуються прийоми конкретної музики (приготовлене фортепіано із кріпленнями аркушів паперу на струнах; зміна тембру духових за допомогою гуми, невеликих шматочків металу). У Шоро № 8 (1925) Вілла-Лобос шукає способи звуковидобування на ударних, інстинктивно наслідуючи звук кокосових шейкерів в атмосфері міських карнавалів Ріо, грає пуантилізмом тембрів і політональними контрастами. Шоро № 10 (1926) звучить як апофеоз голосам краї-

¹ Модернізація місцевих традицій як чинника національної ідентичності заводить механізм їх піднесення з глибин суспільного несвідомого до сфери художнього, з популярного вуличного дозвілля та ритуальних практик — до професійного мистецтва. Вілла-Лобос за аналогією з примітивізмом у бразильському живописі, що походить від індіанського аборигенного коріння, свідомо підкреслює примітивізм своїх модернізованих шоро. Габріель Аугусто Феррас вважає, що «індіанський примітивізм був властивий природі бразильського суспільства, оскільки індіанці були частиною національного ландшафту і стали символічними фігурами незайманої сутності Бразилії. Спираючись на індіанський примітивізм, Вілла-Лобос пов'язав своє мистецтво з давнім бразильським минулим. Використовуючи європейські музичні прийоми, він створив широкі можливості для демонстрації за кордоном індіанської сутності своєї країни» [Ferraz, 2012, p. 231]. Радикальні форми втілення жанру, стильові трансформації початкового автентичного вигляду відкрили межі звукових світів різних континентів, сигналізуючи про їхню історичну пов'язаність та художню незалежність.

² Пропонуємо посилання на Шоро №5 у виконанні бразильського піаніста Фабіо Мартіну (Fabio Martino): <https://www.youtube.com/watch?v=ZP7vZAYdI7U>

ни: пташиному співу за допомогою духових інструментів¹, наспівам корінних мешканців, їхнім колисковим і місцевим індіанським мелодіям, звукам кавакінью прийомами піцикато струнних, хоровій вимові фонем, співу мовою корінних бразильських індіанців. У музичній тканині формується стретта із символічних звуків країни.

На відміну від ідеалізованих форм, орієнтованих на стилізацію ідіом європейської романтичної поетики, композитор збільшує потенціал нових технік. Подібно до симбіозу кубізму та примітивізму в місцевому живописі, колажних гібридних форм у літературі, він експериментально вкладає в короткі часові проміжки звучання колажі фольклорних матеріалів своєї країни.

Наслідуючи набутий досвід, Вілла-Лобос дописав до вже завершеного циклічного задуму «Введення в шоро» (“Introdução aos Chôros”, 1929) для гітари з оркестром, зібравши основні ідеї циклу для симфонічної увертюри. У ній крім відлуння тем із різних частин (3, 6, 7, 8, 9, 10, 12) є три сольні гітарні каденції, остання з яких готує «Шоро № 1» — гітарну п'єсу, яка є «сутністю, ембріоном, психологічною моделлю, технічно розвиненою в концепції всіх шоро» [Ferraz, 2012, p. 210]².

У початковій та єдиній у циклі сольній гітарній п'єсі «Chôro №1» зосереджено основне жанрове ядро. Бразильські дослідники уточнюють: це шорінью чи маленьке шоро — відправна точка, інстинктивне відтворення відомої моделі жанру. Пропонуємо підсумувати на даному прикладі його атрибуцію. П'єсу присвячено бразильському композитору, піаністу Ернесто Назарету, засновнику традицій фортепіанного шоро. Типові ознаки народно-побутових зразків шоро виявлені тут у всій повноті: дводольний метр, жвавий темп, моторна енергія руху, низка спонтанних цезурних заповільнень наприкінці фраз, між темами, розділами та зростання ступеню контрастів усередині форми.

Форма рондо АВАСА в рефренах та епізодах збігається із звичними для жанру пропорціями з 32-х тактів. У рефрені (А) необхідний масштаб підсумовується з контрастних квадратних періодів 8+8, повторених двічі. В епізоді (С) той самий обсяг набраний одним періодом 8+8 з його буквальною повторенням. Епізод (В) скорочено до 24 тактів внаслідок розвиваючого викладу матеріалу в середині 8+8+8. Контраст між частинами посилено стандартною для форми рондо зміною тональностей (рефрен e-moll, епізоди відповідно C-dur і E-dur). Синтаксично кожна тема будується із затактованих мотивів, що рухаються звуками висхідних арпеджіо з трьох шістнадцятих — дуже типовим ходом для шоро. Вони розгортаються за рахунок транспонуючих секвенцій, зовсім не характерних для народного побуту, а привнесених композитором з академічної та джазової гармонії. Звідси йде збагачення гармонічних процесів через відхилення, ефектні зіставлення акордів змішаної мажоро-мінорної системи і навіть модуляції через енгармонізм малого мажорного септакорду.

Фактура рясніє ритмічними контрастами, вони чергуються з різною інтенсивністю, але мають походження з чотирьох основних моделей: афро-кубинської та афро-бразильської хабанери, африканського лунду та батука (схема 1). Порівняння цих малюнків дозволяє легко знаходити їх в тексті твору (приклади 7, 8) і помічати гру ритмів у різних секціях композиції.

¹ Вілла-Лобос, подібно до орнітолога, записував спів бразильських птахів з наміром перекласти їхні голоси на мову акустичних інструментів оркестру.

² Повні тексти партитур Шоро № 13, № 14 не збереглися. Їхня відсутність у циклі частково компенсується окремими дуетними номерами “Dois Choros (bis)”, які спочатку не ввійшли до циклу, а також створеним у тому ж 1929 році «Квінтетом у формі шоро».

Е. Вілла-Лобос. «Chôro Nº 1»

Quasi andante (♩ = 88)
mf
rall. - -
a Tempo
animando
cresc.
a Tempo
rall.
rall.
a Tempo

Е. Вілла-Лобос. «Chôro Nº 1»

Moderato un poco
mf
poco rall.
a Tempo
f

Музика «Chôros» прославила Вілла-Лобоса як надзвичайно самотнього південноамериканського композитора, що володіє сучасним письмом та яскравою, оригінальною стильовою манерою. Він першим розкрив для співвітчизників та європейських слухачів особливу тропічну екзотику бразильської культури модерністськими засобами музичної мови. Повертаючись до історичної реальності, наведемо відгук на створений Вілла-Лобосом на основі жанру шоро музичний портрет Бразилії в одній з перших рецензій Анрі Пруньєра (Revue Musicale від 2 грудня 1927 року) на виконання в Парижі ще не закінченої версії циклу: «Сьогодні вперше в Європі можна було почути твори з Латинської Америки, які приносять із собою дива незайманих лісів, великих рівнин, буйної природи, у якій вдосталь сліпучого багатства фруктів і птахів. Можна мати будь-які уявлення про музичне мистецтво, але не можна залишатися байдужим до творів такої сили» [Ferraz, 2012, p. 227–228].

Висновки. Музична лексика бразильського шоро, поширена у південно-східних регіонах Ріо-де-Жанейро і Сан-Паулу, спиралась на гібридну взаємодію етнічних ознак: афро-бразильських ритмоформул хабанери, лунду, батука та бразильської польки. Ці патерни виокремлені як базові, відтворені далі в процесах варіантного чергування похідними комбінаторними формулами, що кумулятивно формують складну ритмічну організацію тканини із синкопованими малюнками у кожному сегменті. В зосередженому, «ембріональному» вигляді вони надаються у зразках шорінью (маленького шоро), що вміщує суттєві, показові елементи жанру. В гітарних версіях шорінью у музиці Е. Вілла-Лобоса вони слугують завершенням «Популярної бразильської сюїти» і, навпаки, початковим, ініціальним поштовхом для наступного модернового розкриття первинних, аутентичних ресурсів жанру в неймовірних стильових перевтіленнях відомої моделі популярної музики вуличних шороенів у грандіозному циклі «Chôros». У першому випадку маємо справу з вишуканою європейською романтичною лексикою мазурки, креольського вальсу, гавота, екосезу на тлі синкопованої ритміки шоро, іноді у супроводі іберійських традицій андалузького ладоутворення. Всупереч цьому, у логіці вибудовування другого циклу шоро, який за масштабом, метою, рівнем творчої зрілості значно перевищує попередній «камерний» задум автора, але теж має у назвах частин однакове жанрове ім'я, перед слухачем розкриваються нові обрії буття шоро — серед сучасного світу авангардних мовних пошуків, на академічних сценах усіх країн і континентів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Батанов В. Універсальність музичного професіоналізму у ХХ столітті та діяльність Ейтора Вілла-Лобоса. *Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно*. Київ: ІМФЕ, 2014. Ч. 1 (45). С. 76–81.
2. Жорнікова М. О. Втілення принципів сонорного письма у ранній творчості Е. Вілла-Лобоса (на прикладі фортепіанної сюїти «Ляльки»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2021. Вип. 58. С. 158–181.
3. Філатова Т. В. Байао як складова звукових ландшафтів Бразилії: гітарні реконструкції жанру. *Науковий Вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2024. № 139. С. 112–133.
4. Чистова О. О. Четверта з «Бразильських бахіан» Е. Вілла-Лобоса в контексті поліфонізму ХХ сторіччя. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 1. С. 349–355.
5. Amorim, H. Heitor Villa-Lobos: uma revisão bibliográfica e considerações sobre a produção violonística: Dissertação de Mestrado / Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 2007. 256 p.
6. Amorim, H. Canção do Poeta do Século XVIII, de Heitor Villa-Lobos: apresentação de um manuscrito para voz e violão. *Revista musica*. 2019. V. 19, No. 2, p. 116–144. URL: <https://revistas.usp.br/revistamusica/article/view/162100>
7. Aquino, F. J. A.: *Villa-Lobos's Cello Concerto No. 2, A portrait of Brazil*: Doctor's thesis. Eastman School of Music University of Rochester. Rochester, New York, 2000. 98 p.
8. Baia, S. F. A historiografia da música popular no Brasil: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX. Uberlândia, EDUFU, 2015. 356 p.
9. Carlevaro, A. *Technique, Analysis and Interpretation of the guitar works of Heitor Villa-Lobos: 5 Preludes (1940), Choro No. 1 (vol II)*. Atlanta: Chanterelle Verlag, 1987. 27 p.

10. Castellon M. E. T. *Psicoses Interpretativas: Por novas (des)construções e performances do repertório brasileiro para violão : Tese apresentada ao curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música / Universidade federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2022. 127 p. URL: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/55577> (accessed: 21.01.2024).*

11. Ferraz, G. Heitor Villa-Lobos and Choros: Modernism, Nationalism and «Musical Anthropophagy». *The International Journal of the Arts in society*. 2012, Vol. 6, Issue 6. pp. 223–245.

12. Guestrin N. *La Guitarra en la Música Sudamericana*. 2011. 109 p. URL: <https://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/11/19627529-La-Guitarra-en-la-Musica-Sudamericana1.pdf> (accessed: 17.01.2024).

13. Mariz, V. *Heitor Villa-Lobos, o Homem e a Obra: 12 ed. Rio de Janeiro : Edição do Museu Villa-Lobos, 2004. 240 p.*

14. May, A. J. *The Brazilian seven-string guitar: traditions, techniques and innovations: Master of music's thesis / Melbourne Conservatorium of Music. Melbourne, 2013. 82 p. URL: <https://rest.neptune-prod.its.unimelb.edu.au/server/api/core/bitstreams/f3d67c0b-5bb3-5fe0-b661-febc6e6dffdf/content>*

15. Mello, R. C. *Concerto for Guitar and Small Orchestra by Heitor Villa-Lobos: Critical Commentary and Transcription for Two Guitars: DMA thesis*. The University of Arizona, 2019. 324 p. URL: <https://repository.arizona.edu/handle/10150/634370>

16. Zanon, F. *Resenha: Humberto Amorim. Heitor Villa-Lobos e o Violão. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009. 183 p. Revista brasileira de música. Rio de Janeiro, 2011. v. 24 (jan./jun.), n. 1, pp. 205–211).*

REFERENCES

1. Batanov, V. (2014). Universalnist muzychnoho profesionalizmu u XX stolitti ta diialnist Eitora Villa-Lobosa [Universality of musical professionalism in the 20th century and the activity of Heitor Villa-Lobos.]. In: *Studii mystetstvoznavchi. Teatr. Muzyka. Kino [Art studies studios. Theater. Music. Movie.]*. Kyiv: IMFE, Issue 1 (45), pp. 76–81 [in Ukrainian].

2. Zhornikova, M. O. (2021). Vtilennia pryntsyypiv sonornoho pysma u rannii tvorchosti E. Villa-Lobosa (na prykladi fortepiannoi siuity «Lialky») [The embodiment of the principles of sonorous writing in the early work of E. Villa-Lobos (on the example of the piano suite "Dolls")]. In: *Problemy vzaïemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education]*. Kharkiv, Issue 58, pp. 158–181 [in Ukrainian].

3. Filatova, T. V. (2024). Baiao yak skladova zvukovykh landshaftiv Brazyl'ii: hitarni rekonstruktsii zhanru [Baiao as a component of soundscapes of Brazil: guitar reconstructions of the genre]. In: *Naukovyi Visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Scientific herald of Tchaikovsky National music academy of Ukraine]*. Kyiv: UNTAM. Issue 139, pp. 1112–1133 [in Ukrainian].

4. Chystova, O. O. (2024). Chetverta z «Brazyl'skykh bakhian» E. Villa-Lobosa v konteksti polifonizmu XX storichchia [The fourth of the "Brazilian Bahians" by H. Villa-Lobos in the context of 20th century polyphony.]. In: *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv [National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald]*. Kyiv: NAKKKiM, Issue 1, pp. 349–355 [in Ukrainian].

5. Amorim, H. (2007). *Heitor Villa-Lobos: uma revisão bibliográfica e considerações sobre a produção violonística*: Dissertação de Mestrado / Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Rio de Janeiro, 256 p. [in Portuguese].
6. Amorim, H. (2019). Canção do Poeta do Século XVIII, de Heitor Villa-Lobos: apresentação de um manuscrito para voz e violão. In: *Revista musica*. V. 19, No. 2, pp. 116-144. Available at: <https://revistas.usp.br/revistamusica/article/view/162100> (accessed: 26.08.2024) [in Portuguese].
7. Aquino, F. J. A. (2000). *Villa-Lobos's Cello Concerto No. 2, A portrait of Brazil*: Doctor's thesis. Eastman School of Music University of Rochester. Rochester, New York, 98 p. [in English].
8. Baia, S. F. (2015). *A historiografia da música popular no Brasil: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX*. Uberlândia, EDUFU, 356 p. [in Portuguese].
9. Carlevaro, A. (1987). *Technique, Analysis and Interpretation of the guitar works of Heitor Villa-Lobos: 5 Preludes (1940), Choro No. 1 (vol II)*. Atlanta: Chanterelle Verlag, 27 p. [in English].
10. Castellon, M. E. T. (2022). *Psicoses Interpretativas: Por novas (des)construções e performances do repertório brasileiro para violão* : Tese apresentada ao curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música / Universidade federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 127 p. Available at: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/55577> (accessed: 31.08.2024) [in Portuguese].
11. Ferraz, G. (2012). Heitor Villa-Lobos and Choros: Modernism, Nationalism and «Musical Anthropophagy». In: *The International Journal of the Arts in society*. Vol. 6, Issue 6, pp. 223–245. [in English].
12. Guestrin, N. (2011). *La Guitarra en la Música Sudamericana*. 109 p. Available at: <https://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2011/11/19627529-La-Guitarra-en-la-Musica-Sudamericana1.pdf> (accessed: 01.09.2024) [in Spanish].
13. Mariz, V. (2004). *Heitor Villa-Lobos, o Homem e a Obra*: 12 ed. Rio de Janeiro : Edição do Museu Villa-Lobos. 240 p. [in Portuguese].
14. May, A. J. (2013). *The Brazilian seven-string guitar: traditions, techniques and innovations*: Master of music's thesis / Melbourne Conservatorium of Music. Melbourne, 82 p. Available at: <https://rest.neptune-prod.its.unimelb.edu.au/server/api/core/bitstreams/f3d67c0b-5bb3-5fe0-b661-febc6e6dffdf/content> (accessed: 30.08.2024) [in English].
15. Mello, R. C. (2019). *Concerto for Guitar and Small Orchestra by Heitor Villa-Lobos: Critical Commentary and Transcription for Two Guitars*: DMA thesis. The University of Arizona, 324 p. Available at: <https://repository.arizona.edu/handle/10150/634370> (accessed: 28.08.2024) [in English].
16. Zanon, F. (2011). Resenha: Humberto Amorim. Heitor Villa-Lobos e o Violão. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009. 183 p. In: *Revista brasileira de música*. Rio de Janeiro, 2011. v. 24 (jan./jun.), n. 1, pp. 205–211. (accessed: 27.08.2024) [in Portuguese].

TETIANA FILATOVA

Filatova, Tetiana — Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of Music Theory at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5869-631X>
filatova.tanya@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319210

GUITAR MUSIC BY HEITOR VILLA-LOBOS: GENRE TRADITIONS OF BRAZILIAN CHORO

The relevance of the article is to consider Brazilian guitar music as an important component of the modern South American repertoire. On the example of choros of famous composer Heitor Villa-Lobos connections with the folklore traditions of the country, Afro-Brazilian, Afro-Cuban primary and derivative patterns of the genre have been revealed.

The main objective of the study is to discover in H. Villa-Lobos's guitar music metro-rhythmic and intonation-melodic archetypes of the Brazilian choro genre as an essential component of the southeastern regions of the country. **The novelty** of the article consists in the introduction to the Ukrainian musicological circulation of the genre-style analysis of the guitar works of H. Villa-Lobos, which, thanks to the names, are defined by the author as representatives of the specifics of this genre phenomenon.

The methodology is based on an interdisciplinary approach and methods of historical, cultural, musicological, systemic, structural, and functional analysis, applied to the study of the genesis of the choro rhythmic archetype, primary ethnic sources, intonation-melodic manifestations and stylistic interactions in the composer's music.

Results and conclusions. Choro is considered as one of the main heraldic genres of Brazilian musical culture, spread to a large extent in the southeastern regions of Rio de Janeiro and São Paulo. Among the local folk traditions of music-making in the middle of the 20th century choro (ancient wailing) and samba belong to the hybrid field of genres of Afro-Brazilian roots. The genesis of choro is connected with the local folklore of street musicians (choroens), as well as with tropical soundscapes and noise signals of the "polyphony of the city". Choro is characterized as a genre model, an instrumental composition of performers, singing, dancing and a figurative state of suffering. Linguistic and genre features of choro are revealed in the example of guitar works from the "Popular Brazilian Suite" by Heitor Villa-Lobos and his solo guitar composition from the large-scale cycle of the same name "Chôros" for various ensembles of performers. Connections of choro with mazurka, ecossaise (scottish), waltz, gavotte are determined. The means of creating sound effects of ensemble playing thanks to the idiomatic resources of the solo guitar are considered. In the process of analytical research, a schematic generalization of the rhythmic choro archetype is proposed. The basic and derivative patterns of the archetype create a system of variant means of alternating rhythmic formulas that generalize the features of Afro-Cuban, Afro-Brazilian habanera, African lundu and batuk, European and Brazilian polka. The modernist means of choro representation are characterized thanks to the comparison of the guitar version with the language findings of the following parts of the grandiose cycle "Chôros": the use of Indian ritual-tribal folklore elements, techniques of sound imitation, stylistic allusions, a modern language arsenal, which together with the further development of the fundamental technique of playing the guitar with movements of the same positions along the guitar neck formed their individual and stylistic platform of musical thinking.

Keywords: Brazilian guitar music, works of H. Villa-Lobos, genre traditions, choro, rhythmic archetype, performance techniques.

УДК 78.071.1Івко:398.8:78.614.11(477)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319213

ДЯКОВА А. В.

Дякова Анастасія Вікторівна — аспірантка кафедри теорія та історія музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-2477-0111>

nastiadiakova98@gmail.com

© Дякова А. В., 2024

ВТІЛЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ФОЛЬКЛОРНИХ ЕЛЕМЕНТІВ У «ЩЕДРІВЦІ» ВАЛЕРІЯ ІВКА

Розглянуто творчість українського композитора Валерія Івка, який збагатив репертуар домристів значною кількістю оригінальних композицій. На прикладі його віртуозного твору — «Щедрівки» для домри і фортепіано виявлено особливості авторського втілення фольклорних інтонаційних витоків, які є актуальними для сучасної професійної домрової музики: 1) використання прямого цитування інтонаційного матеріалу фольклорного походження; 2) епізодичне застосування контрастно-поліфонічних та імітаційно-поліфонічних елементів розвитку; 3) інтерпретація фольклору крізь призму віртуозності; 4) вмiле залучення ресурсів сучасного музичного мислення; 5) не буквалістське, творче ставлення до фольклору. Здійснено детальний аналіз основної теми твору, результатом якого встановлено інтонаційне першоджерело — народна пісня «По горі, горі, пави ходили». Вивчено різні варіанти твору (для домри з фортепіано та для оркестру народних інструментів; обидві версії є авторськими) та підкреслено особливості оркестрової версії. Визначено специфіку поєднання елементів сучасного композиторського мислення з традиційними фольклорними витоками. Проаналізовано тональний план твору, зокрема підкреслено вміння композитора розвивати тему, використовуючи різноманітні тональні співвідношення та ладові засоби. Внаслідок цього музичний матеріал п'єси набуває нових барв завдяки тонким контрастам. Виявлено масштабність, різноплановість та насиченість звучання, що є свідченням витонченого фактурного та тембрового мислення В. Івка. Означено ключові особливості трансформації «Щедрівки» В. Івка і констатовано прагнення композитора розширити музичне полотно, надати більшого драматизму та напруженості завдяки двом розробковим розділам, що зумовило більш глибокий та різнобічний розвиток теми твору.

Ключові слова: щедрівка, композиторська творчість Валерія Івка, фольклор, домрове виконавство.

Вступ. Одним із важливих етапів пізнання домрового мистецтва України є всебічний аналіз творчості вітчизняних композиторів, які писали для домри. Наразі цей інструмент продовжує захоплювати власним колоритом сучасних митців і завжди знаходить нових поціновувачів.

У репертуарі сучасного домриста є багато оригінальних творів різних авторів, деякі нерідко викликали захват чудовим виконанням на домрі. В. Івко був блискучим виконавцем, який розумів усі тонкощі такого тендітного інструменту як домра. Він створив багато домрових шедеврів, які не лише є зручними у виконавському

плані, а й вражають своєю різножанровістю та різнохарактерністю. Внаслідок вправного опрацювання та застосування української народної творчості з'явилися композиції з національним колоритом, які посідають чільне місце у мистецькому доробку композитора. Зважаючи на підвищений інтерес до українського національно-культурного контексту, **актуальність** теми визначається потребою у поглибленому аналізі особливостей виконавського стилю В. Івка, зокрема в контексті фольклорного фарватеру його творів.

Аналіз публікацій. Твори видатного українського композитора В. Івка тією чи іншою мірою привертати увагу вітчизняних музикознавців, адже композиторська спадщина цього митця є досить різноманітною. Чималий спектр його творчого доробку складають композиції, в яких простежується національний колорит. Серед авторів, які розглядали творчість В. Івка за фольклорним напрямом варто виділити С. Петрик, С. Білоусову, В. Варнавську, Т. Філатову, О. Бурко. Музикознавиці В. Варнавська і Т. Філатова є співавторами статті [Варнавська, Філатова, 2010], в якій аналізують «Репліки» для домри і фортепіано та Поєму-концерт для домри з оркестром. Безперечно, найбільш знаковим джерелом щодо висвітлення творчої постаті В. Івка є дисертаційне дослідження С. Білоусової «Донецька школа домрового виконавства: етапи розвитку, методологічні засади, регіональна складова репертуару» [Білоусова, 2021]. У ньому авторка розглядає фольклорний вектор оригінальних творів для домри й частково аналізує «Варіації на лемківську народну тему» для домри і фортепіано, «Щедрівку» для домри і фортепіано, «Пісню» для домри і фортепіано, Сонату для двох домр соло. Ґрунтовною є праця С. Петрик «Тенденції неофольклоризму в сучасній віртуозній домровій мініатюрі» [Петрик, 2013], в якій науковиця окреслює фольклорно-вокальне начало «Щедрівки» В. Івка і проводить паралелі з твором відомого композитора М. Леонтовича «Щедрик». Віртуозний твір В. Івка розглянутий О. Бурко у двох статтях: «Проблеми внутрішньоансамблевої музичної комунікації у “Щедрівці” Валерія Івка» [Бурко, 2021] та «Часовий аспект музичної комунікації в камерно-ансамблевому виконавстві (на прикладі домрового ансамблю)» [Бурко, 2020]. У зазначених публікаціях твір В. Івка «Щедрівка» виступає як полотно, на якому розглядаються принципи, що впливають на якість музично-ансамблевого виконавства, а з точки зору фольклору ця композиція вивчалася або дещо побічно, або у вокальному контексті.

Мета статті — висвітлити фольклорні мотиви в оригінальній домровій композиції, розкрити їх архаїчне джерело та збагатити уявлення щодо композиторського стилю В. Івка.

Наукова новизна статті полягає в окресленні національних інтонаційних елементів у «Щедрівці» Валерія Івка в аспекті втілення архаїки.

Методологічним підґрунтям дослідження є *метод структурного аналізу* для виокремлення основних стильових прийомів В. Івка та *компаративний аналіз*, використаний для дослідження зв'язку архаїки та сучасного музичного втілення, а також при вивченні фольклорних елементів твору й впливу прадавнього середовища на світогляд людини.

Результати дослідження. Споконвіку національний фольклор вважається скарбницею культурних надбань, що віддзеркалює світогляд, традиції та життя людей. Враховуючи розмаїтість його складових, музичний фольклор посідає неабияке місце в українській культурі, оскільки музика здатна виконувати функцію «емоційного коду» народу з покоління в покоління. Безумовно, однією з важливих частин народного фольклору, яка втілює давні звичаї українського народу, є щедрівка.

У вітчизняному науковому просторі можна зустріти досить багато думок, які підтверджують це твердження, проте вони можуть дещо варіюватися. Так мовознавець Іван Матвіяс наголошує, що колядки і щедрівки між собою майже нічим не відрізняються, хіба що періодом виконання: щедрівки на Новий рік, а колядки — на Різдво [Матвіяс, 2012, с. 149]. Іншої думки дотримується Віктор Давидюк, вказуючи на відмінності метричних систем та сюжету [Давидюк, 2014, с. 133]. Іван Франко писав, що найдавніші народні пісні утворилися ще в дохристиянські часи, зокрема, колядки зародилися у глухих місцях Галичини [Франко, 1910, с. 68]. Згідно з В. Давидюком, у IV тис. до н.е. щедрівки і колядки зародилися в українському етнокультурному ареалі. Їх ще називають величальними новорічними піснями [Давидюк, 2014, с. 54].

Якщо розглянути український календарний цикл, стане помітним, що його початок характеризується відзначенням останнього дня року і розпочинається весняними обрядами. У кочових народів близького Сходу весна приходила раніше, що зумовлювало початок нового кочового періоду, коли день ставав довшим. У цей час на українських етнографічних теренах ще трималися холоди, тому «народний календар українців і церковний, запозичений від семітів, у датах відзначення початку року не збігаються. Християнський календар із зимовим відзначенням астрономічного нового року в західній частині України був запроваджений ще в XIV ст. в часи правління тут литовського князя Вітовта, а в східній — у XVIII ст. указом російського царя Петра I від 1701 року. З того часу й існує фенологічна невідповідність деяких народних ритуалів» [Давидюк, 2014, с. 133].

До тематики календарно-обрядових пісень зверталася велика кількість митців, зокрема серед українських композиторів чимало вдавалося до автентичного жанру щедрівки. Такі корифеї української музики, як М. Лисенко, К. Стеценко Ф. Колесса, М. Колесса, С. Людкевич, Д. Січинський, О. Нижанківський, М. Леонтович, Н. Нижанківський, В. Барвінський, О. Кошиць були завзятими прихильниками найдавнішого пласту української культури; вони активно популяризували і надавали сучасних барв стародавнім мелодіям. Творче опрацювання колядок і щедрівок В. Барвінським, Б. Вахняниним, В. Безкоровайним, Л. Філоненком знайшло своє втілення саме в інструментальній музиці.

У цьому контексті не є винятковою й творчість українського композитора Валерія Івка — знакової постаті, яка залишила слід в історії музичного простору як видатний митець кінця XX — початку XXI століття. У його доробку чимало творів, які збагачують концертний репертуар домристів. Він є автором поліфонічних творів для домри соло, ліричних та експресивних композицій для домри і фортепіано; він писав музику для дуету двох домр і для домри та гітари. У його арсеналі є твори для оркестру народних інструментів і для камерного оркестру домристів «Лик домер», який він заснував.

Маючи у своєму творчому доробку твори у різних стилях, різних жанрах, техніках, формах — у тому числі твори великих форм та цикли, — Валерій Івко також не оминав фольклорний пласт музики: «В пошуках власного голосу, індивідуальної лексики композитор з легкістю проникає <...> до фольклорних пластів музичних діалектів» [Варнавіська, Філатова, 2010, с. 249]. Тематика українського фольклору завжди була близькою для В. Івка, про що свідчить список написаних ним творів. Народна творчість, яка характерна для Донеччини, знайшла своє втілення у таких його творах як «Поєма-концерт» та «Репліки», а фольклор Західної України яскраво відобразився у «Варіаціях на лемківську народну тему» та у другій частині «Сонати для двох домр». Така широка варіативність звернення до музичної фольклорної спад-

щини має позитивну динаміку не лише у композиторській стильовій реалізації та урізноманітненні оригінального домрового репертуару, а й в більш глобальному питанні — у збереженні та відтворенні давніх елементів народної музики з різних регіонів України. Дослідниця С. Білоусова зауважила, що «існування різних форм народної музики з особливостями, притаманними саме донецькому регіону, не часто знаходять відображення у музиці для домри донецьких авторів. Виключенням можуть бути деякі твори академічних жанрів В. Івка, де зустрічаються частівки («Репліки», «Поема-концерт»). У більшості ж випадків використання фольклорного матеріалу у творах для домри донецьких композиторів ми маємо справу зі зразками фольклору, характерного для Західної України, які приваблюють майстрів своєю яскравістю і самобутністю» [Білоусова, 2015, с. 57].

Результатом звернення до фольклору є твір, що користується величезною популярністю серед віртуозних виконавців, адже він є напрочуд зображальним, яскравим і водночас технічно непростим — «Щедрівка» для домри і фортепіано. Ця композиція була написана у 1986 році, у 1993 році композитор переробив «Щедрівку» для камерного оркестру «Лик домер», а в 2022-му вона вже звучала у виконанні оркестру народних інструментів.

Якщо розглянути композиторську творчість митців, які писали для домри, виявимо, що майже для кожного з них були притаманні певні етапи, зокрема обробка народної мелодії з варіаційними прийомами. Проте, ще одним значущим етапом, який варто відзначити, часто стає переінтонування або авторське перероблення. Власне у «Щедрівці» Валерія Івка простежуються не лише риси традиційного опрацювання з варіативністю, а й власні знахідки, які походять з природи багатоголосся. Перш ніж розпочати аналіз «Щедрівки», варто зазначити, що основна тема у цьому творі не випадково з'явилася у полі нашої уваги. Часто композитори в музиці, що відображала національний колорит, використовували оригінальні давні мелодії. У «Щедрівці» В. Івко також вдається до прямого цитування. Дослідниця С. Білоусова, аналізуючи творчу спадщину донецьких композиторів, виділяє характерні методи обробки народного матеріалу, а саме розповідає про прийом точного відтворення музичного тексту, яким насичені твори композиторів. «У роботі з фольклорним матеріалом зустрічається пряме цитування з традиційними (В. Івко) <...> типами формотворення» [Білоусова, 2021, с. 5], зокрема у «Щедрівці» Івко використовує «декілька тем або інтонаційних відрізків різних щедрівок» [Білоусова, 2021, с. 174]. Наразі немає точних даних щодо конкретних назв щедрівок, які були використані автором однойменного твору, проте пошук продовжується. Незважаючи на це, було знайдено саме той інтонаційний відрізок, який буквально співпадає з першим тактом вступу домри. Цей матеріал прослідковується в останньому такті щедрівки «По горі, горі, пави ходили» (див. приклад 1).

Ця щедрівка має темпову позначку *Жвавенько*, що відповідає всім традиціям календарно-обрядових пісень зимового циклу, які характеризуються рухливим темпом, що створює піднесений та святковий настрій у виконавців та слухачів. Цей фольклорний пласт насичений щедрівками, в яких поєднуються різні метри; зокрема, часто можна прослідкувати чергування тридольного (3/4, 6/8) метру з дводольним (2/4, 4/4) (див. приклади 2, 3), а також акценти на першу і на третю долю (приклад 1), що підкреслює святкову атмосферу та радісний, чарівний настрій. Власне такий самий принцип метро-ритмічної побудови властивий і «Щедрівці» В. Івко.

Приклад 1.

«По горі, горі, пави ходили» (дівоча)¹. (с. Овечаче Бердич. п. на Київщині, від А. Кудрицької), (тт. 3-4)

Жвавенько
mf

Диск. 1 і 2. *росо rit.*

Альт. *mf* *росо rit.*

1. По го - рі, го - рі па - ви хо - ди ли, Свя - тий ве - чір!

a tempo *f* *rit.*

Па - ви хо - ди - ли, пір - я гу - би - ли, - Свя - тий ве - чір!

a tempo *rit.*

Приклад 2

«Ясна зоря засвітила»²

Помірно

Я - сна зо - ря за - сві - ти - ла, де Ма - ти Ма - рі - я Пре - чи - ста ле - лі - я, Си - на зро - ди - ла.

Приклад 3

«В цьому домі, як у вінку»³

Помірно

В цьо - му до - мі, як у він - ку. Щед - рий ве - чір, доб - рий ве - чір!

Загалом щедрівки виконуються на народні речитативні мелодії і складаються зі вступу, самої щедрівки та привітання, хоча останнє не завжди було відтворено. Багато щедрівок характеризуються наявністю приспіву-рефрену. Всі ці риси, які притаманні таким давнім пісням, В. Івко зумів зберегти і втілити у власній «Щедрівці». Цей твір має зображальний характер — відбувається змалювання народного зимового свята. Від самого початку і геть до кінця твору зберігається атмосфера свята, радощів, грайливості і легкості, що підкреслюється темповою позначкою *Presto*.

Початок «Щедрівки» написаний в гомофонно-гармонічній фактурі в тональності *соль мажор*. Розпочинається твір з чотирьохтактного вступу (приклад 4), у якому звучить пульсуючий звук *соль* у першій октаві. Така остинатність допомагає нам інтенсивніше відчутти висоту звуку, його об'єм і тривалість, а унісон свідчить про

¹ Стеценко К. Г. Українські колядки та щедрівки. Київ : Леона Ідзиковського, 1911. Перевидано Торонто, Канада, 1962. С. 48.

² Колядки та щедрівки / упоряд. Л. Яценко, К. Міщенко. Київ, 2015. С. 22.

³ Там само. С. 59.

єдність думки. Чергування *соль першої* і *соль другої* октави створює ілюзію звучання дзвіночків, як такий своєрідний заклик до свята, гуляння. Простота викладу матеріалу може спонукати до формального виконання інтервалу чистої октави, проте потрібно не нехтувати такою широкою відстанню між *соль* двох різних октав і звернути увагу на хореїчне виконання нот з лігою. У оркестровому викладі хореїчні мотиви (тт. 2–4) підкреслюються низхідним *глісандо* від звуку *соль* у бандури та домри.

Приклад 4

В. Івко. Щедрівка. Вступ¹ (тт. 1–4)

Такий простий вступ «Щедрівки» відображає давні традиції – унісоном і двохголоссям часто насичені автентичні вокальні пісні. Дослідниця С. Петрик також підкреслює вокальність жанру щедрівки, вказує на наспівне звучання у інструментальному викладі, іншими словами «пісня без слів» [Петрик, 2013, с. 232].

На тлі імітації дзвоників починається виклад основної теми, яка звучить у партії домри у тональності *соль мажор* (див. приклад 5). Амбітус мелодії дорівнює великій сексті, розгортання мелодичної лінії відбувається досить стрімко, то вгору, то вниз. Сама мелодія є наспівною, але з короткою ритмічною періодичністю, що дозволяє легко її відтворити голосом. Цікавим є такий факт: М. Лисенко під час листування з Ф. М. Колессою писав про те, що щедрівкам властива простота викладу, а початок мелодії часто містить у собі склад у три тони і розвивається до 5-6-7 тону [Лисенко, 1964, с. 270]. А. Іваницький притримувався думки, що щедрівки рідко перевищують амбітус квінти [Іваницький, 2004, с. 56]. Як бачимо, «Щедрівка» В. Івка характеризується легкістю вираження, про що й свідчить розгортання основної теми до VI ступеня ладу на тлі підкреслено елементарних поспівок, а початок теми дійсно утворюється з трьох тонів, у яких закладене оспівування другого ступеня (*соль-сі-ля*).

Тема щедрівки насичена підкресленнями третьої долі, синкопами і навіть акцентом у кінці її проведення. На мікрорівні вона складається з хореїчних та ямбічних утворень, що може свідчити про взаємодію двох типів мотивів. Проте на більш широкому шаблі тема має горизонтальний тип розвитку, від сильного такту до слабкого. Композитор досить влучно підкреслює синкопованість руху за рахунок контрасту двох партій, де у фортепіано не змінюється звук *соль*, а лише додається октавне звучання у верхньому голосі, що зумовлює інтенсивніше сприйняття синкопи у домри. У версії для оркестру народних інструментів бандура, як інструмент з винятковим тембром, підсилює зображальність цього епізоду і створює ефект звучання кришталевих дзвіночків. Загалом, синкопування (обернений хорей) – це один із прийомів, який часто використовується композитором не лише в «Щедрівці», а й в інших творах, що можна віднести до особливостей композиторського стилю.

¹ Івко В. М. Щедрівка для домри і фортепіано. 13 с. [самодрук].

В. Івко. Щедрівка. Основна тема (тт. 5–10)

The musical score is written for voice and piano. It begins with a vocal line in treble clef, marked 'Presto' and 'p'. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The piece is in 3/4 time. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system continues the piece, showing changes in meter (2/4 and 3/4) and dynamics (p). The score is marked 'Presto' and 'p'.

Основна тема складається з семи тактів, є неквадратною за будовою (3+4), містить у собі перемінний метр (2/4 і 3/4). Якщо виконувати тему за принципом «хореїчного» відчуття музичного часу, де важкий час знаходиться на межі 4 і 5, 7 і 8 та 10 і 11 тактів, при цьому не обтяжуючи довгі ноти (в цьому випадку чверті і половинну), а застосовувати агогічні мікровідхилення, ми можемо досягнути ефекту кружляння, який можна порівняти з вихором, круговоротом. Для більш легкого обертання теми варто не обтяжувати її інтонаційними зупинками, що призвело б до смислового дроблення. Доцільним буде відштовхнутися від першої долі і провести тему на сім тактів, спрямовуючи музичну енергію до такту 11. Цікаво, що у початку самої теми закладене інтонаційне кружляння через оспівування тону *ля*, що містить у собі символізм кола і безперервності. Також неможливо пройти повз музичний матеріал у партії фортепіано, що, на перший погляд, є досить легким у технічному плані, проте він є важливим виразним елементом, який можна вважати остинатним супроводом на звукові *соль*. Його повтор створює ефект матеріалізації морозного повітря, коли від холоду воно бринить, вібує та енергійно тріпотить. Інтонавання інтервалу прими додає струму в характер щедрувального дійства.

Рондальність форми «Щедрівки» доповнюється тричастинністю драматургії. У творі чітко прослідковуються три основних фази розвитку, в яких постійно повторюється основна тема з елементами варіювання. Натомість дослідниця С. Петрик дотримується дещо схожої, проте іншої думки. Аналізуючи форму цього твору, вона зазначає: «У цілому, як і в моторних п'єсах, форма «підтягнута» під ідею старовинного рондо, тобто невираженість епізодів як тематично самостійних побудов» [Петрик, 2013, с. 233].

Перша тема написана в простій тричастинній формі, звучить тричі в різних октавах: спочатку в першій (тт. 5–11), потім в другій (тт. 11–17) і малій (тт. 26–31). Важливим елементом у проведенні основної теми є музичний матеріал у партії фортепіано. Дві шістнадцятих і чотири восьмих — такий ритмічний малюнок буде зустрічатися впродовж цілого твору (приклад 6, тт. 11 і 17). Його слід виконувати за принципом оберненого хорея, де перший звук стакатований і тихіший, а другий

більш витриманий і голосніший. Це вагомий елемент, який яскраво відображає авторський стиль композитора та може виконувати роль остинатного принципу. У оркестрі цей мотив яскраво звучить в басовій групі; зокрема, за рахунок колоритного тембру цимбал цей елемент не втрачає своєї яскравості. Основна тема впродовж усього твору проводиться дуже багато разів. Це як рефрен у формі рондо, що дослівно означає «коло». З термінологією форми рондо асоціюється й приспів-*рефрен*, який властивий щедрівкам.

Приклад 6

В. Івко. Щедрівка (тт. 11–17)

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 11-15) shows a melody in the upper voice and piano accompaniment in the lower voice. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. Dynamics include forte (f) and piano (p). The second system (measures 16-17) continues the melody and piano accompaniment, with a pizzicato (pizz.) marking in the piano part.

З 46 такту з'являється зв'язка з чотирьох тактів на матеріалі вступу, але замість *соль мажору* звучить *ре бемоль мажор*, який готує другу тему. В кінці зв'язки в басовому голосі звучить дещо зменшений елемент, що виконує роль остинато (приклад 7, тт. 49).

Друга тема (з такту 50) написана у формі періоду. Автор змальовує щебетання птахів за рахунок високого регістру, тріолей і трелей, які виступають у ролі прикрас. Переключки партії домри з фортепіано, в яких ми можемо прослідкувати імітаційність викладу, підсилюють це відчуття. Як пише С. Петрик, «Розділ виокремлюється не тільки тонально, а й мелодійно» [Петрик, 2013, с. 233], з чим важко не погодитись. Тиха динаміка і використання далекої тональності *ре бемоль мажор* (тритонове співвідношення з основною тональністю) створює стан спокою і теплоти. Загалом епізод побудований на розробці експозиційного матеріалу з вклиненням нових інтонацій (див. приклад 7). Також варто підкреслити використання квінто-квартових акордів у великій і малій октаві, які за рахунок натурального, акустично правильного звучання легко асоціюються з природою (басовий регістр може символізувати зв'язок із землею).

Щойно згадана тема є дуже зображальною, а її звучання в оркестрі ще більше це підтверджує. Переключки у *другій темі*, які відбуваються між солістом-домристом і групою баянів (пікколо, перший, другий), та вклинення інтонаційних мотивів цієї теми у першої та другої домри (використовується прийом ковзання в

правій руці) є досить технічно непростими, хоча таке тембральне втілення музичного матеріалу є різноманітним і контрастним.

Приклад 7

В. Івко. Щедрівка. Друга тема (т. 50)

Серед поліфонічних прийомів, які використовував В. Івко для варіювання тематичного матеріалу, є імітація (такт 58). Основна тема, яка звучить в *до мажорі*, спочатку проводиться октавно в партії фортепіано, а потім на другу долю вступає домра (див. приклад 8). Крім того, далі тема викладається шістнадцятими, а в акомпанементі вона звучить в ритмічному збільшенні (приклад 9). Такий самий прийом викладу музичного матеріалу композитор використовував у другому проведенні *першої теми* (див. приклад 6, тт. 12-14). До такого поліфонічного прийому як імітація В. Івко також звертається пізніше у кодї. Загалом у розробковому епізоді основна тема пройшла шлях тональної та ладової трансформації від *до мажору натурально-го і гармонічного до ля мажору*. В цілому така розмаїтість тональностей (*соль мажор, ре бемоль мажор, до мажор, ля мажор*) відображає різні настрої, контрастні характери, що ще більше імітує різноплановість картини зимового свята.

У репризі (132 такт) тема написана у фактурному і динамічному збільшенні в основній тональності *соль мажор*, в партії соліста мелодію підсилено подвійними нотами (див. приклад 10). У басовому регістрі, неначе грім у динамічному відтінку *f*, звучать гострі шістнадцяті, які немовби відображають небесну силу і велич, таким чином підкреслюючи особливу значущість розділу форми. Цей музичний елемент звучить могутньо в оркестровому *tutti* за рахунок низького регістру; такий ефект безумовно підсилений завдяки гострій та артикульованій синхронній атаці звука струнно-щипкових інструментів. Друге проведення теми написано безперервним потоком шістнадцятих, в яких на квінтовій педалі звучить *перша тема*. Символіка постійного звукового тону на тлі мелодичної лінії в музиці наших предків може мати декілька

трактувань. Зокрема, бурдон може перегукуватися зі звуками природи і показувати зв'язок людини із землею, з навколишнім середовищем, може сприйматися як засіб спілкування з Богом, як щось сакральне, глибоке і сильне. Такі самі риси можна знайти у співі тибетських монахів та монгольських шаманів, яких поєднує горловий спів. Використання тибетськими монахами такої техніки співу утворює унікальну вібрацію звуків, що допомагає їм більше проникнути в медитацію і глибше зануритись в сенс вчення Будди. Монгольські шамани за допомогою горлового співу можуть злитися з духами навколишнього світу, возз'єднатися з природою, що сприяє встановленню зв'язку з тваринами, природою та їхніми предками. Якщо звернутися до ісону як своєрідного елемента візантійського церковного співу, то побачимо, що він виконується в нижньому регістрі, нерідко два голоси в кварту або квінту, які уособлюють глибину, стабільність, гармонію, священність. У цьому випадку бурдон у «Щедрівці» В. Івка, що з'являється в партії домри, сприяє емоційній силі музичного виконання і одночасно з проведенням теми щедрівки підкреслює своє архаїчне походження (див. приклад 11).

Приклад 8

В. Івко. Щедрівка. Імітаційність викладу першої теми (тт. 58–63)

Приклад 9

В. Івко. Щедрівка. Варіативний виклад першої теми (тт. 64–67).

Приклад 10

В. Івко. Щедрівка. Реприза (тт. 132–134)



Приклад 11

В. Івко. Щедрівка. Друге проведення першої теми (тт. 138–141)



Епізод (такт 152), який співвідноситься з кодою, виступає тут як друга розробка, адже він є тонально нестійким і містить в собі інтонаційно-ритмічні звороти всіх тем. Надихаючись прикладом Л. Бетховена, який майстерно розвивав і насичував форму розвитком, В. Івко створив завершення «Щедрівки». Композитор майстерно оперує формою цієї п'єси, насичує вже відомі теми новим сенсом, а також наповнює музичний матеріал безперервним оновленням. У цьому епізоді теми трансформуються і набувають нових емоцій завдяки постійним тональним змінам. Так, *перша* і *друга теми* знаходять своє перетворення у *до мінорі*, *соль мажорі*, *сі бемоль мажорі*, *ре бемоль мажорі*, *мі мажорі* і повертаються до основної тональності *соль мажор*.

У цьому випадку музичне втілення «Щедрівки» стверджується композитором завдяки мажору як щось радісне, світле, немов символ нового життя. Цікавим є твердження М. Лисенка, який говорив, що щедрівки були написані не у звичному нам мажорі й мінорі, а на тетрахордах стародавньої музики [Лисенко, 1964, с. 270]. Згідно до піфагорійської теорії музики звукоряд «Досконалої незмінної системи» був написаний в діапазоні двох октав і складався з «нижніх», «середніх», «розділених», «з'єднаних» і «верхніх» тетрахордів, з яких «розділені» і «з'єднані» слугували окремими звукорядами. Андрій Поцелуйко детально описує ці тетрахорди на прикладі діапазону *ля малої* — *ля другої* октави: «З тетрахордом «розділених» у центрі звукоряду: *сі-до1-ре-мі* («нижніх»), *мі-фа-соль-ля* («середніх»); *сі-до2-ре-мі* («розділених»), *мі2-фа-соль-ля* («верхніх»). З тетрахордом «з'єднаних» у центрі звукоряду: *сі-до1-ре-мі* («нижніх»), *мі-фа-соль-ля* («середніх»); *ля-сіб-до-ре* («з'єднаних»), *мі2-фа-соль-ля* («верхніх»)» [Поцелуйко, 2024, с. 155].

Відповідно до цієї системи перше і друге проведення основної теми «Щедрівки» В. Івко відповідає «розділеним» тетрахордам. Грецький філософ Аристід Квін-

тиліан цей вид тетраорду порівнює з вогнем, адже саме цій стихії не властиво знаходження знизу. Третє проведення основної теми відповідає «нижнім» тетраордам і втілює в собі символ землі. Тобто ми бачимо перевагу вогню над стихією землі. Наші пращури вірили, що вогонь є символом життя та енергії, яка протистоїть землі. Це яскраво проявляється в музичному викладі «Щедрівки»: використання такого струнно-щипкового інструменту як домри, що вирізняється гостротою завдяки специфіці його звуковидобування та природи тембру, відтворення енергійних ритмів і швидкої виразної мелодії чудово втілюють в'юнкість та енергію вогню, що переважає над стихією землі, яка знаходить своє втілення і демонструє свою глибинність, силу і стійкість як у партії солюючого інструменту через низький регістр (тт. 26–30, 58–60, 88–90), бурдонні елементи (тт. 137–141), так і в партії фортепіано (тт. 103–104, 132–136). Загалом музичний матеріал фортепіано насичений широкою палітрою регістрових перевтілень, що забезпечує відтворення різних тетраордів згідно з «Досконалою незмінною системою» впродовж цілого твору. Аристід Квінтиліан «верхні» тетраорди зіставляє зі стихією ефіру. Власне саме цьому виду тетраордів відповідає основна тема (тт. 58–63), що проводиться в партіях, які доповнюють основну мелодію. «У Аристотеля є ще п'ятий елемент — ефір. Оскільки ефір і ефірні утворення вічні, їх рух може бути лише самим досконалим, тобто круговим» [Снігирьова, 2004, с. 89]. Теми, що звучать у творі, знаходять своє втілення у «нижніх», «розділених» і «верхніх» тетраордах, тобто уособлюють одразу три стихії — землю, вогонь та ефір, які завжди звучать по черзі, змінюючи одна одну. Звісно, ці загальні твердження про відповідність тетраордів певним стихіям можна лише наближено віднести до прояву народного світовідчуття, до архаїчного сприйняття світу.

Наприкінці коди відбувається затвердження основної тональності *соль мажор* (т. 180). Інтонаційні елементи *першої* та *другої тем*, що звучать у різних регістрах, остаточно вкорінюються не лише в цій тональності, а й у п'єсі загалом. Виклад музичного матеріалу, що розпочинається у другій октаві, поступово опускається до першої і малої, а потім стрімголов втілюється у третій октаві, тим самим імітуючи гойдання, коливання та кругові рухи. Одночасне звучання елементів двох тем (т. 188), особливо *першої теми* у третій октаві (вперше), набуває нового забарвлення. Мотиви *другої теми* виразно звучать у партії баянів (п'якколо, перший), які надають темі яскравого тембрального відтінку, і в партії колоритних цимбал, що характеризуються дзвінким забарвленням. «У грецькій міфології ефір — це верхнє повітря, яке огортає гірські вершини, місяць, сонце та зірки. Ним дихають боги, а смертні дихають звичайним повітрям» [Калачаніс, Дмитрієвич, 2016, с. 136]. Дійсно, *перша тема* впродовж усього твору зазнала ладової та тональної трансформації, і врешті-решт змогла досягнути своєї духовної вершини, злетівши кудись увись і «торкнувшись чогось небесного». На тлі такої «перемоги» як «відлуння грому», звучать кластери у басовому ключі. Проте квінтоль у партії домри і глісандо у фортепіано, яке заповнює і підсилює висхідний рух, нагадує вигук у народних піснях, який використовується для підсилення емоцій та почуттів, а також імітує вихор, що злітає вверх до небес, несучи світлі та радісні новини.

Висновки. Встановлено історичний та географічний контекст формування жанру щедрівки, тим самим прояснено культурологічне підґрунтя творчого задуму Валерія Івка. «Щедрівка» для домри і фортепіано — яскравий та віртуозний твір, який достеменно відображає музичний стиль автора. Композитор вдало поєднав декілька видів технік роботи з фольклорним матеріалом, серед них цитування, варіювання музичного тексту та авторське перероблення з рисами багатоголосся. Відзначено такі особливості підходу до композиторської інтерпретації жанру щедрівки:

– збагачення теми здобутками як класичних засобів композиції, так й сучасних прийомів гармонії, фактури;

– урізноманітнення основної теми завдяки тональному плану, звучанню різних ладів та інтонаційних комплексів; за допомогою різноманітного фактурного викладу та вмiлого оперування формою п'єси автор зумів трансформувати музичну тему й наситити її новими переживаннями;

– на основі щедрівки майстерно створено розгорнуту композицію рондального типу з активною драматургією, у якій є ознаки тричастинності.

Архаїчна тема щедрівки, яку було взято за основу, змогла «пройти шлях» від мноточного викладу до колоритного масштабного втілення, від камерного звучання до оркестрового. Композитор завдяки засобам поліфонії, гармонії та оркестровки зумів осучаснити стародавній жанр щедрівки, при цьому зберігши елементи символізму давніх слов'ян: бурдон як зв'язок із довколишнім оточенням і як спiсб духовної комунікації з Богом; змінне тональне звучання двох основних тем лише в мажорі уособлює відродження та нове життя; втілення основної теми у різних октавах співвідноситься з різноманітними стихіями. Втілюючи українські фольклорні елементи, В. Івко вдало поєднав оригінальні стародавні мелодії за допомогою свого авторського стилю.

Перспективи дослідження теми. Оскільки у «Щедрівці» В. Івко використовує різні інтонаційні мотиви декількох щедрівок, надзвичайно перспективним виглядає подальша розвідка фольклорних матеріалів, інтонаційні відрізки яких були використані автором. Досить важливим видається дослідження наспівності звучання в інструментальному викладі, ролі музичного мислення, темпу, якості звуковидобування та артикуляційної дисципліни музиканта. Подібний напрямок думки містить цікаву перспективу вивчення заміщення голосу короткозвучним інструментом. Предметом майбутнього дослідження може бути інтонаційне мислення виконавців на струнно-щипкових інструментах, що спонукатиме до рефлексій про співвідношення засобів музичної виразності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Білоусова С. В. Фольклорна лінія у творах для домри В. Івка, Є. Мілки, О. Некрасова. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2015. Вип. 14. С. 55–62.
2. Білоусова С. В. Донецька школа домрового виконавства: етапи розвитку, методологічні засади, регіональна складова репертуару : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 283 с.
3. Бурко О. В. Проблеми внутрішньоансамблевої музичної комунікації у «Щедрівці» Валерія Івко. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2021. Вип. 41. С. 62–66.
4. Бурко О. В. Часовий аспект музичної комунікації в камерно-ансамблевому виконавстві (на прикладі домрового ансамблю). *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2020. Вип. 30. Книга 2. С. 258–271.
5. Варнавська В. В., Філатова Т. В. Валерій Івко. *Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах: Українська академічна школа*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. С. 248–252.
6. Давидюк В. Ф. Вибрані лекції з українського фольклору : Навч. посіб. для студ. вищих навч. закладів. Луцьк : Твердиня, 2014. 448 с.
7. Іваницький А. І. Український музичний фольклор. Вінниця : Нова книга, 2004. 315 с.

8. Лисенко М. В. Лист до Ф. М. Колесси № 182 від 22 квітня 1896 року. Лисенко М. В. Листи / упоряд., приміт., комент. О. М. Лисенка. Київ : Мистецтво, 1964. С. 267–272.

9. Матвіяс І. Г. Мова українських колядок і щедрівок. *Культура слова*. Київ, 2012. Вип. 76. С. 148–155.

10. Петрик С. В. Тенденції неофольклоризму в сучасній віртуозній домровій мініатюрі. *Культура України*. Харків, 2013. Вип. 41. С. 228–235.

11. Поцелуйко А. Б. Специфіка структурних особливостей музичних творів календарно-обрядових пісень зимового циклу в світлі античної музикології. *Молодь і ринок*. Дрогобич, 2024. Вип. 2 (222). С. 153–157.

12. Снігирьова Л. М. Поняття «Стихія» (вогонь, вода, земля, повітря). *Культура народів Причорномор'я*. Сімферополь, 2004. № 56, том 1. С. 84–90. [in Ukrainian].

13. Філоненко Л. П. Проблеми інтерпретації колядок і щедрівок для фортепіано українських композиторів. *Теорія та практика мистецької едукції у цивілізаційних викликах сьогодення* : Матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції. Дрогобич, 2023. С. 181–186.

14. Франко І. Я. Нариси історії української літератури до 1890 р. Накладом Укр.-рус. вид. спілки, 1910. 444 с.

15. Kalachanis K., Dimitrijević S. Aristotelian aether and void in the universe. *Journal of classical studies matica Srpska*. 2016. No. 18. P. 135–150. URL: <http://surl.li/wnswwg> (accessed: 25.10.2024).

REFERENCES

1. Bilousova, S. V. (2015). Folklorna liniia u tvorakh dlia domry V. Ivka, Ye. Milky, O. Nekrasova [Folklore line in works for domra by V. Ivko, E. Milka, O. Nekrasov.]. In: *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk [Current issues of the humanities]*. Issue 14, pp. 55–62 [in Ukrainian].

2. Bilousova, S. V. (2021). *Donetska shkola domrovoho vykonavstva: etapy rozvytku, metodolohichni zasady, rehionalna skladova repertuaru [Donetsk school of domra performance: stages of development, methodological principles, regional component of the repertoire]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.02 Music Art. Petro Ilyich Tchaikovsky music Academy. Kyiv, 283 p. [in Ukrainian].

3. Burko, O. V. (2021) Problemy vnutrishnoansamblevoi muzychnoi komunikatsii u «Shchedrivtsi» Valerii Ivko [Problems of intra-ensemble musical communication in “Shchedrivka” by Valery Ivko]. In: *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk [Current issues of the humanities]*. Issue 41, pp. 62–66 [in Ukrainian].

4. Burko, O. V. (2020) Chasovyi aspekt muzychnoi komunikatsii v kamerno-ansamblevom vykonavstvi (na prykladi domrovoho ansamblu) [Temporal aspect of musical communication in chamber and ensemble performance (on the example of the domra ensemble)]. In: *Muzychne mystetstvo i kultura [Music art and culture]*. Issue 30. No 2. pp. 258–271 [in Ukrainian].

5. Varnavska, V. V., Filatova, T. V. (2010). Valerii Ivko [Valerii Ivko]. In: *Davydov, M. A. Istoriiia vykonavstva na narodnykh instrumentakh: Ukrainaska akademichna shkola [History of folk instruments performance: Ukrainian Academic School]*. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho, pp. 248–252 [in Ukrainian].

6. Davydiuk V. F. Vybrani lektzii z ukrainskoho folkloru [Selected lectures on Ukrainian folklore]. Lutsk: Tverdynia. 448 p. [in Ukrainian].

7. Ivanytskyi, A. I. (2004). Ukrainskyi muzychnyi folklor [Ukrainian musical folklore]. Vinnytsia : Nova knyha, 315 p. [in Ukrainian].

8. Lysenko, M. V. (1964). Letter to F. M. Kolessa No. 182 of April 22, 1896. In: Lysenko, M. V., Lysenko, O. M. (ed.) *Lysty [Letters]*. Kyiv: Mystetstvo., pp. 267–272 [in Ukrainian].
9. Matviias, I. H. Mova ukraïnskykh koliadok i shchedrivok [*The language of Ukrainian carols and Christmas carols*]. In: *Kultura slova [Culture of word]*. Issue 76, pp. 148–155 [in Ukrainian].
10. Petryk, S. V. (2013). Tendentsii neofolklorizmu v suchasniï virtuoziï domrovii miniatiuri [*Tendencies of neo-folklorism in modern virtuoso domra miniatures*]. In: *Kultura Ukrainy [Culture of Ukraine]*. Issue. 41. pp. 228–235 [in Ukrainian].
11. Potseliuko, A. B. (2024). Spetsyfika strukturykh osoblyvosti muzychnykh tvoriv kalendarno-obriadovykh pisen zymovoho tsyklu v svitli antychnoi muzykologii [*The specificity of the structural features of the musical works of calendar-ritual songs of the winter cycle in the light of ancient musicology*]. In: *Molod i rynok [Youth&Market]*. Issue. 2 (222). pp. 153–157 [in Ukrainian].
12. Snihyrova, L. M. (2004). Poniattia «Stykhiia» (vohon, voda, zemlia, povitria) [*The concept of "Element" (fire, water, earth, air)*]. In: *Kultura narodov Prychernomia [Culture of the peoples of the Black Sea region]*. Issue. 56, tom 1. pp. 84–90 [in Ukrainian].
13. Filonenko, L. P. (2023). Problemy interpretatsii koliadok i shchedrivok dlia fortepiano ukraïnskykh kompozytoriv [*Problems of interpreting carols and hymns for piano by Ukrainian composers*]. In: *Teoriia ta praktyka mystetskoï edukatsii u tsyvilizatsiïnykh vyklykakh sohodennia* [Theory and practice of art education in today's civilizational challenges]. P. 181–186 [in Ukrainian].
14. Franko, I. Ya. (1910). *Narysy istorii ukraïnskoï literatury do 1896 r. [Essays on the history of Ukrainian literature until 1890]*. Lviv: nakladom ukraïnsko-ruskoï vydavnychoï spilky, pp. 67–69 [in Ukrainian].
15. Kalachanis K., Dimitrijević S. (2016). Aristotelian aether and void in the universe. In: *Journal of classical studies matica Srpska*. No. 18. P. 135–150. Available at: <http://surl.li/wnswfg> (accessed: 25.10.2024) [in English].

ANASTASIIA DIAKOVA

Diakova, Anastasiia — postgraduate student at the Theory and History of Music Performance Department at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-2477-0111>

nastiadiakova98@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319213

EMBODIMENT OF UKRAINIAN FOLK ELEMENTS IN VALERII IVKO'S «SHCHEDRIVKA»

The relevance of the study is determined by the need for an in-depth analysis of the features of Valerii Ivko's performance style, in particular in the context of the folklore fairway of his works. **Main objective** of the study is highlight folklore motifs in the original domra composition, reveal their archaic origins and enrich ideas about Valerii Ivko's compositional style. **The methodology** includes method of structure analysis to identify the main stylistic Valerii Ivko's techniques and method of comparative analysis is used to study the connection between the archaic and the modern musical embodiment, as well as in the study of folklore elements of the work and the influence of the ancient environment on the human worldview.

Results and conclusions. The historical and geographical context of the formation of the genre of charity was established, thereby clarifying the cultural basis of Valerii Ivko's creative idea. "Schedrivka" for domra and piano is a bright and virtuosic work that faithfully reflects the author's mu-

sical style. The composer successfully combined several types of techniques of working with folklore material, including citation, variation of the musical text, and author's reworking with features of polyphony. The following features of the approach to the composer's interpretation of the genre of generosity were noted: enrichment of the theme with achievements of classical means of composition, such as modern methods of harmony, texture; shading of the main theme thanks to the tonal plan, the sound of different modes and intonation complexes, and with the help of various textural presentation and skillful manipulation of the piece's form, the author managed to transform the musical theme and saturate it with new experiences; on the basis of a generous piece, an elaborate pantype composition with an active dramaturgy, which has signs of a three-part structure, was masterfully created. The archaic theme of generosity, which was taken as a basis, was able to go from a monodic presentation to a colorful large-scale embodiment, from chamber sound to orchestral. Thanks to the means of polyphony, harmony, and orchestration, the composer managed to modernize the ancient genre of schedrivka while preserving elements of the symbolism of the ancient slavs: bourdon as a connection with the surrounding environment and as a way of spiritual communication with God; the variable tonal sounding of the two main themes only in the major represents revival and new life; the embodiment of the main theme in different octaves corresponds to various elements. Embodying Ukrainian folklore elements, Valerii Ivko successfully combined original ancient melodies with the help of his author's style.

Keywords: carol, schedrivka, the compositional work of Valerii Ivko, folklore, domra performance.

УДК 78.071.1Рамо:78.083(44)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319216

СУХЛЕНКО Ю. С.

Сухленко Юрій Сергійович — аспірант творчої аспірантури, кафедра спеціального фортепіано, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна). Науковий керівник — Драч Ірина Степанівна, доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії музики ХНУМ імені І.П. Котляревського (Харків, Україна).

ORCID:ID: <https://orcid.org/0000-0003-1424-1887>

sukhlenko@gmail.com

© Сухленко Ю. С., 2024

«LES SAUVAGES» Ж.-Ф. РАМО: МАРКЕТИНГОВИЙ ХІД ЧИ ВПРАВА З МУЗИЧНОЇ ХАРАКТЕРОЛОГІЇ?

Актуальність теми пропонованої наукової розвідки полягає у пошуку нових ракурсів осмислення явища програмності у творчості французьких композиторів-клавесиністів першої третини XVIII століття. На матеріалі однієї з найпопулярніших мініатюр Ж.-Ф. Рамо «Les Sauvages» / «Дикуни», яка увійшла до П'ятої сюїти зі збірки *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin* і була опублікована у 1728 році, розглянута прагматика вибору назви у зв'язку із обумовленими вербальною програмою принципами залучення до художнього тексту тогочасних музичних ідіом, для відтворення екзотичного образу. Застосований комплексний методологічний підхід, що включає історико-контекстуальний, біографічний, компаративістський, жанрово-стилістичний, виконавський методи аналізу, дозволяє з'ясувати особливості реагування салонних музикантів Парижу на зразки позаєвропейської культури, яку репрезентувала делегація північноамериканських індіанців, що завітала до Парижу у 1725 році. Реальна зустріч з тубільцями викликала зацікавлення і широкий резонанс, активізуючи спостереження над самотутніми особливими проявами людської природи. Колоритні образи «прибульців» не могли залишитися без уваги у композиторів та нотних видавців, які назвами музичних творів, що викликали асоціації з «виразними» портретами чужинців, підвищували попит на власну музичну продукцію. Музична мініатюра Ж.-Ф. Рамо розглянута у статті як симптом формування у музиці концепції «наївної», не зіпсованої законами соціуму «природної людини», яка у подальшому потрапить у фокус уваги і лібретиста «Галантних Індій» (1735), і відомих літераторів доби Просвітництва, в тому числі Вольтера, чия повість «Простодушний» (1767) представила пригоди індіанця з племені гуронів, який опинився у тогочасній Франції. Водночас доведено, що композитор певною мірою наслідував попередні спроби відтворення на музичній сцені уявних образів з американського континенту. Проведене дослідження відкриває перспективи для подальшого осмислення природи програмності у мистецтві французьких клавесиністів, окреслює специфіку музичного відтворення «характерів», над якими розмірковували у паризьких салонах.

Ключові слова: індіанці, характеристика, музичний маркетинг, французькі клавесиністи, доба Бароко, творчість Ж.-Ф. Рамо.

Вступ. Творча практика французьких клавесиністів XVIII століття відкрила в музичному мистецтві новий спосіб конкретизації змісту, пов'язаний із включенням у заголовковий комплекс оригінальної назви твору, яка не просто фіксувала той чи

інший род музичного вислову, жанр або присвяту, але й орієнтувала на певний характер образів. З цієї назви, як слушно зауважує українська дослідниця К. Фізер, «починається входження в художній світ твору, це свого роду “точка відліку”, що є “ключем” для розкриття його образності» [Фізер, 2017, с. 179]. Виконуючи номінативну, інформаційну, комунікативну, експресивно-апелятивну, врешті-решт, рекламну функції, вербальна назва музичного твору виступає як «попередній коментар» до звучання, настанова сприйняття подальшого тексту, дороговказ для фантазії виконавця і слухача. Конвенції, що уклалися протягом доби Просвітництва, стосовно «моделей» для музичного зображення, орієнтували переважно на «портретний» формат — не урочистого парадного типу, а жанровий портрет, в якому фіксується не людина взагалі, а особлива, обумовлена характерними рисами постать. Природа її своєрідності походить від різних звичаїв і способів буття, настроїв розуму і серця. Саме співвідношення галереї «характерів», що спостерігалися в часи галантних розваг, з практикою інструментального (клавесинного) музикування зумовлює **актуальність** обраної теми.

На сьогодні вітчизняне музикознавство тільки починає роботу у дослідженні творчості французьких клавесиністів. Узагальнення досвіду зарубіжних дослідників і виконавців потребує ретельного опрацювання конкретного музичного матеріалу, що усвідомлюється у широкому історико-культурному контексті. Тож, **мета статті** полягає в окресленні специфіки втілення видатними майстрами європейського мистецтва образу «дикунів» у музиці, осмисленні маркетингових передумов створення клавесинної п'єси саме у руслі цієї тематики та засобів музичної характеристики індіанців, запропонованих Ж.-Ф. Рамо.

Аналіз публікацій. Найбільш актуальною працею за темою втілення образу індіанців у музичному мистецтві є «Imagining Native America in Music» М. Пізані [Pisani, 2010], який дає найповнішу характеристику впливу корінних народів Америки на музичне мистецтво Європи. Були використані праці, присвячені життєтворчості Ж.-Ф. Рамо: В. Б. Артем'євої [Артем'єва, 2016], Г. Седлер [Sadler, 2014] та видана наукова праця самого великого композитора Ж.-Ф. Рамо [Rameau, 1971]. Для окреслення контексту епохи були опрацьовані історичні джерела кінця XVII — першої половини XVIII століття: Ж. Брюєр [Bruyère, 1688], П.-Л. Шато-Леон [Château-Lyon, 1752], А. Фюрет'єр [Furetière, 1690], часопис *Mercure de France* [Mercure de France, 1725], Р. Г. Твейт [Thwaites, 1896] та праці, присвячені виконавству та творчості французьких клавесиністів: Дж. Р. Антоні [Anthony, 1974], Д. Чанг [Chung, 2011], Й. Найто [Naito, 2014].

Наукова новизна. На матеріалі однієї з найпопулярніших мініатюр Ж.-Ф. Рамо «Дикуні» / «Les Sauvages» розглянута прагматика вибору назви у зв'язку із обумовленими вербальною програмою принципами залучення до художнього тексту тогочасних музичних ідіом, для відтворення екзотичного образу. У такий спосіб з'ясована реакція салонних музикантів Парижу на зразки позаєвропейської «Чужої» / «Іншої» культури, яку репрезентувала делегація північноамериканських індіанців, що завітала до Парижу у 1725 році.

Музична мініатюра Ж.-Ф. Рамо вперше постає у науковому дискурсі як симптом формування у музиці концепції «наївної» спільноти людей, не зіпсованих законами соціуму, які у подальшому потраплять у фокус уваги лібретиста «Галантних Індій» / «Les Indes galantes» (1735), і відомих літераторів доби Просвітництва, в тому числі Вольтера, чия повість «Простодушний» (1767) представила пригоди індіанця з племені гуронів, який опинився у тогочасній Франції. Водночас, доведено, що ком-

позитор певною мірою наслідував попередні спроби відтворення на музичній сцені уявних образів з американського континенту.

Методологічне підґрунтя дослідження сформоване на перетині декількох наукових підходів, серед яких — історико-контекстний, що виявляє властивості втілення образу та музики індіанців у часопросторі європейського музичного мистецтва; компаративний, необхідний для порівняння композиторського відтворення образів індіанців та їх музики; жанрово-стильовий, за допомогою якого встановлюються характерні ознаки та особливості досліджуваної музики, біографічного, який дозволяє розглянути акт створення музики як подію на життєвому шляху автора.

Результати дослідження. Огляд композиторського досвіду відображення індіанців у музиці Ж.-Ф. Рамо дозволяє чітко відокремити музичну мініатюру «Les Sauvages» від інших творів про індіанську музику його попередників і сучасників. На відміну від таких композиторів, як Ж.-Б. Люллі, Г. Перселл, А. Відвальді, Ж.-Ф. Рамо створив «музику дикунів» не за напівфантастичними переказами, а маючи безпосередній досвід їх спостереження на сцені Італійського театру у вересні 1725 року, і, головне, маючи намір зафіксувати цей досвід шляхом музичної «характеристики».

Зустріч на перетині культур

Історія знайомства європейської культури з невідомою цивілізацією племен жителів Америки розпочалася, як відомо, з першовідкриття Христофором Колумбом племен таїносів¹ у 1490-х роках. Мореплавець назвав ці племена «індіанцями». У подальшому, «індіанець» став тим визначенням, за допомогою якого ідентифікуються корінні народи Америки та яким багато американців індіанського походження вирішили ідентифікувати себе². Дослідник Майкл Пізані (Michael Pisan) зазначив: «“Корінний американець” — це ліберальне відхилення, що виникло в 1970-х роках і, схоже, є сучасною політичною корекцією первісного неправильного терміну “індіанці”, що, насправді, є поверненням до колоніальної системи координат» [Pisani, 2010, p. 17].

Закономірно, що політичні інтереси Європи, які викликали опір «дикунів», не могли не вплинути на розвиток мистецького життя, у якому яскраво відображалися враження від нових культурних «знайомств». Першою спробою відтворити на європейській музичній сцені образи народів з Нового Світу було залучення до антре №8 «Індіанці» «Indiens» у «Хворій Любові» / «L'Amour malade» Ж.-Б. Люллі шість чоловіків та шість жінок індіанського походження. На концертному вечорі для короля Людовіка XIV головна сюжетна лінія фінального пишного антре балету «Флора» полягала у представленні широкій публіці основних расових груп світу: європейців, африканців, «азіатів» («asiatics») та американців. Музика до цього балету, рукопис якої дійшов до наших днів, як і до деяких інших³, схожих за тематикою вистав, свідчила, як вказує американський дослідник, що «французькі придворні композитори

¹ З іспанської *taíno* – збірне позначення ряду аравакських племен, що населяли на момент відкриття Америки острови Гаїті, Пуерто-Ріко, Куба, Ямайка, Багамські острови та ряд північних Малих Антильських островів до острова Гваделупа на південному сході.

² Цікаво, що до проголошення незалежності колоністами (United States Declaration of Independence) у 1776 році, «американцями» з європейської точки зору, були саме корінні народи континентів.

³ «Зельматіда, принц Перу» в «Балеті Алкідіана» (Люллі, 1658), кінна карусель Людовіка 1662 року, «Храм миру» (також Люллі, 1686) та балет націй, що завершував «Іссе» (Детуш, 1697).

нічого не знали про справжню музику індіанців (або принаймні не намагалися наслідувати її стиль)» [Pisani, 2010, p. 17–18].

І хоч «індіанська музика» Ж.-Б. Люллі ані в мелодії, ані в ритмах, ані в орнаментиці не наслідувала справжню індіанську культуру, однак, у композитора було особливе ставлення до тональності та ладу, які здатні змалювати образ «дикунів». Тональною дихотомією для композитора виступали паралельні тональності соль мінор та сі бемоль мажор: «Соль мінор — тональність, яку Люллі зазвичай використовував для похмурих настроїв, трагедії (як у своєму мотеті “De Profundis”) та таємниць уявних світів» [Pisani, 2010, p. 30].

Вирізняється у зображенні дикунства «американців» остання семі-опера Г. Персела «Королева індіанців» («The Indian Queen») (1695) на лібрето Дж. Драйдена (John Dryden) та Р. Говарда (Robert Howard). У танці, присвяченому святкуванню перемоги на початку третьої дії також, на перший погляд, у музичному полотні мало що здається «войовничим» та «дикунським». Номер, написаний у сі бемоль мажорі, періодично переходить у соль мінор, як і у Ж.-Б. Люллі. Однак, більш характерним, ніж тональність чи лад, є ритмічний малюнок самого танцю: «Він нагадує мореску шістнадцятого століття з її сильним акцентом на одну долю, відсутністю вираженого другого пульсу та різкими стрибками на кварту. Хоча в танці Персела немає жодної партії ударних, безперервне повторення ритму (половинна з крапкою та чверть) набуває неминучої і рушійної якості. Як і в презентаційній моресці, цей танець вимагав би від виконавців демонстрації зброї — можливо, розмахування мечами та ножами — і навіть, можливо, ілюстрації імітації бою» [Pisani, 2010, p. 33–34].

Іншим композитором, який також долучився до розповсюдження тогочасного тренду на зображення «екзотики» у музиці, був А. Вівальді. Тема американських народів розкривається у присвяченій ним партитурі опери «Мотецум¹» (Motezuma, RV 723). Опера була вперше поставлена у 1733 році у театрі Сант-Анджело (Teatro Sant'Angelo, Венеція) на лібрето венеціанця Альвізе Джусті (Luigi Alvisi Giusti). Сюжет опери вирізнявся возвеличенням імператора ацтеків Монтецуми та його королеви Мітрени проти жорстоких іспанських завойовників.

Цікаво, що навіть у другій половині XVIII століття німецький композитор Карл Генріх Граун (Carl Heinrich Graun) також не відводив музиці своєї опери-серія «Монтесума» особливої ролі у зображенні американських народів, яка мала б розрізняти ацтеків та іспанців. Сислове навантаження «лягало» на костюми для танцюристів. Опера була написана з дотриманням тогочасних естетичних настанов — віртуозність направлена на вираження того чи іншого афекту, а характерні відмінності європейської культури і культури народів Нового світу залишалися поза увагою: «Серед основних визначальних стилістичних ознак музики — мелодії, орнаментики, басових ліній, гармонічного ладу, фактури, вибору тональності та ладу — жодна з оперних партій Грауна в «Монтесумі» не визначає бінарної музичної опозиції між іспанськими чи ацтекськими персонажами» [Pisani, 2010, p. 35–36].

Наведені приклади з творчості А. Вівальді, як і до нього Г. Перселла та після нього К. Грауна, свідчать, що композитори не фіксували музичними засобами «ін-акшність» американської корінної культури, створюючи її образ за допомогою нормативних ідіом європейської музики доби Бароко.

¹ «Унікальне джерело для “Мотецуми” (пропуск літери «N» є навмисним і філологічно правильним), було виявлене лише у 2003 році, коли колекція Співочої академії Берліна була повернена з Києва, де вона пролежала у таємниці як воєнна здобич з кінця Другої світової війни» [Talbot, 2013, p. 188].

Варто зазначити, що для переважної більшості європейців XVII століття, індіанці були «sauvages», або «Wilden» (німецькою мовою). Таке ставлення не мало зневажливого сенсу щодо нерозумних, малоосвічених дикунів, а більшою мірою як захоплення незайманою, дикою природою їх натур. Дослідник Йосіхіро Найто (Yoshihiro Naito) зауважив, що ця тематика знайшла відображення й у роботах Ж.-Ж. Руссо, який вважав, що античності як соціальному стані передував природний стан дикунської епохи, що дало йому змогу сформулювати новий критерій для оцінки фаз виродження — сутність (essence), або поняття походження: «Адже дика доба не лише передує античності у часі, але й концептуально переважає античність. У тому сенсі, що природний стан є найчистішим станом, а суспільний стан є денатурованим станом, дикун біля витоків людства представлений як сутнісний стан людства» [Naito, 2014, p. 98]. Думки про чисту, неспотворену людську культуру індіанців висловлювали й інші філософи того часу: «Якщо людина зводиться до пізнання найнижчих потреб, то її навчання триватиме недовго. Природа дає їй усвідомлення своїх потреб і пропонує засоби їх задоволення за допомогою своїх різноманітних творінь. Та ж сама природа, до якої він спокійно прислухається, вчить його суворим обов'язкам щодо інших. Цього достатньо, щоб сформувати індійське суспільство» [Alembert, 1764, p. 129].

Однак не всі ставилися до дикунства індіанців позитивно. Особливо це стосувалося католицької церкви. За словами М. Пізані: «У 1537 році Папа Павел III проголосив, що всі індіанці є “справжніми людьми”, і це поклало початок постійним зусиллям протягом наступних трьохсот років, спрямованих на те, щоб принести християнство аборигенам, тим самим прагнучи викоринити один з аспектів їхньої “дикості”» [Pisani, 2010, p. 28].

Масштаб інтересу тогочасної Європи до американської культури захопив також і Ж.-Ф. Рамо, який у 1728 році опублікував «Нові сюїти для клавесина» («Nouvelles suites de pièces de clavecin»). Серед номерів сюїт, багато з яких мають програмний заголовок, номер, під назвою «Les Sauvages», був безпосередньо нахненним виступом двох індіанців з Луїзіани наприкінці літа 1725 року. Стаття у часописі «Mercure de France» описувала цю виставу так: «Італійські комедіанти перед від'їздом до Фонтенбло представили на сцені свого театру надзвичайну новинку. Два дикуни, які нещодавно приїхали з Луїзіани, високі і красиві, близько 25 років, станцювали три запальні танці, разом і окремо, причому таким чином, що не залишилося жодних сумнівів у тому, що прибули вони з місцевості дуже далекої від Парижа. Те, що вони стверджують, що зображують, безсумнівно, дуже легко почути в їхній країні, але тут немає нічого складнішого для розуміння: ось що ми змогли дізнатися про них. Перший танцюрист представляв вождя свого народу, одягненого трохи скромніше, ніж у луїзіанському стилі, але так, що оголеність тіла проступала наскрізь. На голові у нього була своєрідна корона, небагата, але дуже широка, прикрашена пір'ям різних кольорів. Іншого танцюриста ніщо не відрізняло від простого воїна. Перший дав зрозуміти другому своїм танцем і манерою триматися, що він прийшов запропонувати мир, і вручив калумет (трубку мира) або прапор своєму ворогові. Потім вони танцювали разом танець миру. Другий танець, який називається танцем війни, виражає збори індіанців, де приймається рішення про війну проти того чи іншого народу, і зображуються всі жахи можливого конфлікту. Ті, хто дотримується такої ж думки, приєднуються до танцю. У третьому воїн першим виходить назустріч ворогові, озброєний луком і сагайдаком зі стрілами, а інший, сидячи на землі, б'є в барабан або своєрідні литаври, розміром не більше капелюха. Здолав-

ши ворога, дикун повернувся, щоб повідомити про це свого вождя. Потім він імітував битву, в якій, він зображав, як подолав ворога. Потім вони разом танцюють танець Перемоги» [Mercure de France, 1725, р. 2274–2276].

Цікаво, що цей виступ був частиною надзвичайно важливого акту франко-американської дипломатії. У «Повідомленні про прибуття до Франції чотирьох індіанців з Міссісіпі» («Relation de l'arrivée en France de quatre Sauvages de Missicipi») ми знаходимо інформацію, що для того, щоб «дати їм уявлення про велич короля і пишність його королівства», створити «сприятливе уявлення про Францію» і, таким чином, заохотити до укладення союзів з метою зміцнення французьких позицій на захід від Міссісіпі до Парижа, 20 вересня 1725 було організовано прибуття посольства з п'яти знатних індіанських делегатів: «Чікагу, вождь Метчігаміас [Іллінойс] [...], Менспере, вождь Міссурі, Боганьєнхін, вождь Осаге, Агігіда, вождь Отоптата, а за ними Ігнон Уаконісен, донька вождя Міссурі» [Mercure de France, 1725, р. 2828–2859]. Індіанська делегація у традиційному одязі була прийнята у Версалі, Марлі, Фонтенбло, супроводжуючи на полюванні на зайців самого короля. При дворі лише королеві не дозволили прийняти індіанців на аудієнції, оскільки її чоловік-монарх «не вважав, що вона повинна бачити їх у їхньому дикому і надто химерному вигляді» [там само].

Вартий уваги коментар до вражень від виконання танця трубки миру, який знаходиться в описі єзуїта Ж.-Ф. Лафіта (Joseph-François Lafitau) 1724 року (лише за рік до виступу індіанців у Парижі), де він зазначав, що батальна сцена «виконана настільки добре — повільними і розміреними кроками, під ритмічне звучання голосів і барабанів, — що могла б зійти за дуже гарний антре до балету у Франції» [Thwaites, 1896, р. 136].

Назва п'єси як маркетинговий хід

У час публікації своєї третьої збірки клавесинних п'єс, Ж.-Ф. Рамо не був ще відомим як музикант. Наприклад, його перша збірка «Перша книга п'єс для клавесину» («Premier Livre de Pièces de Clavecin») (1706) була абсолютно невідома і ледве не залишилась втраченою. Але композитор здобув собі славу провідного теоретика, видавши у 1722 і 1726 роках праці «Трактат про гармонію» («Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels») і «Нова система теоретичної музики» («Nouveau système de musique théorique»). Ця слава, навіть, була використана проти нього у часи суперечок рамістів і люллістів, оскільки деякі критики виявляли в його гармонії «геометричну якість, що лякає серце і пропонує лише великі алгебраїчні істини» [Vilate, 1970, р. 292–293]. Композитору постійно приходилось доводити, що вчені не заважає, а навпаки, сприяє вмінню композитора писати музику. Яскравим свідченням тому слугує лист від 25 жовтня 1727 року до Антуана Удара де Ла Мотта (Antoine Houdar de La Motte) з проханням створити лібрето до опери. У цьому листі композитор пише: «Варто побажати, щоб знайшовся для театру музикант, який вивчив би натуру, перш, ніж її зображати, і щоб він, завдяки своїм знанням, зумів вибрати фарби і нюанси, а розум і смак дозволили б йому співвіднести такі з необхідною експресією. <...> я далекий від того, щоб вважати себе таким музикантом. Але, принаймні, у мене, порівняно з іншими, є знання фарб і нюансів, які вони лише випадково відчують і якими користуються, до речі, лише випадково» [Mercure de France, 1765, р. 39–40]. І окремо підкреслює, що свою музику він створює, маючи на увазі лише «людей зі смаком, а зовсім не вчених, бо останніх багато, а перших майже немає» [там само].

Тож, не випадковим є те, що другу збірку «П'єси для клавесину» («Pièces de Clavecin», 1724) та третю «Нові сюїти п'єс для клавесину» («Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin», 1728) композитор доповнює науковою передумовою. Ця практика стала нор-

мою, починаючи з «П'єс для клавесина» («Pièces de Clavecin», 1689) Ж.-А. Д'Англебера (Jean-Henri d'Anglebert). Адже передмова допоможе наблизитись до авторського замислу, засвоїти п'єси самостійно, та, у випадку Ж.-Ф. Рамо, нагадає покупцю, що п'єси були створені видатним теоретиком, що збільшить продаж. У другому виданні композитор додає невеликий трактат «Метод пальцевої механіки» («Une methode pour la mecanique des doigts»), у якому описані засоби досягнення досконалої гри на клавесині. Ж.-Ф. Рамо наголошує на необхідності підкладання саме першого пальця під час виконання гам, наполягає на необхідності досягнення повної свободи і гнучкості рук, дає вправу для розвитку пальців у музикантів-початківців, а також таблицю прикрас і невеликий менует, як приклад їх використання.

У третьому виданні, у передмові під назвою «Зауваження щодо п'єс цієї збірки та щодо різних жанрів музики» («Remarques sur les pièces de ce livre et sur les différents genres de musique») композитор підкреслює, що тільки Алеманда, Сарабанда та Гавот у четвертій сюїті, а в п'ятій — тільки «Тріолети» («Les Triolets») і «Енгармонічна» («L'Enharmonique») мають виконуватися відносно повільно, а всі інші п'єси — відносно швидко. Як і у попередньому виданні, композитор додає дидактичне зауваження, що п'єси потрібно засвоювати не поспішаючи: «але завжди пам'ятайте, що краще грішити надмірною повільністю, ніж надмірною швидкістю: в оволодінні твором ви поступово вловлюєте його смак, і незабаром відчуваєте його справжній рух»¹. Композитор дає вказівки щодо принципів нотації та теоретичне обґрунтування використання енгармонізму — раптової модуляції через зменшений септакорд, який він використав у двох п'єсах збірки — «Урочистої» / «La Triomphante» з четвертої сюїти та «Енгармонічної» з п'ятої.

У структурі збірки ми бачимо однаковий принцип організації із попереднім виданням. Перша сюїта у збірці «Нові сюїти п'єс для клавесину» починається з традиційних, опорних непрограмних танців, яких не має у майже цілком програмній другій сюїті (винятком є лише два непрограмних менуети). Цікаво, що видатний Франсуа Куперен, автор 27 сюїт для клавесину соло, створив 246 п'єс, із котрих 214 були програмними (87%), а у Ж.-Ф. Рамо програмних п'єс лише 20 із 46 (близько 43,5%). Тут потрібно підкреслити, що жанрові твори Ж.-Ф. Рамо, безумовно, були створені під враженням від творчості його співвітчизника Ф. Куперена, та не менш важливий вплив у цьому відношенні, можливо, мав Л.-Б. Кастель (Louis Bertrand Castel). У роботі «French Baroque Masters: Lully, Charpentier, Lalande» ми знаходимо такі згадки про роль Л.-Б. Кастеля у надиханні Ж.-Ф. Рамо на створення тематичних п'єс про природу: «Кастель стверджує, що він познайомив Рамо, невдовзі після того, як композитор оселився в Парижі в 1722 році, з “пташиними співами, описаними в Кірхера” (тобто в “Musurgia universalis”, 1650), серед яких він особливо згадує курку і солов'я» [Anthony, 1974, p. 248-249]. Тож логічно буде припустити, що описові п'єси, такі як «птахи» композитора в «Перегук птахів» («Le rappel des oiseaux»), «Курочка» («La poule»), «Вири» («Les tourbillons»), були створені під враженнями саме від «Musurgia universalis»². Але композитор надихався не тільки враженнями від природи й з театральних постановок, як наприклад, у цікавому для нас випадку виступу

¹ Jean-Philippe Rameau, Nouvelles suites de pièces de clavecin composées par Mr Rameau, avec des remarques sur les différents genres de musique. Gravées par Mlle Louise Roussel, Paris, L'auteur / Sieur Boivin / Sieur Leclerc, 1728

² Атанасій Кірхер / Athanasius Kircherсклав (німецький учений-полімаст) – склав музичну енциклопедію «Загальна музургія» («Універсальна музургія»), яка була опублікована в 1650 році.

двох індіанців, що стала натхненням для п'єси «Дикуни» («Les sauvages») або номер «Циклопи» («Les cyclopes»), що, «можливо, був натхненний зображенням одноокого велетня в опері Люлли “Persée”, відродженій у листопаді 1722 року і, ймовірно, одній з перших опер, яку Рамо побачив після повернення до Парижа» [там само, р. 249]. Багато назв, наприклад, «Циганка» («L'egiptienne»), «Бесіда муз» («L'Entretien des Muses»), «Солонські простаки» («Les Niais de Sologne»), «Селянка» («La Villageoise») є портретними замальовками. Деякі з них — «Зітхання» («Les soupirs»), «Ніжні скарги» («Les tendres plaintes») — викликають певний настрій. Інші — «Три руки» («Les trois mains»¹, «Енгармонічна» («L'Enharmonique») — натякають на композиційну техніку.

Для того, щоб адекватно оцінити історичну ситуацію тих часів, треба згадати, що у Франції 1690 року починається промислове виробництво клавесинів. Найвідомішим, поряд з іншими французькими майстрами, був Ніколас Бланше (Nicholas Blanchet) (1660-1731) та його сини, які саме будували інструменти, в основному засновані на моделях фламандських майстрів клавесину з Антверпена, родини Ракерс (Ruckers). Як зазначила дослідниця Е. Бонд (Ann Bond): «Неможливо бути впевненим, чи впливають виробники інструментів на музичний твір чи навпаки, але, безперечно, що віртуозні французькі композитори-клавесиністи вимагали від своїх творців інструмент, який міг би включати в себе широкий спектр якостей: елегантність, методичність, силу, ніжність і пристрась» [Bond, 1997, р. 39]. Оскільки то була новинка для масового споживача, інструмент породжував і відповідний доступний репертуар. На клавесинах не тільки навчалися музикувати, він ставав невід'ємною атрибутикою гарно проведеного дозвілля.

Визначним є і те, що у 1670 році із публікацією двох книг для клавесину Ж. Шамбон'єра, у Франції починається практика видання клавесинних творів. Сучасний дослідник Д. Чанг (David Chang) зазначає, що «починаючи з XVIII століття, композитори зазвичай віддавали перевагу друкованим нотам, а не рукописним копіям, з кількох причин. По-перше, друкована клавішна музика створювала ілюзію незмінності. По-друге, вона розглядалася як засіб боротьби з розповсюдженням зіпсованих копій» [Chung, 2011, р. 194].

Тож, що повинно було привернути увагу покупця, який побачив створені месьє Рамо «Нові сюїти п'єс для клавесина»² із зауваженнями про різні жанри музики? По-перше, Ж.-Ф. Рамо — відомий теоретик, тому його передмова, звісно, повинна була підвищити привабливість товару. З точки зору музичної програмності, Ж.-Ф. Рамо ніби мав на меті задовольнити як прихильників творчості Ф. Куперена, для яких була створена друга сюїта у збірці, так і поціновувачів творчості попередньої генерації майстрів школи Французьких клавесиністів — Н. Лебега та Д'Англебера, які не мали значного прагнення до програмності. Тут здається доречною асоціація із друком книг — вони можуть бути ілюстровані, що, авжеж, зацікавить покупця та підвищить продаж.

І зовсім неможливо пройти повз такого маркетингового ходу, як повторне використання власної музики. Ж.-Ф. Рамо не займався завзятим самозапозиченням як інші композитори тогочасної доби, але під час суперечки між люллістами і рамістами у 1730-х роках композитор вдавався до самостійних запозичень, щоб підвищити популярність своїх перших опер. Істориками були виявлені не менше сотні беззаперечних випадків, хоча припускають, що були й інші. У компендіумі наукових

¹ Мається на увазі використання двох мануалів, через перехрещення рук.

² Ноти, гравіровані Луїзою Руссель, були надруковані 1728 року. Ціна м'якого видання — 6 ліврів.

праць, присвячених постаті композитора, зазначено: «Серед останніх — кілька фрагментів з побічної музики до «L'Endriague» (нині втраченої) та запозичення в оперних постановках, які могли бути зроблені за його життя, але не можуть бути точно датовані» [Sadler, 2014, p. 193]. Повторне використання творів з його клавесинних збірок-бестселерів також виявилось ефективним, публіці того часу подобалися чути знайомі мелодії у переробленому варіанті витончених пародій, як це було у випадку з п'єсами «Les Sauvages», «Les Niais de Sologne» та «Musette en rondeau» 1724 року. Загалом, Ж.-Ф. Рамо щонайменше двадцять разів запозичував клавесинні п'єси для своїх опер. Але далеко не всі в оточенні композитора позитивно ставилися до його експериментів у цитуванні власної музики. Повторне використання Ж. Ф. Рамо музики клавесинних п'єс навіть було висміяно на двох непристойних сатиричних гравюрах: «Як наслідок, можливо, більшість його пізніших запозичень взяті з творів, які мали обмежений публічний розголос. Рамо привласнив мало тематичного матеріалу інших композиторів, хоча запозичення були виявлені з творів Шарпантьє, Кампра, Генделя, Лаланда та Вівальді» [там само].

Найвідомішим актом повторного використання Ж.-Ф. Рамо власної музики була п'єса «Дикуни» («Les sauvages») з третьої збірки клавесинних п'єс. Вона була перекладена для оркестру у 1736 році як четвертий антре під назвою «Танець трубки миру» в опері-балеті «Галантні Індії», прем'єра якої відбулася попереднього року на лібрето Луї Фюзеліє (Louis Fuzelier) (1672-1752). Ось що написано про «Дикунів» у збірці «Lettres sur les hommes celebres» — листів про відомих людей в галузі науки, літератури та образотворчого мистецтва за часів правління Людовика XV: «Послухайте, пане, нове і неповторне “Air des Sauvages”, яке супроводжує Дуєт і хор, так добре вигаданий; винахід щасливий і унікальний. Чого не можна сказати про Chaconne, яка завершує цей чудовий акт? Гармонія і благородство — це вже велика заслуга, але також і різноманітність, якою вона наповнена, відрізняє її від усіх творів такого роду, в яких зазвичай вистачає одноманітності. Творчий геній вільний від цієї вади» [Château-Lyon, 1752, p. 73].

“Вправа з музичної характерології”

Перша третина XVIII століття в Європі пройшла під знаком шаленої популярності книги Жана де Лабрюєра «Характери» («*Les Caractères de Théophraste, traduits du grec, avec les Caractères ou les Moeurs de ce siècle*», 1688). Численні перевидання створили моду на «характеристики», влучність яких демонструвалася як в салонах, так і при дворі або в пресі. Світська людина мала демонструвати спостережливість, визначаючи характерні риси тієї чи іншої особистості, вловлювати зміни її настрою, знаходити відповідні колоритні слова для характеристик. Поширилася навіть гра, коли за словесними характеристиками впізнавалися реальні люди. Зрозуміло, що під час таких «вправ з характерології» до уваги брались переважно зовнішні ознаки: темп, ритм і інтенсивність рухів та психічних реакцій, — все те, що з часів Гіппократа прийнято називати «темпераментом». Діагностика у кожному конкретному випадку темпераменту об'єкта спостереження вважалась науковою основою «характеристики».

Тож, коли Ж.-Ф. Рамо у листі до лібретиста Антуана Удара де Ла Мотта (Antoine Houdar de La Motte) від 1727 року написав: «Ви повинні прийти і послухати, як я охарактеризував пісню і танець цих дикунів, які з'явилися на сцені Італійського театру один або два роки тому» [Mercure de France, 1765, p 39], то сенс слова «характеризувати» був для обох добре зрозумілим. Лексикограф Антуан Фурет'єр (Antoine Furetière) (1619-1688) у своєму «Універсальному словнику» пропонує таке визначен-

ня слова «характеризувати»: «Описати характер чогось настільки добре, що його можна впізнати. Цей художник, цей поет добре характеризують пристрасті, які вони хочуть зобразити» [Furetière, 1690, р. 234]. Тож, Ж.-Ф. Рамо брався саме «характеризувати» екзотичне явище, яке сам спостерігав.

Важливість безпосереднього досвіду для музиканта композитор підкреслює у своєму *Traité de l'harmonie*: «Хороший музикант повинен віддаватися всім образам, які він хоче зобразити. Як майстерний актор, він повинен стати на місце подій, які він хоче зобразити, уявити себе в тих місцях, де відбуваються різні події, які він хоче зобразити, і брати участь у цих подіях так само, як і ті, хто в них бере участь найбільше» [Rameau, 1971, р. 156].

Аналізуючи «Дикунів» Ж.-Ф. Рамо, ми бачимо, що вибір тональності не був довільним — тональність соль мінор за часів Ж. Б. Люллі стала європейською ідіомою відображення індіанців (та взагалі екзотичних образів) у музиці. Використання у якості контрасту тональності сі бемоль мажор у першому куплеті також обумовлене традицією — ми вже зустрічали використання цього співвідношення тональностей соль мінор/сі бемоль мажор у творчості Ж.-Б. Люллі та Г. Перселла.

В оригінальному тексті твору ми не знаходимо рекомендацій щодо темпу чи характеру виконання твору. Але, звернувшись, наприклад, до роботи Ж.-К. Велана (Jean-Claude Veilhan) «Правила виконання музики в епоху Бароко» («Les Regles de l'Interpretation Musicale a l'Epoque Baroque»), ми знаходимо цитати барокових авторів. Вони сходяться на тому, що розмір, зазначений як 2, слід виконувати відбиваючи ритмічну пульсацію на два у досить швидкому темпі, якщо автором на зазначено інакше [Veilhan, 1977, р. 4]. Протягом твору ми бачимо, що при пульсації дуолями зберігається досить сильний акцент на першій долі. Б. Поро зазначає, що «цей ритм був характерним для екзотичних маршів у балеті та комедії-балеті: найвідоміший приклад — Marche des Turcs Люллі із Le Bourgeois gentilhomme» [Porot, 2015]. Тут потрібно зазначити, що, навіть якщо б ми не були знайомим із танцювальною природою вистави, що надихнула Ж.-Ф. Рамо, маршем цей твір бути не може — швидкий темп і марш це несумісні речі. Остинатність довгих ударів створює асоціацію з ударами у «барабан або литаври розміром не більше капелюха» [Mercure de France, 1725, р. 2275], на якому один з двох індіанців грав під час виступу на сцені Італійської комедії.

«Дикуні» написані у формі куплетного непарного рондо з приспівом і двома епізодами, що є традиційним і розповсюдженим рішенням у мистецтві французьких клавесиністів. У фактурі твору прослідковується усього дві лінії — бас з показовими великими стрибками та мелодійна лінія, що побудована на поєднанні двох фігур: арпеджіо й гамм. Оскільки «дикуни», яких бачив композитор, були «роздягнутими», можливо такий фактурний вибір є ще одним з компонентів музичної характеристики — лише бас та мелодія, як оспівування гармонії, створюють асоціацію із екзотичним та занадто відкритим для парижан тих часів одягом індіанців.

У другому куплеті відбуваються хроматичні зсуви у дусі Ж.-Ф. Рамо, що модулюють до мінорної домінанти (ре мінор). У мелодії, на десятому такті другого куплету, з'являються три октавних стрибки як імітація та відповідь басовій лінії. Цей момент викликає враження того, як два танцюристи, що паралельно виконували танець у змістовній єдності, ненадовго вступили у діалог та навіть у суперечку, щоб знов зійтися в останньому проведенні рефрену.

Висновки. Отже, огляд композиторського досвіду у відображенні індіанців у музиці дозволяє чітко відокремити музичну мініатюру «Les Sauvages» від інших творів індіанської музики попередників і сучасників. Це досвід безпосереднього зна-

йомства та намір «характеризувати» екзотичний об'єкт спостереження засобами музичного мистецтва. Саме зустріч з індіанською культурою на сцені Італійського театру надихнула композитора на створення п'єси для клавесина, яка стала однією із перлин мистецтва французьких клавесиністів.

У «Дикунах», як у ранній спробі музичної «характеристики», композитор не намагався буквально наслідувати оригінал, виходячи за межі своєї інтонаційної системи, як це потім будуть робити композитори-романтики, відтворюючи тембр, лад, гармонію, мелодичні фігури. Ж. Ф. Рамо використав музичну лексику свого часу, але при цьому зміг вийти за її рамки. Він застосував підкреслено екстравагантний, «дикунський» стиль письма, безперечно блискуче передаючи темперамент виконавців індіанського танцю та те захоплююче враження, яке справило на нього це колоритне видовище.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Артем'єва В. Б. Життєтворчість Жана-Філіппа Рамо: аспекти періодизації. *Часопис Національної музичної Академії України ім. П.І. Чайковського*. 2016. № 1 (30). С. 31–44.
2. Фізер К. До проблеми назви музичного твору. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 2. С. 178–183.
3. Alembert J. L. R. d., Tacitus C. *Mélanges de littérature, d'histoire, et de philosophie*. Amsterdam : Chez Zacharie Chatelain & fils ..., 1764. 469 p.
4. Anthony J. R. *The new grove french baroque masters: Lully, Charpentier, Laland, Couperin, Rameau*. New York : W. W. Norton, 1974. 429 p.
5. Bond A. *A guide to the harpsichord*. Portland : Amadeus Press, 1997. 267 p.
6. Bruyère J. d. L. *Les caractères de Théophraste: Traduits du grec ; avec, Les caractères, ou, Les moeurs de ce siècle*. Paris : E.Michallet, 1688. 360 p.
7. Château-Lyon P. -L. D.A. d. *Lettres sur les hommes celebres, dans les sciences, la littérature & les beaux arts, sous le regne de Louis XV. Premiere partie*. Amsterdam : chez Saint Jacques..., 1752. 191 p.
8. Chung D. Revisiting 'le bon gout': observations on the irregularities and inconsistencies in french harpsichord music 1650-1730. *Music and letters*. 2011. Vol. 92, no. 2. P. 183–201
9. Furetière A. *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts...* La Haye, Rotterdam : Arnout et Reinier Leers, 1690. Vol. 1. 828 p.
10. Lettre de M.Rameau à M.Houdart de La Motte, de l'Académie Française, pour lui demander des paroles d'Opera. *Mercure de France*,. 1765. mars P. 36–40. URL:<https://books.google.fr/books?id=5W1BAAAACAAJ&hl=fr&pg=PA39&output=embed>
11. *Mercure de France*. 1725. Septembre. P. 2274–2276. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6518840f/f160.double>.
12. Naito Y. Rameau et Rousseau –universalisme et relativisme–. *The bulletin of kansai universty society for the study of french language and literature*. 2014. P. 93–115.
13. Pisani M. V. *Imagining native america in music*. Yale University Press, 2010. 422 p.
14. Porot B. *Les sauvages de Rameau*. *Les Cahiers du CERHIC*. URL: <https://cerhic.hypotheses.org/411> (date of access: 02.12.2024).
15. Rameau J.-P. *Treatise on harmony*. / trans. from french by P. Gosset. New York : Dover Publications, 1971. 444 p.

16. Relation de l'arrivée en France de quatre sauvages de Mississipi. *Mercure de France*. 1725. décembre. P. 2827–2832. URL: <https://books.google.fr/books?id=KJNQAAAAYAAJ&hl=fr&pg=PT78&output=embed> (date of access: 02.12.2024).
17. Sadler G. *Rameau compendium*. Suffolk : Boydell & Brewer, Incorporated, 2014. 281 p.
18. Talbot M. *Vivaldi compendium*. Suffolk : Boydell & Brewer, Incorporated, 2013. 270 p.
19. Thwaites R. G. *Jesuit relations and allied documents : travels and explorations of the Jesuit missionaries in New France, 1610-1791; the original French, Latin, and Italian texts, with English translations and notes*. Cleveland : Burrows Bros. Co., 1896. Vol. 59. 316 p.
20. Veilhan J.-C. *Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (17e-18e s.) générales à tous les instruments*. Paris : Leduc, 1977. 101 p.
21. Vilate F. C. d. I. *Essai historique et philosophique sur le goût*. Genève : Slatkine Reprints, 1970. 329 p.

REFERENCES

1. Artemieva, V. B. (2016). Zhyttietvorchist Zhanna-Filippa Ramo: aspekty periodyzatsii [The Life and Work of Jean-Philippe Rameau: Aspects of Periodization]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoyi akademii Ukrayiny im. P. I. Chaikovskoho* [Bulletin of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky]. Issue 1 (30), pp. 31–44 [in Ukrainian].
2. Fizer, K. (2017). Do problemy nazvy muzychnoho tvoriv [On the Problem of Naming a Musical Work]. In: *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv* [Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts]. Issue 2, pp. 178–183 [in Russian].
3. Alembert J. L. R. d. (1764). *Tacitus C. Mélanges de littérature, d'histoire, et de philosophie*. Amsterdam : Chez Zacharie Chatelain & fils ..., 1764. 469 p. [in French].
4. Anthony J. R. (1974). *The new grove French baroque masters: Lully, Charpentier, Laland, Couperin, Rameau*. New York : W. W. Norton. 429 p. [in English].
5. Bond A. (1997). *A guide to the harpsichord*. Portland : Amadeus Press. 267 p. [in English].
6. Bruyère J. d. L. (1688). *Les caractères de Théophraste: Traduits du grec ; avec, Les caractères, ou, Les moeurs de ce siècle*. Paris : E. Michallet. 360 p. [in French].
7. Château-Lyon P.-L. D. A. d. (1752). *Lettres sur les hommes célèbres, dans les sciences, la littérature & les beaux arts, sous le règne de Louis XV. Première partie*. Amsterdam : chez Saint Jacques.... 191 p. [in French].
8. Chung D. (2011). Revisiting 'le bon goût': observations on the irregularities and inconsistencies in French harpsichord music 1650–1730. *Music and Letters*. Vol. 92, no. 2. pp. 183–201 [in French].
9. Furetière A. (1690). *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts...* La Haye, Rotterdam : Arnout et Reinier Leers. Vol. 1. 828 p. [in French].
10. Lettre de M. Rameau à M. Houdart de La Motte, de l'Académie Française, pour lui demander des paroles d'Opéra. *Mercure de France*, (1765). mars pp. 36–40. Available at: <https://books.google.fr/books?id=5W1BAAAACAAJ&hl=fr&pg=PA39&output=embed> (accessed: 04.12.2024) [in French].
11. *Mercure de France* (1725). septembre. pp. 2274–2276. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6518840f/f160.double> (accessed: 01.12.2024) [in French].

12. Naito Y. (2014). Rameau et Rousseau –universalisme et relativisme–. The bulletin of kansai university society for the study of french language and literature. pp. 93–115. [in French].
13. Pisani M. V. (2010). Imagining native america in music. Yale University Press. 422 p. [in English].
14. Porot B. Les sauvages de Rameau. Les Cahiers du CERHIC. Available at: <https://cerhic.hypotheses.org/411> (accessed: 02.12.2024) [in French].
15. Rameau J.-P. (1971). Treatise on harmony. / trans. from french by P. Gosset. New York : Dover Publications. 444 p. [in English].
16. Relation de l'arrivée en france de quatre sauvages de missicipi. Mercure de France, 1725. Décembre, pp. 2828–2859. Available at: <https://books.google.fr/books?id=KJNQAAAAYAAJ&hl=fr&pg=PT78&output=embed> (accessed: 02.12.2024). [in French].
17. Sadler G. (2014). Rameau compendium. Suffolk : Boydell & Brewer, Incorporated. 281 p. [in English].
18. Talbot M. (2013). Vivaldi compendium. Suffolk : Boydell & Brewer, Incorporated. 270 p. [in English].
19. Thwaites R. G. (1896). Jesuit relations and allied documents : travels and explorations of the jesuit missionaries in new France, 1610–1791; the original french, latin, and italian texts, with english translations and notes. Cleveland : Burrows Bros. Co.. Vol. 59. 316 p. [in French].
20. Veilhan J.-C. (1977). Les règles de l'interprétation musicale à l'époque baroque (17^e–18^e s.) générales à tons les instruments. Paris : Leduc. 101 p. [in French].
21. Vilate F. C. d. l. (1970). Essai historique et philosophique sur le gout. Genève : Slatkine Reprints. 329 p. [in French].

SUKHLENKO YURI

Sukhlenko, Yuri — Postgraduate student of creative postgraduate studies, Department of Special Piano, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts (Kharkiv, Ukraine)

ORCID:ID: 0000-0003-1424-1887

sukhlenko@gmail.com

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319216

«LES SAUVAGES» BY J.-P. RAMEAU: A MARKETING PLOY OR AN EXERCISE IN MUSICAL CHARACTERIZATION?

The relevance of the study is to search for new perspectives on the phenomenon of programmability and characterization in the works of French harpsichord composers of the first third of the eighteenth century on the basis of one of the most popular miniatures by J.-P. Rameau «The Savages». In the research, the choice of the title is analyzed in connection with the principles of involvement of musical idioms of the time in the musical text to reproduce the exotic image, defined by the verbal program. The applied complex methodological approach allows us to find out the peculiarities of the reaction of Parisian salon musicians to the representatives of the non-European «other» culture, which was presented by the delegation of North American Indians who visited Paris in 1725. The colorful images of «savages» could not go unnoticed by composers and music publishers, who, by titling musical works that evoked associations with exotic portraits of

foreigners, increased the demand for their own musical products. Should we look for signs of cross-cultural intersections only in the headline «inventions» or have recent impressions left their mark on musical texts? If so, to what extent did the existing «good taste» allow the composer and performer to authentically «copy» the exotic original? The search for answers to these questions is the main plot of this article.

Main objective is to outline the specifics of the embodiment of the image of «savages» in music by prominent masters of European art, to comprehend the marketing prerequisites for creating a harpsichord piece in the context of this theme and the means of musical characterization of Indians proposed by J.-P. Rameau. **The methodology** consists of a comprehensive methodological approach that includes historical and contextual, biographical, comparative, genre and stylistic, and performance analysis methods.

Results and conclusions. An overview of J.-P. Rameau's compositional experience in reflecting Indians in music allows us to clearly separate the musical miniature «Les Sauvages» from other works of Indian music by his predecessors and contemporaries — it is the experience of direct acquaintance and the intention to «characterize» the exotic object of observation through the means of musical art. In «Les Sauvages», as in an early attempt at musical «characterization, » the composer did not try to literally imitate the original music of the native Americans. He used the musical vocabulary of his time, but, at the same time, he went beyond it, applying an emphatically extravagant, «savage» style of writing, undoubtedly brilliantly conveying the temperament of the performers of Indian dance on the stage of the Italian Theater in September 1725.

Keywords: Native Americans, characterization, music marketing, French harpsichordists, Baroque period, creativity of J.-P. Rameau.

УДК 78.087.68(092)"194-195"(477+438)(045)
DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319218

ЗЛОЧЕВСЬКА Ю. В.

Злочевська Юлія Віталіївна — аспірантка кафедри дослідження культури та цифрової епохи, АГН Університет науки та Технологій (AGH Akademia Górniczo-Hutnicza), (Краків, Польща).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0521-154X>

zlochevs@agh.edu.pl

© Злочевська Ю. В., 2024

ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ НАРОДНИХ ХОРІВ ТА ВОКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФІЧНИХ АНСАМБЛІВ У 1940–1950-ТІ РОКИ: УКРАЇНСЬКИЙ ТА ПОЛЬСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Розглянуто історичний контекст та процес заснування двох ансамблів: Національного Заслуженого Академічного Українського Народного хору України імені Григорія Верьовки та польського Ансамблю Пісні і Танцю «Шльонск» імені Станіслава Хадина. З'ясовано в чому полягає специфіка вивчення польської народної культури на території Цешинської Сілезії. Представлено маловідомих зарубіжних польських митців: Єжи Хадину, Станіслава Хадину та Ельвіру Камінську. Висвітлено процес пошуку учасників колективів. З'ясовано офіційну й неофіційну мету заснування ансамблів, що дало змогу чіткіше зрозуміти подальшу мистецьку діяльність аналізованих колективів. Розкрито головну ідею концепції Ордену мистецтв Станіслава Хадина як спроби створити новий тип «світлого» суспільства, в якому можна було б розкрити найкращі риси особистості кожного учасника. Простежено процес створення хорової навчальної студії при Національному Заслуженому Академічному Українському Народному хору України імені Григорія Верьовки у 1962 році за ініціативою Григорія Гурійовича Верьовки та Елеонори Павлівни Скрипчинської. Окреслено головні ідеї функціонування осередку музичної освіти С. Хадина. Проаналізовано репертуар ансамблів у перші роки їх творчої діяльності. Виявлено основні характеристики мистецького стилю їх художніх керівників. Розкрито питання щодо спільних й відмінних художньо-естетичних засад діяльності колективів. Висвітлено історію становлення академізованих, опертих на народні мелодії, колективів, що були частиною офіційного мистецтва у період 1940–1950 років.

Ключові слова: фольклор, народна пісня, національна пам'ять, музична культурна спадщина.

Вступ. У 1940–1950 роках століття культурна політика як в Україні, так і в Польщі характеризувалася зростанням тиску радянської влади на культуру, поширенням утилітаризму та пропагандистського розуміння мистецтва. Саме в такі кризові моменти суспільство починає шукати спільне підґрунтя, на яке міг би спиратися кожен його представник, те що могло б об'єднати людей, нагадати про цінності як основу буттєвого самовизначення особи і нації. Одним з таких шляхів є діяльність народних колективів. Усна народна творчість віддавна відіграє ключову роль у формуванні національної культури і є не лише джерелом самоідентифікації, але й носієм найбільш істотної інформації про світоглядні уявлення, духовні цінності та прагнен-

ня народу. Будучи частиною духовної культури, вона є безцінним духовним скарбом нації, який супроводжує людину від колиски й до останнього подиху. У цьому контексті мається на увазі саме народна пісня. Ця ідея підкреслює велике значення народної пісні та фактично всієї культурної музичної спадщини. Власне, на той момент це стало однією з причин розвитку хорового мистецтва як одного з аспектів державної стратегії [Кречко, 2015]. Протягом періоду радянської доби влада наполегливо намагалася витіснити фольклор фольклоризмом (в його негативній конотації), вважаючи, що він міг ефективно впливати на уявлення, думки й світогляд людей, адже важко переоцінити значення традиційної культури для народу. Крім того, цей метод давав можливість уряду знівелювати самотність різних народів, які входили до складу СРСР. Становлення хорової музики було обумовлене державною підтримкою культурних проєктів, метою яких було сприяння розвитку народної творчості та заохочення масової участі у численних самодіяльних колективах [Шевченко, Ноздріна, Павлюкова, 2017]. Втім, слід зазначити, що діяльність таких колективів відіграла важливу роль в процесі становлення національної хорової школи.

Аналіз публікацій. Історичний та біографічний нарис творчості Григорія Гурійовича Верьовки проаналізували у своїх дослідженнях видатні музикознавці, зокрема С. Козак [Козак, 1981], Л. Яценко [Яценко, 1963]. Процес становлення українського хорового та хореографічного мистецтва було висвітлено в аналізі О. Скопцової [Скопцова, 2005], О. Коломoeць [Коломoeць, 2023], В. Туркевича [Туркевич, 1999], Н. Гречухи [Гречуха, 2007], Н. Кречко [Кречко, 2015], В. Шевченко, О. Ноздріної, Г. Павлюкової [Шевченко, Ноздріна, Павлюкова, 2017] та ін. Питання музичного виконання Національного Заслуженого Академічного Українського Народного хору України імені Григорія Верьовки розглядаються в студіях О. Бенч-Шокало [Бенч-Шокало, 2002], А. Гуменюк [Гуменюк, 1969], О. Шишкіної [Шишкіна, 2014] тощо. Аспект реконструктивного виконавства фольклору в Україні представлено в працях Л. Лукашенко [Лукашенко, 2023]. Зазначимо, що до сьогодні мало хто з польських дослідників досліджував діяльність Ансамблю Пісні і Танцю «Шльонск» імені Станіслава Хадіни. Оpubліковано лише декілька ґрунтовних публікацій, але комплексного опису і аналізу діяльності ансамблю та його засновника з культурологічної та музикознавчої точки зору не було здійснено. Головні дослідження на цю тему підготував польський славіст, культуролог і фольклорист Даніель Кадлубец (Daniel Kadłubiec) [Kadłubiec, 2004, 2016, 2019, 2024]. Ці роботи присвячені як народній культурі Цешинської Сілезії, так і історії Ансамблю Пісні і Танцю «Шльонск» імені Станіслава Хадіни. З іншого боку, дослідженням елементів духовності у творчості С. Хадіни займалася польський антрополог культури, релігієзнавець, історик ідей Ізабела Тциньська (Izabela Trzcńska) [Trzcńska, 2023].

Мета статті — простежити процес становлення народних хорів та вокально-хореографічних ансамблів у період 1940–1950-х років та здійснити порівняльний аналіз діяльності двох колективів: Національного Заслуженого Академічного Українського Народного хору України імені Григорія Верьовки і Ансамблю Пісні і Танцю «Шльонск» імені Станіслава Хадіни, що дасть можливість розглянути проблему з двох перспектив: української та польської. Слід зазначити, що в цій публікації висвітлюємо саме історію заснування колективів, їх основну концепцію, мету та початок діяльності.

Наукова новизна. Багаторічну історію і активну діяльність народних хорів та ансамблів пісні і танцю можна з упевненістю вважати надзвичайно обширною науковою проблематикою. Вивчення цієї дослідницької проблеми є тим більш важли-

вим, що, незважаючи на численні студії над українським та польським фольклором, зокрема над фольклором Цешинської Сілезії, які з'явилися ще у XIX столітті, висвітлення процесу становлення народних хорів та вокально-хореографічних ансамблів у 1940–1950-х роках ще не має комплексного опрацювання, з точки зору порівняльного аналізу двох перспектив — української та польської. Разом з тим, феномен діяльності Ансамблю Пісні і Танцю «Шльонск» імені Станіслава Хадини, а також творчість і погляди видатного польського композитора Станіслава Хадини майже не висвітлені в українському академічному та науково-дослідницькому просторі.

Методологічне підґрунтя дослідження складають аналіз літературних та історичних джерел, історичний метод (щоб простежити ідею створення академізованих, опертих на народні мелодії, колективів, що належали до офіційного мистецтва у період 1940–1950 років в двох різних країнах), порівняльний метод (зادля виокремлення спільних та відмінних художньо-естетичних засад діяльності колективів) та комплексний метод (з метою цілісного вивчення проблеми становлення професійних народних колективів в середині XX століття).

Результати дослідження. Незважаючи на те, що сільські народні хори існують в Україні з кінця XIX століття, формування професійного народного хорового виконавства припадає насамперед на 1930–1940 роки і охоплює усі галузі української хорової культури [Скопцова, 2005]. Народно-хорове мистецтво як явище, інспіроване радянською владою, стає пріоритетним на той період, структурно й функціонально підпорядкованим системі влади, що в результаті призвело до ідеологізації народної творчості. До того ж були сформовані професійні ансамблі пісні і танцю, які виконували не лише вокальні, а й вокально-хореографічні та танцювальні номери. Отож під час Другої світової війни, а саме 11 вересня 1943 року Постановою Ради Народних комісарів УРСР № 264 «Про організацію Державного українського народного хору» був створений хоровий колектив (нині Національний Заслужений Академічний Український Народний хор України імені Григорія Верьовки), [далі: Український Народний хор]. На посаду художнього керівника було призначено Григорія Верьовку, видатного хорового диригента, композитора, автора обробок народних пісень, наукового співробітника Інституту фольклору АН УРСР, творця жанру хорової думи у супроводі оркестру народних інструментів. Разом з ним працювала його дружина, талановита хорова диригентка, педагог — Елеонора Скрипчинська [Яценко, 1963]. Варто зазначити, що очолювали колектив Григорій Верьовка зі своєю дружиною до 1965 року — майже до самої смерті, власне того ж року хору присвоїли його ім'я.

У постанові зазначалось, що Український Народний хор має складатись зі 134 осіб. Склад виконавців розподілявся таким чином: 84 співаки, 34 артисти оркестру народних інструментів, 16 артистів балету. Проте, становлення хору відбувалось у буремні роки війни, тому добір учасників колективу був непростим завданням. Перших талановитих вокалістів Григорій Верьовка разом з Олександром Мінківським, хоровим диригентом, педагогом, художнім керівником і головним диригентом Капели бандуристів УРСР, шукав не тільки в Харкові й околицях, але також по інших містах і селах. Однак до першого складу концертної бригади («Харківської») ввійшло тільки шість співаків і 16 співаків-кобзарів із Миргорода. В їх числі був й Іван Скляр, бандурист, майстер музичних інструментів, автор пісень та творів для народних інструментів. Колектив розмістився в місті Харкові, на вулиці Сумській № 61 у невеликій кімнаті [Козак, 1981]. Була опрацьована концертна програма й колектив почав виступати, піднімаючи бойовий дух народу. Натомість Верьовка далі продовжував

шукати нові таланти, діставшись до багатьох сіл та міст (аж до Києва) і створюючи «Харківську» хорову групу. Пізніше, на прохання Григорія Верьовки до колективу долучились бандуристи з Полтави. В листопаді 1943 року на посаду диригента хору було призначено Елеонору Скрипчинську, керівником оркестру став Іван Антоновський, а балетмейстером — Олександр Дмитренко. В листопаді, після звільнення Києва, частина колективу переїхала до міста, власне саме тому тут продовжувався набір, але вже використовуючи засоби масової інформації. В газетах, журналах та радіо з'являються оголошення про набір до народного хору. Деяких розшукали листами польової пошти. Так, серед інших до складу колективу додаються цимбаліст Іван Золотаренко і сопілкар Євген Бобровников. У січні 1944 року відбулося в певному сенсі «воз'єднання» «Київської» і «Харківської» груп, в результаті чого з'являється конкретний поділ колективу на хорову, танцювальну і оркестрову групи. З матеріалів архіву Елеонори Скрипчинської відомо, що на початку діяльності хору колектив складався з 75 виконавців: 42 співаків хору, 20 музикантів оркестру народних інструментів та 13 артистів хореографічної групи [Скопцова, 2005].

Звертаючись до історії заснування польського ансамблю, вважаємо за необхідне коротко окреслити проблему вивчення польської народної культури. Загалом, в контексті досліджень польської народної культури, Цешинська Сілезія¹ займає унікальне місце, оскільки ще в XIX столітті інтелігенція, що походила з селянського прошарку, посіла тут винятково високе місце, порівняно з іншими регіонами Польщі. Як наслідок, селяни, особливо ті, що працювали вчителями, почали активно вивчати та плекати місцеві традиції — збирати та систематизувати їх [Kadłubiec, 2016]. Важливою частиною їхньої акумульованої спадщини стали збірники народних пісень і танців [Hlawiczka, 1901; Tacińska, 1957]. Одним з таких вчителів був Єжи Хади́на (Jerzy Hadyń), польський педагог і громадський діяч, а також відомий збирач народних пісень і танців. Єжи Хади́на був батьком Станіслава Хади́ни (Stanisław Hadyń) — польського композитора, педагога, диригента, музикознавця, письменника і психолога, який разом з Ельвірою Камінською (Elwira Kamińska), польським хореографом і педагогом, 1 липня 1953 року заснував Ансамбль Пісні і Танцю «Шльонск» (Zespół Pieśni i Tańca «Śląsk» imienia Stanisława Hadyń). Зараз ансамбль має ім'я свого засновника [далі: Ансамбль «Шльонск»]. Перша назва ансамблю — Державний народний ансамбль пісні і танцю «Шльонск», який став другим державним ансамблем такого типу в Польщі.

Пошук талановитих молодих людей був справою нелегкою. Спочатку С. Хади́на сам шукав учасників ансамблю по селах Цешинської Сілезії, але невдовзі почав стикатися з багатьма труднощами. Тому він змінив тактику набору учасників і дав оголошення на радіо й в пресі. Виявилося, що охочих взяти участь було чимало: на відкриті відбори в Палаці молоді в Катовіце прийшло близько 15000 претендентів. Набір зазвичай відбувався саме в Катовіце і тривав кілька днів у двох окремих залах (Станіслав Хади́на та його комісія проводили прослуховування до хору, а Ельвіра Камінська займалась пошуком майбутніх учасників балету). Завжди приходило кілька сотень людей, але з такої кількості відбирали лише кількох. Спершу планувалося, що ансамбль налічуватиме майже 300 учасників: 140 виконавців хору, 60 артистів балету та 80 музикантів оркестру. Однак вдалося зібрати лише половину від запланованої кількості артистів. У повному складі ан-

¹Цешинська Сілезія - історичний регіон, що знаходиться в південно-східній частині Сілезії (Польща), зосереджений навколо міста Цешин, Сілезьких Бескидів та річок Ольза і Вісла.

самблє налічував 119 учасників, зокрема 78 хористів і 41 танцівника, які походили з різних середовищ й соціальних прошарків. Переважна більшість учасників колективу не були професіоналами і не мали жодної музичної освіти. Єдиним винятком була частина балету — так звані «чорні дияволи», які мали мистецьку освіту та досвід виступів. Більше половини учасників мали тільки початкову освіту і лише невелика частина здобула повну загальну середню освіту. Це було зумовлено насамперед тим, що для ансамблю Станіслав Хади́на шукав молодих людей віком від 16 до 20 років, які були б не манірними, а щирими й безпосередніми, з природним звучанням голосу [Надупа, 1983, р. 11]. З моменту заснування Ансамблю «Шльонск» і до сьогоднішнього дня резиденцією колективу є замок у Кошенчині.

Для більш чіткого розуміння подальшої мистецької діяльності аналізованих колективів спробуємо окреслити мету їх заснування. Офіційною метою українського колективу, як зазначалося у постанові Ради народних комісарів, було: «сприяти розвитку українського народного хорового та музично-хореографічного мистецтва та його пропаганди серед трудящих мас» та піднімати бойовий дух народу у розпал Другої світової війни» [Козак, 1981]. Однак одним з головних концептів для Верьовки стала популяризація високохудожніх зразків українського пісенно-танцювального фольклору. Незважаючи на те, що академічне виконання було більш близьким для митця, коли постало питання вибору манери виконання творів, хормейстер певною мірою спирався на мрії про народний спів, закладені ще в дитинстві в містечку Березна, що на Чернігівщині. Г. Верьовка вирішує створити український народний хор з відтворенням національної української культури засобами декорацій, костюмів, народних інструментів і т.п. [Верьовка, 1972].

Метою Ансамблю «Шльонск», як й інших колективів того часу, зокрема Українського народного хору, була пропаганда культури (мистецтва) серед польського народу та поширення польської народної традиції. Однак прагненням засновників ансамблю було зосередження на представленні багатовікового фольклору Цешинської Сілезії, який внаслідок побутування на дуже розмаїтій території зберіг своє специфічне вираження в характерних ритмах, фразах, мелодійних темах і текстах. Тому сілезький фольклор, а передусім народні пісні і танці, виявились міцною основою для творчості Ансамблю «Шльонск» [Kadłubiec, 2024]. Однак неофіційною метою С. Хадини було створення такої концепції колективу, який мав би вибудовувати досвід нової народної культури, заснованої на традиційних зразках, але живої, відкритої до нових формул. Варто додати, що за задумом Станіслава Хадини, окрім відродження народної культури регіону, ансамбль мав стати Орденом мистецтв і спробою створити новий тип «світлого суспільства», в якому можна було б розкрити найкращі та найвідповідніші риси особистості кожного учасника. На думку С. Хадини, це було можливим лише в рамках концепції певного осередку, молодіжної і природної мистецької спільноти, відокремленої від зовнішніх факторів. Слід зазначити, що це була інноваційна ідея в контексті подальших експериментів в авангардному театрі. Тому були впроваджені суворі правила, серед яких: заборона співати на повний голос поза уроками; співати інші речі, які не були поставлені, а також виконувати оперні арії, джаз тощо; кричати незалежно від місця та ситуації; залишати територію замку без дозволу професора; їсти морозиво; вживати алкоголь; палити цигарки; перебувати в інтернаті протилежної статі і т.п. Також щодня для учасників ансамблю відбувались іспити з пройденого матеріалу. Разом з тим, кінцевим результатом усіх цих процесів мав стати художній твір, в якому завдяки мистецтву була б виражена автентичність, без жодних масок [Kadłubiec, 2004]. У цьому контексті варто зазначи-

ти, що окрім мистецької мети в цій концепції є також мотиви, пов'язані з духовністю, а передусім з альтернативними програмами, які були створені в міжвоєнний період у Цешинській Сілезії [Trzcińska, 2023]. Втім, розгляд цієї теми не належить до завдань публікації.

Зазначимо, що більшість учасників Українського Народного хору не мали жодної професійної музичної освіти, тільки досвід участі в художній самодіяльності. Слід зауважити, що в той період в Україні з'явилося багато професійних хорів, зокрема Черкаський народний хор, Закарпатський народний хор, Буковинський ансамбль пісні і танцю, Поліський народний хор «Льонок» (які зі свого боку наслідували Український Народний хор, що сприяло поширенню специфічної уніфікованої подачі голосу на основі так званого «відкритого тембру», монументальності складу тощо) [Скопцова, 2005]. Проте не було жодного освітнього закладу, який би готував професійних співаків для цих хорів. Саме тому Верьовка значну увагу почав приділяти музично-теоретичній та вокальній підготовці артистів колективу. У другій половині 1950-х років учасники хору та оркестру опановували теорію музики та сольфеджіо, вчилися та вдосконалювали гру на бандурі та цимбалах, а також поглиблювали знання щодо музичного фольклору та розуміння етнорегіональних відмінностей національного пісенно-хорового стилю. Натомість, вже у 1962 році за ініціативою Григорія Гурійовича та Елеонори Павлівни було створено хорову навчальну студію при Українському Народному хорі, яка існує і сьогодні. На навчання було прийнято 25 юнаків та дівчат (пізніше кількість учнів зросла до 30), а термін навчання складав два роки [Козак, 1981]. Першим директором навчального осередку був Ярослав Міщенко, а хормейстером призначено Анатолія Авдієвського. Керівники українських народних хорів були запрошені на випускні іспити студії і мали можливість поповнити свої колективи кваліфікованими вокалістами. З іншого боку, учасники Ансамблю «Шльонск» теж не мали жодної музичної освіти, нерідко навіть загальної середньої, тому він сам став осередком освіти. Це був своєрідний інтернат, де жили учасники хору і балету за винятком оркестру. Саме тому Станіслав Хади́на разом з головним балетмейстером Ельвірою Камінською та цілою плеядою професорів (серед яких: Леопольд Яніцький (Leopold Janicki), Хелена Невенгловська (Helena Niewęgłowska), Станіслава Агасінська (Stanisława Agasińska), Юзеф Кліманек (Józef Klimanek), Єжи Келбінський (Jerzy Kielbiński), Зофія Ординська (Zofia Ordyńska), Ванда Лозинська (Wanda Łozińska), Владислав Стефанік (Władysław Stefanik), Кароль Главічка (Karol Hławiczka), Адольф Дигач (Adolf Dygacz) та інші) створили навчальну програму для учасників ансамблю. Так, розклад занять для хору і для балету був дуже інтенсивним та всебічним. Наприклад, для хору були передбачені заняття з розвитку слуху, вокалу, постановки голосу, сольного співу, сольфеджіо, основ музики, гармонії, дикції, уроки гри на музичному інструменті, а також, що важливо, лекції з фольклористики. Варто зазначити, що після репетицій хор співав не лише народні пісні, а й твори класичної музики, які не входили до основного репертуару. Натомість у балеті основу занять складали класична техніка танцю, елементи народного танцю, характерний танець і ритміка, а також вокал та уроки гри на певному музичному інструменті [Надупа, 1983].

Основу репертуару Українського Народного хору складав багатоманітний український мелос, вокальні твори у супроводі ансамблю народних інструментів, народно-хореографічні композиції, інструментальні твори, а також пісні й танці інших народів. На момент заснування колективу існувала сувора цензура, яка передбачала, зокрема й аранжування народних пісень, тому ансамбль виконував народні пісні в

обробці композитора, а також авторські пісні (багато з яких написані Григорієм Верьовкою), які мали бути обов'язково затверджені (як і весь художньо-репертуарний план) Комітетом у справах мистецтв УРСР [Гречуха, 2007]. До репертуару хору входили такі твори, як: «Дума про визволення України», «Деся на дні мого серця», «Хорова дружба», «І шумить, і гуде», «Жито, мати», «Прощання», «Чи ти чула молода дівчина», «Ой як стало зелено». О. Бенч-Шокало наголошує, що хор виконував народнопісенний матеріал у композиторській обробці Миколи Лисенка, Левка Ревуцького, Бориса Лятошинського, та передусім Григорія Верьовки. Натомість стилістика виконання народних пісень базувалась на виконавській традиції центральної України. Головною рисою цих пісень є наявність підголосків — самостійних відгалужень від основної мелодії, які розташовуються над нею [Бенч-Шокало, 2002]. Слід згадати про величезний інтерес Верьовки до української поезії Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, а також українських поетів радянської доби — Миколи Бажана, Максима Рильського, Михайла Стельмаха, Павла Тичини тощо [Скопцова, 2005]. Варто зазначити, що саме Е. Скрипчинська відіграла важливу роль у включенні до основного репертуару пісень народів, до яких пізніше гастролював ансамбль. Серед авторських пісень велика частка припадає саме на радянську тематику, возвеличуючи Комуністичну партію, В. Леніна, Й. Сталіна, радянських солдат, шахтарів, робітників і т.д (серед яких: «Я славлю партію», «Клятва», «Шахтарочка»). Все це в цілому відображає загальну ситуацію з розгортанням ідеологічного тиску з боку держави. Слід сказати, що репертуар Ансамблю «Шльонск» у 1950–1960-х роках налічував загалом 212 творів, серед яких були як пісні, так і танці: «Helokanie», «Karolinka», «Piłka», «Pieśń o Wiśle», «Karlik», «Ondraszek», «Szumi dolina», «Waloszki», «Mietlorz» та інші. Спочатку діяльність колективу була сфокусована на народних традиціях Верхньої Сілезії, Цешинської Сілезії та Бескидів (пізніше проект був розширений, щоб охопити фольклор усіх польських регіонів). Як і Григорій Верьовка, Станіслав Хади́на та його вже вищезгаданий батько Єжи Хади́на також обробляли народні пісні, які пізніше виконувалися артистами хору. Під впливом творчості польського композитора, піаніста, педагога, музичного діяча і публіциста Кароля Шимановського С. Хади́на створив новаторський спосіб обробки народної музики [Podhajski, 2005].

У колективі Українського Народного хору передусім чільне місце займав мішаний хор з чоловічою (перші й другі тенори, баритони та баси) й жіночою (перші та другі сопрано, а також перші й другі альти) групами та солістами. Спираючись на традиції обробки народних пісень Миколи Леонтовича, Миколи Лисенка та Кирила Стеценка, Верьовка зазначає, що слід вчитись й черпати фольклор від народу, бо саме він є носієм народного мелосу та традицій. Тому, надаючи важливого значення жанровій своєрідності народної пісні, типам фактури й видам підголосків, Г. Верьовка застосовує принцип варіаційно-фактурного гармонічного розвитку, прийоми поліфонічно-підголоскової техніки, чергування двоголосся з унісонами, октавні розгалуження, паралелізми квінт, терцій, тризвуків, заспів низького жіночого голосу тощо [Гуменюк, 1969]. Важливою ідейно-концептуальною засадою для митця був розподіл на партії, як в академічному хорі, поєднання академічного і народного сопрано, що репрезентувало багатогранне та барвисте звучання народних пісень, застосування академічних методів для роботи над виконавською майстерністю, зосередження на художньому розкритті змісту народних пісень. Важливим аспектом на початку діяльності хору було питання розміщення колективу на сцені: у першому ряду — чоловіки, а за ними — жінки. Однак пізніше Г. Верьовка відзначив, що у ви-

конанні народних пісень велику роль відіграє саме жіноча група (а особливо тембр альти, який виконував провідну партію у значенні тембрального заповнення звучання), тому задля кращої художньої якості звучання було змінено порядок розташування артистів: у першому ряду — оркестр народних інструментів, ліворуч від диригента — перші та другі сопрано, за ними — перші і другі тенори; праворуч від диригента розташовувалися перші і другі альти, а за ними — баритони й баси [Коломоєць, 2023]. У контексті виконання народних пісень С. Хади́на говорив про важливість автентичного звучання. Він зазначав, що, впроваджуючи методи навчання бельканто, важливо не знищити народне звучання з подальшим перетворенням на псевдомистецьку манерність, а зберігати наявність стилістичної своєрідності народного співу без знищення його генези [Надупа, 1983].

Художній керівник Українського Народного хору в контексті хореографічної групи наголошував, що найважливішим для танцівника є яскрава творча індивідуальність та природній талантизм, удосконалений технічними навичками професійної хореографічної школи [Туркевич, 1999]. У польському колективі, розмірковуючи над питаннями хореографії, Станіслав Хади́на акцентував, що не слід прагнути до створення класичного балету. Ансамбль мав би поєднувати високу технічну майстерність зі свіжістю і природністю народного танцю [Надупа, 1983].

Важливим пунктом є використання народних музичних інструментів у творчій діяльності колективів. У складі колективу Українського Народного хору від моменту його заснування була оркестрова група, яка складалася з народних інструментів, зокрема бандури й цимбал, а пізніше сопілки, баяна, скрипки, ліри, басоли та бубна для супроводу хорового співу. Часто використовувалися старовинні українські музичні інструменти типу най та дрімби, які за специфікою свого звучання увиразнювали місцевий колорит народних пісенних мелодій й більш впливали на глядача [Яценко, 1963]. На противагу цьому ідея використання народних інструментів взагалі не з'являлася в контексті польського ансамблю, тут більше фігурував саме класичний склад оркестру. Хоча, процес пошуку білих голосів, збереження та відтворення сілезьких народних пісень, нотних записів, танців та автентичних народних строїв займав чільне місце в житті Станіслава Хади́ни.

Дослідження українського фольклору, збирання народних пісень і танців, поглиблене вивчення особливостей народної манери звуковидобування, а також специфіки техніки гри на народних музичних інструментах різних регіонів країни теж займали важливе місце в діяльності Григорія Гури́йовича. У післявоєнні роки Г. Верьовка та інші дослідники фольклору продовжили пошуки та запис нових народних пісень. Саме в той час були знайдені такі пісні, як «Ой у полі дві тополі», «Туман ярмом, туман долиною» «Зацвіла в лузі лоза», які стали частиною головного репертуару Народного хору, дякуючи чому український народ, а пізніше й закордонна публіка мали унікальну можливість доторкнутися до зразків народних поліфонічних творів [Коломоєць, 2023]. Велике значення для Григорія Гури́йовича мала також репрезентація українських традиційних строїв, що дозволило відобразити етнографічність України не тільки за допомогою народної музики, пісень і танців, але й українського народного вбрання. Г. Верьовка також акцентував увагу на необхідності у виконанні народних пісень зберігати різноманітні діалекти української мови. Одразу зазначаємо, що на відміну від Г. Верьовки, який у репертуарі хору репрезентував більшість діалектів в Україні, С. Хади́на зосередився лише на одному, презентуючи сілезький діалект, який є невід'ємною складовою культурного коду мешканців цього регіону.

Варто звернути увагу на основні характеристики мистецького стилю художніх керівників проаналізованих ансамблів. Григорій Гурійович використовував різні форми виконання: хоровий спів, сольний та ансамблевий співи, хоровий спів та оркестр народних інструментів тощо. Узагальнюючи ідейно-концептуальні положення Григорія Верьовки, слід виділити наступні: вокально-тембровий колорит народного гуртового співу, компактне звучання хору, спираючись на імпровізаційній багатоголосній виконавській народній традиції, використання заспіву низького жіночого голосу, поєднання підголоскового стилю з акордово-поліфонічним викладом, багатоголосні хорові розспіви, інтонаційно-ладовий розвиток основного наспіву з поступовим розгалуженням на декілька голосів та з епізодичним злиттям в унісон, виразна мелодична лінія, повільний темп, формування навичок ланцюгового та мішаного типу дихання, відкриті каданси, переважання традиційних гармонічних зворотів тощо [Козак, 1981]. Слід зазначити, що, базуючись на багатстві українського народного мелосу, Г. Верьовка написав багато творів, які з плином часу стали народними: «Ой, чого ти земле, молодіти стала», «Ой, як стало зелено» тощо.

Зауважимо, що на творчість Станіслава Хадини великий вплив мала композиторська спадщина видатних польських композиторів, передусім Фридерика Шопена, Кароля Шимановського та Людомира Ружицького, останнього з яких він наслідував стилістично (насамперед у сфері композиторської роботи з фольклором). Станіслав Хадина створив новаторський спосіб аранжування народної музики, стиль, який поєднав новітні композиторські засоби з сильною емоційністю, виразною мелодійністю та обрядовістю [Kadłubiec, 2019]. Композитор розробив техніку, засновану на модалізмах, що пов'язані з мажоро-мінорною системою та розширив її завдяки вільним акордовим комбінаціям й модалним ефектам. Зазвичай він поєднував ці прийоми з використанням гуральського ладу, інтервалів кварта та квінти, а також змістом, що відсилає до традицій регіону Підгалля. Використання гармонізації мелодичної лінії з народною ритмізацією мелодії (часто різкою та стрімкою). Тому дуже часто у творах використовувалися різкі зміни тональностей та хроматизм, як у партії соліста, так і в інструментальних партіях. Для багатьох пісень характерна мелодійність фраз, тембральність акомпанементу й тематизм. Також для нього характерним було використання драматургічних прийомів у виступах; різноманітне поєднання форм виконання, зокрема: жіночого та чоловічого хорового співу, солістів з білим голосом і хором бельканто тощо. У творах було присутнє чергування творів сентиментального характеру зі зразками живого й ритмічного звучання народної музики Цешинської Сілезії та автентичної музики гірських регіонів.

Серед творів Станіслава Хадини — скрипкові та фортепіанні п'єси, кантати, симфонічно-балетна поема, більше 250 хорових та сольних пісень, 14 різдвяних колядок, а також музика для балету, театру та кіно. Втім, найбільш відомими творами для хору С. Хадини є наступні: «Helokanie», «Ondraszek», «Karolinka», «Starzyk», «Szła dzieweczka», «Hej tam w dolinie», «Gdybym to ja miała». Варто зазначити, що твори, написані композитором, зокрема «Starzyk» та «Ondraszek», нині сприймаються слухачами як народні пісні [Kadłubiec, 2024]. Він створював постановки, сповнені експресії та закорінені у фольклорі. Це було справжнє поєднання співу, народного крику, танцю та оркестру, в результаті чого створювалася нова культурна перспектива, що розмивала межу між традицією та новаторством. Його музиці притаманне широке використання технічних можливостей білого голосу, насиченість і яскравість інструментування. Стилістика його творів вирізняється яскравим національним колоритом. Також характерним є спеціальне занурення деяких творів у музичний

клімат польської гуральської культури з метою посилення виразного ефекту впливу на аудиторію.

В цілому творчі концепції педагога виходили за рамки етнографічної достовірності, вносячи далекосяжні зміни в інтерпретацію фольклору. Таким чином це була не реконструкція фольклору, а створення власного бачення народної культури та його донесення до широкої аудиторії. Народна культура в розумінні професора — це повернення до казкового краю краси і добра (місцевість Карпентна, звідки він родом), зображення яскравості народної традиції Цешинської Сілезії. Ансамбль він називав «Сонячною Республікою молодих людей», які, на його думку, мали б посприяти трансформації всієї польської культури [Надупа, 1983].

Висновки і перспективи дослідження. Підсумовуючи, можна сказати, що функціонування колективів було нерозривно пов'язане з історичними, політичними, соціальними, а також культурними обставинами та реаліями того часу, що вплинуло не лише на репертуарну політику, інтенсивну концертну діяльність, але й на художньо створену стилістику.

Отже, в українській концепції більший акцент був зроблений безпосередньо на академічному характері співу та авторських аранжуваннях народних пісень. Опіраючись на класифікацію колективів О. Шишкіної, де критерієм виступає спосіб організації та репертуар, варто сказати, що діяльність Українського Народного хору можна віднести до третього типу у цій класифікації, який належить до «стилізованих» колективів, репертуар яких ґрунтується на композиторських аранжуваннях народного мелосу й авторських творах [Шишкіна, 2014, с. 217]. Тому Український Народний хор важко категоризувати як частину українського реконструктивного виконавства, етап становлення якого, в свою чергу, припав на кінець 1970-х років, де «виконавці намагаються відтворити народний твір якнайближче до першоджерела, тобто так, як його виконують у питомому середовищі» [Лукашенко, 2023, с. 75]. Таким чином, не можемо говорити про значущість аналізованого колективу для збереження автентичної манери виконання традиційного музичного фольклору, як у випадку з репрезентантами реконструкторсько-виконавської галузі, серед яких фольклорний гурт «Древо», «Родовід», «Муравський шлях», «Гілка», «Отава», ансамбль «Божичі», етнографічний інструментальний гурт «Надобридень» тощо. Разом з тим, слід підкреслити, що діяльність Українського Народного хору під керівництвом Григорія Верьовки як академізованого офіційного мистецтва є вагомим внеском у розвиток професійного народного хорового виконавства, а також професіоналізацію хорової освіти та становлення національної хорової школи, попри наявність ідеологічних елементів в репертуарі. З іншого боку, в Польщі, на території Цешинської Сілезії Ансамбль «Шльонск» спочатку базувався на традиційній культурі — одну з ключових позицій у розвитку польського колективу займав збір та відтворення різних польських народних пісень і танців. Водночас відбувався процес залучення ідей альтернативної духовності, пошук і створення нових творчих пропозицій, оригінальних художніх формул, які раніше не були присутні у творчості інших польських ансамблів. В результаті створювалася нова культурна перспектива, заснована на традиції, але відкрита до широкомасштабних змін. Разом з тим концепція ансамблю вийшла за рамки загального трактування його як народного колективу, а була цілісною психологічно-мистецькою концепцією «Сонячної Республіки». Григорій Верьовка говорив, що без справжньої хорової культури не можна будувати фундамент нової держави [Яценко, 1963]. Проте, для Станіслава Хадини саме колектив повинен був стати новою державою, яка сприятиме зміні всієї польської національної культури.

Перспективами наступних наукових досліджень з цієї проблематики є детальне вивчення творчої спадщини засновників ансамблів, а також визначення й аналіз усіх періодів діяльності колективів з фокусом на сучасність, відстеження змін у свідомості національної ідентичності, що відбуваються в контексті історії становлення цих колективів

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бенч-Шокало О. Український хорový спів. Актуалізація звичаєвої традиції: Навч. посібник для студ. вищих навч. закл. Київ: Український Світ, 2002. 440 с.
2. Верьовка Г. Спогади. Київ: Музична Україна, 1972. 220 с.
3. Гречуха Н. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80-90-х років ХХ століття: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 Музичне мистецтво / Київський національний ун-т культури і мистецтв, Київ 2007. 241 с.
4. Гуменюк А. Український народний хор. Київ: Музична Україна, 1969. 187 с.
5. Козак С. Григорій Верьовка: біографічна повість. Київ: Молодь, 1981. 232 с.
6. Коломоєць О. Історія та теорія українського хорового мистецтва: навч. посіб. Дніпро: Ліра, 2023. 288 с.
7. Кречко Н. Хорова культура України 60–80-х рр. ХХ ст. Репертуар. Концертна діяльність. Вплив на сучасність. *Література та культура Полісся*. Ніжин, 2015. Вип. 79: Історичні науки. С. 274–280.
8. Лукашенко Л. Реконструктивне виконавство фольклору в Україні: зародження, поступ, здобутки (з кінця 1970-х до сьогодні). *Проблеми етномузикології*. Київ, 2023. Вип. 18. С. 75–92.
9. Скопцова О. Становлення та особливості розвитку народного виконавства в Україні (кінець ХІХ- ХХ століття): автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01. Теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Київ нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2005. 20 с.
10. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях: бібліографічний довідник. Київ: Біографічний інститут НАН України, 1999. 224 с.
11. Шевченко В., Ноздріна О., Павлюкова Г. Стильові модифікації репертуару народних хорів. *Молодий вчений*. Херсон, 2017. Вип. 9. С. 229–232.
12. Шишкіна О. Формування репертуару народного співака як засіб розкриття творчої індивідуальності. *Культура України*. Харків, 2014. Вип. 47. С. 213–219.
13. Яценко Л. Григорій Гурійович Верьовка: нариси про життя і творчість. Київ: Мистецтво, 1963. 63 с.
14. Hadyna S. W pogoni za wiosną. Katowice: Śląsk, 1983. 255 p.
15. Hławiczka A. Śpiewnik szkolny. Wiedeń: cesarsko-królewskie Wydawnictwo książek szkolnych, 1901. 60 p.
16. Kadłubiec D. Płyniesz Olzo. Monografia kultury ludowej Śląska Cieszyńskiego. Czeski Cieszyn: Uniwersytet Ostrawski, 2016. 640 p.
17. Kadłubiec D. Stanisław Hadyna — geneza, wzrost i rozmiary. Śląsk — Złote półwiecze: księga jubileuszowa Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk” im. Stanisława Hadyny z lat 1953–2003 / red. D. Lubina-Cipińska, A. Dygacz, D. Kadłubiec. Koszęcin: Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk” im. Stanisława Hadyny, 2004. S. 19–33.
18. Kadłubiec D. Stanisław Hadyna — twórca uniwersalny i oryginalny. *Stanisław Hadyna (1919–1999). Twórczość literacka/ red. R. Czyż*. Wisła: Luteranin, 2024. S. 7–31.
19. Kadłubiec D. Z Karpętej w świat (rzecz o Stanisławie Hadynie). *Kalendarz Śląski*. 2019. Vol. 4. Issue 7. P. 66–78.

20. Podhajski, M. *Kompozytorzy polscy 1918–2000*. Gdańsk: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki, 2005. 344 p.
21. Tacina J. *Śląskie tańce ludowe Tom I Śląsk Cieszyński*. Bielsko-Biała: Beskidzkie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne, 1957. 374 p.
22. Trzecińska I. Duchowość jako ścieżka odnowy według Stanisława Hadyny. *Studia Religiologica*. 2023. Issue 1. P. 79–95..

REFERENCES

1. Bench-Shokalo, O. (2002). *Ukrayinskyi khorovyy spiv. Aktualizatsiya zvychayevoyi tradytsiyi: Navch. posibnyk dlia stud. vyshchekh navch. zakl.* [Ukrainian choral singing. Actualization of customary tradition]. Kyiv: Ukrainskyi Svit. 440 p. [in Ukrainian].
2. Grechukha, N. (2007). *Neomifolohichni tendentsii v khorovomu mystetstvi Ukrainy 80-90-kh rokiv XX stolittia* [Neomythological trends in the choral art of Ukraine in the 80-90s of the XX century]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.01 Music Art. National University of Culture and Arts. Kyiv, 241 p. [in Ukrainian].
3. Humeniuk, A. (1969). *Ukrainskyi narodnyi khor* [Ukrainian folk choir]. Kyiv: Muzychna Ukraine. 187 p. [in Ukrainian].
4. Kolomoiets, O. (2023). *Istoriia ta teoriia ukrainskoho khorovoho mystetstva: navch. posib.* [History and theory of Ukrainian choral art]. Dnipro: Lira. 288 p. [in Ukrainian].
5. Kozak, S. (1981). *Hryhoriy Verovka: biohrafichna povist* [Hryhoriy Vervovka: biographical novel]. Kyiv: Molod. 232 p. [in Ukrainian].
6. Krechko, N. (2015). *Khorova kultura Ukrainy 60–80-kh rr. XX st. Repertuar. Kontsertna diialnist. Vplyv na suchasnist* [Choral culture of Ukraine in the 60-80s of the XX century. Concert activity. Influence on the present]. In: *Literatura ta kultura Polissia [The literature and culture of Polissya]*. Nizhyn. Issue: 79: *Istorychni nauky* [The historical sciences], pp. 274–280 [in Ukrainian].
7. Lukashenko, L. (2023). *Rekonstruktyvne vykonavstvo folkloru v Ukraini: zarozhennia, postup, zdotuky (z kintsia 1970-kh do sohodni)* [Revival folk performance in Ukraine: origin, progress, achievements (from the late 1970s to the present)]. In: *Problemy etnomuzykologhii [Problems of ethnomusicology]*. Kyiv. Issue 18, pp. 75–92 [in Ukrainian].
8. Shevchenko, V., Nozdrina O., Pavliukova H. (2017). *Stylovi modyfikatsii repertuaru narodnykh khoriv* [Stylistic modifications of the repertoire of folk choirs]. In: *Molodyi vchenyi [The young scientist]*. Kherson. Issue 9, pp. 229–232 [in Ukrainian].
9. Shyshkina, O. (2014). *Formuvannia repertuaru narodnoho spivaka yak zasib rozkryttia tvorchoi individualnosti* [Formation of a folk singer's repertoire as a means of revealing creative individuality]. In: *Kultura Ukrainy [The Culture of Ukraine]*. Kharkiv. Issue 47, pp. 213–219 [in Ukrainian].
10. Skoptsova, O. (2005). *Stanovlennia ta osoblyvosti rozvytok narodnoho vykonavstva v Ukraini (kinets XIX- XX stolittia)* [The Formation and Peculiarities of the Development of Folk Performing Arts in Ukraine (late XIX-XX centuries)]. The author's dissertation abstract for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.01 Theory and history of culture (art history). Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv, 20 p. [in Ukrainian].

11. Turkevych, V. (1999). Khoreografichne mystetstvo Ukrainy u personaliiakh: bibliografichniy dovidnyk. [Choreographic art of Ukraine in personalities]. Kyiv: Biographical Institute of the National Academy of Sciences of Ukraine. 224 p. [in Ukrainian].
12. Veryovka, G. (1972). Spohady [Memories]. Kyiv: Muzychna Ukraine. 220 p. [in Ukrainian].
13. Yashchenko, L. (1963). Hryhoriy Huriyovych Verovka: narysy pro zhyttya i tvorchist [Grigory Gurievich Veryovka: essays about life and work]. Kyiv: Mystetstvo. 63 p. [in Ukrainian].
14. Hadyna S. (1983). W pogoni za wiosną. Katowice: Śląsk, 255 p. [in Polish].
15. Hławiczka A. (1901). Śpiewnik szkolny. Wiedeń: cesarsko-królewskie Wydawnictwo ksiązek szkolnych, 60 p. [in Polish].
16. Kadłubiec D. (2004). Stanisław Hadyna — geneza, wzrost i rozmiary. [Stanisław Hadyna - origins, growth and dimensions in Polish]. In: Lubina-Cipińska D., Dygacz A., Kadłubiec D. (eds.) Silesia — Golden half-century: a jubilee book of the Stanisław Hadyna Song and Dance Ensemble „Śląsk” from 1953–2003. Koszecin: Song and Dance Ensemble „Śląsk” in memory of Stanisław Hadyna, pp. 19–33 [in Polish].
17. Kadłubiec D. (2016). Płyniesz Olzo. Monografia kultury ludowej Śląska Cieszyńskiego. Czeski Cieszyn: Uniwersytet Ostrawski, 640 p. [in Polish].
18. Kadłubiec D. (2019). Z Karpętnej w świat (rzecz o Stanisławie Hadynie). In: *Kalendarz Śląski*. Vol. 4. Issue 7, pp. 66–78 [in Polish].
19. Kadłubiec D. (2024). Stanisław Hadyna — twórca uniwersalny i oryginalny. [Stanisław Hadyna - a universal and original artist in Polish]. In: *Czyż R. (eds.) Stanisław Hadyna (1919-1999). Literary work*. Wisła: Luteranin, pp. 7–31 [in Polish].
20. Podhajski, M. (2005). Kompozytorzy polscy 1918–2000. Gdańsk: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki, 344 p. [in Polish].
21. Tacina J. (1957). Śląskie tańce ludowe Tom I Śląsk Cieszyński. Bielsko-Biała: Beskidzkie Towarzystwo Społeczno-Kulturalne, 374 p. [in Polish].
22. Trzcńska I. (2023). Duchowość jako ścieżka odnowy według Stanisława Hadyny. In: *Studia Religiołogica*. Issue 1. pp. 79–95 [in Polish].

YULIYA ZLOCHEVSKA

Zlochevska, Yuliya — Postgraduate student at the Department of Culture and Religion Studies at the AGH University of Science and Technology, (Krakow, Poland).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0521-154X>

zlochevs@agh.edu.pl

DOI: 10.31318/2522-4190.2024.141.319218

THE HISTORY OF THE FORMATION OF FOLK CHOIRS, VOCAL AND CHOREOGRAPHIC ENSEMBLES IN THE 1940S AND 1950S: UKRAINIAN AND POLISH CONTEXT

The relevance of the study. In the 40s and 50s of the twentieth century, cultural policy in both Ukraine and Poland was characterised by the growing pressure of the Soviet government on culture, the spread of utilitarianism and a propagandistic understanding of art. Exactly at such moments of crisis, society begins to look for a common ground on which each of its members could

rely, something that could unite people, remind them of values as the basis of the existential self-determination of the individual and the nation. Returning to one's own roots through the activities of ensembles is one of these paths. This was one of the reasons for the development of choral art as an aspect of state strategy at that time. In addition, this method allowed the government to levelling the identity of the various nationalities that were part of the USSR. The formation of choral music was determined by state support for cultural projects. However, it should be pointed out that the activities of these collectives played an important role in the formation of the national choral school.

The main objective of the study is to determine how the process of formation of folk choirs as well as vocal and choreographic ensembles took place in the 1940s and 1950s and to present a comparative analysis of the activities of two ensembles: Grigoriy Veryovka Ukrainian National Honoured Academic Folk Choir and The Stanisław Hadyna Song and Dance Ensemble «Śląsk», which will allow us to consider the problem from two perspectives: Ukrainian and Polish.

The methodology includes a critical analysis of literary and historical sources, the method of the history of ideas (to trace the idea of creating academised folk melody-based ensembles that belonged to the official art in the period of the 1940s and 1950s in two different countries), the comparative method (to identify common and distinctive artistic and aesthetic principles of the ensembles' activities), and the complex method (to study the problem of the formation of professional folk ensembles in the mid-twentieth century in a holistic way).

Results and conclusions. In conclusion, it can be stated that in both Ukraine and Poland, music of the twentieth century developed under the conditions of Soviet ideological pressure. Accordingly, the functioning of the ensembles was integrally connected with the historical, political, social, and cultural circumstances and realities of that time, which influenced not only the repertoire policy, intensive concert activity, but also the artistic style created. Therefore, in the Ukrainian concept, more emphasis was placed directly on the academic nature of singing and author's arrangements of folk songs. It is worth emphasising that the activities of the Ukrainian National Honoured Academic Folk Choir under the direction of Grygoriy Verevka as an academic official art form are a significant contribution to the development of professional folk choral performance, as well as to the professionalisation of choral education and the establishment of a national choral school, despite the presence of ideological elements in the repertoire. On the other hand, in Poland, and especially in Cieshyn Silesia, the ensemble was initially based on traditional culture - one of the key positions in the development of the Polish ensemble was the collection and presentation of various types of Polish folk songs and dances. At the same time, there was a process of attracting ideas of alternative spirituality, searching and creating new ideas, original artistic formulas that had not previously been present in the work of other Polish ensembles, and as a result, a new cultural perspective based on tradition but open to large-scale changes was created.

The prospects for further research on this issue include the detailed study of the creative heritage of the founders of ensembles, the detection and analysis of all periods of the ensembles' activity with a focus on the present, and the identification of changes in the consciousness of national identity that occurred in the context of the history of the formation of these ensembles.

Keywords: folklore, folk song, national memory, musical cultural heritage.

Наукове видання
Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

**НАУКОВИЙ ВІСНИК НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

**2024. Випуск 141
ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ**

Редактори-упорядники — *Віктор Москаленко, Тимур Іванніков*
Редактор — *Тимур Іванніков*
Верстка і макет — *Тимур Іванніков*
Дизайн обкладинки — *Ігор Савчук*

Формат 60×90/8. Обл. вид. арк. 12,5
Папір офсетний. Друк офсетний
Гарнітура «Georgia», «Times»
Наклад 300 примірників

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, 01001
Адреса web-сторінки збірника: <http://naukvisnyknmau.com>
Телефон (044) 279-07-92. Факс (044) 279-35-30
Пошта cancelyariya@knmau.com.ua

Свідоцтво про державну реєстрацію юридичної особи:
Серія А01, № 260668 від 11.01.2008 р.

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації:
Серія КВ, № 15129-3701 Р від 30.04.2009 р.

Присвоєно ідентифікатор медіа: R30-01237 від 31.08.2023

Віддруковано з оригінал-макетів замовника.

Видавець ПП Лисенко М. М.

вул. Шевченка, 20, м. Ніжин Чернігівської області, 16600
Тел.: (067) 4412124. E-mail: vidavec.lisenko@gmail.com

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців,
виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції:
серія ДК № 2776 від 26.02.2007 р.

Naukovij visnik Nacional'noї muzičnoї akademії Ukraїni imeni P.І. Čajkovs'kogo.
Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
Scientific herald Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

ISSN 2522-4190 (print). ISSN 2522-4204 (online)

ISSN 2522-4190



Scientific journal
Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

**SCIENTIFIC HERALD
OF TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE**

2024. Issue 141

INTERPRETATIVE ASPECTS OF MUSIC CREATIVITY

Compiling editors — *Viktor Moskalenko, Tymur Ivannikov*

Editor — *Tymur Ivannikov*

Lay out design — *Tymur Ivannikov*

Cover design — *Igor Savchuk*

Format 60×90/8 Reg. Publishing sheet 12,5

Offset paper. Offset printing

Typeface “Georgia”, “Times”

300 copies

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
01001, Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3, 01001
The address of the web pages collection: <http://naukvisnyknmau.com.ua/>
Telephone (044) 279-07-92. Fax: (044) 279-35-30

Certificate of state registration of a legal entity series A01, № 260668 from 11.01.2008.
The certificate of state registration print media series KB, № 15129-3701 P from 30.04.2009.
Media identifier: R30-01237 has been assigned from 31.08.2023

E-mail: cancelyariya@knmau.com.ua

Printed from the original layouts of the customer.

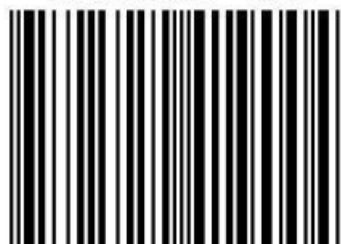
The publisher is Private Enterprise “Lysenko M. M”,
Shevchenko street, 20, Nizhyn, Chernihiv region, 16600
Tel.: +38 (067) 4412124. E-mail: vidavec.lisenko@gmail.com

Certificate of registration in the State Register of Publishers,
Manufacturers and Distributors of Publishing Products issued,
series DK № 2776 dated February 26, 2007

Naukovij visnik Nacional'noï muzičnoï akademii Ukraïni imeni P.ĭ. Čajkovs'kogo.
Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського
Scientific herald Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine

ISSN 2522-4190 (print). ISSN 2522-4204 (online)

ISSN 2522-4190



9 772522 419004 >