

Волинський національний університет  
імені Лесі Українки

# **FINE ART AND CULTURE STUDIES**

Випуск 4



Видавничий дім  
«Гельветика»  
2022

## РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

**Охманюк Віталій Федорович**, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музично-практичної та виконавської підготовки, декан факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки (головний редактор);

**Гуцул Іван Андрійович**, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка;

**Душний Андрій Іванович**, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, член-кореспондент Міжнародної академії наук педагогічної освіти;

**Єфіменко Аделіна Геліївна**, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії музики, Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка, Україна, Український вільний університет Мюнхена (Німеччина);

**Зав'ялова Ольга Костянтинівна**, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка;

**Засць Віталій Миколайович**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри баяна та акордеона, заступник декана факультету народних інструментів, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського;

**Карась Ганна Василівна**, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри методики музичного виховання та диригування, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»;

**Коменда Ольга Іванівна**, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії, теорії мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки;

**Петрук Роман Ігорович**, заслужений діяч мистецтв України, доцент, доцент кафедри монументально-декоративного і сакрального мистецтва, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука

**Синкевич Наталя Тадеївна**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання і диригування, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка;

**Trzęsiok Marcin**, доктор хабілітований, професор (теорія музики), доцент кафедри композиції та теорії музики, Музична академія імені Карола Шимановського в Катовіцах (Республіка Польща);

**Урсу Наталія Олексіївна**, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва та реставрації творів мистецтва, Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка;

**Школьна Ольга Володимирівна**, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, Київський університет імені Бориса Грінченка.

Журнал ухвалено до друку Вченою радою  
Волинського національного університету імені Лесі Українки  
**22 листопада 2022 р., протокол № 4**

Науковий журнал «Fine Art and Culture Studies»  
zareєстровано Міністерством юстиції України  
(Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації  
серія КВ № 24807-14747Р від 27.04.2021)

«Fine Art and Culture Studies» включено до Переліку наукових фахових видань України  
категорії Б у галузі культури і мистецтва (спеціальності 025 – Музичне мистецтво)  
відповідно до Наказу МОН України  
від 30.11.2021 № 1290 (додаток 3).

Офіційний сайт видання: [www.journals.vnu.volyn.ua/index.php/art](http://www.journals.vnu.volyn.ua/index.php/art)

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення  
[StrikePlagiarism.com](http://StrikePlagiarism.com) від польської компанії Plagiat.pl.

ISSN 2786-5428 (Print)

ISSN 2786-5436 (Online)

© Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.071.1(43)(092):780.616.42.083.2  
DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-1>

### **Яків ВОСКОБОЙНИКОВ**

аспірант II року навчання кафедри «теорії музики», викладач кафедри «спеціального фортепіано», Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Майдан Конституції 11/13, м. Харків, Україна, 61003  
ORCID: 0000-0003-4637-3104

**Бібліографічний опис статті:** Воскобойніков, Я. (2022). Прелюдія «Післяполудневий відпочинок фавна» К. Дебюссі «по білому і чорному». *Fine Art and Culture Studies*, 4, 3–11, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-1>

### **ПРЕЛЮДІЯ «ПІСЛЯПОЛУДНЕВИЙ ВІДПОЧИНОК ФАВНА» К. ДЕБЮССІ «ПО БІЛОМУ І ЧОРНОМУ»**

Створення фортепіанної транскрипції оркестрового твору не обходиться без певної модифікації фактури періоджерела, адже буквально спрощення симфонічної партитури до клавірного викладу сприймається як збіднений «відбиток» первинного музичного матеріалу, мало придатний для концертного виконання. Творчість К. Дебюссі охоплює як оркестрове, так і фортепіанне коло творів, досвід написання яких, представляє композитора як майстра звукового колориту, що створюється тембрами і симфонічного оркестру, і фортепіано. Прелюдія «Післяполудневий відпочинок фавна» К. Дебюссі є таким багатограним твором, музичні образи якого можуть бути відтворені у рояльному звучанні у такій якості, котра властива концертному фортепіанному опусу, що не поступається у художній переконливості оригіналу. Аналіз різних транскрипцій твору К. Дебюссі розкрив перспективи для пошуку нових суто фортепіанних фактурних рішень. У цьому сенсі заслуговує на увагу досвід французького піаніста Олександра Таро, який використовує формули романтичного піанізму для фортепіанного відтворення оркестрових прийомів гри та фактури.

**Метою роботи** є розкриття можливостей звучання Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» у виконанні на роялі, виявлення сучасних фактурних і тембрових рішень перетворення оркестрової фактури у самостійний піаністичний текст.

**Методологія дослідження** базується на методах музичної компаративістики та органології у її фортепіанному відгалуженні, а також на залученні музично-історичного, текстологічного та аналітичного підходів.

**Наукова новизна.** Вперше розглядаються фортепіанні транскрипції Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі у ракурсі перетворення оркестрової партитури композитора на віртуозний концертний фортепіанний твір. Зокрема, охарактеризована специфіка фортепіанної транскрипції сучасного французького піаніста Олександра Таро як приклад суто піаністичної модифікації фактури оркестрового твору.

**Висновки.** Трансформація оркестрового твору К. Дебюссі у концертний фортепіанний твір відбувається через пошук таких піаністичних фактурних рішень, які здатні надати оркестровим тембрам фортепіанний образно-звуковий еквівалент. Створення самостійної концертної фортепіанної транскрипції Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі відбувається на базі традицій романтичного піанізму.

**Ключові слова:** піанізм, фортепіанна транскрипція, піаністична техніка і фактура, творчість Дебюссі.

### **Yakiv VOSKOBONIKOV**

Postgraduate Student at the Department of Music Theory, a teacher of the Department of Special Piano of the Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi, 11/13 Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61003  
ORCID: 0000-0003-4637-3104

**To cite this article:** Voskoboinikov, Ya. (2022). Preludiia «Pisliapoludnevyyi vidpochynok favna» K. Debiussi «po bilomu i chornomu» [Prelude «to the afternoon of faun» by C. Debussy «in black and white»]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 3–11, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-1>

### **PRELUDE «TO THE AFTERNOON OF FAUN» BY C. DEBUSSY «IN BLACK AND WHITE»**

The creation of a piano transcription of an orchestral piece does not do without a certain modification of the texture of the original source, because the literal simplification of a symphonic score to a piano arrangement is perceived as an impoverished "imprint" of the original musical material, hardly suitable for concert performance. C. Debussy's

creativity includes both orchestral and piano works, the experience of writing which represents the composer as a master of sound color, which is created by the timbres of both the symphony orchestra and the piano. Prelude «To the Afternoon of Faun» by C. Debussy is such a multifaceted work, the musical images of which can be reproduced in a piano sound in such a quality, which is characteristic of a concert piano opus, that is not inferior in the artistic persuasiveness of the original. The analysis of various transcriptions of C. Debussy's work revealed prospects for the search for new purely piano textural solutions. In this sense, the experience of the French pianist Alexandre Tharaud, who uses the formulas of romantic pianism for the piano reproduction of orchestral playing techniques and texture, deserves attention.

**The purpose of the work** is to reveal the sound possibilities of the Prelude «To the Afternoon of Faun» performed on a piano, to identify modern textural and timbre solutions for transforming an orchestral texture into an independent piano text.

**The research methodology** is based on the methods of musical comparativistics and organology in its piano branch, as well as on the involvement of music-historical, textological and analytical approaches.

**Scientific novelty.** For the first time, the piano transcriptions of the Prelude «To the Afternoon of Faun» by C. Debussy are considered from the point of view of the transformation of the composer's orchestral score into a virtuoso concert piano piece. In particular, the specificity of the piano transcription of the modern French pianist Alexander Tharaud is characterized as an example of purely pianistic modification of the texture of an orchestral work.

**Conclusions.** The transformation of C. Debussy's orchestral piece into a concert piano piece takes place through the search for such pianistic textural solutions that are capable of giving orchestral timbres a piano image-sound equivalent. The creation of an independent concert piano transcription of the Prelude «To the Afternoon of Faun» by C. Debussy is based on the traditions of romantic pianism.

**Key words:** pianism, piano transcription, piano technique and texture, Debussy's work.

**Актуальність проблеми.** Розширення функціонування в культурі оркестрової музичної спадщини обумовлює необхідність створення фортепіанних перекладень відомих партитур. Так, Прелюдія «Післяполудневий відпочинок фавна» К. Дебюссі, яка була у всіх на слуху, перш за все, як оркестровий твір, набула останніми роками оновленого осмислення у фортепіанній транскрипції Олександра Таро. Існували і раніше спроби створення різних фортепіанних версій твору К. Дебюссі, в тому числі самого композитора для двох роялів, чотириручне перекладення М. Равеля, але мали ілюстративний характер. Проблема виходу на концертну сцену такого багатотембрового твору, як Прелюдія «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі у версії монозвучання роялю зустрічає перепони, пов'язані з особливостями піаністичного опанування оркестрової фактури, пошуком простору звучання музичних образів у тембровій палітрі одного інструменту. Спроба створення самостійної концертної фортепіанної транскрипції оркестрового твору потребує розв'язання конкретних завдань, а саме – розкриття можливостей піаністичного перетворення оркестрової фактури у фортепіанну, визначення поля для пошуку того спектру можливостей рояля, що допоможуть стати фортепіанній транскрипції природнім, самостійним фортепіанним концертним твором, який справляє максимальний ефект і який зручно грати.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У розкритті основних теоретичних засад піанізму проаналізовано працю О. Степанової., «Теоретичний піанізм: у пошуках досконалого прийому» (2018), надано і розкрито поняття інтенсифікації за допомогою «Енциклопедії Сучасної України» під авторством Л. В. Щетініна і М. А. Хвесик. Розглянуто теоретичний блок, пов'язаний з практикою написання транскрипцій, залучені праці іноземних авторів, зокрема Ріхарда Паркса «A Viennese Arrangement of Debussy's Prélude à l'après-midi d'un faune: Orchestration and Musical Structure», розкрито основні позиції фортепіанної транскрипції у сучасному культурному просторі за допомогою праці Девіда Глена Колтона «The Art of Piano Transcription as Critical Commentary». У аналітичній блоці проаналізовано і надано нотні приклади партитури Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі, проаналізовано ряд основних фортепіанних транскрипцій твору, авторську транскрипцію К. Дебюссі для двох фортепіано (1895), М. Равеля для одного фортепіано в чотири руки, транскрипцію Л. Борвіка для одного фортепіано (1912), транскрипцію сучасного французького піаніста О. Таро (2019). Проаналізовано і здійснено порівняння оркестрової і фортепіанної версій твору Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі.

**Мета дослідження.** Розкрити можливості звучання Прелюдії «Післяполудневого відпо-

чинку фавна» на роялі. Виявити сучасні фактурні і темброві рішення перетворення оркестрової фактури у самостійний піаністичний текст.

**Виклад основного матеріалу.** У 1915 році К. Дебюссі створює фортепіанну сюїту для двох фортепіано «*En blanc et noir*» («По білому і чорному»). У листі до Роберта Годе композитор так коментує назву циклу: «Ці твори мають черпати свій колір, свої емоції просто від фортепіано...» (Holloway, 2004). Тобто саме музичний інструмент тут обумовлює той «чорно-білий» ландшафт художнього простору для створення звукових образів. Втім у творчості К. Дебюссі, як відомо, існує й інший ландшафт – оркестровий ландшафт кольорів і тембрів. Широко популярний твір К. Дебюссі Прелюдія «Післяполудневий відпочинок фавна» вже більше, ніж століття, у всіх на слуху як шедевр симфонічної музики, звукові кольори якої «розмовляють» тембрами флейт, гобоїв, англійського ріжка, кларнетів, фаготів, валторн, арф, групи струнних і, навіть, античних тарілочок. Річард Парк у статті «A Viennese Arrangement of Debussy's Prélude à l'après-midi d'un faune: Orchestration and Musical Structure» дає опис того враження, яке справляє на публіку оркестровий «Фавн»: «Для багатьох слухачів одне з найяскравіших вражень від Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» Клода Дебюссі — це її поперемінно мерехтливі чи хвилясті інструментальні кольори» (Parks, 1999). Така надзвичайна розповсюдженість хрестоматійної оркестрової версії «Фавна» залишила без уваги фортепіанні версії твору, насамперед, авторську. Вона з'явилася у 1895 році практично одразу після виконання симфонічної партитури. К. Дебюссі переклав її для двох фортепіано, і тільки у 2018 році був створений запис у виконанні Марти Аргеріх і Стефана Ковацевіча (Argerich, 2018), а ноти перекладення ледве можна знайти у медіа-просторі навіть сьогодні (Debussy, 1992). Більш відомою стала транскрипція М. Равеля для фортепіано «Післяполудневого відпочинку фавна», що з'явилася аж через п'ятнадцять років після написання першого фортепіанного варіанту у 1910 року (Ravel, 1910). Вона насправді виконується частіше, але передбачає чотириручну гру на одному роялі.

Сама практика існування у концертному репертуарі різних альтернативних версій одного і того ж твору досить поширена. Так,

наприклад, можна зазначити, що відомий опус М. Равеля «Шляхетні та сентиментальні вальси» є популярним як в оркестрової версії [Collon, 2019], так і версії для одного соліста (Argerich, 2018a). Це свідчить про те, що різні варіанти равелівського твору набули паритетності у концертному житті, їх грають як найвідоміші оркестри, так і солісти. На жаль, цього про Прелюдію «Післяполудневий відпочинок Фавна» К. Дебюссі не скажеш.

Свої варіанти тембрових перетворень цей твір збирав упродовж століття. Після Равеля у 1912 році темброві конфігурації твору К. Дебюссі поєдналися у руках одного піаніста, завдяки англійському піаністу Леонарду Борвіку (1868 – 1925), який написав фортепіанну транскрипцію (Borwick, 1912), скориставшись шаленим успіхом балетного втілення в рамках дягільєвських сезонів музики К. Дебюссі у виконанні В. Ніжинського. Л. Борвік створив таку транскрипцію для фортепіано, яка стала досить відомою версією оркестрового твору, яку здатний виконати один музикант і до сьогодні. Після фурору виконання балетної версії «Післяполудневого відпочинку фавна» було не так багато спроб протипоставити оркестровим барвам інший тембральний варіант звучання твору. Зустрічаються транскрипції Ладіслава Куна у 1930, В. Грязнова для двох рук (Gryaznov, 2014), Г. Ріхтера для восьми рук (Debussy, 2009), але чи виконуються всі ці транскрипції на концертах всесвітньовідомими піаністами? Чи є всесвітньо відомі музичні альбоми з записами фортепіанного «Фавна»? Чи зайняла своє місце фортепіанна транскрипція твору К. Дебюссі у списках конкурсних творів? Майже до 2020 року відповідь на ці питання була однозначно негативною. Через більше, ніж століття після створення оригінальної версії твору К. Дебюссі, після неодноразових видань транскрипції Леонарда Борвіка, у 2019 році французький піаніст Олександр Таро (1968)<sup>1</sup> створив власну транскрипцію Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» для фортепіано, виконання якої записав в аль-

<sup>1</sup> Більш детально про А. Таро можна прочитати, наприклад, у таких дослідженнях: Воскобойніков Я.В. (2020) Джазові транскрипції Дж. Гершвіна у фортепіанному виконавстві академічної традиції; Воскобойніков Я.В. (2021) Піаніст та його інструмент (на прикладі творчості Олександра Таро); Воскобойніков Я.В. (2021) Модулювання клавесинного звучання на роялі: репрезентація музики Бароко Олександром Таро.

бомі «Поет фортепіано»<sup>2</sup> у 2021 році. Піаніст знаходить нові зручні фактурні рішення виконання того чи іншого оркестрового комплексу прелюдії на фортепіано, транскрипція стає не просто зручною, вона стає таким фортепіанним твором, який зацікавив тисячі і тисячі слухачів академічної музики. У кожній з створених транскрипцій минулого століття змінювалися фактурні варіанти, але з точки зору піаністичності, змін після транскрипції Леонарда Борвіка майже не було. Простежимо, як розгорталося буття оркестрової партитури великого французького композитора у фортепіанному ландшафті.

Сам К. Дебюссі прекрасно володів як оркестровим, так і фортепіанним світом тембрів і звукових образів. Фортепіанний простір К. Дебюссі завжди вважався всесвітньовідомими виконавцями як дуже піаністичний. Проблему в написанні і грі транскрипції такого твору, як прелюдія «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі, становить саме зручність гри, положення рук на клавіатурі в момент поєднання голосів теситурного розмаїття твору, піаністичності (тобто зручності рухів у виконанні кожної інтонації) і звукової майстерності контролю за кожним голосом. Отже як можливе перетворення оркестрового звучання у піаністичний текст? Як фактура того чи іншого оркестрового викладення стає зручною для рук піаніста? Які види фактури у оркестровому творі Дебюссі легко стають піаністичними, а які потребують змін? Як оркестровий твір стає самостійним і самодостатнім фортепіанним твором?

Якщо просто переписати оркестровий твір на фортепіано без врахування законів піанізму, сам собою не з'являється піаністичний фактурний масив. Тобто гра такого оркестрового твору на роялі перш за все має бути зручною з точки зору охопту акордів, фізичної можливості озвучити середні голоси в акордах, які, часто, виходячи з первинного оркестрового варіанту твору стають дуже масивними, гра оркестрових педалей тощо. Авжеж, створення піаністичного тексту повинно бути нерозривно пов'язаним і зі змістовими образами, і ставити перед собою мету досягнення, перш за все, тембрально-звукового художнього результату. У статті «Теоретичний піанізм»: у пошуках досконалого

прийому» Степанова О. Ю. пише – «поряд з трактуванням природного піанізму технічного аспекту, виникає його інтерпретація як шляху досягнення художньої мети» (Степанова, 2018). Як же створити такий художній досконалий фортепіанний твір, який міг би не просто передати гармонічний і мелодійний зміст оркестрового, а розкрив би твір через фортепіанну специфіку монотембрових барв?

«Післяполудневий відпочинок фавна» насичений довжинами оркестрових педалей, звуків під лігою, пронизуючих усі пласти твору. Одним з таких прикладів є оркестрова педаль 11-12 тактів вже на початку твору. (Нотний приклад №1). Порівняємо три відомі транскрипції за хронологією: перша – авторська транскрипція К. Дебюссі для двох фортепіано і двох піаністів, друга – М. Равеля для одного фортепіано і двох піаністів і третя – Л. Борвіка для одного роялю і одного піаніста. Якщо звернути увагу на партію струнних інструментів у партитурі, ми побачимо оркестрове тремоло, яким буквально пронизана уся Прелюдія, кожний з авторів приведених транскрипцій використовує один аналогічний піаністичний прийом – фортепіанне тремоло, гра основних гармонійних звуків по черзі у швидкому темпі на педалі – така практика перетворення фактури зручна тоді, коли треба швидко прочитати партитуру, і, якщо виконувати таке фортепіанне тремоло буквально тридцять другими тривалостями в основні долі з правою рукою, то майже повністю руйнується звуковий образ, прелюдія перетворюється у етюд. Другим виконавським варіантом такого тремоло може стати гра у максимально швидкому темпі – проте таке тремоло порушує гармонічні переходи між співзвуччями.

Як бачимо, Л. Борвік скомпонував у лівій руці партію струнних, зберігаючи теситурний діапазон голосів. Даний фрагмент у варіантах трьох транскрипцій тільки частково піаністичний і зручний, бо граючи у такий спосіб, часто таку фактуру, яка дуже часто спливає у прелюдії, рука починає просто втомлюватись, особливо при додаванні до тремоло третього, а й іноді і четвертого голосу, також гра оркестрової педалі у такий спосіб тільки окреслює гармонію, і не дає можливість звучати роялю повноцінно, що одразу відбивається на можливості концертного виконання твору.

<sup>2</sup> «La poète du piano» Warner Classics.

The image displays the original score for the 'Prelude after the afternoon rest of the faun' by Claude Debussy (1895) and three transcriptions. The original score is for flute (FL.), horn (Hautb.), clarinet (CL.), bassoon (Bass.), and cello (Cds.). The transcriptions are for piano (P.) and soprano (S.).

- Транскрипція К. Дебюссі (1895):** Shows the original piano and soprano parts. The piano part is marked *pp très léger*. The soprano part is marked *pp*.
- Транскрипція М. Равеля (1910):** Shows the piano and soprano parts. The piano part is marked *p* and *pp*. The soprano part is marked *pp*.
- Транскрипція Л. Борвіка (1912):** Shows the piano and soprano parts. The piano part is marked *pp*.

Нотний приклад № 1.

Прелюдія «Післяполудневий відпочинок фавна» К. Дебюссі партитура і три транскрипції

The image shows two musical examples, labeled 11 and 12, illustrating the piano and soprano parts. Example 11 shows the piano part with a *ppp* dynamic and the soprano part with a *p* dynamic. Example 12 shows the piano part with a *ppp* dynamic and the soprano part with a *p* dynamic. The text below the examples reads: (les petites notes le plus statiques et discrètes possible) and Tous droits de reproduction réservés pour tous pays.

Нотний приклад № 2.

Транскрипція Прелюді «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі О. Таро (2019) фрагмент 1

Концертна фортепіанна література протягом XIX-XXI століть збагачувалась зручними, піаністичними засобами виконання гармоній композиторами багатьох виконавських шкіл. К. Дебюссі добре знав, що рука піаніста майже не витримує статичності, закостенілість рухів завжди вважалася піаністами проблемою, яка призводить до затиснення, звук стає грубим, не контрольованим, здатним виконувати вузький спектр емоційної і тембрової палітри. Навпроти, гнучкість, дихання, еластичність, володіння вагою руки завжди надає можливість контролювати тембр, і проникати у найпотаємніші куточки тембру роялю – саме такими є фортепіанні твори К. Дебюссі, вони є піаністичними.

Неможна сказати, що три транскрипції, які були наведені вище, є незручними і непіаністичними, авжеж, вони поклали початок пошуків звучання «Післяполудневого відпочинку фавна» на роялі, але таке унаслідування оркестрового простору перетворює тембри фортепіано на ілюстративну презентацію звуків оркестру. Рояль втрачає індивідуальність і свій простір. Яке рішення знаходять сучасні піаністи?

Транскрипція Олександра Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі (Thaгаud, 2019), частково звертається до досвіду минулого і не відмовляється від усіх попередніх рішень перетворення оркестрової фактури у зручну фортепіанну, він додає до минулого досвіду свої фактурні рішення і створює композицію з пошуків минулого і власного. О. Таро виписав фактуру таким чином, що саме «по білому і чорному» рука лягає не просто на

вірні звуки партитури, а лягає на настільки знайому кожній руці, кожного піаніста фактуру, якою є арпеджіо, яка по звуках ре-мажорного акорду, природньо кладеться на клавіатуру і рухається у приемних і таких звичних для кісті піаніста рухах (Нотний приклад №2).

Арпеджіо, яке чітко виписане і розраховане у часі, надає можливість піаністу розкрити тембр роялю у значно більшому діапазоні, так зовсім не порушуючи образів К. Дебюссі. О. Таро додаючи звуки гармонії до партії правої руки дозволяє гармонії можливість дихати ширше, ніж у вузькому діапазоні тремоло, створюється вирашна для роялю фактура. Гармонія дихає і розширюється у діапазоні, і коли вона досягає дванадцятого такту, О. Таро пише звук у лівій руці діапазон якого, октавою нижче оркестрового звуку, доторкання до такого глибокого звуку роялю, на відкритих демпферах педалі, буквально перетворює твір на фортепіанну прелюдію, відкриває резонування великого простору роялю, прелюдія отримує можливість заповнити концертний зал, а піаніст, у свою чергу, контролювати насичення кожної, найдрібнішої долі такту барвами широкого ландшафту тембрів роялю.

Широко відомо, що оркестр легко робить кресцено засобом поступового натиску на струну чи потужністю видиху на інструменті групи духових, піаністичним рішенням, яке знайшов О. Таро є розширення діапазону роялю, яке природньо збільшує звуковий об'єм, саме таке рішення знаходить О. Таро у наступному фрагменті (Нотний приклад № 3).

Нотний приклад № 3. Транскрипція Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі О. Таро (2019) фрагмент 2



**Нотний приклад № 4. Ф. Шопен – Скерцо сі-бемоль мінор  
ор. 31. Фрагмент**

Розширення діапазону звучання у кульмінаціях, якщо йти від специфіки концертних фортепіанних творів, вимагає віртуозне ускладнення фактури, однак необхідний такий виклад, який би не затьмарив мелодійні голоси. Олександра Таро використовує фактуру, яка буквально нагадує («цитую») Етюд Ф. Шопена № 12 ор. 25 (17-18 тт. рисунок 3), і додає до віртуозних пасажів вказівку *pianissimo*, яке утримує піаніста від зайвого нашарування пластів, натякає на пошук іншого фортепіанного тембру. А що стосується віртуозного пасажу наприкінці шістнадцятого такту, то кожен піаніст, на фізичному рівні з легкістю вгадає, наприклад, фактуру з Другого Скерцо ор.31 (Chopin, ) сі-бемоль мінор (Нотний приклад № 4).

Крецендо за допомогою трансформування гармонії у пасаж (Нотний приклад №3, т.16) створює природне фортепіанне звукове наростання, піаніст має можливість створити більш гнучке фразування. Посилання на фактуру творів Ф. Шопена наближає транскрипцію до концертної сцени. Поряд з суто фортепіанним викладом О. Таро зовсім не відмовляється і від тремоло, але дає його дозовано і чергує з іншою фактурою, так можна бачити в партії лівої руки в тактах 17 та 18 тремоло (Нотний приклад № 3), яке іноді підсилює гармонійне навантаження.

О. Таро у фактурі власної транскрипції використовує досвід композиторів піаністів, твори багатьох з яких, він записав у більше, ніж сорока альбомах музики різних епох і стилів, але тільки у якості засобу розкриття змісту Прелю-

дії «Післяполудневого відпочинку фавна» через піаністичну майстерність, фактура у даному випадку виступає як розширення змісту твору через розкриття за допомогою тембрів роялю. У науковій праці Девіда Колтона «The Art of Piano Transcription as Critical Commentary» є думка, яка підкреслює значення фортепіанної транскрипції; «Цінність транскрипції, однак, виходить далеко за межі суто практичних міркувань, і, як зазначив Бузоні, жанр являє собою «незалежне мистецтво»(Colton, 1992, 147). Дослідник пропонує таке влучне і лаконічне визначення транскрипції: «Транскрипцію можна коротко описати як процес розширення та інтенсифікації»(Colton, 1992, 120). Визначення інтенсифікації добре підходить до тлумачення динамічності фактури, коли вона стає суто піаністичною. Нагадаю, що «інтенсифікація» (від франц. *intensification* від лат. *intension* – «напруження», «посилення») – «сукупність заходів, спрямованих на посилення, збільшення напруженості, продуктивності, дієвості». (Щетиніна, 2011) Наповнення гармонійних вертикалей звуками арпеджіо створює динаміку зростання фрази іншої якості, яка на відміну від оркестрової, якій у даному творі, характерне збільшення одного звуку без його повторення, фортепіанна фактура наповнює довгі фрази новою динамічністю. Саме так художній образ оркестрового твору Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» може бути розкритий через комплекс піаністичних засобів перетворення фактури.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Отже, перетворення оркестрового звучання Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» Дебюссі у піаністичний текст відбувається в фортепіанній версії О.Таро у такий спосіб:

- використання арпеджіо замість тремоло у перетворенні довгих звуків в оркестрі на фортепіанну фактуру;
- використання звукового простору роялю завдяки розширенню діапазону звучання і додаванню крайніх звуків басового регістру;
- уникнення використання однакової динаміки в різних пластах фактури;
- використання педалі в рамках однієї гармонії для розширення тривалостей звучання гармонійних пластів;
- пошук зручної, піаністичної фактури з власного виконавського досвіду;
- уникнення статичних акордових структур в музичних фрагментах довгого оркестрового крещендо;
- використання фактури, яка не порушує пластику рухів.

Широко відомо, що звуковий і тембровий простір творів К. Дебюссі для фортепіано не поступається оркестровому. Гра оркестрової фактури Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі «по білому і чорному» у пошуку того чи іншого звукового образу має походити з піаністичного досвіду фактурних рішень, коли враховуються закони піанізму, і саме тоді створюється фортепіанний тембровий ландшафт, з'являється такий переклад, що має право бути самостійним концертним твором. Багатий різнобарвний музичний колорит Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі звучить на великій сцені у «монохромному» варіанті і стає перлиною медіа-простору, у аудіо-запису французький піаніст власною майстерністю і віртуозністю, також як і оркестранти, розкриває сутність оркестрового твору, але сутність стає вже новою концепцією, бо вона опиняється вже в іншому просторі – на «чорно-білій» території рояльного тембру (Tharaud, 2020).

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Воскобойніков Я. В. Джазові транскрипції Дж. Гершвіна у фортепіанному виконавстві академічної традиції. *Аспекти історичного музикознавства*. 2020 Вип. 19-20. С. 429-448. Retrieved from: [http://num.kharkiv.ua/aspekty/vypusk19/asp\\_19\\_20\\_25\\_voskoboynikov.pdf](http://num.kharkiv.ua/aspekty/vypusk19/asp_19_20_25_voskoboynikov.pdf)
2. Воскобойніков Я. В. Піаніст та його інструмент (на прикладі творчості Олександра Таро). *Культура України (Мистецтвознавство)*. 2021. Вип.72. С.76-84. Retrieved from: <http://ku-khsac.in.ua/article/download/237084/235622>
3. Воскобойніков Я.В. Модулювання клавесинного звучання на роялі: репрезентація музики Бароко Олександром Таро. *European Journal of Arts*. 2021. Вип. 3. С. 40-46. Retrieved from: [http://ppublishing.org/upload/iblock/c7f/Art-3\\_2021.pdf](http://ppublishing.org/upload/iblock/c7f/Art-3_2021.pdf)
4. Степанова О. Ю. Теоретичний піанізм: у пошуках досконалого прийому. *Культура України*. 2018. Вип. 59. 2018. С. 118.
5. Щетініна Л. В (2011) Інтенсифікація. *Енциклопедія Сучасної України*. Retrieved from: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=12399](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=12399)
6. Argerich M. (2018) Debussy: Prélude à l'après-midi d'un Faune. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=KtEX--dgxh0>
7. Argerich M. (2018a) Ravel: Valses Nobles Et Sentimentales. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=jZFPYhAd6wo>. Borwick L. (1912) Retrieved from: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/07757/hn63>
8. Chopin. Scherzo 1879. Retrieved from: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/86689/hn63>
9. Collon N. (2019) Ravel: Valses nobles et sentimentales. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=V8kLmFvYso4>
10. Colton David. The Art of Piano Transcription as Critical Commentary Submitted to the School of Graduate Studies for the Degree. *Memorial University*, 1992. 163 p.
11. Debussy C. (1983) Prélude à l'après-midi d'un faune. Full scores. Retrieved from: [https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9lude\\_%C3%A0\\_l'apr%C3%A8s-midi\\_d'un\\_faune\\_\(Debussy%2C\\_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9lude_%C3%A0_l'apr%C3%A8s-midi_d'un_faune_(Debussy%2C_Claude))
12. Debussy C. (1992) Retrieved from: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/03073/hn63>. Debussy C. (2009) Prelude à l' après-midi d' un faune (two pianos – eight hands)
13. Gryaznov V. (2014) C. Debussy – Prélude à l'après-midi d'un faune piano transcription. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=4dzmnz-to88>
14. Holloway R. (2004) Holloway orchestrates Debussy for San Francisco. Retrieved from: <https://www.boosey.com/licensing/news/Holloway-orchestrates-Debussy-for-San-Francisco/10927>

15. Parks R. A Viennese Arrangement of Debussy's 'Prélude à l'après-midi d'un faune: Orchestration and Musical Structure. *Music & Letters*. 1999. Vol. 80. No. 1. pp. 50-73. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/854665>
16. Ravel M. (2010) Retrieved from: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/22184/hn63>. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=9Izj4w3DBQg>
17. Tharaud A. (2020) Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=R8l5TUDrJyg>
18. Tharaud, A. (2019) Retrieved from: <https://www.stretta-music.com/debussy-prelude-a-lapres-midi-dun-faune-nr-687608.html>

#### REFERENCES:

1. Voskoboinikov Y. V. Dzhazovi transkryptsii Dzh. Hershvina u fortepiannomu vykonavstvi akademichnoi tradytsii. [George Gershwin's jazz transcriptions in piano performance of academic tradition] *Aspekty istorichnoho muzykoznavstva*. 2020. 19-20. P. 429-448. Retrieved from: [http://num.kharkiv.ua/aspekty/vypusk19/asp\\_19\\_20\\_25\\_voskoboyinikov.pdf](http://num.kharkiv.ua/aspekty/vypusk19/asp_19_20_25_voskoboyinikov.pdf)
2. Voskoboinikov Y. V. Pianist ta yoho instrument (na prykladi tvorchosti Oleksandra Taro). *Kultura Ukrainy (Mystetstvoznavstvo)*. [A pianist and his musical instrument (by example Alexander Tharoud's creative work)]. 2021. 72. P. 76-84. Retrieved from: <http://ku-khsac.in.ua/article/download/237084/235622>
3. Voskoboinikov Y. V. Moduliuvannia klavesynnoho zvuchannia na roiali: reprezentatsiia muzyky Baroko Oleksandrom Taro. [Modeling a harpsichord sound on a grand piano: a representation of baroque music by Alexander Tharoud]. *European Journal of Arts*. 2021. 3. P. 40-46. Retrieved from: [http://ppublishing.org/upload/iblock/c7f/Art-3\\_2021.pdf](http://ppublishing.org/upload/iblock/c7f/Art-3_2021.pdf)
4. Stepanova O. Yu. Teoretychnyi pianizm: u poshukakh doskonaloho pryiomu. [Theoretical pianism: in search of the perfect musical technique] *Kultura Ukrainy*. 2018. 59. 2018. P. 118.
5. Shchetinina L. V (2011) Intensyfikatsiia. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy*. [Intensification. Encyclopedia of Modern Ukraine] Retrieved from: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=12399](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=12399)
6. Argerich M. (2018) Debussy: Prélude à l'après-midi d'un Faune. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=KtEX--dgxh0>
7. Argerich M. (2018a) Ravel: Valses Nobles Et Sentimentales. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=jZFPYhAd6wo>. Borwick L. (1912) Retrieved from: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/07757/hn63>
8. Chopin. Scherzo 1879. Retrieved from: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/86689/hn63>
9. Collon N. (2019) Ravel: Valses nobles et sentimentales. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=V8kLm-FvYso4>
10. Colton David. The Art of Piano Transcription as Critical Commentary Submitted to the School of Graduate Studies for the Degree. Memorial University, 1992. – 163 p.
11. Debussy C. (1983) Prélude à l'après-midi d'un faune. Full scores. Retrieved from: [https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9lude\\_%C3%A0\\_l'apr%C3%A8s-midi\\_d'un\\_faune\\_\(Debussy%2C\\_Claude\)](https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9lude_%C3%A0_l'apr%C3%A8s-midi_d'un_faune_(Debussy%2C_Claude))
12. Debussy C. (1992) Retrieved from: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/03073/hn63>. Debussy C. (2009) Prelude à l' après-midi d' un faune (two pianos – eight hands)
13. Gryaznov V. (2014) C. Debussy – Prélude à l'après-midi d'un faune piano transcription. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=4dzmnz-to88>
14. Holloway R. (2004) Holloway orchestrates Debussy for San Francisco. Retrieved from: <https://www.boosey.com/licensing/news/Holloway-orchestrates-Debussy-for-San-Francisco/10927>
15. Parks R. A Viennese Arrangement of Debussy's 'Prélude à l'après-midi d'un faune: Orchestration and Musical Structure. *Music & Letters*. 1999 Vol. 80, No. 1. pp. 50-73. Retrieved from: <https://www.jstor.org/stable/854665>
16. Ravel M. (2010) Retrieved from: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/22184/hn63>. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=9Izj4w3DBQg>
17. Tharaud A. (2020) Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=R8l5TUDrJyg>
18. Tharaud, A. (2019) Retrieved from: <https://www.stretta-music.com/debussy-prelude-a-lapres-midi-dun-faune-nr-687608.html>

УДК 378.011.3+781.1+781.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-2>

**Вікторія ГОЛОВЕЙ**

доктор філософських наук, професор, кафедра культурології, Волинський національний університет імені Лесі Українки, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025, [v\\_golovey@ukr.net](mailto:v_golovey@ukr.net)  
ORCID: 0000-0002-8224-5970

**Вікторія КАШАЮК**

кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра музичного мистецтва, Волинський національний університет імені Лесі Українки, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025 [vdraganchuk.ukr@gmail.com](mailto:vdraganchuk.ukr@gmail.com)  
ORCID: 0000-0003-4396-8946

**Бібліографічний опис статті:** Головей, В., Кашаюк В. (2022). Теоретико-методологічне підґрунтя інтерпретації музики: дослідження, аналіз, перспективи. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 12–20, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-2>

**ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНЕ ПІДґРУНТЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИКИ:  
ДОСЛІДЖЕННЯ, АНАЛІЗ, ПЕРСПЕКТИВИ**

Сучасний етап розвитку музичної культури характеризується надзвичайним багатоманіттям та інтенсивним взаємовпливом різноманітних стилів і жанрів, що актуалізує наукові дослідження методологічних засад музичної інтерпретації на стику філософсько-культурологічних та мистецтвознавчих наук.

**Мета статті** – здійснити аналіз теоретико-методологічного підґрунтя інтерпретації музики на основі філософсько-герменевтичного та музикознавчого підходів.

**Наукова новизна.** У статті здійснюється аналіз феномену інтерпретації через призму сучасної музикології. Пропонується дефініція музичного твору як синергетичного явища, в якому поєднуються множинні інтерпретаційні версії, що виникають як результат декодування художнього тексту у континуумі музичної культури.

У **висновку** зазначається, що аналіз теоретико-методологічного аспекту інтерпретації як компонента музичної творчості потребує уваги до фундаментальних, узагальнюючих досліджень в галузі філософської герменевтики, естетики, історії та теорії музики. Застосування філософсько-герменевтичного підходу сприятиме збагаченню методологічного арсеналу досліджень проблематики інтерпретації музичних творів як в аспекті їх глибшого розуміння й розкриття їх смислу, так і в плані пошуків адекватних форм їх виконання. Герменевтична інтерпретація розкриває смисли і соціокультурні значення мистецьких творів, сприяючи розвитку духовно-творчого начала особистості, її становленню в якості дієвого суб'єкта культури.

Теорія інтерпретації, розвинена в українському музикознавстві, висуває на перший план досягнення розуміння, у процесі чого виникає інтерпретаційна версія твору, який, у свою чергу, стає «творчим процесом» (В. Москаленко). Ґрунтуючись на основних досягненнях в сучасній інтерпретології, у представленій статті запропонували дефініцію музичного твору як синергетичного явища. Нові можливості для музичної інтерпретації пов'язані із застосуванням цифрових технологій, їх широким впровадженням у композиторську та виконавську практику. Йдеться про технології цифрового запису звукових структур, комп'ютерну обробку звукових сигналів, їх синтез і комбінаторику, а також акустичний сонорний простір творів «нової простоти», «тихої музики» та інших напрямків, принципово позбавлених афектів та спрямованих «всередину». Цей напрям подальших музикознавчих досліджень визначено як перспективний.

**Ключові слова:** методологія музичного мистецтва, філософія мистецтва, філософська герменевтика, музикознавчі дослідження, інтерпретація, аналіз музичних творів, музичне виконавство, інтерпретологія.

**Viktorija GOLOVEI**

Doctor of Philosophical Sciences, Professor, Department of Cultural Studies in Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli ave., Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025, [v\\_golovey@ukr.net](mailto:v_golovey@ukr.net)  
ORCID: 0000-0002-8224-5970

**Viktoriiia KASHAIUK**

PhD in Art Criticism, Associate Professor at the Department of Musical Art, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli ave., Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025, [vdraganchuk.ukr@gmail.com](mailto:vdraganchuk.ukr@gmail.com)  
ORCID: 0000-0003-4396-8946

**To cite this article:** Golovei, V., Kashaiuk, V. (2022). Teoretyko-metodolohichne pidgruntia interpretatsii muzyky: doslidzhennia, analiz, perspektyvy [Theoretical and Methodological Background of the Music Interpretation: Researches, Analysis, Perspectives]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 12–20, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-2>

## THEORETICAL AND METHODOLOGICAL BACKGROUND OF THE MUSIC INTERPRETATION: RESEARCHES, ANALYSIS, PERSPECTIVES

*The modern stage of musical culture development is characterized by extraordinary diversity and intense interaction of various styles and genres, which actualizes the scientific research on the methodological foundations of musical interpretation at the junction of philosophical and cultural sciences and art studies.*

*The aim of the article is to carry out an analysis of the theoretical and methodological basis of music interpretation based on philosophical-hermeneutic and musicological approaches.*

**Scientific novelty.** *The article analyses the interpretation phenomenon through the modern musicology prism. The definition of a musical work is proposed as a synergistic phenomenon in which multiple interpretive versions are combined, arising as a result of decoding the artistic text in the continuum of musical culture.*

**In conclusion** to the article, it is noted that analysis of the theoretical and methodological aspect of interpretation as a musical creativity component requires attention to fundamental, generalizing research in the field of philosophical hermeneutics, aesthetics, history and music theory. The application of a philosophical-hermeneutic approach will contribute to the enrichment of the research methodological arsenal into the problems of musical interpretation, both in terms of their deeper understanding and disclosure of their meaning, and in terms of searching for adequate forms of their performance. Hermeneutic interpretation reveals the meanings and socio-cultural meanings of art works, contributing to the development of the spiritual and creative nature of the individual, its formation as an effective subject of culture.

*The theory of interpretation which developed in Ukrainian musicology emphasizes the achievement of understanding, in the process of which an interpretive work emerges version, which, in turn, becomes a “creative process” (V. Moskalenko). The presented article based on the main achievements in modern interpretology and proposed a definition of a musical work as a synergistic phenomenon. New opportunities for musical interpretation are associated with the use of digital technologies, their widespread introduction into compositional and performing practice. It is about technologies of digital recording’s sound structures, sound signals’ computer processing, their synthesis and combinatorics, as well as the acoustic sonorous space of works in “new simplicity”, “quiet music” and other directions, fundamentally devoid of affects and directed “inwards”. This direction of further musicological research is defined as promising.*

**Key words:** *methodology of musical art, philosophy of art, philosophical hermeneutics, musicological studies, interpretation, analysis of musical works, musical performance, interpretology.*

**Актуальність проблеми.** Інтерпретація є необхідною передумовою процесу розуміння смислу й значення будь-яких культурних феноменів. Ця проблематика важлива для всіх різновидів мистецької творчості, але особливого значення набуває для виконавських мистецтв, зокрема для музики. Сучасний етап розвитку музичної культури характеризується надзвичайною строкатістю та інтенсивним взаємовпливом різноманітних стилів і жанрів, що актуалізує наукові дослідження методологічних засад музичної інтерпретації на стику філософсько-культурологічних та мистецтвознавчих наук. Серед складних і не достатньо досліджених проблем – питання теоретичного обґрунтування методології інтерпретації музичних творів як в аспекті їх глибшого розуміння й розкриття їх смислу, так і в плані пошуків адекватних форм їх виконання.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** В методологічному плані пріоритетними для нашого дослідження є концепції герме-

невтичної теорії розуміння та інтерпретації, передусім, ґрунтовні розробки Г.-І. Гадамера, В. Дільтея, М. Гайдегера, П. Рікера, У. Еко. Герменевтику як філософську теорію інтерпретації досліджували В. Дубініна, В. Загороднюк, С. Квіт, М. Марчук та ін. Філософські, соціокультурні та естетичні аспекти теорії інтерпретації висвітлювали Н. Жукова, О. Колесник, Л. Левчук, В. Личковах тощо.

У сфері музичної інтерпретології та дотичних до неї семіології, текстології та ін. слід відзначити ґрунтовні праці Н. Горюхіної (1990), Н. Герасимової-Персидської (2010; 2012; 2015), Н. Зеліної (2004), М. Ковалінаса (2001), О. Котляревської (1996), В. Москаленка (1994; 2001; 2002; 2008; 2013), І. Пясковського (1987; 2001), С. Шипа (2001; 2002), І. Юдкіна (2002).

Окремо вирізняємо праці Віктора Москаленка та представників його школи: у дослідженнях «Творчий аспект музичної інтерпретації» (1994), «Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації» (2008), «Музичний твір як текст»

(2001), «Про задум і музичну ідею твору» (2002) та інших працях науковець визначає наріжні творчі принципи, які лежать в основі інтерпретації музики і мають ключове значення для вирішення її різноманітних проблем у методологічному та практичному аспектах.

Огляд досліджень засвідчує, що значну роль в науковому осмисленні процесів творчої інтерпретації відіграє міждисциплінарний підхід, що передбачає залучення до розробки цієї проблематики філософів, культурологів та мистецтвознавців.

**Метою статті** є аналіз теоретико-методологічного підґрунтя інтерпретації творів музичного мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** Як відомо, у широкому розумінні поняття інтерпретації означає тлумачення, роз'яснення, розкриття смислу. В царині мистецтва процес інтерпретації передбачає складну діалектичну взаємодію творчої концепції автора, суб'єктивності естетичного сприйняття інтерпретатора, об'єктивності існування мистецького твору (літературного, музичного, образотворчого) та його культурного контексту. На думку Сергія Квіта, значну роль в процесі інтерпретації відіграє суб'єктивний фактор, адже «до кожного з нас художній твір промовляє по-різному... органічність систем інтерпретації створює підстави для взаєморозуміння» (2003: 11, 13).

Результатом процесу інтерпретації є розуміння. В цьому контексті можемо трактувати інтерпретацію як творчий процес чуттєво-інтелектуального сприйняття, спрямований на розкриття смислу мистецького твору. Як вважає відомий італійський дослідник теорії й практики інтерпретації Еміліо Бетті, функцію посередника між автором та інтерпретатором виконує «репрезентативна форма». Це універсальне поняття охоплює всі культурні форми смислового вираження людської суб'єктивності (Betti, 2017; 2021: 5–6). Основна функція репрезентативної форми – представлення і вираження смислу.

Філософсько-методологічним підґрунтям концепту інтерпретації є герменевтика. Філософська герменевтика, як теорія продуктивної інтерпретації, дає можливість розглянути явища в історичному становленні, простеживши зміни, зумовлені соціокультурною динамікою та еволюцією у людському світовідношенні.

Історично герменевтика (від грец. ἑρμηνεύω – роз'яснювати, тлумачити) формувалася як теорія алегорико-символічного тлумачення священних текстів, літературних творів, мистецьких зображень. Її основним завданням було обґрунтування принципів і процедур інтерпретації різноманітних культурних текстів з метою сприяння їх адекватному сприйняттю та розумінню. В герменевтичному контексті розуміння – багаторівневий поступальний процес осягнення смислу від поверхневого, буквального, до глибинних рівнів значення.

Наукове обґрунтування принципів герменевтичної інтерпретації було розроблене в епоху Просвітництва на основі історичного підходу. Зокрема, І. Хладеніус і Т. Майєр основним принципом інтерпретації вважали реконструкцію історичного контексту, в якому був створений певний культурний текст, з метою усунення часової дистанції між автором і реципієнтом. В такому розумінні інтерпретатор виступає своєрідним посередником між різними історичними епохами і культурними традиціями.

На важливості врахування культурно-історичного контексту становлення художнього твору наголошував і Фрідріх Шлеєрмахер, котрий вбачав у мистецтві інтерпретації здатність до вироблення своїх правил лише на основі позитивної формули, якою є історична та духовна, об'єктивна й суб'єктивна реконструкція, вона є своєрідним проникненням в духовний світ автора з метою адекватного сприйняття та розуміння твору; автор кодує смисл в художній формі, реципієнт його реконструює і розшифровує (Schleiermacher, 1974).

Для Вільгельма Дільтея розуміння є спонтанним інтуїтивним процесом, що передбачає звернення до суб'єктивного психологічного досвіду особи, тому герменевтика передбачає психологічну реконструкцію духовного світу автора через інтерпретацію його творів. Філософ вважав, що духовний світ людини можна збагнути найбільш повно, якщо він виражений в творах мистецтва. Тому герменевтика в якості систематичного завдання містить «герменевтичне вчення про мистецтво, пов'язане з вивченням інтерпретативних способів діяльності» (Дільтей, 1996: 48). За Дільтеєм, вчення про інтерпретацію стає важливою сполучною ланкою між філософією та іншими науками, «головною складовою основоположення наук про дух» (1996: 60).

Важливе методологічне значення для теорії інтерпретації мистецьких творів має герменевтична концепція видатного німецького філософа Мартіна Гайдеггера, засновника онтологічної школи герменевтики. З точки зору Гайдеггера, справжнє мистецтво розкриває істину буття, що промовляє до нас через багатозначні художні тексти, які потребують герменевтичної інтерпретації. Сутність мистецтва мислиться як становлення й звершення/здійснення істини (Heidegger, 1986). Філософ переосмислює різноманітні аспекти співвіднесення буття і часу (Хайдеггер, 2003), темпоральності, ритму, якісні параметри яких обумовлені соціокультурною специфікою людського існування, що важливо для обґрунтування філософських принципів аналізу музики як часового мистецтва. Концепт онтологічної герменевтики М. Гайдеггера може слугувати методологічною основою досліджень особливостей композиторських прийомів репрезентації процесуальності в музичних творах, а також інтерпретації їх смислового наповнення. В цьому контексті процес виконання й естетичного сприйняття музики може трактуватися як онтологічна подія, яка розкриває людині істину буття суцього.

Основи сучасної філософської герменевтики розробив Г.І. Гадамер. Його основна праця «Істина і метод» обґрунтовує універсальну теорію інтерпретації як основу розуміння будь-яких культурних текстів – поетичних, філософських, образотворчих, музичних тощо. Для Гадамера філософська герменевтика – це перш за все теорія розуміння, тлумачення та інтерпретації текстів, а розуміння, на його думку, лежить в основі ставлення людини до світу. «Розуміння й тлумачення текстів є завданням не лише самої науки, а й з усією очевидністю належить до всієї сукупності людського досвіду світу загалом» (Гадамер, 2001: 7). Для нашого дослідження важлива ідея Гадамера щодо значення традиції та необхідності її переосмислення, інтерпретації. На його думку, традиція тільки тоді залишається живою, повнокривою, коли вона заново переосмислюється, пояснюється. Традиція та її творче оновлення невіддільні одне від одного, їх діалектичний взаємозв'язок проявляється в актах інтерпретації та розуміння, які в кожному епоху здійснюються заново (Гадамер, 2001: 7). При цьому філософ слушно характеризує особливості виконавчого мистецтва: «Традиція,

закладена великим актором, режисером чи музикантом, приклад яких продовжує бути взірцем, – це не тенета для вільного зображення, а навпаки, вона немовби зливається з самим твором, отож її інтерпретація здатна пробуджувати творчі можливості виконавця не менше, ніж інтерпретація самого твору. Особливість виконавчого мистецтва полягає в тому, що твори, з якими воно має справу, відверто надаються для творчої інтерпретації, а тому ідентичність і континуальність цих творів є відкритою для майбутнього (Гадамер, 2000: 117).

На ці філософсько-методологічні підходи спирається сучасна теорія та практика інтерпретації музичних творів. Відповідно до поставлених завдань, у пізнанні сутності музичного твору розрізняють два головних процеси. Перший – це аналіз музичного твору – часткове явище, спрямоване на дослідження, насамперед, музичної форми на основі авторського тексту. Другий – інтерпретування – явище вищого порядку, задачею якого є пізнання музичного твору як художньої цілісності на основі попередніх аналітичних та інтерпретаційних (виконавських, аналітичних, критичних, слухачьких та ін.) версій: «музикант-інтерпретатор, спираючись на властиві даному музичному твору формотворчі ресурси, переходить до пошуку та апробації виразових можливостей музичного матеріалу і, на підставі цього, створює власну *інтерпретаційну версію* твору» (Москаленко, 2013: 6–7). Відтак, сам твір стає «творчим процесом» (Москаленко, 2002). При цьому відбувається творення індивідуальної інтонаційної версії композиції в рамках «текстуальної стратегії» певного стилю, яка здійснюється шляхом «ідентифікації стилетворчих компонентів виконавського тексту (параметри музичного тексту, що мають акустичне вираження та знаходяться в зоні компетенції виконавця) та визначенню підходів до їх звукового втілення» (Марченко, 2021: 202). Ці ідеї суголосні із естетичним баченням інтерпретації як компонента музичної творчості (Жукова, 2003).

Аналізуючи попередні міркування, приходимо до висновку, що музичний твір можна дефініціювати як синергетичне явище, в якому поєднуються множинні інтерпретаційні версії, що виникають як результат декодування художнього тексту у континуумі музичної культури.

Теорія інтерпретації найбільш плідно розвинулася у виконавському музикознавстві. Так, послідовниця Віктора Москаленка Ольга Катрич запропонувала концепцію музично-виконавських архетипів – узагальнених типів мислення виконавця-інтерпретатора, в яких фіксуються основоположні моменти щодо способів викладу матеріалу та принципів побудови форми, оснований на трактуванні різних підходів до музичного виконавства у Г. Ф. Гегеля, Ф. Ніцше та К. Г. Юнга (зокрема, його теорії архетипів колективного несвідомого). Отож, Ольга Катрич вирізняє у музичному виконавстві *аполонічний* архетип – «узагальнюючий тип виконавського мислення, який характеризують розповідний спосіб викладення музичного матеріалу твору та принципи пропорційності, симетрії, довершеності в сфері музичної форми» (2000: 9), *діонісійський* архетип – «який характеризують подієвий спосіб викладення музичного матеріалу твору та принцип динамізму, наскрізності в сфері музичної форми» (2000: 9) та *орфічний* архетип, для якого притаманна бінарність щодо однак двох перших типів, та який вважає домінуючим музично-виконавським архетипом постмодерної доби (2016: 68). Ідеї дослідниці були апробовані на прикладі діяльності персоналій музичної культури у працях М. Бурої (2018), О. Драгана (2010), М. Кулиняка (2013), О. Марача (2013), Н. Самоствокової (2021) та ряду інших дослідників.

Інноваційна парадигма музичного мислення зламу ХХ–ХХІ століть, фундаментальним принципом якої, за концепцією Н. Герасимової-Персидської, є опозиційність континуальності і дискретності (пари «безперервність-перервність»), що проявляється у вигляді постійного порушення і відновлення рівноваги між ними і формує музичну цілісність. Остання є системою, тобто містить у собі упорядковану множинність, і визначається чіткими межами (перервністю) – тільки у такому випадку можна говорити, власне, про цілісність (Герасимова-Персидська, 2015). Серед прикладів подібної опозиційності може бути «метричність – аметричність», тобто упорядкованість та вільність метричної пульсації (як, скажімо, у діалозі для скрипки з оркестром «Ланцог II» В. Лютославського, оснований на чергуванні епізодів а *battuta* з епізодами *ad libitum*, в результаті чого виникає «ансамблева алеаторика») та ряд інших опозиційних типів.

Якщо стосовно музики початку ХХ століття мова йде про емансипацію дисонансу у контексті розширення і виходу за межі тональної системи, то у стосунку до нового мистецтва, що активно розвивається від середини віку, відповідно до концепції Н. Герасимової-Персидської, мова йде про *емансипацію звуку*. Вона народилася у лоні пуантилізму та музики тембрів, пройшла процес строгого упорядкування у серіалізмі та вільного комбінування в алеториці, аж до радикалізму у конкретній музиці (2012). Відтак, звук стає центром музичного світу, в якому до музичних додаються множинні звуки оточення і, в результаті посилення тембрового пріоритету, ставиться питання про музику як про мистецтво електронного звучання, задля творення якого здійснюється обробка звуку – розкладення, збирання тощо (Герасимова-Персидська, 2012). Різноманітні технології цифрового запису сонорних структур, комп'ютерну обробку звуку, синтез і комбінаторику сигналів, що творить ефекти стирання просторово-часових координат – уповільнення часу та розширення простору – чуємо в електронних композиціях К. Штокгаузена, Дж. Кейджа, Д. Лігеті, О. Нарбутайте, в українській музиці – в А. Загайкевич, а також у «новій простоті» чи «тихій музиці» акустичного звучання в А. Пярта, Г. Гурецького, Дж. Тавенера, в українській музиці у В. Сильвестрова, О. Щетинського та ін.

Нове мистецтво апелює до осмислення законів буття, осягнення досконалості Всесвіту, що перегукується із давньогрецьким прагненням пізнати досконалість ейдосу як аналога гармонічних звучань музичного простору, та з яким пов'язані сучасні прагнення мистців до творення музичної гармонії (в естетичному сенсі слова) як основи сонорності. За словами Ірини Тукової, котра аналізує подібності у процесах розвитку музики і природознавства на рівні умонастроїв епох, «за індивідуальними, властивими лише конкретній ситуації правилами вибудовується звукова, часова, фактурна організація. Конкретний твір стає унікальним Усесвітом, що існує за лише йому притаманними законами. У такому випадку можлива лише констатація певного стану елементів системи базису і правил їхньої координації, наявність яких дає змогу відбутися штучному акустичному об'єкту» (Тукова, 2021: 341).

Якими ж є перспективи музичної інтерпретації, з огляду на подібні зміни у самій музиці? Нове мислення, в якому інтонацією, що донедавна вважалася сутністю мистецтва, є сам звук, його коливання у часі та різноманітні маніпуляції із ним, висуває нові вимоги до інтерпретації у триаді композитор – виконавець – слухач. У досягненні переконливого *художнього розуміння*, як результату інтерпретаційного процесу, особливої ваги набуває феномен співтворчості. При цьому замість ключової у попередні століття ідеї «душевного співпереживання», що сягає у глибину тисячоліть до давньогрецької ідеї катарсису – очищення, що є результатом зіткнення протилежних емоцій особливо високого рівня напруження (в Арістотеля – зіткнення співстраждання та страху, у результаті чого відбувається очищення від подібних афектів (Арістотель, 1967), тепер головною стає ідея осмислення. Натомість психоемоційний чинник співпереживання замінюється на чуття у сенсі «чуття» – звук як фізичне явище, його коливання, силу, зміни параметрів тощо – та реагувати на звук, резонуючи з його вібраціями та осмислюючи його як сутність Всесвіту. Адже «на початку було Слово», а Слово – це звук. На нашу думку, подібне трактування цих процесів зможе наблизити нас до того, «коли твір стає унікальним Усесвітом, що існує за лише йому притаманними законами» (Тукова, 2021: 341), а відтак – і до найбільш адекватного розуміння процесу музичної інтерпретації нової музики. Це відкриває перспективи до варіантної множинності слухових інтерпретацій, – як ніколи раніше, зумовлених світоглядно-мислительними чинниками реципієнта-творця.

**Висновки та перспективи подальших досліджень.** Аналіз теоретико-методологічного аспекту інтерпретації як компонента музичної

творчості потребує уваги до фундаментальних, узагальнюючих досліджень в галузі філософської герменевтики, естетики, історії та теорії музики, а також, власне, музичної інтерпретології. Застосування філософсько-герменевтичного підходу сприятиме збагаченню методологічного арсеналу досліджень проблематики інтерпретації музичних творів як в аспекті їх глибшого розуміння й розкриття їх смислу, так і в плані пошуків адекватних форм їх виконання. Герменевтична інтерпретація розкриває смисли і соціокультурні значення мистецьких творів, сприяючи розвитку духовно-творчого начала особистості, її становленню в якості дієвого суб'єкта культури.

Теорія інтерпретації, розвинена в українському музикознавстві, висуває на перший план досягнення розуміння, у процесі чого виникає інтерпретаційна версія твору, який, у свою чергу, стає «творчим процесом» (В. Москаленко). Грунтуючись на основних досягненнях в сучасній інтерпретології, у представленій статті пропонуємо дефініцію музичного твору як синергетичного явища, в якому поєднуються множинні інтерпретаційні версії, що виникають, як результат декодування художнього тексту у континуумі музичної культури.

Нові можливості для музичної інтерпретації пов'язані із застосуванням цифрових технологій, їх широким впровадженням у композиторську та виконавську практику. Йдеться про технології цифрового запису звукових структур, комп'ютерну обробку звукових сигналів, їх синтез і комбінаторику, а також акустичний сонорний простір творів «нової простоти», «тихої музики» та інших напрямків, принципово позбавлених афектів та спрямованих «всередину». На нашу думку, це перспективний напрям подальших музикознавчих досліджень.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Арістотель. Поетика. Київ : Мистецтво. 1967. 142 с.
2. Бура М. Львівське камерно-оркестрове виконавство крізь призму ідеї персоналізму (друга половина ХХ – початок ХХІ століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2018. 18 с.
3. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. Киев : Дух і Літера, 2012. 408 с.
4. Герасимова-Персидская Н. О новых смыслах в современной музыке. *Філософія спілкування: філософія, психологія, соціальна комунікація*. Харків, 2010. Вип. 3. С. 172–177.
5. Герасимова-Персидська Н. Музыка ХХ – початку ХХІ століть: рух до нової епохи? *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2015. Вип. 28. С. 3–10.
6. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев : Музична Україна, 1985. 112 с.
7. Гадамер Г.-Г. Эстетика і герменевтика. *Г.-Г. Гадамер. Герменевтика і поетика* / Пер. з нім. М. Кушнір. Київ : Юніверс, 2001. С. 7–15.

8. Гадамер Г.-Г. Истина і метод : у 2-х т. Т. 1. Герменевтика I : Основи філософської герменевтики / Пер. з нім. О. Мокровольського. Київ : Юніверс, 2000. 464 с.
9. Дільтей В. Виникнення герменевтики / Пер. з нім. Я. Стратія, С. Кошарного. *Сучасна зарубіжна філософія: течії і напрями : хрестоматія*. Київ : Ваклер, 1996. С. 33–60.
10. Драган О. В. Постаць Ярослава Воцака в контексті розвитку диригентської культури другої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2010. 230 с.
11. Жукова Н. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект : автореф. дис. ... канд. філософ. наук : 09.00.08. Київ, 2003. 14 с.
12. Зеленіна Н. Підтекст музичного твору: формування і функціонування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2004. 16 с.
13. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 17 с.
14. Катрич О. Орфічний музично-виконавський архетип як домінуюча модель музичного мислення виконавця постмодерної доби. *Музикознавчі студії: тези Всеукраїнської науково-практичної конференції молодих науковців*. Львів, 2016. С. 52–53.
15. Квіт С. Основи герменевтики. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2003. 192 с.
16. Ковалинас Н. Эйдосфера музикального текста. *Текст музичного твору: практика і теорія*. Київ, 2001. Вип. 7. С. 96–105.
17. Котляревська О. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 1996. 19 с.
18. Кулиняк М. Виконавська творчість Олега Криси в соціокультурному контексті сучасності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2013. 16 с.
19. Марач О. Академічне хорове мистецтво у соціокультурному континуумі західного регіону України періоду незалежності (на прикладі Волині) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2013. 16 с.
20. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2008. № 1. С. 106–111.
21. Марченко М. Інтерпретаційна модель партесного твору в українській виконавській культурі на межі ХХ–ХХІ ст. : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ – Івано-Франківськ, 2021. URL : [https://svr.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/5/2021/04/dis\\_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE.pdf](https://svr.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/5/2021/04/dis_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE.pdf) (05.09.2022).
22. 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> (15.09.2022).
23. Москаленко В. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство*. Текст музичного твору: практика і теорія. Київ, 2001. Вип. 7 : С. 3–10.
24. Москаленко В. Про задум і музичну ідею твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21 : Музичний твір як творчий процес. С. 10–17.
25. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (К проблеме анализа). Киев : Изд-во Киев. гос. конс., 1994. 157 с.
26. Пяковский И. Логика музыкального мышления. Киев : Муз. Україна, 1987. 184 с.
27. Пяковский И. До проблеми семіотичного аналізу музичного тексту. *Київське музикознавство*. Київ, 2001. Вип. 7 : Текст музичного твору: практика і теорія. С. 37–41.
28. Самострокова Н. Етнопсихологічні засади розвитку жанру польського скрипкового концерту ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів, 2021. 290 с.
29. Тукова І. Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох (XVII – початок ХХІ століття). Харків : Акта, 2021. 456 с.
30. Хайдеггер М. Бытие и время / Пер. с нем. В. Бибихина. Харьков : Фолио, 2003. 503 с.
31. Шип С. «Музыкальное произведение» как видовая категория и структурные свойства музыкального текста. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 20 : Музичний твір: проблема розуміння. С. 13–22.
32. Шип С. Музыкальный знак в типологическом аспекте. *Текст музичного твору: практика і теорія*. Київ, 2001. Вип. 7. С. 47–57.
33. Юдкін-Ріпун І. Семантика та статистика: організація тексту в культурі ХХ століття. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Київ, 2002. Вип. 2. С. 86–91.
34. Betti E. General Theory of Interpretation: Chapter 7: Interpretation of Drama & Music. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017. 110 pp.

35. Betti E. *Hermeneutics as a General Methodology of the Sciences of the Spirit*. Abingdon : Routledge, 2021. 104 pp. URL : <https://books.google.com.ua/books?id=HRYcEAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (25.09.2022).
36. Heidegger M. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Ditzingen : Reclam Universal-Bibliothek, 1986. 115 s.
37. Schleiermacher F. *Hermeneutik*. Heidelberg : Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 1974. 191 s.

#### REFERENCES:

1. Aristotel (1967). *Poetyka [Poetics]*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
2. Bura M. (2018). *Lvivske kamerno-orkestrovo vykonavstvo kriz pryzmu idei personalizmu (druha polovyna 20 – pochatok 21 stolit) [Lviv chamber-orchestral performance through the prism of the idea of personalism (second half of the 20th - beginning of the 21st centuries)]*. Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03. Lviv [in Ukrainian].
3. Herasymova-Persydskaia N. (2012) *Muzika. Vremya. Prostranstvo [Music. Time. Space]*. Kiev : Dukh i Litera [in Russian].
4. Herasymova-Persydskaia N. (2010). *O novikh smislakh v sovremennoi muzike. [About new meanings in modern music]. Filosofiiia spilkuvannia: filosofiiia, psykhologiiia, sotsialna komunikatsiia*. Kharkiv [in Russian].
5. Herasymova-Persydska N. (2015). *Muzyka 20 – pochatku 21 stolit: rukh do novoi epokhy? [Music of the 20th and early 21st centuries: movement towards a new era?]*. *Mystetstvoznavchi zapysky*. Kyiv [in Ukrainian].
6. Goryukhina N. (1985). *Ocherki po voprosam muzikalnogo stilya i formi [Essays on questions of musical style and form]*. Kiev [in Russian].
7. Gadamer H.-G. (2001). *Estetyka i hermenevtyka [Aesthetics and hermeneutics]*. H.-G. Gadamer. *Hermenevtyka i poetyka [Hermeneutics and poetics]*. Kyiv [in Ukrainian].
8. Gadamer H.-G. (2000). *Istyna i metod [Truth and method]. T. 1. Hermenevtyka I: Osnovy filosofskoi hermenevtyky [Basics of philosophical hermeneutics]*. Kyiv [in Ukrainian].
9. Diltei V. (1996). *Vynyknennia hermenevtyky [The emergence of hermeneutics]*. *Suchasna zarubizhna filosofiiia: teorii i napriamky*. Kyiv [in Ukrainian].
10. Drahan O. (2010). *Postat Yaroslava Voshchaka v konteksti rozvytku dyryhentskoi kultury druhoi polovyny 20 stolittia [The figure of Yaroslav Voschak in the context of the development of conducting culture of the second half of the 20th century]*. Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03. Lviv [in Ukrainian].
11. Zhukova N. (2003). *Interpretatsiia yak komponent muzychnoi tvorchosti: estetychnyi aspekt [Interpretation as a component of musical creativity: aesthetic aspect]*. Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].
12. Zelenina N. (2004). *Pidtekst muzychnoho tvoruv: formuvannia i funktsionuvannia [Subtext of a musical work: formation and functioning]*. Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].
13. Katrych O. (2000). *Indyvidualnyi styl muzykanta-vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty) [Individual style of a musician-performer (theoretical and aesthetic aspects)]*. Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].
14. Katrych O. (2016). *Orfichnyi muzychno-vykonavskiy arkhetyv yak dominuiucha model muzychnoho myslennia vykonavtsia postmodernoï doby [Orphic music-performance archetype as a dominant model of musical thinking of a performer of the postmodern era]*. *Muzykoznavchi studii: tezy Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii molodykh naukovtsiv*. Lviv, 2016. S. 52–53. [in Ukrainian].
15. Kvit S. (2003). *Osnovy hermenevtyky [Basics of hermeneutics]*. Kyiv [in Ukrainian].
16. Kovalynas N. (2001). *Eidosfera muzikalnogo teksta [Eidosphere of musical text]*. *Tekst muzychnoho tvoruv: praktyka i teoriia*. Kyiv [in Russian].
17. Kotliarevska O. (1996). *Variatyvnyi potentsial muzychnoho tvoruv: kulturolohichnyi aspekt interpretuvannia [Variational potential of a musical work: the cultural aspect of interpretation]*. Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].
18. Kulyniak M. (2013). *Vykonavska tvorchist Oleha Krysy v sotsiokulturnomu konteksti suchasnosti [Performing creativity of Oleg Krysa in the socio-cultural context of modernity]*. Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03. Lviv [in Ukrainian].
19. Marach O. (2013). *Akademichne khorove mystetstvo u sotsiokulturnomu kontynuumi zakhidnoho rehionu Ukrainy periodu nezalezhnosti (na prykladi Volyni) [Academic choral art in the socio-cultural continuum of the western region of Ukraine during the period of independence (on the example of Volyn)]*. Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03. Lviv [in Ukrainian].
20. Moskalenko V. (2008). *Analiz u rakursi muzykoznavchoi interpretatsii [Analysis from the perspective of musicological interpretation]*. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Kyiv [in Ukrainian].
21. Marchenko M. (2021). *Interpretatsiina model partesnoho tvoruv v ukrainskii vykonavskii kulturi na mezhi 20–21 st. [An interpretive model of a piece of literature in Ukrainian performing culture at the turn of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>th</sup> centuries]*.

Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 26.00.01. Kyiv – Ivano-Frankivsk. URL : [https://svr.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/5/2021/04/dis\\_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE.pdf](https://svr.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/5/2021/04/dis_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE.pdf) (05.09.2022). [in Ukrainian].

22. Moskalenko V. (2013). *Lektsii z muzychnoi interpretatsii [Lectures on musical interpretation]*. Kyiv. URL : <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> (15.09.2022) [in Ukrainian].

23. Moskalenko V. (2001). Muzychnyi tvir yak tekst [A piece of music as a text]. *Kyivske muzykoznavstvo. Tekst muzychnoho tvoriv: praktyka i teoriia*. Kyiv [in Ukrainian].

24. Moskalenko V. (2002). Pro zadum i muzychnu ideiu tvoriv [About the conception and musical idea of the piece]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Kyiv. Vyp. 21 [in Ukrainian].

25. Moskalenko V. (1994). *Tvorcheskii aspekt muzikalnoi interpretatsii (K probleme analiza) [The creative aspect of musical interpretation (To the problem of analysis)]*. Kiev [in Russian].

26. Pyaskovskii I. (1987). *Logika muzikalnogo mishleniya [The logic of musical thinking]*. Kiev [in Russian].

27. Piaskovskiy I. (2001). Do problemy semiotychnoho analizu muzychnoho tekstu [To the problem of semiotic analysis of a musical text]. *Kyivske muzykoznavstvo*. Kyiv, Vyp. 7 [in Ukrainian].

28. Samostrokova N. (2021). *Etnopsykholohichni zasady rozvytku zhanru polskoho skrypkovoho kontsertu 20<sup>th</sup> stolittia [Ethnopsychological foundations of the development of the Polish violin concerto genre of the 20<sup>th</sup> century]*. Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03. Lviv [in Ukrainian].

29. Tukova I. (2021). *Muzyka i pryrodoznavstvo. Vzaiemodiia svitiv v umonastroiakh epokh (XVII – pochatok XXI stolittia) [Music and natural science. The interaction of the worlds in the mindsets of the epochs (17<sup>th</sup> – beginning of the 21<sup>st</sup> century)]*. Kharkiv [in Ukrainian].

30. Khaidegger M. (2003). *Bitie i vremena [Being and time]*. Kharkov [in Russian].

31. Ship S. (2002). «Muzikalnoe proizvedenie» kak vidovaya kategoriya i strukturnie svoistva muzikalnogo teksta [“Musical work” as a specific category and structural properties of a musical text]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. Kyiv, Vyp. 20 [in Russian].

32. Ship S. (2001). Muzikalnii znak v tipologicheskomy aspekt [Musical sign in typological aspect]. *Tekst muzychnoho tvoriv: praktyka i teoriia*. Kyiv, Vyp. 7 [in Russian].

33. Iudkin-Ripun I. Semantyka ta statystyka: orhanizatsiia tekstu v kulturi 20<sup>th</sup> stolittia. *Materialy do ukrainskoho mystetstvoznnavstva*. Kyiv, Vyp. 2 [in Ukrainian].

34. Betti E. General Theory of Interpretation: Chapter 7: Interpretation of Drama & Music. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017. 110 pp. [in English].

35. Betti E. Hermeneutics as a General Methodology of the Sciences of the Spirit. Abingdon : Routledge, 2021. 104 pp. URL : <https://books.google.com.ua/books?id=HRYcEAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (25.09.2022). [in English].

36. Heidegger M. Der Ursprung des Kunstwerkes. Ditzingen : Reclam Universal-Bibliothek, 1986. 115 s. [in German].

37. Schleiermacher F. Hermeneutik. Heidelberg : Heidelberger Akademie der Wissenschaften, 1974. 191 s. [in German].

УДК 783:272

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-3>

### **Світлана ГУРАЛЬНА**

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання, Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія імені Тараса Шевченка, пров. Лицейний, 1, м. Кременець, Тернопільська область, Україна, 47003

ORCID: 0000-0001-5056-1664

**Бібліографічний опис статті:** Гуральна, С. (2022). Церковно-музичне життя в Кракові кінця XIX – першої половини XX століть. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 21–30, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-3>

## **ЦЕРКОВНО-МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ В КРАКОВІ КІНЦЯ XIX – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТЬ**

У статті розглянуто історико-політичне розташування Галичини та специфіку її культурного середовища. Відзначено особливості музичного життя галицького міста Краків кінця XIX – першої половини XX століть. Зазначено переважання католицького віросповідання у «польському Римі». Відзначено діяльність музичних навчальних закладів та музичних товариств, у яких проводилося заняття з хорового співу та гри на органах. Висвітлено насичене церковно-музичне життя римо-католицького населення Кракова кінця XIX – першої половини XX століть.

Новим для літургійного музикознавства стало знайомство із навчальним процесом в учительських семінаріях та у Краківській духовній семінарії, де діяв чоловічий хор, смичковий квартет та оркестр. Велику увагу приділено жіночим та чоловічим монастирям, діяльність яких істотно вплинула на розвиток церковного виконавства. Зокрема, подано низку навчальних посібників, звернено увагу на володіння братами і сестрами хорового, класичного одно- і двоголосого та багатоголосого поліфонічного співу. Зазначено підручники, які використовувалися для вивчення григоріанської монодії та відзначено декілька черниць, що стали авторами духовної музики.

У статті вперше виявлено найважливіші школи при монастирях та їх музичні колективи. Систематизовано дані про виникнення Академічного хору та співочих товариств «Сокіл», «Лютня», «Гасло», «Робітничка Лютня», «Симфонія», Товариства муніципальних писарів, які культивували церковну римо-католицьку музику. Особливо цікавим є факти про поєднання церковної та світської діяльності чоловічого хору «Гасло» та «Краківської Лютні». Також зазначено репертуар провідних колективів та програми концертів, що формують цілісне уявлення про церковно-музичне життя Кракова кінця XIX – першої половини XX століть.

**Ключові слова:** Галичина, Краків, римо-католицька музика, семінарія, монастир, музичне товариства, репертуар, підручники.

### **Svitlana HURALNA**

Candidate of Art Studies (PhD in Art), Senior Lecturer at the Department of Art Disciplines and Methods of their Education at the Kremenets Regional Humanitarian and Pedagogical Academy named after Taras Shevchenko, prov. Lyceiny, 1, Kremenets, Ternopil Oblast, Ukraine, 47003

ORCID: 0000-0001-5056-1664

**To cite this article:** Huralna, S. (2022). Tserkovno-muzychne zhyttya v Krakovi kintsya XIX – pershoi polovyny XX stolit [Church and musical life in Krakow at the end of the 19th – the first half of the 20th centuries]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 21–30, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-3>

## **CHURCH AND MUSICAL LIFE IN KRAKOW AT THE END OF THE 19TH – THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURIES**

The article examines the historical and political location of Galicia and the specificity of its cultural environment. The peculiarities of the musical life of the Galician city Kraków at the end of the 19th and the first half of the 20th centuries were noted. The predominance of the Catholic faith in «Polish Rome» is noted. The activities of musical educational institutions and musical societies, which held classes in choral singing and playing the organ, were noted. The church and musical life of the Roman Catholic population of Kraków at the end of the 19th and the first half of the 20th centuries is highlighted.

*New for liturgical musicology was getting to know the educational process in teachers' seminaries and in the Krakow Theological Seminary, where a men's choir, a string quartet and an orchestra operated. Much attention is paid to women's and men's monasteries, whose activities significantly influenced the development of church performance. In particular, a number of teaching aids were presented, attention was paid to the mastery of the brothers and sisters in choral, classical one- and two-part and polyphonic singing. The textbooks used to study Gregorian monody are noted and several nuns who became authors of sacred music are noted.*

*The article reveals for the first time the most important schools attached to monasteries and their music groups. Data on the emergence of the Academic Choir and singing societies «Sokol», «Lute», «Haslo», «Worker's Lute», «Symphony», and the Society of Municipal Scribes, which cultivated church Roman Catholic music, were systematized. Particularly interesting are the facts about the combination of church and secular activities of the men's choir «Haslo» and «Cracow Lute». The repertoire of the leading groups and concert programs are also indicated, forming a holistic view of the church and musical life of Kraków at the end of the 19th – the first half of the 20th centuries.*

**Key words:** Galicia, Krakow, Roman Catholic music, seminary, monastery, musical society, repertoire, textbooks.

**Актуальність проблеми.** Розвиток технічного прогресу у ХІХ столітті уможливив туристичні подорожі, здобування освіти за кордоном та обмін досвідом різних країн. Саме тому, під впливом загальних європейських процесів наприкінці ХІХ століття в Україні виникали політичні партії, проводилися реформи, активізувалася міська інтелігенція, а розділений між чужими імперіями український народ прагнув національної консолідації. У цьому середовищі суспільство відчувало гостру потребу у самоідентифікації та увиразненні власного духовного світогляду.

Населення на теренах Галичини<sup>1</sup> не становило виключення. І хоча частина Галичини після Першої світової війни відійшла до Польщі, а частина до України, в кінці ХІХ століття це був єдиний територіальний регіон із тісними культурними зв'язками полінаціонального та поліконфесійного населення. На цьому тлі особливо важлива роль відводилася духовній музиці, оскільки саме провідні релігійні осередки та культурно-мистецькі центри залишалися основним джерелом збереження давніх виконавських традицій, церковної обрядовості та водночас плекання нових тенденцій.

**Аналіз публікацій.** Дослідженням церковної музики Галичини кінця ХІХ – першої половини ХХ століть займалися сучасні українські (С. Гуральна, Л. Кияновська, М. Новакович,

Ю. Ясіновський) та зарубіжні (М. Любенєцька, Л. Мазепа, Т. Раковський, Р. Турала, С. Цибульський) вчені. У їх працях розглядалася спадщина композиторів, особливості монастирського життя в окремих містах, музична культура у певному історико-політичному середовищі, обговорювалися загальні тенденції церковного руху тощо. Проте, цілісно церковне виконавство та умови, в яких воно розвивалося, в окремих містах етнографічної Галичини (мається на увазі Західної і Східної водночас) досі не було розглянуто та оцінено належним чином.

**Мета статті** – висвітлити церковно-музичне життя римо-католицького населення галицького міста Краків кінця ХІХ – першої половини ХХ століть.

**Виклад основного матеріалу.** Історико-культурна специфіка Галичини під впливом історико-політичних обставин спричинила активну полеміку суспільства у питанні міжконфесійних дискусій та багатоаспектних проявів християнського життя. Згадаймо, що після тривалої авторитарної політики репресій із примусовим «онімеченням» населення та повстання «Весни народів» імператор Австрії Франц-Йосип 1861 року надав Галичині автономію. Її самоуправління було розширене 1867 року, коли австрійська імперія перетворилася на дуалістичну, об'єднану унією, державу – цісарсько-королівську Австро-Угорську монархію. Відтак, на землях краю, що з 1867 року належали Австро-Угорській імперії, проходив не тільки інтенсивний економічний розвиток, а й відбувалось поживлення політичного та культурно-національного руху.

Для осмислення загальних церковно-співочих процесів у Галичині важливо простежити ситуацію на її західних теренах, які сьогодні належать Польщі. У 1866 р. за

<sup>1</sup> Назва Галичина була введена австрійською владою як назва Галицької землі (назва походить від важливого міста Галича) і Лодомерії (назва походить від міста Володимир-Волинський). Краківське князівство було приєднано до цих земель Австрією після придушення місцевого повстання 1846 року. Найважливішою інституцією був Крайовий Сейм у Львові, який відповідав за місцевий бюджет, адміністрацію, самоврядування, сільське та лісове господарство, будівництво доріг. Усі документи вимагали імператорського підтвердження. До Сейму входило 8 осіб, зокрема ректори Львівського та Ягеллонського університетів, ректор Львівської політехніки, президент Академії мистецтв і наук у Кракові та єпископи. За середню та професійну освіту відповідали Крайова шкільна рада. Львів був столицею автономної Галичини.

кількістю населення Краків<sup>2</sup> був другим містом в Галичині після Львова. Його населяли як українці, так і поляки, а тому провідним напрямком віросповідання був католицизм. Місцеве українство консолідувалося навколо осередків розвитку культури, зокрема Греко-Католицької Церкви, яка на той час вже мала яскраво виражену національну орієнтацію, в освітніх закладах (в Ягеллонському університеті чи Краківській художній академії), де виникали згуртовані українських студентів, а також у створеній українцями краківській філії «Просвіти». Атмосфера міста впливала на формування таких визначних постатей в українській літературі, як Василь Стефаник, Богдан Лепкий, та виховала цілу плеяду українців-патріотів, котрі потім стали в ряди Українських Січових Стрільців (УСС) та Української Галицької Армії (УГА). У Кракові здобував освіту майбутній митрополит Андрій (тоді Роман) Шептицький та його брат Климентій (тоді Казимир) Шептицький, а також відбулося становлення оперної кар'єри співачки Соломії Крушельницької.

Йозеф Дужик стверджував, що після періоду застою п'ятдесятих років, у Кракові відбувся такий культурний розквіт, якого літописи міста не відзначали роками. Тут почали з'являтися яскраві особистості, виникати нові ідеї, події, які згодом були відомі не тільки всій країні, а й Європі. «...Краків справедливо називали Польськими Афінами. Розвиваються наука і мистецтво, сяє література, великого значення набуває місцевий театр...» (Dużyk J., 1967. S. 303).

Музичне життя Кракова було дуже насиченим і водночас перебувало під впливом Відня. У 1867 році тут відкрито оперну сцену завдяки композитору Станіславу Дунецькому<sup>3</sup>, з 1909 року діяв симфонічний оркестр Профспілки музикантів, у 1915 році диригент

Болеслав Валлек-Валевський<sup>4</sup> заснував Оперне Товариство, від 1838 р. при Технічному інституті існувала музична школа, заснована Францішеком Мірецьким<sup>5</sup>. Саме у цій школі з-поміж інших предметів вивчали церковний спів, драматичний спів, гру на органі, голосозвучання (емісія голосу), гру на фортепіано, духових та струнних інструментах. Інтенсивний розвій музичної культури в Кракові сприяв відкриттю низки нових **концертних залів**, як от у 1906 році представницької концертної зали і редут-холу в Старому Театрі.

Знаковою подією було виникнення 1908 року концертної компанії та концертного агентства під назвою **Краківська концертна дирекція**, якою керували Ян Мечислав Дроповський (Jan Mieczysław Droupowski) та Теофіл Трзцінський (Teofil Trzciński), які провадили музичне життя в місті та організовували фестивалі.

У XIX ст. Краків був найбільшим центром релігійного життя. Згідно церковних джерел останнього року перед війною католики тут становили 77 %, інші християни (православні та протестанти) 0.5 %, євреї 22.5% і невіруючі 0.05% (Lubieniecka Małgorzata, 2015. S. 31).

Через велику кількість храмів, шанованих образів та паломництв Краків ще називали польським Римом. Тільки уявіть собі, що близько 1880 року у місті було 46 костелів, а на території дієцезії – 23 чоловічих (єзуїти, домініканці, францисканці, спіритуали, марки, кармеліти, бернардинці, гробниці Господа, августинці, регулярні каноніки, пауліни, камальдольці, реформанти, купуцини, цистерціанці та ін.) і 16 жіночих (феліціанки, мадленки, кармелітки, урсулінки, норбертинки, серафитки, альбертинки, клариски, Дочки Милосердя, назаретки та ін.) монаших орденів. Окрім цього, завдяки

<sup>4</sup> Болеслав Валлек-Валевський (Bolesław Wallek-Walewski) народився 1885 року у Львові, помер 1944 року у Кракові. Музичну освіту здобув у консерваторії Галицького Музичного Товариства у Львові (теорія – С. Невядомський) та в консерваторії Музичного Товариства в Кракові (теорія – В. Желенський, Ф. Шопський, фортепіано – В. Барабаш, спів – Й. Марс). В 1906–1907 рр. у Ліпську вивчав теорію у Х. Рімана і А. Пруфера. Був також слухачем філософії у Ягеллонському університеті. В 1903 р. працював художнім керівником Академічного хору. В 1907–1943 рр. диригував хором семінаристів Отців Місіонерів в Кракові. В 1908–1923 рр. працював на посаді професора теорії краківського Музичного Інституту, а в 1910, 1917 рр. професором в консерваторії Музичного Товариства в Кракові. У його спадщині симфонічні, фортепіанні, сольні та хорові твори.

<sup>5</sup> Францішек Мірецький (Franciszek Mirecki) народився 1791 року в Кракові, помер 1862 року в Кракові. Композитор, педагог, піаніст, вчитель Хелени Моджеєвської, Владислава Желенського. Музичну освіту здобув у Відні, де навчався у Л. Керубіні. Написав 8 опер, низку камерних та симфонічних творів, а також підручник з інструментовки.

<sup>2</sup> До 1596 року місто Краків фактично було столицею Польщі та місцем проживання польських королів. Час від часу до нього приєднували сусідні території. Після Віденського конгресу в 1815 році утворено вільне незалежне місто Краків з Краківською республікою. З 1846 року місто потрапляє під австрійське панування. Після тривалого розширення та приєднання усіх гмін та районів Краків займав територію 4620 га. Краківське населення поділялося на поляків-християн та євреїв. Краківська дієцезія відносилася до львівської митрополії.

<sup>3</sup> Станіслав Дунецький (Stanisław Duniecki) народився 1839 року у Львові, помер 1870 року у Венеції. Диригент, автор опер та оперет.

реформі системі освіти, здійсненої Комісією народної освіти ще наприкінці XVIII ст., церковним орденам було надано право здійснювати освітню діяльність та висилати кандидатів на посаду на педагогічне навчання. Цей обов'язок стосувався і міцно латинізованого на той час ордену Василіян. Нагадаємо, що 1636–1643 рр. у Кракові з'явилася перша українська греко-католицька парафія Воздвиження св. Хреста чину Василіян у костелі св. Норберта<sup>6</sup> (ймовірно, третя після Риму і Відня за межами України), а 30 грудня 1894 р. українськими студентами і залізничними працівниками греко-католицького віросповідання утворено філію товариства «Просвіта»<sup>7</sup>.

Для розвитку виконавства важливого значення набуло розгалуження мережі **музичних навчальних закладів**, в яких виховували молодь у релігійно-патріотичному дусі. Так, впродовж 1889–1908 рр. для навчання ремісничої молоді (діти 16–20 років) створено безкоштовну музичну школу Музичного Товариства «Гармонія», у 1902 р. відкрито школу співу, у 1903 р. – школу імені С. Монюшки, у 1906 р. – школу співу Станіслава Бурси (Stanisława Bursy). До початку Першої світової у Кракові також діяли школа співу Гонорати Гофман-Маєрановської (Honoraty Hoffman-Majeranowskiej), школа співу Александра Бандровського (Aleksandra Bاندrowskiego), школа співу Станіслави Гетьманової (Stanisławy Hetmanowej) та музичний коледж Емілії Дзедіцької (Emilii Salomońskiej).

1867 року постала музична школа при новоствореному Музичному Товаристві «Муза».

<sup>6</sup> Спершу костел призначався для сестер норбертинок, але з 1808 року нею почав опікуватися василіянин о. Флоріан Кудревич, який здобув філософську освіту в Умані та встиг рік послужити у монастирі василіян в Почасві.

В 1867–1883 рр. настоятелем в парафії св. Норберта став доктор теології та канонічного права о. проф. Йосип Черлунчакевич, який до цього був адміністратором парафії у Відні. Впродовж 26 років (1883–1909) адміністратором греко-католицької парафії в Кракові був о. Іван Борсюк. Важливо, що від свого створення парафія була і до нашого часу залишається центром української громади Кракова (Парнікоза І. [https://www.pslava.info/KrakivM\\_KrakivDljaUkrajincjaChastyna2Ser.325881.html](https://www.pslava.info/KrakivM_KrakivDljaUkrajincjaChastyna2Ser.325881.html)).

<sup>7</sup> Краківська просвіта зібрала майже всіх українських мешканців Кракова і функціонувала без перерв, аж до 1918 р., коли після вибуху польсько-української боротьби за Львів її діяльність перервала польська поліція. Священики Хрестовоздвиженської парафії піклувалися про моральний рівень «Просвіти». Філія організувала лекції, дружин зустрічі. Тут функціонувала бібліотека, а з 1898 р. розпочато навчання української мови для дітей. Окрім того, товариство присуджувало невеликі стипендії для українських студентів, також опікувалося українською промислово-ремісничою бурсою в Новому Сончі. «Просвіта» організувала культурні заходи, які притягали не тільки українську, але й зацікавлену польську громадськість. Зокрема, проходилися концерти на честь Тараса Шевченка (наймасштабніші у 1895 та 1902 рр.), культурознавчі лекції (наприклад 5 відбулося у 1932 році), театральні вистави, вечори-концерти, свято «Просвіти», свято книги та багато іншого.

Її керівником був Антоні Вовалка (Antoni Vovalka). Тут проводилось навчання сольного та хорового співу, гри на фортепіано, скрипці, флейті, а також гри на органі у чеха Вінценті Ріхлінга (Wincenty Richling). Згодом ця школа стала основою майбутньої краківської музичної консерваторії, відкритої 1 лютого 1888 року завдяки старанням Владислава Желенського (Władysława Żeleńskiego)<sup>8</sup>.

Інтенсивність зростання навчальних закладів середнього рівня освіти привела до того, що станом на 1916 р. у Кракові було 53 школи, в яких вивчали церковний спів (Gašior R. Matuła T., 1998. S. 253–254).

Істотне значення мали **учительські семінарії** в Кракові, які діяли згідно регламенту 1869 року. У чоловічих та жіночих (як от семінарія Інститут Марії відкрита 1905 року, що згодом змінила назву на Приватну учительську семінарію Дочок Божої Любові) семінаріях навчали релігії, педагогіки, мови, географії, історії, математики, геометрії, фізики, військової справи, каліграфії, малювання, музики та гімнастики (Lubieniecka Małgorzata, 2015. S. 206). Приймали до них осіб, яким виповнилося 15 років. На вступних випробуваннях не було обмежень щодо конфесії, проте перевага віддавалася тим, хто знав теорію музики. По закінченню навчання випускники здавали іспити та отримували свідоцтво, яке давало можливість працювати на посаді тимчасового вчителя або молодшого вчителя. Після двох років роботи в школі педагог мав можливість здати екзамен і отримати свідоцтво вчителя народної школи. Для викладацької діяльності потрібно було мати три роки стажу у народній школі і за результатами екзамену отримати чергове свідоцтво.

Основними підручниками за якими відбувалося навчання були: «Пісенник церковних пісень з мелодіями для ужитку молоді» (1880) Яна Седлецького (Jana Siedleckiego, офіційний підручник), «Теоретично-практичний підручник з колективного співу для шкіл середніх та учительських семінарій» (1893) Людвіка д-Арм Діца (Ludwika J. D'Arma Dietza), «Мето-

<sup>8</sup> Владислав Желенський (Władysław Żeleński, 1837–1921) – польський композитор, піаніст, педагог, доктор філософії (1862). Засновник і перший директор консерваторії Музичного Товариства в Кракові (нині Музична академія). Мистецький доробок автора містить 4 опери, 2 увертюри («В Татрах», «Ехо лісове»), 2 симфонії, фортепіанні твори, музика до польських драм і комедій, підручники з теорії музики, духовні твори. Він є автором мес (для жіночого, чоловічого та змішаного хорів), «Псалма 46», пісень «In exitu», «Veni Creator», «Te Deum», «Salve Regina», гимнів «Благовіщення» і «Богородице», пісень до Ангелів та Матері Божої.

дичний довідник для навчання співу та першооснов музики в народних школах» (1913) Владислава Котербського (Władysława Koterbskiego), «Наука співу – підручник для шкіл і семінарій вчительських та духовних» (1911) о. Теофіла Ковальського (Teofila Kowalskiego) та інші (Hałaburda M., 2007. S. 340).

Великого значення в професіоналізації церковно-співочого виконавства кінця XIX – першої половини XX століть набула діяльність **Краківської духовної семінарії**, історія заснування якої сягає 1591 року. Дієцизальна семінарія в Кракові була заснована 11 грудня 1801 року внаслідок злиття трьох малих краківських семінарій: замкової, страдомської та академічної. З 1801 по 1901 рік нею керувала конгрегація священників-місіонерів і приміщення знаходилося в районі Страдом. Після 1901 р., завдяки єпископу Яну Пузину (Jan Puzyn), семінарія була передана єпархіяльному управлінню і перенесена у новий будинок на вул. Підзамче в Кракові.

Першим ректором, який керував об'єднаною семінарією в Страдомі був Я. Гурніцький (J. K. Górnicki). Навчання основних предметів (історія Церкви, патристика, догматичне богослов'я, грецька мова, катехизм, дидактика, біблійні мови, канонічне право та інші) проводилося на Богословському факультеті Ягеллонського університету. Місіонери відповідали за навчання співу, церемоніалу, рубрики місіалу та бревіарій. Такі практичні заняття проводилися в приміщенні на Страдомі. Одним із найбільш згадуваних викладачів-практиків співу був священник-місіонер А. Домбровський (1849–1886) [Lubieniecka Małgorzata, 2015. S. 199].

Викладання провадили латинською мовою. Лише пастирське богослов'я, гомілетіку та катехизм викладали польською. Для вступу у навчальний заклад вимагали мати сильний голос, придатний до григоріанського та хорошого співу, а також знати латинську мову.

У семінарії в Страдомі діяв чоловічий хор, смичковий квартет та оркестр. Хор кліриків місіонерів з 1892 по 1903 р. провадив Й. Серославський, а потім з 1907 по 1943 рр. Болеслав Валлек-Валевський.

Хор за керівництва останнього досяг високого мистецького рівня та користувався найкращою оцінкою серед хорів семінарій та релігійних хорів. Організацією роботи, проведенням репетицій та набором учасників займалася окрема людина, яка називалася куратором.

У репертуарі колективів були твори композиторів різних епох, семінаристів, священників-місіонерів і музикантів-диригентів Кракова. Так, 19 березня 1910 р. з нагоди іменин настоятеля малої семінарії відбувся святковий ранок, на якому було виконано: «Cujus animam» із «Sabat Mater» Дж. Россіні, третю частину страсної ораторії «La Passione di Christo» згідно із св. Марком Л. Перозі (L. Perosiego). На концерті 1912 р. виконано «Месу» Ф. Ліста, «Молитву» К. М. Вебер, «Кантату» Б. Валлек-Валевського, «Алелуйя» Г. Ф. Генделя, «Хор лицарів св. Граля Парціфаля» Р. Вагнера, «Гимн Духу з Конрада Валенрода» для хору у супроводі фортепіано, фісгармонії і скрипок В. Желенського та багато інших творів. На черговому заході 1915 року семінаристами виконано «Veni Creator» Й. Суржинського, великодню кантату «Господь встав з гробу» В. Шверчека, «Regina coeli» Й. Шнабля (J. I. Schnabla), «Господню вечірню» Р. Вагнера, «Духу св. Бога» В. Желенського (W. Żeleńskiego) і «Missa Papae Marcelli» Дж. да Палестирни (Lubieniecka Małgorzata, 2015. S. 324-325).

Крім семінарських гуртків у 1886 році було створено оркестрову школу у закладі о. Шемашкі (Siemaszki) в Кракові, якою керував Й. Серославський. Він готував виступи, що приносили необхідні фінансові прибутки школі. Хлопці спершу вчилися грати на музичних інструментах, а потім репетирували в оркестрі по 6 годин в день.

Вагоме значення у всіх процесах відігравали **монастирі**. У краківських жіночих монастирях різних чернечих орденів, особливо в монастирях-замках, створювали два сестринських хори. Такий поділ був наслідком походження, освіти та практичних навичок сестер. Відтак, сестри першого хору виховувалися так, щоб вони вміли читати і співати молитви та бревіарій латинською мовою. Маючи вищу освіту, вони повинні були володіти ще й мистецькими та педагогічними здібностями для виховання та навчання дітей і молоді. У другому хорі були сестри, які не мали освіти. Вони співали польською мовою та виконували фізичну, господарську та домашню роботу в монастирі. Обидва хори співали щоденну хорову службу та дотримувались правил антифонного виконання. Окрім цього, функцію органіста могли виконувати як сестри першого, так і другого хору, залежно від своїх здібностей.

Як відомо, кандидатка в черниці повинна була пройти декілька етапів духовного формування: постулат (тривав від 6 місяців до 2-х років), новіціат (від 1 року до 5), юніорат (від 3 до 10 років), прийняття вічних обітниць і тоді переходити до безперервного монашого життя аж до смерті. Власне релігійне виховання відбувалося на другому етапі духовного становлення монахинь. На цьому етапі магістр вів заняття з аскетизму, релігійної конституції, звичаїв, обрядів, катехизму, латинської мови. Систематично навчали також і церковного співу. Переважно це була 1 чи дві години занять в тиждень, інколи щоденно. Учениці опановували сольфеджіо та вчилися читати партитури за методикою відносного абсолютного устою. Навчали їх сестри з музичною підготовкою, які були органістками та займалися музикою у своєму згромадженні, або запрошені вчителі (переважно в контемплятивних монастирях), які працювали у монастирях та педагогічних установах.

Основними підручниками були латино-та польськомовні збірники XVII–XVIII століть, а також твори В. Моцарта, Г. Генделя, Ф. Мендельсона-Бартольді, Й. Ельснера, В. Трашеля, Г. Майсера. Серед польських збірників XIX ст. варто виокремити «Пасоральки» та «Органні прелюдії до Різдва» Вінценті Ріхлінга, «Шість пісень до Ісуса Христа та дві пісні до Матері Божої на слова та музику о. Ієроніма Новацького» (1917), «Отче наш» та «Церковний співаник на 2 і 4 голоси змішані з супроводом органу чи фісгармонії» Оттона Мечислава Жуковського, «Месу для сопрано і альту з супроводом органу» Станіслава Монюшки, «Пісенники» Юзефа Себастьяна Пельчара (1861–1863), «Церковний пісенник» Міхала Марціна Міодушевського (Краків, 1838), «50 пісень на 4 голоси» Теофіла Клоновського (Познань, 1872), «Церковний співаник» Йозефа Суржинського (Познань, 1886, 1907), а також «Церковний співаник» Томаша Флаши (Краків, 1906, 1910, 1917) (Lubieniecka Małgorzata, 2015. S.119-124).

Відтак, вже наприкінці XIX ст. сестри-монахині володіли такими способами виконання:

– хоромим співом та його стресованим (accentus) та концентрованим (concentus) видами (силабічно, невматично та мелізматично) та розтягнутим, респонсійним та антифонним способами виконання;

– класичним співом, призначеним для виконання одно та двоголосих пісень;

– багатоголосним поліфонічним співом з широким вокально-технічним діапазоном.

Були випадки, коли сестри ставали композиторками і писали пісні. Зокрема, урсулянка Яніна Рихарська (Janina Rycharska) написала збірник «Церковні пісні, співані за органісткою М. Яніною Рихарською» (1905-1920), сестра норбертанка Броніслава (Bronisława) написала «Antyfonarium praemonstraterse ad usum» (1911).

У чоловічих монастирях Кракова також навчали співу згідно обрядів та їх тісному зв'язку із розвитком польських національних традицій. Освоювали брати-монахи і гру на музичних інструментах, таких як орган, труба, фісгармонія, флейта або мандоліна. На вивчення літургійних піснеспівів та навчання гри на органі звертали особливу увагу навіть директори малих семінарій. Основними підручниками були «Церковний співаник» о. Яна Сідлецького (Jana Siedleckiego) та двоголосий співаник о. Венделіна Шверчека (Wendelina Świerczeka) і Болеслава Валлек-Валевського (Bolesława Wallek-Walewskiego)<sup>9</sup>.

Філософію та богослов'я монахи вивчали в єзуїтських університетах Кракова, діяльність яких була перервана Першою світовою війною, в Ягеллонському університеті<sup>10</sup> та у Краківському колегіумі.

Спів на чоловічих зібраннях в монастирях був тісно пов'язаний із читанням брев'ярію (годин читання), співом евхаристійної літургії, під час якої священник зобов'язаний співати уривки з меси латинського обряду та хорових пісень, і що важливо, обов'язковим був григоріанський спів. Відтак, монастирська меса, 50 і 129 псалми зазвичай співалися. Згідно даних 1923 року у босих кармелітів меси обов'язково виконувалися в григоріанському дусі, при чому із використанням урочистого чи звичайного (tonus solemnis – мелодія, що складається з двох-трьох нот на один склад) тону.

<sup>9</sup> Болеслав після закінчення Першої світової війни почав організувати чоловічий хор «Ехо», яким безперервно керував 20 років.

<sup>10</sup> Від самого початку в Ягеллонському університеті навчалось багато українців (згадаймо, що у XV ст. студентом і професором Ягеллонського університету був Юрій Дрогобич). В XIX ст. на теологічному факультеті Ягеллонського університету викладали, а одночасно здійснювали функції парохів місцевої греко-католицької парафії Ф. Кудревич, Л. Лаврисевич, О. Черлончакевич. Наприкінці XIX ст. українські студенти Ягеллонського університету заснували Академічну Громаду (а в 1920-х рр. – Українську Студентську Громаду в Кракові, яка у 1930 р. нараховувала близько 400 студентів). В університеті навчалися такі особистості, як В. Стефанік, К. Гриневичева, І. Прийма, Р. Ярославич, В. Старосольський, В. Вітошинський та багато інших.

Захоплення давнім григоріанським співом та його постійне практикування у чоловічих монастирях (передусім в домініканців<sup>11</sup>) відбувалося завдяки його ґрунтовному вивченню за допомогою теоретичних підручників: анонімного «*Rudimenta musicae choralis*» (1761), «*Cantionale Varsaviae 1803 conscriptum*» Петра Герштовського (Piotra Hersztowskiego), «*Cantionale ecclesiasticum*» о. Павла Ржимського (Pawła Rzymkiego), «Антифонарію» XVIII ст., *Graduale pro festis solemnioribus ad usum Ecclesiae Stradomiensis congregationis missionis ad Cracoviam* (1763–1769), «*Summarium Ordinationum*» Каміла Ясінського (Kamila Jasińskiego) (Świętochowski R. 1963. S.12-23).

Фігуральний (багатоголосий) спів також практикувався як і у монастирях Кракова, так і Перемишля. Єзуїти у педагогічній діяльності використовували твори своїх композиторів, зокрема мотети Яна Бранта (Jana Branta, 1554–1602), мелодії до Літанії Лоретанської та Літанії до Ісуса Шимона Берента (Szymona Berenta, 1587–1649), церковні концерти, сюїти, симфонії, літанії Яцека Щуровського (Jacka Szczurowskiego 1716–1735), «Збірку церковних пісень» (1912), «Збірку пісень для молоді» (1910) та поліфонічну месу «*Missa oktawa*» Александра Пйонткевича (Aleksandra Piątkiewicza), прелюдії, пісні, коляди і літанії Яцека Урбанка (Jacka Urbanka, 1851–1932).

Заняття проводилися каноніками або зовнішніми викладачами. До кінця XIX ст. у кожному монастирі було до 20 ченців каноніків регулярних, які навчали канонів богословського пізнання, літургійного співу, багатоголосого співу та богослужбових рубрик. Провідними педагогами у чоловічих монастирях Кракова того часу були: Ф. Блок (F. Block), М. Вдячний (M. Wdzięczny), Й. Кедровський (J. Kiedrowski), А. Намисловський (A. Namysłowski), В. Ріхлінг (W. Rychling), С. Охманський (S. Ochmański), Й. Серославський (J. Sierosławski), Л. Павлінський (Ludwig Pawliński), Болеслав Валлек-Валевський (Bolesław Wallek-Walewski). Вони навчали братів григоріанському співу, багатоголосому співу, гри на інструментах та керували хорами.

<sup>11</sup> Григоріанська монодія у домініканців є простішими ніж у бенедиктинців (римський розспів). У їх співі міститься менше мелізмів, повторів, використовуються тональні гами (звуки, модули), упорядковані в теорії XII ст. Відомо, що за основу домініканці взяли спів цистерський (cysterski) і пристосували його теорію до автентичного церковного співу.

**При монастирях** діяли школи (як от Вища жіноча середня школа при монастирі сестер урсулянок в Кракові), школи-пансіонати, інтернати, публічні школи з різними навчальними програмами для малозабезпечених дітей та сиріт. Існували також приватні пансіонати та школи при монастирях, створені для потреб навчання дітей чиновників. Тут викладали вчителі з консисторії, імператорського фонду та міністерства. Незважаючи на це, у всіх закладах діти вивчали релігію, спів, гру на музичних інструментах, малювання, історію та різні мови (передусім польський, французький, латину). Заняття зі співу включали вивчення пісень та кантат П. Скарґи, а також мес, пісень, коляд та інструментальних творів С. Монюшки (Program zajęć ze śpiewu z 1895/6 r.).

Загалом, можна припустити, що у кожному краківському монастирі існував внутрішній хор для відправи брєвіарію, чернечий або поліфонічний чернечий, а також зовнішній хор, який діяв там, де були при монастирі інституції. Зокрема, на початку XX ст. сестри норбетинки мали багатоголосий шкільний хор, яким керувала с. Пауліна Крукерек (Paulina Krukerek). Часто організовувалися інструментальні ансамблі, які називали капелами чи оркестрами. Наприклад, о. Садок Вербергер (Sadok Werberger) в домініканському монастирі організував струнно-смичковий оркестр братів-священнослужителів, який діяв впродовж 1890–1909 рр., а також, разом із братом Казімежем Юцевичем (Kazimierz Jucewicz), організував у 1914–1917 рр. симфонічний оркестр домініканської молоді, який грав на внутрішніх церемоніях монастиря. Також у монастирі капуцинів діяв інструментальний квартет, створений 1911 року о. Зігмундом Баргіелем (Zygmunt Bargiel) (Lubieniecka Małgorzata, 2015. S. 319-320).

Поряд із розвитком церковно-музичної освіти та виконавства, в XIX ст. **літургійна музика** перебувала у далеко не найкращому стані. Це сталося через появу великої кількості маловартісних композицій, пристосування літургійного тексту до мелодій популярних арій із опер чи оперет, виконання органістами на богослужіннях транскрипцій танцювальних п'єс, спрощення музичної фактури віденських класиків і наслідування манери співу *bel canto*. Причиною такого занепаду став розпуск вокальних та інструментальних капел та орде-

нів<sup>12</sup> із конфіскацією майна. Довший час збереженням давніх виконавських традицій вирізнялися марійська капела (до 1866 року), капела рорантистів (до 1872 року) і ансамбль Ясна Гора (до початку Першої світової війни). Після їх розпаду почали з'являтися аматорські парафіяльні хори, які продовжували музичні традиції краківських колективів. Але це не вирішувало проблеми комплектації церковних хорів музично грамотними учасниками та не забезпечувало їх тривале функціонування.

Недостатня увага до наповнення колективів на римо-католицьких парафіях зумовила залучення до святкових мес світських виконавців. Так, церковно-співочий рівень хорів в костелах підвищували учні музичної школи Технічного інституту, випускники музичних шкіл та учасники співочих товариств. Відбувалася тісна співпраця між педагогами, органістами та духовенством, що приводило до організації спільних концертів. Згадаймо хоча б релігійні концерти у костелах, організовані викладачами Музичного Інституту Клари Чоп-Умлауфовой<sup>13</sup> (Klary Czop-Umlaufowej)<sup>14</sup>.

Зростання цікавості до хорового виконавства сприяло виникненню багатьох **хорів та співочих товариств** у Кракові<sup>15</sup>. Так, у 1878 році був створений Академічний хор<sup>16</sup>, у 1888 році – чоловічий хор Гімназійного Товариства «Сокіл» під керівництвом Валентія Деца і чоловічий хор «Лютня» під керівництвом Віктора Барабаша, яким з 1912 р. керував Адольф Штайбельт, у 1889 році – чоловічий хор «Гасло» (засновник Генрик Йордан), а у 1899 році – чоловічий хор із працівників найбільших фабрик під назвою «Робітнича Лютня». Юзеф Жичковський у 1929 році заснував чоловічий хор при Товаристві муніципальних писарів.

<sup>12</sup> Впродовж 1781–1783 рр. указом австрійського імператора Йосифа II відбулася реалізація раніше створеної концепції скасування орденів і згромаджень, які не вели душпастирської та просвітницької діяльності, а отже не мали контактів із зовнішнім світом.

<sup>13</sup> Інститут заснований 1908 року. Освіта у закладі була зорієнтована на камерну музику. Цей заклад також провадив підготовчі курси до державного іспиту для вчителів музики в початкових, середніх школах та ліцеях.

<sup>14</sup> Клара Чоп-Умлауфова (1888–1957) – піаністка, композитор і педагог. Народилася на Волині в Україні.

<sup>15</sup> На святах часто до цивільних світських хорів приєднувалися військові хори, як от хор Підстаршин (керівник Францішек Коніор) чи хор 5-го полку важкої артилерії (керівник Я. Кукульський).

<sup>16</sup> Академічний хор існував з 1878 року під керівництвом Віктора Барабаша, а потім з 1904 року Болеслава Валлека-Валевського. Після Першої світової війни Академічним хором з 1923 року керував Михайло Свєржинський та Йозеф Жичковський. Від 1929 до 1933 року диригентом хору був Адам Копицінський, під керівництвом якого хор здобув попередню славу та подорожував за кордоном.

Особливо цікавим є те, що діяльність чоловічого хору «Гасло» спочатку розвивалася у молодіжній ремісничо-промисловій бурсі отця Кузновича. Однак з 1927 року колектив став повністю церковним і почав супроводжувати богослужіння в костелі отців Домініканів, а від 1927 року в костелі св. Марії. Пізніше хором керував органіст цього костелу Щепан Профіц.

На подібних засадах функціонувало краківське співоче товариство «Лютня» («Краківська Лютня»), засноване у 1888 році. З 1930 року цей хор діяв при костелі отців Домініканів та водночас виступав із світським репертуаром на концертах і перед мікрофоном Польського Радіо. Спочатку хором керував Францішек Коніор, з 1930 року – Збігнев Шмідт, а з 1933 до війни Вацлав Гейгер, поєднуючи цю функцію з керівництвом «Робітничої Лютні».

Церковну (в костелі редemptористів) та світську діяльність провадило співоче товариство «Симфонія», яким з 1921 року керував Ян Волак, а потім Станіслав Станчик, Томаш Чаплі, Францішек Коніор та Стефан Сирілла (Mieczysław Drobner і Tadeusz Prszybylski S.210).

Музичне Товариство в 1886–1909 рр. мало змішаний та чоловічий хори, організовані за ініціативою директора Вітольда Барабаша. За період своєї діяльності колективи дали 250 концертів, а у їх репертуарі були твори Ф. Шопена, С. Монюшки, Й. Баха, Л. Бетховена, Е. Гріга, В. Моцарта та інших композиторів. Серед духовних творів вони виконували «Реквієм» В. Моцарта, «Sabat Mater» Дж. Россіні, ораторію «Паулос» Ф. Мендельсона-Бартольді, ораторію «Потоп» К. Сен-Санса, «Фантазію з хором» Ор.80 Л. Бетховена та інші. Після війни (з 1925 року) художнім керівником змішаного хору товариства став Болеслав Валлек-Валевський, який допоміг активізувати творчу діяльність колективу.

Організація **святкових імпрез** дозволяла провести яскравий відпочинок духовній еліті. Так, на концерті-академії 18 жовтня 1915 року, організованій богословами в день іменин ректора о. Лукаша Лащика (Łukasza Łaszczyka) виконано «Молитву князя Марка» Я. Грубського (J. Grubskiego). На святковому вечорі 1916 р. в честь о. Станіслава Ліса (Stanisława Lisa) виконано сольну пісню у супроводі фісгармонії «Могила в пустелі» Г. Гайзера (G. Heisera). Під час академії 1917 р., проведеної в честь

о. Генрика Гадуха (Henryka Haducha), хор кліриків заспівав пісню «Пам'ятай, свята Маріє» А. Пйонткевича (A. Piątkiewicza), а оркестр кліриків виконав «Інтермеццо-Баркаролу» Й. Оффенбаха (J. Offenbacha) і «Марш Радецького» Й. Штрауса.

**Висновки та перспективи.** Загалом насичене церковно-музичне життя в Кракові кінця XIX – першої половини XX ст. було тісно пов'язане із розвитком освіти, створенням нових загальноосвітніх та музичних навчальних закладів, діяльністю духовних семіна-

рій, монастирів та шкіл при них, де не тільки навчали церковному співу, а й створювали колективи та популяризували римо-католицьку музику. Світські виконавці також активно залучалися до духовних урочистостей та ставали першими поціновувачами новостворених духовних творів тогочасних композиторів.

Церковно-музичне життя Кракова кінця XIX – першої половини XX століть коригує загальну ситуацію в Галичині та потребує подальшого вивчення культурних взаємозв'язків із іншими містами краю.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гуральна С. Духовна творчість галицьких композиторів кінця XIX – першої половини XX століть в контексті літургійно-хорової практики регіону: автореферат... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2019. 22 с.
2. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XXст.: навч. посібник. Чернівці: Книги – XXI, 2007. 424 с.
3. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби (1772–1918) в контексті явища національної ідентичності : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2020. 33 с.
4. Парнікоза І. Ю. Краків для українця. URL: [https://www.pslava.info/KrakivM\\_KrakivDljaUkrajincjaChastyna2Serj,325881.html](https://www.pslava.info/KrakivM_KrakivDljaUkrajincjaChastyna2Serj,325881.html).
5. Ясиновський Ю. Церковна музика в історії українського музичного мистецтва. ІПУ, 1992 р. С. 80-81.
6. Bender L. M. Działalność biskupa Józefa Sebastiana Pelczara i jej wpływ na stan muzyki kościelnej w diecezji przemyskiej w latach 1900–1924. AZSNSJ (Archiwum zgromadzenia Sióstr Najświętszego Serca Jezusowego w Krakowie). Kraków. 2004. S. 46-47.
7. Drobner M. i Prszybylski T. Chóry i orkiestry amatorskie. *Kraków Muzyczny 1918-1939: praca zbiorowa* / Pod redakcją Mieczysława Drobnera i Tadeusza Przybylskiego. Kraków. 319 s.
8. Dużyk J. Polskie Ateny. Kraków stary i nowy. Dzieje kultury / Pod red. J. Bieniarzówny. Kraków : PWN. 1967. S. 303-344.
9. Cybulski S. Słów kilka o śpiewie kościelnym w Krakowie. *Śpiew kościelny*. Warszawa, 1897. Nr. 12. S. 282.
10. Gąsior R. Matuła T. Szkoła Sióstr Prezentek w Krakowie w latach 1627-1918. Lublin : TN KUL. 1998. S. 253-254.
11. Hałaburda M. Krakowskie seminarium duchowne (1801-1901). Kraków: W-wo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie. 2007. 382 s.
12. Ks. Rakowski Tomasz Idee ruchu cecylińskiego drogą współczesnej odnowy muzycznego życia liturgicznego. *Musica Sacra 7.* / Pod. red. Jacka Bramorskiego. Gdańsk: Akademia muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, 2011. S. 41-54.
13. Ks. Turała Robert Cecyliński ruch odnowy muzyki kościelnej na ziemiach polskich do 1939 roku. Kraków: wydawnictwo naukowe Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie, 2010. 471 с.
14. Ks. Tyrała Robert Odnowa muzyki kościelnej w Polsce od końca XIX wieku do wybuchu II wojny światowej. *Musica Sacra 2. Seria Prace Specjalne*. Gdańsk: Akademia muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, 2006. S.126-155.
15. Leszek Mazepa Szkolnictwo muzyczne Lwowa w okresie austriackim (1772-1918). *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)* Materiały Sesji Naukowej 27-29 kwietnia 1995 r. w Rzeszowie / Pod red. Leszka Mazepy. Rzeszów: W-wo Wyższej Szkoły Pedagogicznej. 1997. T. 1. S. 81-102.
16. Lubieniecka Małgorzata Nauczanie muzyki w klasztorach krakowskich w dobie autonomii galicyjskiej (1867–1918). Kraków: Akademia Ignatianum w Krakowie, Wydawnictwo WAM, 2015. 362 s.
17. Program zajęć ze śpiewu z 1895/6 r. Rkps. z Archiwum Generalne Zgromadzenia Sióstr Kanoniczek Ducha Świętego De Saxia w Krakowie. Sygn. Sz. A.L. 9,1-9,2.
18. Świętochowski R. Tradycje muzyczne zakonu kaznodziejskiego w Polsce. *Muzyka*. 1963. Nr. 1-2 (28-29). S. 12-23.
19. Wysocki J. Kościół katolicki w zaborze austriackim w latach 1772–1815. *Historia Kościoła w Polsce. T2. Cz. 1 (1764–1918)* / Red. B. Kumor, Z. Obertyński. Poznań-Warszawa: Pallotinum. 1979. S. 267-268.

**REFERENCES:**

1. Huralna S. (2019). *Dukhovna tvorchist halytskykh kompozytoriv kintsia XIX – pershoi polovyny XX stolit v konteksti liturhiino-khorovoi praktyky rehionu* [Spiritual creativity of Galician composers of the end of the 19th – the first half of the 20th centuries in the context of the liturgical and choral practice of the region]: avtoreferat... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 LNMA im. M. V. Lysenka. Lviv, 22 s. [in Ukrainian].
2. Kyyanovska L. (2007). *Halytska muzychna kul'tura XIX–XX st.* [Galician musical culture of the 19<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> centuries]: navch. posibnyk. Chernivtsi: Knyhy – XXI, 424 s. [in Ukrainian].
3. Novakovych M. (2020). *Halytska muzyka habsburzkoyi doby (1772–1918) v konteksti yavnyshcha natsionalnoyi identychnosti* [Galician music of the Habsburg era (1772–1918) in the context of the phenomenon of national identity]: avtoref. dys. ... d-ra mystetstvoznavstva: 17.00.03. Odes. nats. muz. akad. im. A. V. Nezhdanovoyi. Odesa, 33 s. [in Ukrainian].
4. Parnikoza I. *Krakiv dlya ukrajyntsy.* [Krakow for a Ukrainian]. URL: [https://www.pslava.info/KrakivM\\_KrakivDljaUkrajincjaChastyna2Ser,325881.html](https://www.pslava.info/KrakivM_KrakivDljaUkrajincjaChastyna2Ser,325881.html) [in Ukrainian].
5. Yasynovsky Yu. (1992). *Tserkovna muzyka v istoriyi ukrajynskoho muzychnoho mystetstva.* [Church music in the history of Ukrainian musical art]. IRU, S. 80-81. [in Ukrainian].
6. Bender L. M. (2004). *Dzialalność biskupa Józefa Sebastiana Pelczara i jej wpływ na stan muzyki kościelnej w diecezji przemyskiej w latach 1900–1924.* [Activity of bishop Józefa Sebastian Pelczara and her influence on the state of church music in the diocese of przemyskiej in years 1900–1924]. AZSNSJ (Archiwum zgromadzenia Śiostr Najświętszego Serca Jezusowego w Krakowie). Kraków. S.46-47. [in Polish].
7. Drobner M. i Prszybylski T. *Chóry i orkiestry amatorskie.* [Choirs and amateur orchestras]. Kraków Muzyczny 1918–1939: praca zbiorowa / Pod redakcją Mieczysława Drobnera i Tadeusza Przybylskiego. Kraków. 319 s. [in Polish].
8. Dużyk J. (1967). *Polskie Ateny.* [Polish Athens]. Kraków stary i nowy. Dzieje kultury / Pod red. J. Bieniarzówny. Kraków: PWN. S. 303-344. [in Polish].
9. Cybulski S. (1897). *Słów kilka o śpiewie kościelnym w Krakowie.* [A few words about the church singing in Krakowie.] Śpiew kościelny. Warszawa, Nr. 12. S. 282. [in Polish].
10. Gąsior R. Matuła T. (1998). *Szkoła Sióstr Prezentek w Krakowie w latach 1627-1918.* [School of Sisters of Prezentek in Krakowie in years 1627–1918]. Lublin: TN KUL. S. 253-254. [in Polish].
11. Hałaburda M. (2007). *Krakowskie seminarium duchowne (1801–1901).* [The Krakowskie spiritual (1801-1901) seminar]. Kraków: W-wo Naukowe Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie. 382 s. [in Polish].
12. Ks. Rakowski Tomasz (2011). *Idee ruchu cecylińskiego drogą współczesnej odnowy muzycznego życia liturgicznego.* [Ideas of motion of expensive modern cecylińskiego of updating of musical liturgical life.] Musica Sacra 7. / Pod. red. Jacka Bramorskiego. Gdańsk: Akademia muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, S. 41-54. [in Polish].
13. Ks. Turała Robert (2010). *Cecyliński ruch odnowy muzyki kościelnej na ziemiach polskich do 1939 roku.* [Cecyliński motion of updating of church music on Polish earth to 1939.] Kraków: wydawnictwo naukowe Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie, 471 s. [in Polish].
14. Ks. Tyrła Robert (2006). *Odnova muzyki kościelnej w Polsce od końca XIX wieku do wybuchu II wojny światowej.* [Updating of church music in Poland from the end of XIX of age to the explosion of II of world war.] Musica Sacra 2. Seria Prace Specjalne. Gdańsk: Akademia muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, S.126-155. [in Polish].
15. Leszek Mazepa (1997). *Szkolnictwo muzyczne Lwowa w okresie austriackim (1772-1918).* [School musical matter of Lviv in the Austrian (1772–1918) period.] Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945) Materiały Sesji Naukowej 27-29 kwietnia 1995 r. w Rzeszowie / Pod red. Leszka Mazepy. Rzeszów: W-wo Wyższej Szkoły Pedagogicznej. T. 1. S. 81-102. [in Polish].
16. Lubieniecka Małgorzata (2015). *Nauczanie muzyki w klasztorach krakowskich w dobie autonomii galicyjskiej (1867–1918).* [Music studies in krakowskich monasteries in time of galicyjskiej (1867–1918) autonomy]. Kraków: Akademia Ignatianum w Krakowie, Wydawnictwo WAM, 362 s. [in Polish].
17. *Program zajęć ze śpiewu z 1895/6 r.* [Program of employments on singing with 1895/6]. Rkps. z Archiwum Generalne Zgromadzenia Sióstr Kanoniczek Ducha Świętego De Saxia w Krakowie. Sygn. Sz. A.L. 9,1-9,2. [in Polish].
18. Świętochowski R. (1963). *Tradycje muzyczne zakonu kaznodziejskiego w Polsce.* [Musical traditions of preaching order in Poland]. Muzyka. Nr.1-2 (28-29). S.12-23. [in Polish].
19. Wysocki J. (1979). *Kościół katolicki w zaborze austriackim w latach 1772-1815.* [Catholic church in the Austrian protection in 1772-1815]. Historia Kościoła w Polsce. T2. Cz. 1 (1764-1918) / Red. B. Kumor, Z. Obertyński. Poznań-Warszawa: Pallotinum. S. 267-268. [in Polish].

УДК 378.011

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-4>

**Андрій ДУШНИЙ**

кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. Івана Франка, 24, м. Дрогобич, Львівська область, Україна, 82100

ORCID: 0000-0002-5010-9691

**Наталія СТОРОНСЬКА**

кандидат мистецтвознавства, провідний концертмейстер, доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. Івана Франка, 24, м. Дрогобич, Львівська область, Україна, 82100

ORCID: 0000-0002-6793-5199

**Володимир САЛІЙ**

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. Івана Франка, 24, м. Дрогобич, Львівська область, Україна, 82100

ORCID: 0000-0002-3522-3787

**Бібліографічний опис статті:** Душний, А., Сторонська Н., Салій В. (2022). До питань дефініції понять виконавської та авторської школи. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 31–38, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-4>

## ДО ПИТАНЬ ДЕФІНІЦІЇ ПОНЯТЬ ВИКОНАВСЬКОЇ ТА АВТОРСЬКОЇ ШКОЛИ

Сучасне українське музикознавство дедалі докладніше розробляє дефініцію, термінологічний апарат, систему типологічних ознак та класифікацію виконавських шкіл. Саме визначення поняття, його змістове наповнення, ознаки, структура, коло функцій істотно відрізняються у працях різних дослідників, що свідчить про пошук і активне формування найбільш відповідного наукового апарату (категоріального, термінологічного, типологічного та ін.). Чимало дослідників приділяє увагу вивченню характерних рис окремих інструментальних чи національних виконавських шкіл. Інші соціально-політичні умови сформувалися в другій половині ХХ століття й соціокультурні зміни стали могутнім імпульсом до розвитку та зростання кількості авторських шкіл, а водночас – до формування відповідних понять.

Суть діяльності педагога як представника школи полягає, в першу чергу, в навчанні учня технології майстерності. Цінність і істинність цього навчання розкривається в осмисленості дій, в доказі «правильності» обраних педагогом методів і рекомендацій, які сприймаються і творчо реалізуються учнем. Стабільність структури школи, що забезпечується через культурогенез, поєднується з факторами динаміки – новими обставинами, в яких здійснюється виконавська діяльність і які забезпечують змінність програм при стабільності структури школи як феномена (Давидов, 2010: 6).

Структуризація школи за етнічно-територіальним принципом відбувається на рівнях національної, регіональної (периферійної, локальної), авторської (індивідуально-педагогічної). На кожному з рівнів в різний спосіб реалізуються функції школи: пізнавальна, комунікативна та дидактична. Пізнавальна функція спрямована на підсумування й осмислення творчого, методичного, педагогічного, пізнавального, виховного досвіду через створення навчальної літератури, репертуарних збірників, самовияв через інтерпретацію і композицію та інші види творчої діяльності. Комунікативна та дидактична функції полягають у відборі та розбудові дидактично вивченої системи передачі та засвоєння знань, співпраці педагога та учня над етапами підготовки концертних виконань, формуванні у цьому процесі творчої особистості молодого музиканта, вихованні емоційної, художньої, інтелектуальної, технічної та виразової сфер спрямованих на виконавський процес.

**Ключові слова:** школа як феномен, виконавська школа, авторська школа.

**Andriy DUSHNIY**

*Ph.D. in Education, Associate Professor, Head of the Department of Music Theoretical Disciplines and Instrumental Training, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, I. Franko street, 24, Drohobych, Lviv region, Ukraine, 82100*

*ORCID: 0000-0002-5010-9691*

**Nataliia STORONSKA**

*PhD of Music Art, Leading concertmaster, Associate Professor of the Department of Music Theoretical Disciplines and Instrumental Training, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, I. Franko street, 24, Drohobych, Lviv region, Ukraine, 82100*

*ORCID: 0000-0002-6793-5199*

**Volodymyr SALII**

*Ph.D. in Education, Associate Professor of the Department of Music Theoretical Disciplines and Instrumental Training, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, I. Franko street, 24, Drohobych, Lviv region, Ukraine, 82100*

*ORCID: 0000-0002-3522-3787*

**To cite this article:** Dushniy, A., Storonska, N., Salii, V. (2022). Do pytan definitsii poniat vykonavskoi ta avtorskoi shkoly [On the questions of the definition of the performing and author school]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 31–38, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-4>

## ON THE QUESTIONS OF THE DEFINITION OF THE PERFORMING AND AUTHOR SCHOOL

*Modern Ukrainian musicology is developing the definition, terminological apparatus, system of typological signs and classification of performing schools in more and more detail. The very definition of the concept, its content, signs, structure, range of functions differ significantly in the works of various researchers, which indicates the search and active formation of the most appropriate scientific apparatus (categorical, terminological, typological, etc.). Many researchers pay attention to the study of the characteristic features of individual instrumental or national performing schools. Other socio-political conditions were formed in the second half of the 20th century, and socio-cultural changes became a powerful impetus to the development and growth of the number of author schools, and at the same time to the formation of relevant concepts.*

*The essence of the teacher's activity as a representative of the school consists, first of all, in teaching the student the technology of mastery. The value and truth of this training is revealed in the meaningfulness of the actions, in the proof of the «correctness» of the methods and recommendations chosen by the teacher, which are perceived and creatively implemented by the student. The stability of the school structure, which is ensured through cultural genesis, is combined with dynamic factors - new circumstances in which executive activity is carried out and which ensure the variability of programs while the school structure is stable as a phenomenon (Davydov, 2010: 6).*

*The structuring of the school according to the ethnic-territorial principle takes place at the national, regional (peripheral, local), authorial (individual-pedagogical) levels. At each of the levels, the functions of the school are realized in a different way: cognitive, communicative and didactic. The cognitive function is aimed at summarizing and understanding creative, methodical, pedagogical, cognitive, educational experience through the creation of educational literature, repertoire collections, self-expression through interpretation and composition, and other types of creative activity. Communicative and didactic functions consist in the selection and development of a didactically verified system of transfer and assimilation of knowledge, cooperation between the teacher and the student on the stages of preparation for concert performances, the formation of the creative personality of the young musician in this process, the education of emotional, artistic, intellectual, technical and expressive spheres aimed at performing process.*

**Key words:** school as a phenomenon, performing school, author's school.

**Постановка проблеми.** Дослідження школи у сфері виконавського мистецтва завжди актуальне та окреслене новими горизонтами висвітлення найзнаковіших аспектів, постатей, сподвижників, наукових та методичних модифікацій та інноваційних технологій. Щодо автор-

ської школи, тут актуально простежити лінію від педагога-наставника до учнів, від учнів до послідовників, продовжувачів традицій та дефініції унаочнених принципів реалізації індивідуума на основі сталих засад (педагогічних, виконавських, композиторських, організаційних,

тощо). Для прикладу: у сфері української школи гри на народних інструментах ми відзначаємо М. Геліса, М. Давидова, Г. Казакова, М. Оберюхтіна, С. Баштана, В. Герасименка, Г. Хоткевича, В. Базилевич, І. Дікусарова, В. Комаренка та ін.; української фортепіанної школи – В. Барвінського, В. Пухальського, Г. Нейгауза, О. Рапіту, О. Криштальського, П. Луценка та ін.; української школи гри на духових інструментах – В. Яблонського, В. Апатського, Ю. Василевича, В. Цайтца та ін. Тому, обґрунтування наукових аргументів між відмінностями виконавської та авторської школи постає пріоритетним значенням подальшого спектру розвідки окресленої проблематики.

**Аналіз досліджень.** Щодо визначення поняття «школа», то це питання розглядається науковцями ХХІ століття у дослідженнях В. Посвалюка «Київська школа виконавства на трубі: історичні та методичні аспекти» (Київ, 2001), Ж. Дедусенко «Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції» (Київ, 2002), В. Князева «Еволюція виконавської техніки Української баянної школи (друга половина ХХ століття)» (Київ, 2005), Л. Садової «Виконавсько-методичні засади фортепіанної школи Вілема Курца як джерело розвитку львівської піаністики» (Львів, 2007), В. Посвалюка «Шляхи становлення і проблеми розвитку української школи виконавства на трубі: історичний, професійно-виконавський, теоретико-методичний аспекти» (Київ, 2008), С. Хананасева «Взаємодія композиторської, виконавської та педагогічної шкіл у фортепіанному мистецтві Придніпров'я» (Одеса, 2009), В. Зайця «Науково-практична школа М. А. Давидова як феномен формування виконавської майстерності баяніста» (Київ, 2012), Л. Ярошевської «Методика диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музики на основі традицій Одеської хорової школи» (Київ, 2017), Л. Закопця «Львівська гобойна школа: генеза, виконавсько-педагогічні принципи, культурні зв'язки» (Львів, 2021), Р. Кундаса «Діяльність Львівської баянної школи в контексті українського народно-інструментального мистецтва» (Суми, 2019), Н. Сторонської «Діяльність дрогобицької музичної школи в контексті українського академічного мистецтва (на прикладі Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені

Івана Франка)» (Суми, 2021) та ін. В окреслених працях акумулюється різновекторність дослідницького апарату з позиції індивідуалістики, регіоналістики, проблем виконавської концепції, національного надбання у сфері композиторської творчості, що постає вагомим фактором унаочнення функціонування наукового апарату у всіх сферах музичного виконавства.

Окремі аспекти української школи у сфері виконавського мистецтва висвітлюють дослідження М. Давидова, В. Власова, Н. Гуральник, О. Незовибатька, А. Мельник, Н. Побірченко, Д. Полянського, В. Сумарокової, О. Маринівської, А. Душного, Б. Пица, Д. Кужелева, О. Дубас, І. Панасюка, М. Михайленка, В. Посвалюка, Н. Тимошенко, І. Кольц, С. Грищенко, В. Ткаченка, Т. Слюсаренко, А. Семешка, А. Лавриниць, О. Бензюка, Є. Іванова та ін.

Вагомим надбанням у сфері музикознавства, де простежуються наукова складова, методична основа, практичне застосування та унаочнена модифікація поняття «виконавське музикознавство» ми черпаємо із енциклопедичного довідника М. Давидова «Виконавське музикознавство» (Давидов, 2010). Інформативістика видання носить широкий спектр дослідницького феномену, тим самим, дає можливість наповнювати науковим змістом будь-яку ланку виконавства, його інтровертність та смислову понятійність.

**Мета статті** – визначити дефініції понять виконавської та авторської школи.

**Виклад основного матеріалу.** Термін «виконавська школа» стосується проблематики теорії та історії інструментального виконавського мистецтва, методики, педагогіки, культурології, музичної соціології, він широко застосовується у фаховій літературі та наукових розвідках, що свідчить про актуальну потребу окреслення певного кола явищ і наявність загальних закономірностей, які зумовлюють його застосування. Він має велику шкалу видової диференціації:

- як засіб диференціації специфіки історичних (наприклад: дорадянський період), стильових (романтичний, постмодерний), територіальних (європейський), національних, регіональних, фахово-освітніх (консерваторія, відділ, кафедра), індивідуально-педагогічних ознак певної сукупності засобів, що зумовлюють інструментальне виконавство як вид мистецтва та рівень професіоналізму; як система

напрацювань опанування і засвоєння принципів виконавства на інструментах певної групи (струнне, духове), певного виду (цимбальне, баянне) чи певної традиції (академічне, аматорське, автентичне);

- як зафіксований результат методичних напрацювань, теоретичних положень, методичних рекомендацій та дидактичного репертуару, що слугує матеріалом у співпраці наставника і учня (наприклад, «Школа гри на українських цимбалах» О. Незовибатька, «Школа джазу на баяні та акордеоні» В. Власова);

- як певна ланка чи етап фахової підготовки музиканта (початкова, середня, вища школа);

- як модель канону підготовки професіонала-виконавця (осмислення, реалізація в учбовому процесі через підготовку концертної діяльності).

Так, структуризація школи за етнічно-територіальним принципом відбувається на рівнях національної, регіональної (периферійної, локальної), авторської (індивідуально-педагогічної). На кожному з рівнів в різний спосіб реалізуються функції школи: пізнавальна, комунікативна та дидактична. Пізнавальна функція спрямована на підсумування й осмислення творчого, методичного, педагогічного, пізнавального, виховного досвіду через створення навчальної літератури, репертуарних збірників, самовияв через інтерпретацію і композицію та інші види творчої діяльності. Комунікативна та дидактична функції полягають у відборі та розбудові дидактично вивірених системи передачі та засвоєння знань, співпраці педагога та учня над етапами підготовки концертних виконань, формуванні у цьому процесі творчої особистості молодого музиканта, вихованні емоційної, художньої, інтелектуальної, технічної та виразової сфер спрямованих на виконавський процес.

Отже, утворюється симетрична система: педагог-наставник, який пройшов стадію формування у лоні певної виконавської та учбової традиції, творчо переосмисливши її, доповнивши власним практичним виконавським досвідом та навичками, набутими у процесі інших видів діяльності (організації, керівництва, участі в колективах, ініціювання концертного виконавства, наукової, методичної, публіцистичної фольклористичної, композиторської діяльності) з однієї сторони – та учень,

для якого взірцем слугує мистецька позиція, методична система та виконавський приклад педагога, є визначальними його методи творчої та технічної роботи, які в подальшому проектуються на власний стиль творчої і педагогічної діяльності, свідомо обраний соціальний статус та громадянську позицію.

Таким чином, теоретичними установками до вивчення виконавської школи є наступні:

- розгляд явища «школа» в культурогенезі, в розумінні його як парадигми, яка існує у вигляді стійкої «матриці» теоретичних і об'єктних виражень;

- усвідомлення колективно-індивідуального характеру установок школи, у якій завжди є основоположники і їх послідовники;

- виявлення значення для художньо-виконавської школи типових виконавських моделей, які є вихідними пунктами і кінцевими результатами процесу навчання-виховання музиканта;

- врахування специфіки художніх стилів, які вплинули на формування тієї чи іншої школи, від стилю епохи, національної школи, стилів творчих особистостей, що беруть участь в процесі створення установок школи, окремих творів, які навіть у одного і того ж автора можуть істотно відрізнятися;

- усвідомлення синтетичного характеру виконавських шкіл, які виникли на загальній базі, розробленій теоретиками і практиками;

- виявлення специфічних рис, притаманних конкретній школі в зв'язку з умовами її розвитку на певних етапах і періодах;

- характеристику досягнень школи, показаних через її генеалогічне «дерево» та персоналії – педагогів, їх учнів, які визначили характер реалізації проголошуваних школою виконавських принципів-моделей на рівні індивідуального стилю.

У нашому контексті дослідження, виконавська школа – багатогранне за формою й змістом поняття, яке відображає єдність живого процесу пізнання і передачі накопичених знань наступному поколінню. Здобута в результаті навчання виконавська школа – це неоціненний спадок, який отримує молодий музикант від свого викладача-наставника при входженні в активну творчу виконавську діяльність. Виконавська школа формує індивідуально визначену особистість майбутнього митця, враховуючи його психофізіологічні особливості, професійні

знання та навички зі сформованим світоглядом та відношенням до людських цінностей (Сторонська, 2021: 30).

Загальнотеоретичні установки визначають методику дослідницької роботи, присвячену тій чи іншій виконавській школі.

Виділено і визначено сутнісні видові ознаки, наявність яких надає право називати школу авторською, а отже, як найточніше витлумачити і саме поняття: суб'єктна роль творця, вплив особистості якого позначається на всьому укладі школи, як феномену; чітко розроблена і послідовно реалізовувана оригінальна концепція, що формує певну філософію і місію школи; специфічна культура школи, яку створює і забарвлює провідна система цінностей, атмосфера співробітництва, суспільний характер взаємовідносин і творчі види життєдіяльності; створення сприятливих умов для формування особистості учня за заданою в школі моделлю, що іманентно несе на собі відбиток внутрішнього середовища школи; професійно-особистісні особливості працюючих педагогів, що поділяють авторську концепцію та ідентифікують себе з системою цінностей, що склалися в школі; установка на перетворення учнів на реалізацію (стиль) авторської концепції; стабільно-стійкі позитивні результати діяльності.

Як бачимо, авторська школа обов'язково повинна мати автора, який є лідером у втіленні ідеї, стабільні й стійкі результати, а головне – синтез світоглядної концепції (напр. антропологічної ідеї чи концепції справедливих співтовариств) з технологічним супроводом. Цьому сприяє новизна і значущість концепції, що реалізується, і, безперечно, особистість творця школи, який, як правило, є особистістю харизматичною. На відміну від інноваційних і експериментальних шкіл, у випадку авторської школи в дію вступає не тільки просторово-сміслова, а й особистісно-суб'єктна характеристика.

Авторська школа в музичному мистецтві є феноменом інноваційної освітньої практики в умовах сучасності, яка базується на оригінальному концептуальному проекті в контексті загальноприйнятої традиції чи традиції національного або локального осередку. Авторська школа передбачає наявність наставника-лідера, який скеровує роботу колективу, згуртованого навколо ідеї реалізації його світоглядної концепції. Колектив формується за участю його

учнів та послідовників, спираючись на генеральні концептуальні засади та діяльність найяскравіших представників, демонструє їх самобутнє творче переосмислення, адаптацію в різних соціокультурних умовах, має пошуковий та експериментальний характер. В перебігу функціонування авторських шкіл реалізуються прогресивні ідеї, що в подальшому стають складовою регіональної чи національної традиції або стимулом для розвитку окремих напрямків.

Цікаво зауважити, що в основі різних аспектів діяльності школи, як гнучкої балансуєючої системи взаємодії педагога і учня є діалектика константних та динамічних елементів:

- вчитель, як носій та взірець комплексу музичного професіоналізму та учень, що переймає, реалізує і творчо переосмислює цей комплекс крізь власну особистість;
- школи-навчального закладу як носія сформованої традиції, канону та школи окремого педагога, як фактор розвитку, збагачення, примноження традиції;
- кінцевий результат навчання – концертне виконання, як співвіднесення виконавської інтерпретації (індивідуально-авторського начала) та віртуозності (як прояву особистості);
- співвідношення музичного професіоналізму та виконавської творчості;
- взаємозв'язок педагогічної, дослідницької та виконавської і композиторської діяльності;
- єдність і взаємозумовленість просвітництва і рівня фахової підготовки;
- централізація фахової освіти (педагогіки, методики, наукової діяльності, виконавської і композиторської творчості) у провідному осередку і поширення його здобутків на різні освітні рівні та види діяльності, асиміляція у інші регіональні школи із збереженням комплексу ознак первинної моделі, охоплення концертною практикою нових національно-географічних теренів та соціальних груп цільової аудиторії;
- виховання, формування установок творчої особистості та вдосконалення професійно-технічних навичок.

Особливістю регіональної школи є її проміжне положення між явищами загальнонаціонального масштабу і вузько локальними сферами реалізації з налагодженою системою двосторонніх взаємозв'язків. Формування регіональної школи тісно пов'язане з основними фаховими осередками країни. Так, біля основ формування

фахового професіоналізму, педагогічно-методичних принципів та виконавської традиції були, до прикладу, вихованці класу М. Копніна – основоположника школи академічного вокалу у Дрогобичі, а також Я. Сорокера, який започаткував школу виконання на скрипці на музично-педагогічному факультеті (сьогодні Інститут музичного мистецтва ДДПУ ім. І. Франка). М. Геліс у Київській консерваторії, Г. Казаков (як основоположник професіоналізму народно-інструментальної освіти регіону, засновник народно-інструментальних класів у музичному училищі та консерваторії Львова, організатор, учасник та диригент перших ансамблів, ініціатор концертної, теоретичної, творчої діяльності, автор численних творів навчального репертуару) та М. Оберюхтін (як баяніст-віртуоз і талановитий педагог консерваторії та середньої спеціальної музичної школи-десятирічки ім. С. Крушельницької у Львові, наставник потужного грона виконавців, диригентів, діячів музичної науки і педагогіки, автор методичних праць, що узагальнюють досвід педагогіки, звукоутворення, артикуляції, фразування та інтерпретації).

Зворотній зв'язок реалізується через успіхи представників регіональних шкіл на міжнародних конкурсах, їх концертно-гастрольну практику, реалізацію аудіо записів, які засвідчують зрілість і перспективність педагогіко-методичних принципів національної школи в цілому, сприяють популяризації творів призабутих та заборонених у радянську добу композиторів, українського оригінального та перекладного репертуару на світових теренах. Визначні випускники поповнюють склад провідних виконавців вітчизняних і зарубіжних оперних сцен, професійних вокально-інструментальних колективів, тим самим втілюючи засвоєні і творчо переосмислені засади фахової освіти і виховання у нових моделях творчої традиції, забезпечують тяглість і розвиток фахових мистецьких та дидактичних установок регіону.

З іншого боку – актуальність напрацювань регіональної школи виявляє себе в підготовці різнобічних у своїй діяльності висококваліфікованих педагогів, для навчальних закладів середнього та початкового рівнів, що створює належні передумови для забезпечення спадковості методико-виконавських принципів на рівні всіх ланок освітньої системи, які постають як виконавці – солісти та ансамблісти, органі-

затори та керівники виконавських колективів, творці учбового та концертного репертуару.

Таким чином, поняття авторської школи диференціюється як:

- освітня установа певного рівня і спрямування, що базується на оригінальних індивідуальних авторських засадах і має автономну форму функціонування;
- як унікальна одинична система педагогічних, творчих, виконавських (та інших) принципів і методів певного напрямку фахової освіти;
- як багаторівневий комплекс роботи над прочитанням авторського тексту, що позначений неповторною своєрідністю установок і напрацювань наставника, що передаються учневі.

**Висновки.** Отже, підсумовуючи розглянуті вище концепції музично-виконавських шкіл, можна зробити висновок, що національна або регіональна виконавча школа – це територіальний конгломерат авторських виконавських шкіл, сформованих в загальному національно-культурному руслі. У зв'язку з цим, доцільно виділити основні критерії, що характеризують авторські виконавські школи. До таких можуть відноситись: соціально-історичні умови існування авторської школи і її взаємозв'язок із загальними закономірностями музично-історичного розвитку; філософська і музично-естетична платформи авторської творчості; індивідуальна система використання засобів музичної виразності, спрямована на втілення ідейно-образного змісту крізь призму суб'єктивного і у взаємодії з пануючими стильовими тенденціями епохи; ступінь впливу національно-фольклорних традицій на процес інтонаційного інтонування музики в рамках регіональної авторської школи; репертуарні уподобання авторської школи як фактор використання тих чи інших технічних прийомів і засобів художньої виразності; зовнішні впливи на виконавську школу і становлення регіональної композиторської школи, які висувають перед виконавцями певні художньо-виконавські вимоги; культуротворча функція авторської виконавської школи, яка ґрунтується на концертно-конкурсній діяльності засновника школи, його учнів і їх творчих здобутків; вивчення науково-дослідної, педагогічної спадщини, а в деяких випадках і композиторської, засновника виконавської школи та аспектів взаємозв'язку цих різновидів творчості.

**ЛІТЕРАТУРА:**

1. Давидов М. Виконавське музикознавство. Енциклопедичний довідник. Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 400 с.
2. Дедусенко Ж. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: автореф. дис...канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2002. 20 с.
3. Заєць В. Науково-практична школа М. А. Давидова як феномен формування виконавської майстерності баяніста: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2012. 16 с.
4. Закопець Л. Львівська гобойна школа: генеза, виконавсько-педагогічні принципи, культурні зв'язки: дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2021. 204 с.
5. Князев В. Еволюція виконавської техніки Української баянної школи (друга половина ХХ століття): автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2005. 20 с.
6. Кундис Р. Діяльність Львівської баянної школи в контексті українського народно-інструментального мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Суми, 2019. 21 с.
7. Посвалюк В. Київська школа виконавства на трубі: історичні та методичні аспекти: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2001. 21 с.
8. Посвалюк В. Шляхи становлення і проблеми розвитку української школи виконавства на трубі: історичний, професійно-виконавський, теоретико-методичний аспекти: автореф. дис. ... док. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2008. 41 с.
9. Садова Л. Виконавсько-методичні засади фортепіанної школи Вілема Курца як джерело львівської піаністики: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2007. 21 с.
10. Сторонська Н. Діяльність дрогобицької музичної школи в контексті українського академічного мистецтва (на прикладі Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка): дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Суми, 2021. 345 с.
11. Хананаєв С. Взаємодія композиторської, виконавської та педагогічної шкіл у фортепіанному мистецтві Придніпров'я: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2009. 17 с.
12. Ярошевська Л. Методика диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музики на основі традицій Одеської хорової школи: дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.02. «Теорія та методика музичного навчання». Київ, 2017. 195 с.

**REFERENCES:**

1. Davydov, M. (2010). *Vykonavske muzykoznavstvo* [Performing musicology]. *Entsyklopedychnyi dovidnyk*. Lutsk: VAT «Volynska oblasna drukarnia». 400 s. [in Ukrainian].
2. Dedusenko, Zh. (2002). *Vykonavska pianistychna shkola yak rid kulturnoi tradytsii* [Performers pianists school as a kind of cultural tradition]: *avtoref. dys...kand. mystetstvoznavstva: sets. 17.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury»*. Kyiv. 20 s. [in Ukrainian].
3. Zayets, V. (2012). *Naukovo-praktychna shkola M. A. Davydova yak fenomen formuvannia vykonavskoi maisternosti baiianista* [Scientific School of Davidov M. A. as a phenomenon of the performance mastery formation of a bayanist]: *avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn.: spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo»*. Kyiv. 16 s. [in Ukrainian].
4. Zakopets, L. (2021). *Lvivska hoboina shkola: geneza, vykonavsko-pedahohichni pryntsypy, kulturni zviiazky* [Lviv Oboe School: Genesis, performing and pedagogical principles, cultural relations.]: *dys. ... kand. mystetstvozn.: spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo»*. Lviv. 204 s. [in Ukrainian].
5. Knyazyev, V. (2005). *Evoliutsiia vykonavskoi tekhniky Ukrainskoi baiannoi shkoly (druga polovyna KhKh stolittia)* [Performing Technique Evolution in the Ukrainian Accordion School (the second half of the XX-th century)]: *avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn.: spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo»*. Kyiv. 20 s. [in Ukrainian].
6. Kundys, R. (2019). *Diialnist Lvivskoi baiannoi shkoly v konteksti ukrainskoho narodno-instrumentalnoho mystetstva* [Activity in Lviv the accordion school in the context of Ukrainian folk instrumental art]: *avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn.: spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo»*. Sumy. 21 s. [in Ukrainian].
7. Posvalyuk, V. (2001). *Kyivska shkola vykonavstva na trubi: istorychni ta metodychni aspekty* [Kiev's school of trumpet playing: historical and methodical aspects]: *avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn.: spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo»*. Kyiv. 21 s. [in Ukrainian].
8. Posvalyuk, V. (2008). *Shliakhy stanovlennia i problemy rozvytku ukrainskoi shkoly vykonavstva na trubi: istorychni, profesiino-vykonavskiy, teoretyko-metodychni aspekty* [The ways of becoming and problems of development of Ukrainian School for Trumpet Playing: Historical, Professional-Performers, Theoretical-Methodical Aspects]: *avtoref. dys. ... dok. mystetstvozn.: spets. 17.00.03. «Muzychne mystetstvo»*. Kyiv. 41 s. [in Ukrainian].
9. Sadova, L. (2007). *Vykonavsko-metodychni zasady fortepiannoi shkoly Vilema Kurtsa yak dzherelo lvivskoi pianistyky* [The performing principles of Willem Kurz piano school as a source of Lviv piano performance mastery]: *avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn.: spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo»*. Lviv. 21 s. [in Ukrainian].

10. Storonska, N. (2021). *Diiálnist drohobytskoi muzychnoi shkoly v konteksti ukrainskoho akademichnoho mystetstva (na prykladi Instytutu muzychnoho mystetstva Drohobytskoho derzhavnogo pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka)* [Activities of Drohobych Music School in the context of Ukrainian academic art (on the example of the Institute of Music Art of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University)]: *dys. ... kand. mystetstvozn.: spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo»*. Sumy, 2021. 345 s. [in Ukrainian].

11. Hananaev, S. (2009). *Vzaiemodiia kompozytorskoi, vykonavskoi ta pedahohichnoi shkil u fortepiannomu mystetstvi Prydniprovia* [The interaction of composer's, performing pedagogical and schools on the example of Pridniprovya]: *avtoref. dys. ... kand. mystetstvozn.: spets. 17.00.03 «Muzychne mystetstvo»*. Odesa. 17 s. [in Ukrainian].

Yaroshevska, L. (2017). *Metodyka dyryhentsko-khorovoi pidhotovky maibutnoho vchytelia muzyky na osnovi tradytsii Odeskoi khorovoi shkoly* [Methodology of future musical teacher's conductor – chorus training based on the traditions of the Odessa school choir]: *dys. ... kand. ped. nauk: spets. 13.00.02. «Teoriia ta metodyka muzychnoho navchannia»*. Kyiv. 195 s. [in Ukrainian].

УДК 781.1+781.7

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-5>

**Вікторія КАШАЮК**

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії та теорії мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025  
ORCID: 0000-0003-4396-8946

**Бібліографічний опис статті:** Кашаюк, В. (2022). Трагізм чи героїзм? Психоінтерпретаційна модель лицаря-козака в українській музиці як національний мета концепт. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 39–44, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-5>

**ТРАГІЗМ ЧИ ГЕРОЇЗМ? ПСИХОІНТЕРПРЕТАЦІЙНА МОДЕЛЬ ЛИЦАРЯ-КОЗАКА  
В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ЯК НАЦІОНАЛЬНИЙ МЕТАКОНЦЕПТ**

*Українська історія та ситуація сьогодення змушує усвідомити вагомість впливу на суспільну думку, а відповідно – і його поведінкові реакції – засобів інформаційної та духовної війни. Саме на такі цілі спрямовані московські нарративи, створені на їхній основі мисленнєві кліше й зумовлені ними маніпуляційні ідеологічні впливи. Відтак, надзвичайно актуальним є аналіз та, можливо, творчий перегляд деяких усталених моделей, сформованих в українському мистецтві в цілому та музиці зокрема, які у контексті даного дослідження називаємо «психоінтерпретаційними», і серед них – модель, сформовану на основі трактування сукупної образності, що відображає архетип лицаря-козака.*

**Мета статті** – виявити семантичні риси психоінтерпретаційної моделі лицаря-козака в українській музиці як національного метаконцепту та обґрунтувати його вплив на колективне мислення сучасного соціуму.

**Методологія дослідження** відображена у таких його завданнях: 1) обґрунтування поняття «психоінтерпретаційної моделі»; 2) розгляд «знакових» прикладів утілення козацької образності в українській музиці; 3) констатація можливого впливу вказаної психоінтерпретаційної моделі як національного метаконцепту на колективне мислення сучасного соціуму; 4) прогнозування потенційної динаміки метаконцепту.

**Наукова новизна.** У статті уведено до наукового обігу поняття «психоінтерпретаційна модель», значення якої експліковано у теоретико-інтерпретаційну, музично-філософську і психологічну сфери.

**Висновок.** Реальні обставини життя нації найкращим чином зумовлюють її психоемоційний розвиток, і маємо сподівання, що українці, пройшовши через трагічні випробування, відновлять силу лицарсько-вольового первня власної психіки, при цьому приклади героїзму сучасного українського лицарства стануть основою для потенційної динаміки метаконцепту. Таким чином зможемо вплинути на колективну свідомість і національну самоідентифікацію – жертви чи переможця, а відтак – і поведінку соціуму посередництвом світу художніх образів, скоригувавши смислоутворення на рівні національного метаконцепту.

**Ключові слова:** лицарство-козацтво, українська музика, архетип, метаконцепт, психоінформаційна модель.

**Viktoriia Kashaiuk**

PhD in Art Criticism, Associate Professor at the Department of Arts History and Theory, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli ave., Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025  
ORCID: 0000-0003-4396-8946

**To cite this article:** Kashaiuk, V. (2022). Trahizm chy heroizm? Psykhointerpretatsiina model lytsaria-kozaka v ukrainskii muzytsi yak natsionalnyi metakontsept [Tragedy or heroism? Cossack knight psychointerpretive model in Ukrainian music as a national metaconcept]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 39–44, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-5>

**TRAGEDY OR HEROISM? COSSACK KNIGHT PSYCHOINTERPRETIVE MODEL  
IN UKRAINIAN MUSIC AS A NATIONAL METACONCEPT**

*Ukrainian history and the current situation make us realize the importance of the influence on public opinion, and accordingly, its behavioural reactions, the means of informational and spiritual warfare. The Moscow narratives, the thinking cliches created on their basis and the manipulative ideological influences caused by them are aimed at such goals. Therefore, it is extremely relevant to analyse and, perhaps, creatively revise some established models formed in Ukrainian art in general and music in particular, which in the context of this study we call «psychointerpretive».*

and among them – a model formed on the basis of the interpretation of collective imagery, which reflects the archetype of the Cossack knight.

**The purpose** of the article is to reveal the semantic features of the Cossack knight psycho-interpretive model in Ukrainian music as a national metaconcept and to substantiate its influence on the collective thinking of modern society.

**The research methodology** is reflected in its following tasks: 1) justification of the «psychointerpretive model» concept; 2) examination of Cossack imagery «significant» examples in Ukrainian music; 3) ascertaining the possible impact of the specified psychointerpretive model as a national metaconcept on the collective thinking of modern society; 4) predicting the potential dynamics of the metaconcept.

**Scientific novelty.** The «psychointerpretive model» concept introduced into scientific circulation, the meaning of which is explained in the theoretical-interpretive, musical-philosophical and psychological spheres in the article.

**Conclusion.** The real nation's life circumstances best determine its psycho-emotional development, and we hope that Ukrainians, having passed through tragic trials, will restore the strength of the chivalrous and strong-willed element of their own psyche, while examples of modern Ukrainian chivalry heroism will become the basis for the potential dynamics of metaconcept. In this way, we will be able to influence the collective consciousness and national self-identification – victim or winner, and therefore – the behaviour of society through the world of artistic images, adjusting meaning-making at the national metaconcept level.

**Key words:** Cossack knighthood, Ukrainian music, archetype, metaconcept, psycho-informational model.

**Актуальність проблеми** представленої статті визначається національною історією та сьогоденням, що впливають на творення психоінтерпретаційних моделей у мистецтві, які, у контексті сформованих візій, у подальшому впливають на соціум. Ця наукова розвідка проводиться у період гострої фази російсько-української війни, яка триває від 2014-го року та є однією із чисельних епізодів тривалої північно-східної військової агресії на русько-українські землі, що розпочалися у 1169-му під проводом «першого великороса» Андрія Боголюбського. Із того часу криваві епізоди стали однією із головних складових майже тисячолітньої нашої історії – литовсько-руської, посполитої, гетьманської, відобразилися у викривленому дзеркалі кріпацтва та репресій російської і радянської імперій та відновилися в УНР і сучасній Україні.

Аналізуючи усю тяглість української історії України та ситуацію сьогодення, усвідомлюємо вагомість впливу на суспільну думку, а відповідно – і його поведінкові реакції – засобів інформаційної та духовної війни. На думку авторки, їх можна розділити на дві основні сфери – спонукання до нових воєнних дій суспільства у державі-загарбниці та приниження опору у державі-жертві. Саме на такі цілі спрямовані московські наративи, створені на їхній основі мисленнєві кліше й зумовлені ними маніпуляційні ідеологічні впливи.

Відтак, надзвичайно актуальним є аналіз та, можливо, творчий перегляд деяких усталених моделей, сформованих в українському мистецтві в цілому та музиці зокрема, які у контексті даного дослідження називаємо «психоінтерпре-

таційними», і серед них – модель, сформовану на основі трактування сукупної образності, що відображає архетип лицаря-козака. Нагадаємо, що, за твердженням К. Г. Юнга (2018), музика (єдина серед усіх мистецтв) безпосередньо відображає сенси архетипів або архетипічні форми, які ми сприймаємо, ідентифікуємо та інтерпретуємо через світ образів, тому певним чином скориговані сенси, закладені у вибрані архетипи, матимуть і потенційний вплив на присутнє у кожному із нас колективне несвідоме, а відтак – і на поведінкові реакції та вчинки нації в цілому та її окремих представників (на рівні дії підсвідомого індивідуального та групового).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Заявлена проблематика передбачає звернення до групи джерел, що належать філософській, психологічній та іншим сферам систематичного музикознавства, з яких почерпнуто цінні ідеї, що «спрацювали» у процесі обґрунтування поняття «психоінтерпретаційна модель» та її експлікації на лицарсько-козацьку образність в українській музиці ХХ – початку ХХІ століть.

Певні ідеї для розуміння вказаного поняття виникли під впливом аналізу подібних проблем у працях, зібраних у колективній монографії «Музика і сенс» за редакцією Дженіфера Робінсона (Music and Meaning, 1997). Йдеться про види сенсу у музиці, про можливість існування музичних значень не лише у внутрішніх, формальних музичних відносинах, а й у відносинах музики та інших сфер досвіду – дії, емоцій, ідей та цінностей, а у більш широкому трактуванні – про можливість зв'язку музичних сенсів та інтерпретації з мовою, оповіданням, драмою, уявою, метафорою та емоціями.

Важливі напрацювання щодо трактування архетипів у музиці здійснені у дослідженні Марини Севериної «Архетипи у проекції на творчість сучасних українських композиторів в культурному просторі». Це, з-поміж іншого, ідея про архетип-«метаконцепт», який виникає внаслідок тривалої реорганізації та трансформації архетипу від первинного образу до художнього символу як концепту культури (2013), який, у свою чергу, осмислюється реципієнтом і впливає на його подальше мислення і поведінку. У свою чергу, у нашому дослідженні ставимо питання про можливість трактування сукупності лицарсько-козацької образності як художнього символу на рівні концепту культури.

При осмисленні поняття «психоінтерпретаційна модель» також звертаємося до теорії інтерпретації Віктора Москаленка (2012) та психологічних передумов культурологічного аналізу, обґрунтованих Олександром Самойленком (2004) та ін.

Лицарсько-козацька образність, у тому чи іншому ракурсі, у низці наукових розвідок, окремі з яких принагідно згадуватимемо в основній частині представленої статті.

**Мета статті** – виявити семантичні риси психоінтерпретаційної моделі лицаря-козака в українській музиці як національного метаконцепту та обґрунтувати його вплив на колективне мислення сучасного соціуму.

Завдання дослідження полягають у наступному:

- обґрунтувати поняття «психоінтерпретаційної моделі»;
- розглянути «знакові» приклади втілення козацької образності в українській музиці;
- констатувати можливий вплив вказаної психоінтерпретаційної моделі як національного метаконцепту на колективне мислення сучасного соціуму;
- спрогнозувати потенційну динаміку метаконцепту.

**Виклад основного матеріалу.** Уведення поняття психоінтерпретаційної моделі є результатом потреби найбільш точно означити сутність певної сукупної образності, яка має архетипну функцію та особливий вплив на суспільну думку. Така модель має вже усталені характеристики, які відображають риси архетипу колективного безсвідомого та виникають при сприйнятті та інтерпретації психікою

індивіда вже на виробленому, умовно кажучи, практично рефлексорному рівні. Внаслідок тривалого функціонування в якості ментальної одиниці у культурній і суспільній свідомості та колективному безсвідомому така модель набула узагальнено-концептуального значення мета-рівня, що дозволило назвати її метаконцептом. У сфері образності, що функціонує як ментальна одиниця у свідомості певної нації, – за словами Сергія Кримського, мова йде про «символи колективної ідентичності, які належать, наприклад, до однієї нації, втілюють ціннісно-смысловий домострой етносу» (Кримський, 1998: 78), як вчений назвав архетипи, – це поняття стає *національним метаконцептом*.

Отож, ставимо собі питання: яка психоінтерпретаційна модель «спрацьовує» у реципієнта під дією лицарсько-козацького національного метаконцепту, увіковіченого у художніх (у даному контексті – музичних) творах? Іншими словами – які сенси закладені і відображаються через образність, якою змальовується лицарсько-козацький архетип? Наскільки суттєвих видозмін набув первинний етнокультурний генокод вказаного архетипу у процесі подальшої його трансляції у художньому континуумі? Яким ми сприймаємо/чуємо/бачимо/осмислюємо цей національний концепт сьогодні, коли він пройшов тривалий шлях смислоутворення? І, відповідно, головне питання: яким чином це впливає на процес національної самоідентифікації, – якими ми себе уявляємо та які поведінкові реакції соціуму це викликає?

Лицарська – дружинницька і козацька – тематика увійшла до численних творів української музики, головним чином оперного, кантатного, хорового, камерно-вокального жанрів, опосередковано відображена в інструментальній музиці (насамперед, через цитування пісенного та танцювального фольклору доби козаччини).

Проте, насамперед з'ясуємо, яким був первинний етнокультурний генокод архетипу українського лицарства – давньоруського дружинництва і козацтва, на основі фольклорних взірців відповідних історичних епох.

Емоційно-семантичне навантаження головного жанру давньоруської доби – билини або старини – головним чином, концентрувалося у сфері героїки, героїчної епіки (що у сучасну добу відгукнулося в епіці Миколи Лисенка, Бориса Лятошинського та інших мистців),

а також, рідше, мали побутові і ліричні сюжети. Це билини про Котигорошка, Добриню Микитича, Іллю Муромця, Олексія Поповича, Бориню Зміборця, Джурила та інших героїв часу, що виконувалися у супроводі гуслів. Вказаний жанр став основою для майбутньої козацької думи.

Козацькі пісні, які побутували у фольклорному середовищі від XVI–XVII століть, були присвячені видатним діячам Богданові Хмельницькому, Іванові Мазепі, Іванові Сірку, Данилові Нечаю та іншим, а також козацькому братству, військовій героїці, побуту та коханню. Особливою звитягою пронизані пісні, що набули значення гімнів – «Ой у лузі червона калина», «Нумо, хлопці, до зброї» (Єфремова, 2013). Наприклад, в останньому особливе піднесення виражене у приспіві «Ой чи пан, чи пропав, / Двічі не вмирати, / Гей, нумо, хлопці, до зброї!», а пісня «Ой у лузі червона калина» стала знаковою в репертуарі УПА та сучасним гімном в умовах повномасштабної російсько-української війни у 2022 році. А козацькі канти і псалми та пісні інших жанрів активно відроджуються, головним чином, завдяки творчій діяльності Тараса Компаніченка і «Хореї козацької».

Відповідно до жанрової диференціації, козацькі пісні відносяться до похідних маршових («Ой на горі та й жінці жнуть», «Віє вітер, віє буйний») та ліричних («Розлилися круті бережечки», «Ревуть, стонуть гори-хвилі», «Ой горе ж мені та на чужині») (Єфремова, 2013), серед в яких чуємо різноманітні емоційно-семантичні варіанти лірики.

Натомість у композиторській творчості лицарсько-козацька образність лише зрідка має маршову основу із характерною оптимістично-героїчною семантикою (рівномірність метричної основи, ритмічна пружність, закличні інтонації тощо), натомість домінуючу роль починає відігравати *трагізм*.

Неозброєним оком помітно, що лише незначна частина творів (як, наприклад, «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемовського чи «Чорноморці» Миколи Лисенка), у цілому, є емоційно легкими (належать до комічного жанру) й оптимістичними. Переважна більшість взірців утілення лицарсько-козацької образності витримані у трагедійному або трагедійно-героїчному емоційному ключі. Серед

найбільш відомих і часто виконуваних – опера «Тарас Бульба», кантата «Б'ють пороги», солоспів «Гетьмани, гетьмани» Миколи Лисенка, хор «Козака несуть» Миколи Леонтовича, ораторія «Дума про дівку-бранку» Михайла Вериківського, кантата «Хустина», «Монолог Тараса Бульби» і «Їхав козак» для соліста з оркестром, «Козацькі пісні» для голосу з фортепіано Левка Ревуцького, опери «Богдан Хмельницький» Костянтина Данькевича та «Гайдамаки» Юлія Мейтуса, хори «Тече вода в синє море», «Із-за гаю сонце сходить», «За байраком байрак» Бориса Лятошинського, кантати «Червона калина» Лесі Дичко, «Гамалія» Мирослава Скорика, «Чигрине, Чигрине» Віктора Камінського та низка інших творів.

Розглядаючи українське лицарство від давньоруської доби, згадаємо і Симфонію-диптих Євгена Станковича на вірші Тараса Шевченка для хору а cappella, що є одним із найбільш знакових творів, звернених до дружинницького періоду історії національного лицарства, і він також є прикладом утілення героїко-трагедійної («З передсвіта до вечора») та лірико-трагедійної («Плач Ярославни») образності.

Безумовно, описана вище ситуація домінування трагедійності у психоінтерпретаційній моделі лицарства-козацтва має об'єктивні причини. Зауважимо, що більшість творів написана за поетичним словом Тараса Шевченка (у наведеному вище переліку – також за Миколою Гоголем («Тарас Бульба») та на основі текстів козацьких пісень і дум). Як український пасіонарій доби покріпаченої України, коли від Січі-Гетьманщини, знищеної імперською Московією, лишилися лише «степ і могила», Тарас Шевченко відобразив увесь біль і трагедію козацтва, що й склало сутність національного метаконцепту лицарства-козацтва і стало головною рисою відповідної психоінтерпретаційної моделі у музиці від Миколи Лисенка до наших днів. Трагічно-романтичний пафос і глибокий сум – за «славними ділами», за Чигирином, за Січчю – стали головними семантичними характеристиками колись славного воїнства, «славних прадідів великих», нащадками яких стали «правнуки погані», яким Кобзар, з-поміж іншого, велить: «Щоб не сонним снилися / Всі неправди, щоб розкрилися / Високі могили / Перед вашими очима, / Щоб ви розпитали / Мучеників, кого, коли, / За що

розпинали!» («І мертвим, і живим, і ненародженим землякам...»). І саме ці риси акцентовано у музичній творчості, що набуло найбільш глибинних форм трагізму, втіленого яскравими художніми засобами – із використанням музично-риторичних фігур «хреста» («Тече вода в синє море» Б. Лятошинського, «Гамалія» М. Скорика та ін.), семантикою зменшених інтервалів, хроматизованих ходів, складних тональних та акордових утворень, «тихими» кульмінаціями тощо.

Таким чином, літературно-музичний дискурс витворив «*міф українського національного пекла*», як алегорично висловилася Оксана Забужко про «Гайдамаків» (2009: 114), або трагічний національний метаконцепт. Якщо розглядати психологію народу як аналог психології особистості, то мова йде про відображення у мистецтві пролонгованої колективної травми, і психоінтерпретаційна модель лицарства-козацтва є серед її «знакових» символів. Це дає підстави припустити, що подібна національна травма, самоусвідомлення у трагічному контексті сприяла виробленню свідомості переможеної жертви, чим і користувалася Московія протягом останніх століть поневолення України.

У цьому контексті варто пригадати два головні первні національної психіки – софійно-кордоцентричний і лицарсько-вольовий, знаменним чином втілені в образі козака Мамає, філософа-музиканта і звитязного воїна, чия поза, що повторюється у численних варіантах народних картин (див.: (Найден, 1997)), доповнених тими чи іншими деталями, свідчить про давні індоевропейські витоки цілісного чоловічого архетипу брахмана-кшатрія. Гармонійний розвиток таких первнів спостерігаємо в особистості національного генія козацького роду Григорія Сковороди і багатьох інших пасіонаріїв. У процесі історичного розвитку, в імперських умовах, лицарсько-вольовий елемент свідомо пригноблювався, відтак, оптимістично забарв-

лена героїка відходила на маргінес національної психіки, натомість кордоцентризм у різноманітних його формах – від народного плачу до трагедії – став основною самоусвідомлення в музиці. А можливо, і в реальному житті суспільства? (Як приклад, психоінтерпретаційна модель битви під Крутами зосереджена, головним чином, на трагізмі загибелі українських воїнів, а не на героїчній величчї їхнього подвигу, та ін.).

Відтак, динаміка національного метаконцепту лицарства-козацтва потребує зміщення акцентів з трагедійності на просвітлену героїку, що може викликати більш оптимістичне бачення власної національної сутності та національно-суспільного майбутнього. Подібні героїчні «просвітлення», що чуються в окремих епізодах опери «Тарас Бульба» Миколи Лисенка, кантати-думи «Чигрине» Віктора Камінського чи кантати-поєми «Гайдамаки» Мирослава Скорика, є осердям формування оптимістично-героїчної психоінтерпретаційної моделі лицарства-козацтва у національній свідомості.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Безумовно, реальні обставини життя нації найкращим чином зумовлюють її психоемоційний розвиток, і маємо сподівання, що українці, пройшовши через трагічні випробування, відновлять силу лицарсько-вольового первня власної психіки та прийдуть у «гарні дні, дні весняні, дні відродження...» (Франко, 2007: 238), при цьому приклади героїзму сучасного українського лицарства стануть основою для потенційної динаміки метаконцепту. Таким чином зможемо вплинути на колективну свідомість і національну самоідентифікацію (*жертви чи, таки, переможця?*), а відтак – і поведінку соціуму посередництвом світу художніх образів, скоригувавши смислоутворення на рівні національного метаконцепту, чи не так?

Маючи на ці питання ствердну відповідь, все ж, залишаємо знаки питання, оскільки бачимо у них перспективи майбутніх досліджень.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. 4-те вид. Київ : Факт, 2009. 148 с.
2. Єфремова Л. Козацькі пісні. *Енциклопедія сучасної України : електронна версія [онлайн] / гол. редкол.: І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк та ін.; НАН України, НТШ*. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2013. URL : [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=8097](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=8097) (25.08.2022).
3. Кримський С. Архетипи української культури. *Вісник Національної академії наук України : загально-наук. та громадполіт. журн.* 1998. № 7–8. С. 74–87.
4. Найден О. Українська народна картина. Фольклорний та етноісторичний аспекти походження і функцій образів : автореф. дис. ... докт. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 1997. 54 с.

5. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие. Киев : ТОВ «Типографія Клякса», 2012. 272 с.
6. Самойленко А. Психологические предпосылки культурологического анализа: размышление о методе. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. 2004. Вип. 15. С. 3–15.
7. Северинова М. Архетипи в культурі у проекції на творчість сучасних українських композиторів : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2013. 36 с.
8. Северинова М. Теорія К. Г. Юнга про архетипи та її вплив на художню (музичну) культуру. *Культура України*. 2013. Вип. 40. С. 176–184. URL : [https://ic.ac.kharkov.ua/nauk\\_rob/nauk\\_vid/rio\\_old\\_2017/ku/kultura40/24.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura40/24.pdf) (26.08.2022).
9. Франко І. Захар Беркут. Київ : Велес, 2007. 240 с.
10. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / пер. з німецької К. Котюк, наук. ред. укр. видання О. Фешовець. 2-ге, опрац. вид. Львів : Астролябія, 2018. 608 с.
11. *Music and Meaning* / Ed. by J. Robinson. Ithaca, NY : Cornell University Press, 2018. 280 p.

#### REFERENCES:

1. Zabuzhko, O. (2009). *Shevchenkiv mif Ukrainy. Sproba filozofskoho analizu [Shevchenko's myth of Ukraine. An attempt at philosophical analysis]*. Kyiv: Fakt [in Ukrainian].
2. Yefremova, L. (2013). *Kozatski pisni. Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy: elektronna versiiia [Cossack songs. Encyclopedia of modern Ukraine: electronic version]*. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy [in Ukrainian]. URL: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=8097](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=8097) (25.08.2022) [in Ukrainian].
3. Krymskyi, S. (1998). *Arkhetypy ukrainskoi kultury [Archetypes of Ukrainian culture]*. *Visnyk Natsionalnoi akademii nauk Ukrainy*. 7–8, 74–87 [in Ukrainian].
4. Naiden, O. (1997). *Ukrainska narodna kartyna. Folklornyi ta etnoistorychnyi aspekty pokhodzhennia i funktsii obraziv [Ukrainian folk painting. Folkloric and ethnohistorical aspects of the origin and functions of images]*. Thesis abstract for Doct. Sc. (Arts), 17.00.01. Kyiv [in Ukrainian].
5. Moskalenko, V. (2012). *Lektsii po muzykalnoy interpretatsii [Lectures on musical interpretation]*. Kyiv: TOV «Typography Klyaksa» [in Russian].
6. Samojlenko, A. (2004). *Psihologicheskie predposylki kul'turologicheskogo analiza: razmyshlenie o metode [Psychological preconditions for cultural analysis: reflection on the method]*. *Kiivs'ke muzikoznavstvo. Kul'turologiya ta mistectvoznnavstvo*. 15, 3–15 [in Russian].
7. Severynova, M. (2013). *Arkhetypy v kulturi u proektsii na tvorchist suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv [Archetypes in culture in projection on the Ukrainian composer's contemporary works]*. Thesis abstract for Doct. Sc. (Arts), 26.00.01. Kyiv [in Ukrainian].
8. Severynova, M. (2013). *Teoriia K. H. Yunha pro arkhetypy ta yii vplyv na khudozhniu (muzychnu) kulturu [Jung on archetypes and its influence on artistic (musical) culture]*. *Kultura Ukrainy*. 40, 176–184. URL: [https://ic.ac.kharkov.ua/nauk\\_rob/nauk\\_vid/rio\\_old\\_2017/ku/kultura40/24.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura40/24.pdf) (26.08.2022) [in Ukrainian].
9. Franko, I. (2007). *Zakhar Berkut [Zakhar Berkut]*. Kyiv: Veles [in Ukrainian].
10. Jung, K. G. (2018). *Arkhetypy i kolektivne nesvidome [Archetypes and the collective unconscious]*. Lviv: Astroliabiiia [in Ukrainian].
11. *Music and Meaning* (2018) / Ed. by J. Robinson. Ithaca, NY: Cornell University Press [in English].

УДК 784:378.147:37.01:002.8:378

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-6>

**Олена МАЛЬЦЕВА**

заслужена артистка України, старший викладач кафедри музичного мистецтва та хореографії, Навчально-науковий інститут культури і мистецтв, Луганський національний університет імені Тараса Шевченка, вулиця Ковалю, 3, м. Полтава, Україна, 36000

ORCID: 0000-0002-4443-106X

**Бібліографічний опис статті:** Мальцева, О. (2022). Теоретико-практичні засади роботи зі студентом-вокалістом естрадного співу. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 45–51, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-6>

### ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНІ ЗАСАДИ РОБОТИ ЗІ СТУДЕНТОМ-ВОКАЛІСТОМ ЕСТРАДНОГО СПІВУ

*Мистецтво естради є одним з найбільш соціально поширених і мобільних видів мистецтв. Дослідження даного феномена допомагає глибше зрозуміти духовні процеси, що відбуваються в суспільстві. У зв'язку із цим в останні десятиліття спостерігається підвищений інтерес дослідників до цього виду мистецтва: до його джерел, історії становлення, питань теорії та термінології, визначенню його ролі й місця в художній культурі, проблем професійної підготовки фахівців.*

*Мета статті* полягає у виявленні професійних основ підготовки естрадного вокаліста в закладах вищої освіти.

*Методологія роботи* полягає у застосуванні таких методів, як: емпіричний метод, метод аналогії, аксіоматичний метод, елементарно-теоретичний метод, метод систематизації.

*Наукова новизна* полягає в тому, щоб визначити теоретичні засади професійної підготовки естрадного вокаліста, виділити критерії та основоположні принципи викладання естрадного співу, схарактеризувати основоположні принципи навчально-виховного процесу у роботі зі студентом-вокалістом в закладах вищої освіти. З'ясувати методико-педагогічні засади розвитку майстерності естрадних співаків у закладах вищої освіти. Виявити, що формування музиканта-професіонала вимагає інтеграції безлічі знань, умінь і навичок, особистісних властивостей в складну структурно-організовану систему. Розкрити практичні засади професійної підготовки естрадного вокаліста в закладах вищої освіти, розглянути основні методи і форми організації навчально-виховного процесу. Визначити, що для створення максимально сприятливих умов для розвитку музичних здібностей, естетичного смаку та професійного зростання студента ефективним є поєднання різних методів навчання.

*Як висновок* у статті відзначається, що методико-педагогічні засади розвитку майстерності естрадних співаків потребують подальшої професіоналізації. Це допоможе вирішити завдання в підготовці кваліфікованого естрадного виконавця і педагога в становленні професійної освіти в галузі музичного мистецтва естради.

**Ключові слова:** вокальна позиція, опора, артикуляція, спів, інтонація, гігієна голосу, мистецтво естради.

**Olena MALTSEVA**

Honored Artist of Ukraine, Senior Lecturer of the Department of Musical Art and Choreography, Educational and Scientific Institute of Culture and Arts, Taras Shevchenko Luhansk National University, 3 Kovalya Street, Poltava, Ukraine, 36000

ORCID: 0000-0002-4443-106X

**To cite this article:** Maltseva, O. (2022). Teoretyko-praktychni zasady roboty zi studentom-vokalistom estradnoho spivu [Theoretical and practical principles of working with a student-vocalist of pop singing]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 45–51, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-6>

### THEORETICAL AND PRACTICAL PRINCIPLES OF WORKING WITH A STUDENT-VOCALIST OF POP SINGING

*Pop art is one of the most socially widespread and mobile types of art. The study of this phenomenon helps to better understand the spiritual processes taking place in society. In this regard, in recent decades there has been an increased interest of researchers in this type of art: in its sources, history of formation, questions of theory and terminology, definition of its role and place in artistic culture, problems of professional training of specialists.*

*The purpose* of the article is to identify the professional foundations of the training of pop singers in institutions of higher education.

*The methodology of the work consists in the application of such methods as: empirical method, method of analogy, axiomatic method, elementary-theoretical method, method of systematization.*

*The scientific novelty is to determine the theoretical foundations of the professional training of a pop singer, to highlight the criteria and basic principles of teaching pop singing, to characterize the basic principles of the educational process in working with student vocalists in institutions of higher education. To find out the methodological and pedagogical principles of the development of the skill of pop singers in institutions of higher education. To find out that the formation of a professional musician requires the integration of a lot of knowledge, abilities and skills, personal attributes into a complex structurally organized system. To reveal the practical principles of the professional training of pop vocalists in institutions of higher education, to consider the main methods and forms of organization of the educational process. To determine that in order to create the most favorable conditions for the development of musical abilities, aesthetic taste and professional growth of the student, a combination of different teaching methods is effective.*

*As a conclusion, the article notes that the methodological and pedagogical principles of the skill development of pop singers need further professionalization. This will help solve the task of training a qualified pop artist and teacher in the formation of professional education in the field of pop music.*

**Key words:** vocal position, support, articulation, singing, intonation, voice hygiene, stage art.

**Актуальність проблеми.** Естрадне мистецтво сьогодні займає особливу нішу у світовій музичній культурі. Цьому сприяє інтенсивний розвиток засобів масової інформації та інтернет-технологій, загальні процеси глобалізації та інтеграції, психологічні та ідейно-світоглядні установки. Як самий популярний вид мистецтва естрада відіграє велику роль у суспільному житті, стає популярним засобом вираження культурних запитів і ціннісних орієнтирів різних верств суспільства. Через те, що естрада є одним з найбільш соціально поширених і мобільних видів мистецтв, дослідження даного феномена допомагає глибше зрозуміти духовні процеси, що відбуваються в суспільстві. У зв'язку із цим в останні десятиліття спостерігається підвищений інтерес дослідників до цього виду мистецтва: до його джерел, історії становлення, питань теорії та термінології, визначенню його ролі й місця в художній культурі, проблем професійної підготовки фахівців.

Естрадний спів завдяки різноманітності стилів і жанрів є найбільш популярним і доступним видом мистецтва і тому – одним із найважливіших засобів виховання підростаючого покоління. Тому забезпечення якісної професійної підготовки естрадних вокалістів, не лише виконавців, а і педагогів, є одним із ключових завдань навчально-виховного процесу у вітчизняних закладах вищої освіти.

Проблеми, що виникають у зв'язку із естрадним співом широко обговорюються на вокально-методичних конференціях, висвітлюються у спеціальній вокально-педагогічній літературі.

Рівень розвитку цифрових технологій диктує велику різноманітність методів та підходів до навчання. Тому формування особистості сучас-

ного молодого спеціаліста, який володіє не тільки практичною стороною вокального виконавства та постановки голосу, а і вмінням аналізувати інформацію (різні інтернет-джерела, методичну та наукову літературу тощо) та мати обізнаність у сучасних тенденціях розвитку естрадного вокалу, є дуже актуальним. Вкрай важливим завданням, як у минулому, так і сьогодні, є виховання у студента розуміння процесу навчання. Тобто розуміння того факту, що навчання – це не механічний процес передачі знань, а творча співпраця викладача та учня. І, як наслідок, студент повинен розуміти все, що відбувається на занятті: для чого даються певні вправи, вокалізи, твори тощо.

Тож актуальність підготовки такого різносторонньо розвиненого та обізнаного спеціаліста є на сьогодні беззаперечною.

**Метою статті** є виявлення професійних основ підготовки естрадного вокаліста в закладах вищої освіти, з'ясування стратегічних векторів та значення підготовки кваліфікованого естрадного виконавця і педагога у становленні професійної освіти в галузі музичного мистецтва естради.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Питаннями підготовки естрадного вокаліста в закладі вищої освіти займалися багато видатних педагогів світу.

Зокрема проблема постановки голосу естрадних вокалістів висвітлена у працях В. Антонюк, Л. Гавриленко, А. Попова та ін. Великий вклад у вивчення питань естрадно-джазової постановки голосу внесли О. Каррич, В. Чепеленко, С. Шип. Значний інтерес з питань підготовки естрадного вокаліста в закладах вищої освіти становлять праці М. Агикяна, Г. Кейс, В. Малишави, К. Темплина, Д. Фішера.

Що до технічних аспектів і способів оволодіння сучасними вокальними прийомами науковий інтерес представляють праці та посібники Л. Дерев'янка, Дж. Естіл, О. Сокольскої, С. Рігса, та ін.

Естрадний спів – єдиний вид музично-виконавського мистецтва, де музичне виконання органічно пов'язується з необхідністю виразного донесення розмовного тексту. Дикційна чіткість – якість, яка є так само необхідною для професійного співака як і вокальність його голосу. Існує не мало джерел, що пропонують різні методи розвитку сценічної дикції, проте всі вони певною мірою є традиційними (складові вправи, скоромовки тощо). Але існують і не зовсім ординарні підходи до розв'язання цієї задачі. Однією з найактуальніших робіт у цьому напрямку є технічні напрацювання К. Лінклейтер.

В Україні, на сьогодні, ми маємо вже певну кількість праць та розробок такого рівня, присвячених вирішенню актуальних технічних аспектів естрадного співу. Хоча питання потребують подальших досліджень та детального вивчення.

**Виклад основного матеріалу.** У процесі розвитку педагогічної науки змінювалися уявлення про закономірності процесу навчання, а звідси по-різному визначалися принципи навчання і трактувалися їх особливості.

Принципи навчання виконують регулятивну функцію з погляду моделювання дидактичних теорій і способів регулювання практики навчального процесу. Загальнодидактичні принципи лежать в основі вивчення всіх дисциплін, а також мають регулювати організаційні основи навчального процесу на різних рівнях.

Принципи тісно пов'язані із закономірностями навчання й відображають дидактичні закони. На основі загальнодидактичних принципів розробляють принципи фахових методик. Тут конкретизуються принципи вивчення окремих дисциплін з урахуванням їх особливостей. Зокрема, вимоги принципів навчання мають враховуватися при укладанні підручників і навчальних посібників (Алексюк, 1998).

Принципи навчання спрямовані передусім на реалізацію закономірностей та завдань навчально-виховного процесу.

Вимоги тих чи інших принципів реалізуються через систему правил. Правила – це регулятивні судження щодо конкретних дій

викладача та студентів з метою реалізації вимог певних принципів, своєрідні практичні вимоги, які ґрунтуються передусім на логіці навчального процесу.

Варто усвідомлювати, що в будь-якій ланці, в будь-якому виді навчальної діяльності (лекція, семінар, індивідуальне заняття) діють не один чи кілька принципів, а їх комплекс. Я вважаю, що лише у взаємодії вони забезпечують оптимальний варіант навчального процесу.

У підходах до визначення принципів навчання у вищій школі не можна досягти повної вичерпності чи однозначності. Ми зупинимось коротко на з'ясуванні сутності традиційних принципів дидактики вищої школи.

Я вважаю найбільш ефективними у своїй практичній роботі зі студентами-вокалістами такі принципи:

- *принцип індивідуального підходу* в навчанні. Я вважаю цей принцип одним з головних у практичній діяльності педагога-вокаліста. У процесі роботи в класі зі студентом-вокалістом – це урахування віку, статі, темпераменту, вокальних характеристик голосу, співацьких можливостей кожного студента тощо. На мою думку, це, в свою чергу, конкретизує завдання педагога віднайти в самому учневі природну красу його голосу, очистивши його від зайвих і шкідливих нашарувань;

- *принцип розвитку творчих здібностей*. Головною ідеєю цього принципу Я вважаю розкриття природного потенціалу, а не нав'язування якихось вокальних шаблонів, які суперечать природним задаткам студента;

- *принцип доступності*. Принцип доступності навчання вимагає врахування особливостей розвитку студентів, аналізу матеріалу з точки зору їх можливостей і такої організації навчання, щоб вони не відчували інтелектуальних, моральних, фізичних перевантажень.

Принцип доступності навчання впливає з вимог, вироблених багатовіковою практикою навчання, з одного боку, закономірностей вікового розвитку студентів, з іншого – організації і здійснення дидактичного процесу відповідно до рівня розвитку студентів.

В основі принципу доступності лежить закон тезауруса: доступним для людини є лише те, що відповідає його тезаурусу. Латинське слово *thesaurus* означає «скарб». У переносному значенні під цим розуміється обсяг накопиче-

них людиною знань, умінь та способів мислення (Давидов, 2010).

Слід вказати і на інші закономірності, що лежать в основі принципу доступності:

– доступність навчання визначається віковими особливостями і залежить від їх індивідуальних особливостей;

– доступність навчання залежить від організації навчального процесу, методів навчання, що застосовуються і пов'язана з умовами протікання процесу навчання;

– чим вищий рівень розумового розвитку студентів і наявний у них запас уявлень і понять, тим успішніше вони можуть розвинути при вивченні нових знань;

– поступове наростання труднощів навчання і привчання до їх подолання позитивно впливають на розвиток учнів;

– навчання на оптимальному рівні труднощів позитивно впливає на темпи і ефективність навчання, якість знань;

• *принцип свідомості і активності.*

Власна пізнавальна активність є важливим фактором ефективності оволодіння навчальним матеріалом.

Практична реалізація цього принципу здійснюється шляхом дотримання наступних правил навчання:

1. Ясне розуміння цілей і завдань майбутньої роботи – необхідна умова свідомого навчання: покажіть їх учням, поясніть важливість і значення, розкрийте перспективи.

2. Навчайте так, щоб учень розумів, що, чому і як потрібно робити, і ніколи механічно не виконував навчальних дій, попередньо і глибоко не усвідомлюючи їх.

3. Пам'ятайте, що по-справжньому знає не той, хто переказує, а той, хто на практиці застосовує.

4. Привчайте учнів думати і діяти самостійно. Не допускайте копіювання.

5. Навчайте так, щоб знання та вміння, здобуті студентом, викликали прагнення до професійного зростання;

• *принцип зв'язку теорії з практикою.* Я вважаю, що якість навчання перевіряється і підтверджується практикою. Успішність зв'язку навчання з життям, теорії з практикою залежить від змісту освіти, організації навчального процесу, застосовуваних форм і методів навчання. Чим більше набуті знання та вміння

студента взаємодіють з життям, застосовуються на практиці, тим вищою є свідомість навчання та інтерес до нього.

Кожен з принципів, окреслених нами вище не застосовується окремо, а завжди в поєднанні з іншими, тому, що, вони взаємопов'язані та підкорені одній меті – вдосконалення студента як спеціаліста – виконавця та викладача (Андрущенко, 2001).

Для реалізації змісту освіти на кожному його рівні педагогу вищого навчального закладу потрібно володіти певними методами, прийомами та засобами навчання. Від рівня володіння ними залежить і рівень педагогічної майстерності викладача, ефективність навчально-виховного процесу загалом.

Методи навчання у вищій школі суттєво відрізняються від методів шкільного навчання. Вони спрямовані не лише на передавання і сприймання знань, а й на проникнення у процес розвитку науки, розкриття її методологічних основ.

Вокальне навчання – складний психолого-педагогічний процес, який має свої особливості, які визначаються загальними методичними вимогами до виховання голосу та індивідуальними якісними характеристиками кожного конкретного голосу. Саме від цих особливостей залежить зміст і організація процесу навчання (Гребенюк, 1999).

Сучасні методики виховання голосу орієнтовані на індивідуально-особистісні характеристики учня, оскільки вокальне виконавське мистецтво – мистецтво з яскраво вираженою індивідуальністю, продиктованою, перш за все, неповторністю анатомо-фізіологічної будови індивіда. Інструмент співака, на відміну від музиканта-інструменталіста, – голосовий апарат, який є частиною організму. Будова голосового апарату: розміри гортані, довжина і ширина голосових складок, резонаторних порожнин та ін., – у кожного різні, ці анатомо-фізіологічні характеристики і безпосередньо впливають на формування якісних характеристик голосу. Отже, вокальні вправи і технічні прийоми, зручні для одного співака, можуть бути неприйнятні для іншого. Будь-які рекомендації та правила слід максимально адаптувати до голосового апарату учня (Катрич, 2000).

Кожен конкретний педагогічний метод виховання голосу можна охарактеризувати як сис-

тему дій, спрямованих на досягнення співаком усвідомленої координації в керуванні процесом голосотворення.

Правильно організований процес постановки голосу є запорукою подальшого професійного зростання майбутнього співака, скелетом всієї подальшої професійної підготовки. Організація даного процесу повністю залежить від правильно підібраних педагогом методів впливу на того, хто навчається. Процес цей складний і дуже індивідуальний в кожному конкретному випадку, саме тому не тільки співаки, а й педагоги зазнають труднощів в даному напрямку роботи.

У своїй педагогічній діяльності я вважаю доцільним використання таких методів: словесні, наочні та практичні методи навчання.

Словесні методи займають провідне місце в системі методів навчання. Словесні методи дозволяють в найкоротший термін передати більшу за обсягом інформацію, поставити перед учнями проблеми і вказати шляхи їх вирішення. Слово активізує уяву, пам'ять, почуття студентів. Словесні методи поділяються на наступні види: пояснення, розповідь, бесіда, дискусія, робота з науково-методичною літературою та ін.

На мій погляд із словесних методів найбільш ефективними для підготовки естрадного вокаліста в закладах вищої освіти є такі: пояснення, розповідь та бесіда.

*Пояснення.* Під поясненням слід розуміти словесне тлумачення закономірностей, істотних властивостей досліджуваного об'єкта, окремих понять, явищ. Пояснення – це монологічна форма викладу. Пояснення характеризується тим, що воно носить доказовий характер і спрямоване на виявлення істотних сторін предметів і явищ, характеру і послідовності подій, на розкриття сутності окремих понять, правил, законів. Доказовість забезпечується, насамперед, логічністю і послідовністю викладу, переконливістю і ясністю вираження думок. Пояснюючи, викладач відповідає на питання: «Що це таке?», «Чому?», «Для чого?».

*Розповідь.* Це монологічна форма викладання. Доцільність її застосування виникає за необхідності викласти навчальний матеріал системно, послідовно. Елементами розповіді є точний опис, оповідь, логічне обґрунтування фактів. Розповідь може поєднуватися з іншими методами: поясненням, бесідою, вправами. Часто

розповідь супроводжується демонстрацією наочних посібників, аудіо- та відеоматеріалів.

*Бесіда.* Це діалогічний метод навчання, за якого викладач за допомогою запитань спонукає студентів до відтворення набутих знань, формування самостійних висновків і узагальнень на основі засвоєного матеріалу.

Сутність наочних методів навчання полягає у використанні зображень об'єктів і явищ. До цих методів належать ілюстрування, демонстрування, самостійне спостереження тощо.

У своїй практичній діяльності я вважаю доцільним використання таких методів: метод особистого показу, демонстрування, ілюстрування.

*Метод особистого показу* використовується під час розбору нового матеріалу (розучування нового твору), для освоєння та закріплення вокальних навичок (технічний або художній прийом, вправа, нюанси звуковедення тощо).

*Ілюстрування.* Показ та сприйняття зображень: портрети видатних виконавців, плакати, афіші, фотографії, схеми, таблиці тощо.

*Демонстрування.* Цей метод передбачає показ матеріалів у динаміці. Він ефективний тим, що зосереджує увагу на основному, допомагає виокремити істотні аспекти вокального процесу, супроводжуючи показ поясненням, розповіддю.

Основною формою організації занять, яку застосовую я у процесі професійної підготовки естрадного вокаліста в закладах вищої освіти є комбіноване заняття, яке включає в себе роботу над помилками, повторення та закріплення пройденого матеріалу, перевірки і корекції знань, умінь та навичок.

Завдання будь-якого викладача – зробити урок яскравим, незабутнім, привабливим, сформулювати емоційно-позитивне ставлення до предмету. Студент не повинен забувати, що музика – це не розвага, а дуже важлива частина нашого життя.

Сучасне мистецтво потребує від естрадного вокаліста володіння різними співочими манерами, вміння знаходити відповідний стиль в процесі інтерпретації естрадного вокального твору. Оволодіння системою співочих засобів естрадного мистецтва – один з шляхів досягнення високого рівня виконавства. Тому виникає необхідність у створенні концепції професійної вокальної освіти, заснованої на поєднанні академічної школи та сучасних досягнень в галузі естрадного співу, а також наявність висококваліфікованих фахівців.

**Висновки.** Таким чином, використовувані принципи, методи і форми організації музичної діяльності студентів взаємодоповнюють один одного, збагачуючи процес естетичного виховання, створюють максимально сприятливі умови для розвитку музичних здібностей, естетичного смаку та професійного зростання.

Методико-педагогічні засади розвитку майстерності естрадних співаків потребують подальшої професіоналізації. Це допоможе вирішити завдання підготовки кваліфікованого естрадного виконавця і педагога в галузі музичного мистецтва естради та підкреслити його значення в становленні професійної музичної освіти.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Алексюк А.М. Педагогіка вищої освіти України: Історія. Теорія : підручник для студентів, аспірантів та молодих викладачів вузів. Київ : Либідь, 1998. 557 с.
2. Андрущенко В.П. Основні тенденції розвитку вищої освіти України на рубежі століть(Спроба прогностичного аналізу). Вища освіта України. 2001. № 1. С. 11–17.
3. Антонюк В.Г. Постановка голосу : навчальний посібник для вищих музичних навчальних закладів. Київ : Українська ідея, 2000. 68 с.
4. Антонюк В.Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
5. Бурська О.П. Виконавське осягнення музики *Мистецтво і освіта*. 2003. № 4. С. 24–29.
6. Буцяк В.І. Місце історико-стильового принципу в осягненні специфіки музичної культури. *Українська культура: минуле, сучасність, шляхи розвитку. Наукові записки РДГУ*. 2000. Вип. 5. С. 192–202.
7. Буцяк В.І. Стильова компетентність як складова професійної майстерності музиканта. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. праць. Наукові записки РДГУ*. 2005. Вип. 10. С. 130–139.
8. Гавриленко Л.М. Сольний спів: програмні та методичні поради для ПСМНЗ. Хмельницький : ЦНТІ. 2008. 103 с.
9. Гребенюк Н.Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1999. 269 с.
10. Давидов М.А. Концепція музично-художньої виконавської технології. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2010. № 2. С.68–91.
11. Дерев'яно Л.А. Спів у мовленнєвій позиції як проблема вокальної педагогіки. *Таврійські студії. Мистецтвознавство*. 2013. № 4. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm\\_2013\\_4\\_21](http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm_2013_4_21) (дата звернення: 25.09.2022).
12. Катрич О.Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 17 с.
13. Линклейтер К. Освобождение голоса. URL: [http://teatrsemya.ru/lib/mast\\_akt/scen\\_rech/linklejter\\_k-osvobozhdenie\\_golosa-chast\\_1.pdf](http://teatrsemya.ru/lib/mast_akt/scen_rech/linklejter_k-osvobozhdenie_golosa-chast_1.pdf) (дата звернення: 25.09.2022).
14. Попова А.Б. Система Крістін Лінклейтер та її роль у розвитку техніки естрадного вокалу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 236–240.
15. Попова А.Б., Войченко О.М. Методика Сета Ріггза та її вплив на мистецтво естрадного співу. *Імідж сучасного педагога*. 2018. № 4(181). С. 62–64. URL: <http://isp.poippo.pl.ua/article/view/> (дата звернення: 25.09.2022).
16. Прохорова Л.В. Українська естрадна вокальна школа: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв III-IV рівнів акредитації. Вінниця : Нова книга, 2005. 103 с.
17. Прядко О.М. Розвиток співацького голосу : навчальний посібник. Кам'янець-Подільський : Сисин О.В., 2010. 128 с.
18. Чепеленко В.В. Основи мистецтва імпровізації : програма курсу та метод. рек. для освіт.-кваліфікац. рівнів «бакалавр» та «спеціаліст» / М-во культури і туризму України, Харків. держ. акад. культури, Ф-т муз. мистецтва, Каф. інструментів дух. та естрад. оркестрів / уклад. В.В. Чепеленко. Харків : [Б. в.], 2010. 28 с.
19. Шип С.В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1988. 368 с.

#### REFERENCES:

1. Aleksyuk, A.M. (1998). *Pedahohika vyshchoi osvity Ukrainy: Istoriia. Teoriia [Pedagogy of higher education of Ukraine: History. Theory]*. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
2. Andrushchenko, V.P. (2001). *Osnovni tendentsii rozvytku vyshchoi osvity Ukrainy na rubezhi stolit(Sproba prohnostychnoho analizu) [The main trends in the development of higher education in Ukraine at the turn of the century (An attempt at prognostic analysis)]*. *Vyshcha osvita Ukrainy*, 1, 11-17 [in Ukrainian].
3. Antoniuk, V.H. (2000). *Postanovka holosu [Setting the voice] [Text] : navch. posibnyk dlia vyshchych muz. navch. zakl.* Kyiv: Ukrainska ideia [in Ukrainian].

4. Antoniuk, V.H. (2001). *Ukrainska vokalna shkola: etnokulturolohichni aspekt [Ukrainian vocal school: ethnocultural aspect]*. Kyiv: Ukrainska ideia [in Ukrainian].
5. Burska, O.P. (2003). *Vykonavske osiahnennia muzyky [Performance understanding of music]*. *Mystetstvo i osvita*, 4, 24-29 [in Ukrainian].
6. Butsiak, V.I. (2000). Mistse istoryko-stylovoho pryntsypu v osiahnenni spetsyfiky muzychnoi kultury [The place of the historical and stylistic principle in understanding the specifics of musical culture]. *Ukrainian culture: past, present, ways of development. Proceedings RDHU*. (Vols. 1), (pp. 192-202). Rivne : RDHU [in Ukrainian].
7. Butsiak, V.I. (2005). Stylova kompetentnist yak skladova profesiinoi maisternosti muzykanta [Stylistic competence as a component of a musician's professional skill]. *Ukrainian culture: past, present, ways of development. Proceedings RDHU*. (Vols. 10), (pp. 192-202). Rivne : RDHU [in Ukrainian].
8. Chepelenko, V.V. (2003). *Osnovy mystetstva improvizatsii [Basics of the art of improvisation]*. Kharkiv : [B. v.] [in Ukrainian].
9. Davydov, M.A. (2010). Kontsepsiia muzychno-khudozhnoi vykonavskoi tekhnolohii [The concept of musical and artistic performance technology]. *Journal of the National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky*, 2, 68-91, [in Ukrainian].
10. Derevianko, L.A (2013). Spiv u movlennievii pozytsii yak problema vokalnoi pedahohiky [Singing in speech position as a problem of vocal pedagogy]. *Taurian studios. Art history*, 4. Retrieved from [http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm\\_2013\\_4\\_21](http://nbuv.gov.ua/UJRN/tsm_2013_4_21) [in Ukrainian].
11. Havrylenko, L.M. (2008). Solnyi spiv: prohr. ta metod, porady dlia PSMNZ [Solo singing: progr. and method, tips for PSMNZ]. Khmelnytskyi : TsNTI [in Ukrainian].
12. Hrebeniuk, N.Ie. (1999). *Vokalno-vykonavska tvorchist: psykhologo-pedahohichni ta mystetstvoznavchyi aspekty [Vocal performance creativity: psychological-pedagogical and art history aspects]*. NMAU im. P.I. Chaikovskoho [in Ukrainian].
13. Katrych, O.T. (2000). Indyvidualnyi styl muzykanta-vykonavtsia (teoretychni ta estetychni aspekty) [Individual style of a musician-performer (theoretical and aesthetic aspects)]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv: Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy im. P.I. Chaikovskoho [in Ukrainian].
14. Linklater, K. Freeing the Natural Voice. Retrieved from [http://teatrsemya.ru/lib/mast\\_akt/scen\\_rech/linklehter\\_k-osvobozhdenie\\_golosa-chast\\_1.pdf](http://teatrsemya.ru/lib/mast_akt/scen_rech/linklehter_k-osvobozhdenie_golosa-chast_1.pdf) [in Russian]
15. Popova, A.B. (2018). Systema Kristin Linkleiter ta yii rol u rozvytku tekhniky estradnoho vokalu [Kristin Linklater system and its role in the development of the technique of pop vocal]. *Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts*, 4, 236-240. Retrieved from [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm\\_2018\\_4\\_44](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_4_44) [in Ukrainian].
16. Popova, A.B., Voichenko, O.M. (2018). Metodyka Seta Riggsa ta ii vplyv na mystectvo estradnoho spivy [Sett Riggs' methodology and its influence on the art of pop singing]. *The image of a modern teacher*, 4(181), (62-64). Retrieved from <http://isp.poippo.pl.ua/article/view/> [in Ukrainian]
17. Priadko, O.M. (2010). *Rozvytok spivatskoho holosu [Development of the singing voice]*. Kamianets-Podilskyi: Sysyn O.V. [in Ukrainian].
18. Prokhorova, L.V. (2005). *Ukrainska estradna vokalna shkola [Ukrainian pop vocal school]*. Vinnytsia: Nova knyha [in Ukrainian].
19. Shyp, S.V. (1988). *Muzychna forma vid zvuku do styliu [Musical form from sound to style]*. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].

УДК 78.01/784.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-7>

**Валентина МАТЮШЕНКО-МАТВІЙЧУК,**

заслужена артистка України, викладач, Академія мистецтв імені Павла Чубинського, вулиця Івана Мазепи, 15, Київ, Україна, 01601

ORCID: 0000-0003-0834-0227

**Бібліографічний опис статті:** Матюшенко-Матвійчук, В. (2022). Особливості української вокальної музики в аспекті виконавства. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 42–57, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-7>

## ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ В АСПЕКТІ ВИКОНАВСТВА

Статтю присвячено особливостям української вокальної музики у виконавському аспекті. Українська вокальна музика привертає до себе все більшу увагу як глядачів, так і науковців. Звісно такий інтерес пов'язаний перш за все з талантом вітчизняних співаків, з неперевершеними тембрами голосів, з харизмою окремо взятих особливостей. Отже, набуває актуальності вивчення особливостей українського вокального мистецтва у виконавському аспекті. Українське вокальне виконавство вважаємо скарбом у Європейському культурному просторі. На основі сучасної наукової літератури, методами контент-аналізу, спостереження та синтезу виявлено, що це унікальна сфера академічного вокалу разом із взаємопроникненням виконавських прийомів традиційного українського співу. Вокальна музика – це музика, що призначена для співу. Це особлива ланка загально-музикознавчого контексту. Завдяки вокальному виконавству розкривається усвідомлення значення людського голосу, який виступає інструментом з надможливостями, що захоплює душу людини. Художній образ вокального твору передається шляхом наявності фізичних унів голосового апарату людини. Професійний співочий голос – результат спеціального тренування голосового апарату. Голос, що поставлений в академічній манері характеризується дзвінкістю й округлістю голосних, красою тембру. Йому притаманні двохоктавний діапазон та динамічні можливості, наспівним характером. Співак повинен також мати чітку дикцію, ясно і виразно вимовляти при співі поетичний текст. Спостерігається розмежування естрадної манери виконання з академічністю. У контексті світового вокального виконавства маємо співаків, що підносять славу українського вокального мистецтва у XXI столітті. Загалом, українська вокальна музика в аспекті виконавства є унікальним феноменом світової музичної культури.

**Ключові слова:** музичне мистецтво, вокальне, хорове, камерне, естрадне, традиції, виконавство, спів, співаки.

**Valentyna MATIUSHENKO-MATVIICHUK,**

Honored Artist of Ukraine, Pavel Chubynsky Academy of Arts, Lecturer, 15 Ivana Mazepa Street, Kyiv, Ukraine, 01601

ORCID: 0000-0003-0834-0227

**To cite this article:** Matiushenko-Matviichuk, V. (2022). *Osoblyvosti ukrainskoi vokalnoi muzyky v aspekti vykonavstva* [Ukrainian vocal music features in the aspect of performance]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 42–57, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-7>

## UKRAINIAN VOCAL MUSIC FEATURES IN THE ASPECT OF PERFORMANCE

The article is devoted to the peculiarities of Ukrainian vocal music in the performing aspect. Ukrainian vocal music attracts more attention from both viewers and scientists. Such interest is connected primarily with the talent of Ukrainian singers, with unsurpassed timbres of voices, with the charisma of individual features. Therefore, the study of the peculiarities of Ukrainian vocal art in the performance aspect becomes relevant. The author of the article considers Ukrainian vocal performance to be a treasure in the European cultural space. On the basis of modern scientific literature, the methods of content analysis, observation and synthesis revealed that this is a unique field of academic vocals together with the interpenetration of performance techniques of traditional Ukrainian singing. Vocal music is one that intended for singing. This is a special link of the general musicological context. Thanks to the vocal performance, the awareness of the meaning of the human voice is revealed, which acts as an instrument with superpowers that captures the human soul. The artistic image of a vocal work is conveyed through the presence of physical features of the human vocal apparatus. A professional singing voice is the result of vocal apparatus special training. The voice delivered in an academic manner is characterized by ringing and roundness of vowels and a timbre beauty. It has a two-octave range and dynamic

*capabilities, with a singing character. The singer must also have clear diction, clearly and distinctly pronounce the poetic text when singing. There is a distinction between pop performance and academic performance. In the context of global vocal performance, we have singers who raise the glory of Ukrainian vocal art in the 21st century. In general, Ukrainian vocal music in terms of performance is a unique phenomenon of world musical culture.*

**Key words:** musical art, vocal, choral, chamber, pop, traditions, performance, singing, singers.

**Постановка проблеми.** Українська вокальна музика в аспекті виконавства привертає до себе все більше уваги як глядачів, так і науковців. Звісно такий інтерес пов'язаний перш за все з талантом вітчизняних співаків, з неперевершеними тембрами голосів, з харизмою окремо взятих особливостей. Отже, набуває актуальності вивчення особливостей українського вокального мистецтва у виконавському аспекті. Українське вокальне виконавство вважаємо скарбом у Європейському культурному просторі.

**Аналіз досліджень.** Українська вокальна музика завжди привертала до себе увагу науковців. Її вивчають як глобально, історично, так і, зосереджуючись на творчості окремо взятих творчих постатей, які сприяли вдосконаленню вокальної, хорової культури України. А. Бохенок та Л. Орловська вивчили хорову школу А. Авдієвського в контексті розвитку української хорової традиції (Бохенок, Орловська, 2020). Вокальну творчість В. Безкоровайного в контексті української музики першої половини ХХ століття вивчено Н. Косаняк (Косаняк, 2019). Наукова стаття А. Мартинюк присвячена парадигмі духовного зв'язку, де ключовою є творчість В. Рожка в українській хоровій школі являє собою цінний мистецтвознавчий доробок (Мартинюк, 2018).

У результаті дослідження, проведеного Н. А. Белік-Золотарьовою, опернохорове надбання української вокальної культури має часопросторовий симфонізм, який реалізується методом оперно-хорового симфонізму та принципом оперно-хорової сюїтності. «Для національної опери другої половини ХХ ст. характерні врізноманітнення драматургічних функцій хорового чинника, актуалізація хорової опери а cappella, загальний динамізм історичнохудожнього розвитку» (Белік-Золотарьової, 2017, с. 8).

Отже, актуальними залишаються питання, що пов'язані з українським вокальним мистецтвом.

**Мета статті** – розглянути особливості української вокальної музики в аспекті виконавства.

**Виклад основного матеріалу.** Як точно охарактеризувала українську вокальну музику

у своєму дослідженні Ю. В. Маслова: «В чому полягає особливість української вокальної культури та вокальної школи на відміну від всіх інших? Здається, що для України завжди був характерним камерний спів. Сама камерність вокальної модальності несе в собі межовість, близький простір єднання з світом навпомацькі, на дотик, як в думі, несе єднання в близькому осередку, і разом – великий простір степу, неба, великі обрії світу, які традиційно пов'язуються з українським бароко. Це загальні констатації, адже вони дають достатньо багато, щоб зрозуміти, що українська вокальна школа є певний оксюморон – «камерний монументалізм», що характеризує всі образи слова у музичному просторі. Слово, яке звучить як музика, і є вокал. Слово несе в собі первинну креативність християнського світу. Ця глибинна інтуїція ще середньовічного зразка ніколи не покидала вокальну культуру України. Ця інтуїція була зазначена як сакральна модальність вокальної культури православного зразка, що досягла верхівки в школах сакрального співу України» (Маслова, 2017, с. 87).

Є. Шуневич зауважує: «Вокальне мистецтво – особлива ланка загально-музикознавчого контексту, покликана до усвідомлення значення людського голосу як інструмента з надможливостями, який має здатність торкатися глибин людської душі, викликати емоції в пересічного слухача тощо» (Шуневич, 2020, с. 46). Д. І. Балдинюк та Н. А. Балдинюк у «Словнику-довіднику співака» надають таке визначення вокальній музиці: «**ВОКАЛЬНА МУЗИКА** – музика, призначена для співу. У це поняття входять будь-які музичні твори для співу а капела або з музичним супроводом: різноманітні жанри камерної вокальної музики (пісня, романс, вокальний ансамбль), хорова музика, опера» (Д. І. Балдинюк, Н. А. Балдинюк, 2015, с. 20). Далі автори словника надають більш розвинене визначення вокального мистецтва: «**СПІВ, ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО** – емоційно-образне розкриття змісту музики засобами співацького голосу. Спів буває сольний (одноголосний), ансамблевий

(дуєт, тріо тощо), хоровий; з інструментальним супроводом і без нього – а капела; зі словами і без слів (вокалізація). Спів розрізняється за жанрами: оперний, камерно-концертний, народний, естрадний (включає ряд різноманітних манер виконання і голосоутворення), церковний. Розрізняють три основних стилі співу: кантиленний (наспівний), колоратурний (уміння співати у швидкому темпі і виконувати прикраси) і декламаційний (наближається до інтонацій мови). Професійний співочий голос – результат спеціального тренування голосового апарату. Поставлений в академічній манері співочий голос відрізняється красою тембру, дзвінкістю й округлістю голосних, рівністю двохоктавного діапазону, широкими динамічними можливостями, наспівним характером. Співак повинен також мати чітку дикцію, ясно і виразно вимовляти при співі поетичний текст» (Д. І. Балдинюк, Н. А. Балдинюк, 2015, с. 88).

Історичні та етнокультурні витoki вітчизняної співацької традиції детально описано відомою українською вченою В. Г. Антонюк. Так, простежуючи шляхи розвитку національної культури, нею спостережено вияви прадавньої спадщини епохи міфопоетичного мислення й ранньофольклорного співу (Антонюк, 1998, с. 8).

Л. М. Гавриленко акцентує свою увагу на важливості «передачі художнього образу вокального твору шляхом оволодіння голосовим апаратом при наявності відповідних знань та умінь, які дозволяють вирішувати художні й технічні завдання, що постають перед виконавцем» (Л. М. Гавриленко, 2010: 8). Дослідниця приділяє багато уваги щодо вокальної культури, до таких структурних компонентів, якими є *«організаційно-мотиваційний, який передбачає стійке емоційно-позитивне ставлення до процесу учіння співу та зацікавленість у вокально-виконавському саморозвитку; когнітивно-інформаційний, який містить наявність елементарних теоретичних знань із галузі вокального мистецтва; оцінювально-слуховий, який полягає в здатності правильно оцінити якість звучання власного голосу та дати естетичну оцінку виконанню інших співаків; усвідомлено-дієвий, у процесі якого відбувається вироблення вокальних навичок; виконавсько-творчий, що виражає здатність до емоційно-художнього втілення вокальних творів під час прилюдного виконання»* (Гавриленко, 2010, с. 9).

Академічне мистецтво – «правильне й довершене, вишколене часом, де і сучасна вокальна музика нерозривно пов'язана саме з ним. Вокаліст, який володіє академічною вокальною манерою, може вільно користуватися своїм голосовим апаратом, тому що підґрунтям для будь-якої технології звукоутворення є класична вокальна школа. Багато співаків необдуманно беруться за виконання невідомих їм сучасних творів, що призводить до серйозних травматичних пошкоджень голосового апарату. Академічна вокальна школа – це передусім суворе вирішення творчих завдань з урахуванням правильної постановки виконавського дихання (цій проблемі приділяється особлива увага). Сьогодні дедалі більшої популярності набуває сучасне аранжування популярних оперних арій, романсів і народних пісень. Часто таке виконання піддається гострій критиці, однак така музика стає значно доступнішою для пересічного слухача. Отож, академічна музика є основою для творення нових стилів і напрямів» (Федорченко, 2017, с. 94).

О. Г. Небога у своєму науковому дослідженні визначила поняття «камерного» та «оперного» співу як сфер, що вимагають різних виконавських якостей (Небога, 2021). Авторка даної наукової статті цілком погоджується з думкою вченої про те, що співаки київської вокальної школи «цілком вдало опанували обидві сфери. Приміром, Д. Гнатюк віддавав перевагу камерному концертванню, але на початку свого творчого шляху зробив значний внесок у розвиток вітчизняної опери. Натомість, співачка Є. Мірошніченко присвятила оперній сцені майже п'ятдесят років, а репертуар камерно-вокальної музики розвивала паралельно з викладанням у консерваторії в другій половині життя. Тобто, переважна більшість співаків не розмежовувала камерно-вокальну та оперну діяльність, як правило, поєднуючи їх в залежності від обставин своєї творчої біографії» (Небога, 2021, с. 170). Важливим також вважаємо те, що для київської вокальної школи характерною є її династичність. «Це передбачає послідовну передачу знань від учителя до учня, з подальшим їхнім розвитком у роботі останнього» (Небога, 2021, с. 170). Для київських вокалістів спадкоємність «найкращих досягнень планомірно та послідовно відбувається вже впродовж більш, ніж сто років» (Небога, 2021, с. 170). Аналіз виконання творів, пове-

дений дослідницею, дозволив говорити про стилеві особливості української вокальної музики: від солоспівів М. Лисенка до сучасних авангардних композицій видатних співаків, емоційність та поетичність глибоко коріниться у традиціях народних виконавців. Здатність народного співака злитися з головним образом твору є унікальною, особливою ще й тому, що вокаліст одночасно розповідає історію. Це стало основою сфери української професійної музики. «Природно увібравши в себе цю якість, виконання київських співаків вирізняється щирістю, піднесеністю, стриманістю, шляхетністю, спроможністю до емпатії. Як у камерно-вокальних, так і оперних творах, що складають об'ємний репертуар співаків київської школи, спостерігається феноменальна «українська інтонація» (Небога, 2021, с. 174).

За твердженням Н. Дрожжиної, «фігура вокаліста в музиці 80-х і 90-х років повністю витіснила зі сцени образ віртуоза-інструменталіста. Така тенденція змін у сфері музичної естради була «пов'язана зі зміною самого типу вокаліста на верхніх рівнях популярності. Щоб стати зіркою першої величини, вже недостатньо було мати талант співака та композитора, як Стіві Уандер... в суперзірки вийшли співаки-танцюристи, причому танцюристи високого класу – Майкл Джексон, Мадонна або Принц» (Дрожжина, 2019, с. 46).

Наявність цілого комплексу музичних засобів виразності є характерними для оригінальності виступів українських вокалістів. Ця самобутність проявляється найяскравіше у способі інтонування, а також у звуковисотних та ритмічних відчуттях. Вокальне виконання обробок народних пісень та солоспівів М. Лисенка, їх вплив та порівняння з виконавською манерою творів композиторів ХХ–ХХІ століть яскраво продемонстрували процес впливу народнопісенних традицій на стилістику та риси виконавського стилю. Сольний спів українських вокалістів містить у собі єдність джерел натхнення:

– це духовна візантійська музика та народнопісенний ґрунт;

– досягнення західноєвропейських шкіл, від блискучої техніки італійського *bel canto* до емоційної ширості та осмисленості тяжінням і виконання (Небога, 2021, с. 174). Для київських співаків є властивою «спроба поєднати засади інтонування українських народних пісень з характерними для академічного вокалу виконавськими принципами. Приклади такого ставлення спостерігаються у системах М. Е. Донець-Тессейр, Д. Г. Євтушенка (фактично О. Муравйової), І. С. Паторжинського, М. І. Кондратюка, Д. М. Гнатюка та інших» (О. Г. Небога, 2021: 174).

Поєднання української фольклорної, італійської та інших професійних вокальних традицій, культури знаменного, демественного, частково партесного співу, за твердженням вченої, свідчить про унікальність українських вокалістів. У контексті світового вокального виконавства маємо співаків, що підносять славу українського вокального мистецтва у ХХІ столітті, – це Володимир Гришко, Андрій Бондаренко, Юрій Юрчук, Вікторія Лук'янець, Андрій Кимач, Людмила Монастирська, Андрій Романенко, Ольга Безсмертна, Лідія Забіляста та інші (Небога, 2021, с. 174).

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Отже, проаналізувавши сучасні наукові джерела за темою української вокальної музики в аспекті виконавства, можна відмітити її особливості. По-перше, це унікальність сфери академічного вокалу разом із взаємопроникненням виконавських прийомів традиційного українського співу. По-друге, спостерігається розмежування естрадної манери виконання з академічністю, хоча естрадні співаки постійно підвищують свій професійно-виконавський рівень. Загалом, українська вокальна музика в аспекті виконавства є унікальним феноменом світової музичної культури, тому потребує детального наукового опису особливостей вокальної майстерності сучасних співаків.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонюк В. Г. Традиції української вокальної школи. Микола Кондратюк: наукове дослідження. Київ : Українська ідея, 1998. 148 с.
2. Белік-Золотирьова Н. А. Періодизація оперно-хорової творчості українських композиторів другої половини ХХ ст. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр.* / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2017. Вип. 56. С. 8–17.

3. Бохенок А., Орловська Л. Хорова школа Анатолія Авдієвського в контексті розвитку української хорової традиції. *Студентський науковий вісник*, 2020. № 45. С. 127–129.
4. Гавриленко Л. М. Методика формування основ вокальної культури молодших школярів у школах мистецтв : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2010. 22 с.
5. Гринь Л. О. Історичний аспект розвитку української вокальної школи ХХ сторіччя. *Вісник Запорізького національного університету*. Запоріжжя, 2012. Т. 1. №. 17. С. 45–49.
6. Дрожжина Н. Вокальне мистецтво естради : історія, теорія, практика : навч. посіб. Харків : Видавництво «Естет Принт», 2019. 336 с.
7. Косаняк Н. Вокальна творчість Василя Безкоровайного в контексті української музики першої половини ХХ ст.. 2019. С. 500–515. URL: <https://www.lsl.lviv.ua/wp-content/uploads/Z/Z2019/JRN/PDF/22.pdf> (дата звернення: 19.09.2022).
8. Мартинюк А. Володимир Рожок і українська хорова школа: парадигма духовного зв'язку. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2018. Т. 2. № 25. С. 61–67.
9. Маслова Ю. В. Еволюція вокальних шкіл України. *Вісник Маріупольського державного університету. Сер. : Філософія, культурологія, соціологія*. 2015. № 9. С. 82–88.
10. Небога О. Г. Київська вокальна школа в контексті національних культурних традицій : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2021. 221 с.
11. Словник-довідник співака : навч. посіб. / уклад. Д. І. Балдинюк, Н. А. Балдинюк, 2-ге вид. Умань : РВЦ «Софія», 2015. 108 с.
12. Федорченко В. К. Деякі історичні аспекти розвитку української академічної вокальної школи. *Мистецька освіта: проблеми і перспективи розвитку в контексті європейської інтеграції*: збірник наук. праць / за ред.: І. В. Баладинської, Н. С. Колесник. Київ, 2017. С. 90–95.
13. Шуневич Є. Вокальне мистецтво в соціокультурі України ХХІ століття (виконавсько-методичний аспект) [Електронний ресурс] *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 31(1). С. 245–248. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd\\_2020\\_31\(1\)\\_37](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2020_31(1)_37) (дата звернення: 22.09.2022).

#### REFERENCES:

1. Antoniuk, V. H. (1998). *Tradycii ukraïnskoi vokalnoi shkoly. Mykola Kondratiuk: naukove doslidzhennia* [Traditions of the Ukrainian vocal school. Mykola Kondratiuk: scientific achievements]. *Ukrainska idea*, Kyiv. [in Ukrainian].
2. Bielik-Zolotyrova, N. A. (2017). Periodyzatsiia operno-khorovoi tvorchosti ukraïnskykh kompozytoriv druhoi polovyny XX st [Periodization of opera and choral creativity of Ukrainian composers of the other half of the XX century]. *Kultura Ukrainy. Serii: Mystetstvoznavstvo. Kharkiv : KhDAK*, 56, 8–17. [in Ukrainian].
3. Bokhenok, A., Orlovska, L. (2020). Khorova shkola Anatoliia Avdiievskoho v konteksti rozvytku ukraïnskoi khorovoi tradycii [Choir school of Anatoly Avdievsky in the context of the development of Ukrainian choral tradition]. *Studentskyi naukovyi visnyk*, 45, 127–129. [in Ukrainian].
4. Havrylenko, L. M. (2010). *Metodyka formuvannia osnov vokalnoi kultury molodshykh shkoliariv u shkolakh mystetstv* [Method of forming of bases of vocal culture of junior pupils at schools of arts], Abstract of dissertation, National pedagogical university of the name M. Dragomanova. Kyiv. [in Ukrainian].
5. Hryn, L. O. (2012) Istorychnyi aspekt rozvytku ukraïnskoi vokalnoi shkoly XX storichchia [The historical aspect of the development of the Ukrainian vocal school of the 20th century]. *Visnyk Zaporizkoho natsionalnoho universytetu. Zaporizhzhia*, 1(17), 45–49. [in Ukrainian].
6. Drozhzhyna, N. (2019). *Vokalne mystetstvo estrady : istoriia, teoriia, praktyka* [Pop vocal art: history, theory, practice] Kharkiv : Vydavnytstvo «Estet Prynt». [in Ukrainian].
7. Kosaniak, N. (2019). *Vokalna tvorchist Vasylia Bezkorovainoho v konteksti ukraïnskoi muzyky pershoi polovyny XX st.* [Vocal creativity of Vasyl Bezkorovayny in the context of Ukrainian music of the first half of the 20th century] pp. 500–515. URL: <https://www.lsl.lviv.ua/wp-content/uploads/Z/Z2019/JRN/PDF/22.pdf> (Accessed 23 September 2022).
8. Martyniuk, A. (2018). Volodymyr Rozhok i ukraïnska khorova shkola: paradyhma dukhovnoho zviazku [Volodymyr Rozhok and the Ukrainian choral school: a paradigm of spiritual connection]. *Pedahohichna osvita: teoriia i praktyka*, 2(25), 61–67. [in Ukrainian].
9. Maslova, Yu. V. (2015). Evoliutsiia vokalnykh shkil Ukrainy [Evolution of vocal schools of Ukraine]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Ser.: Filosofiia, kulturolohiia, sotsiologiia*, 9, 82–88. [in Ukrainian].
10. Neboha, O. H. (2021). *Kyivska vokalna shkola v konteksti natsionalnykh kulturnykh tradycii* [Kyiv vocal school in the context of national cultural traditions], Ph.D. Thesis, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine. [in Ukrainian]
11. Baldyniuk, D. I., Baldyniuk, N. A. (2015). *Slovnnyk-dovidnyk spivaka : navch. posib.* [Dictionary-handbook of the singer] 2-d ed. RVTs «Sofia», Uman. Ukraine. [in Ukrainian].

12. Fedorchenko, V. K. (2017). Deiaki istorychni aspekty rozvytku ukrainskoi akademichnoi vokalnoi shkoly [Some historical aspects of the development of the Ukrainian academic vocal school]. *Mystetska osvita: problemy i perspektyvy rozvytku v konteksti yevropeiskoi intehratsii: zbirnyk naukovykh prats / ed. by I.V. Baladynskoi, N.Ie. Kolesnyk.* 90–95 [in Ukrainian].

13. Shunevich, Y. (2020). Vokalne mystetstvo v sotsiokulturi Ukrainy XXI stolittia (vykonavsko-metodychnyi aspekt) [Vocal art in the socio-culture of Ukraine in the XXI century (performance and methodological aspect)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk.* 202–245 [in Ukrainian] URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd\\_2020\\_31\(1\)\\_37](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2020_31(1)_37) (Accessed 27 September 2022).

УДК 008:793.31(460)+781.7(460):78.085.7

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-8>

**Вікторія МЕЛЬНИК**

аспірантка кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського площа Конституції 11/13, Харків, Україна, 61000

ORCID: 0000-0001-9730-1149

**Бібліографічний опис статті:** Мельник, В. (2022). «Код фламенко»: структурні компоненти та їх взаємодія в художній практиці. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 58–66, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-8>

**«КОД ФЛАМЕНКО»: СТРУКТУРНІ КОМПОНЕНТИ ТА ЇХ ВЗАЄМОДІЯ  
В ХУДОЖНІЙ ПРАКТИЦІ**

Статтю присвячено дослідженню та аналізу особливостей комунікації учасників ансамблю фламенко. Унікальність культури фламенко полягає у органічному поєднанні аутентичності та інновацій, потужного коріння минулого з сучасними трендами. Його прояви сприймаються як певна художня єдність, котра має своє характерне обличчя, що добре впізнається у будь-яких форматах. В наш час склалася окрема галузь музикознавства, – фламенкологія (*flamencology*), яка фокусується на вивченні саме цього явища. Науковцями досліджувалися історичні аспекти виникнення цього феномену, встановлено методи аналізу його особливостей, проявів та розвитку. Вперше не тільки у вітчизняному, а і у світовому музикознавстві пропонується звернути увагу не тільки на засоби, застосовані виконавцями фламенко для створення художнього ефекту, а і осмислити їх як певну єдність, систему; розкрити секрет здатності фламенко комунікувати з будь-якими автентичними, соціальними та культурними середовищами без втрати власного «ядра». У даній статті з огляду на результат здійсненого дослідження запропоновано ідею аналізу фламенко саме крізь специфіку стрижневого явища, який визначається нами як «код фламенко». Згідно з метою статті, визначаються параметри «коду фламенко», характеризуються засоби виразності аудіального, вербального та пластичного каналів інформації, формується стрижень їх взаємодії та комунікації. Методологія дослідження полягає у використанні аналітичного методу (вивчення композиції фламенко з точки зору її окремих та структурних особливостей), системного (визначення кореляції комунікативних каналів), виконавсько-інтерпретологічного (аналіз конкретних виконавських зразків фламенко), також широко був застосований метод розшифрування фольклорної аутентичності.

Дана робота має три підрозділи, кожен з яких присвячено вивченню та документації характерних ознак *cante*, *baile* і *toque* (співу, танцю та інструментальному виконавстві). В ході дослідження кожного з компонентів наведені приклади інтегративного характеру їх співіснування, впливу один на одного та визначено специфіку комунікативних принципів протягом побудови спільного художнього цілого.

**Ключові слова:** традиційна культура, іспанська музика, код фламенко, *cante*, *baile*, *toque*, музичні засоби виразності, жанр, системність

**Viktoriia MELNYK**

Postgraduate Student, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 11/13 Kostitutsi Square, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: 0000-0001-9730-1149

**To cite this article:** Melnyk V. (2022). «Kod flamenco»: struktturni komponenty ta yikh vzayemodiya v khudozhniy practytsi [«Flamenco Code»: structural components and their interaction in artistic practice]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 58–66, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-8>

**«FLAMENCO CODE»: STRUCTURAL COMPONENTS AND THEIR INTERACTION  
IN ARTISTIC PRACTICE**

The article is devoted to the researching, identification and analysis of the flamenco art's communication features. The uniqueness of this phenomenon lies in the organic combination of the authenticity, while at the same time easy adaptability to modern realities. Its manifestations are perceived as a certain artistic unity, which has its own characteristic face. It is well recognized in any formats. In our time, a separate branch of musicology has developed into flamencology, which focuses on the study of this phenomenon. Scientists studied the historical aspects of the emergence

of this phenomenon, selected methods for its analysis, features, manifestations and development. For the first time, not only in domestic but also in world musicology, we offer to pay attention not only to the methods and means used by flamenco performers to create an artistic effect, but also to build them into a common unity, a system. We try to unravel the secret of flamenco's ability to communicate with any authentic, social and cultural environments without losing its own "core". In this paper, based on the results of the conducted analysis, we propose the idea of flamenco analysis precisely through the specificity of the core phenomenon, which we call the "flamenco code". According to the purpose of the article, the parameters of the "flamenco code" are defined in the study, the means of expressiveness of the audio, verbal and plastic channels of information are considered, and the "code" of their interaction and communication is formed. The research methodology consists in the use of an analytical method (study of flamenco composition, study of its individual structural features), systemic (determination of the correlation of communication channels), performance-interpretological (analysis of specific flamenco performance samples), and the method of deciphering folklore authenticity was also widely used.

This work has three subsections, each of which is dedicated to the study and documentation of the characteristic features of *cante*, *baile* and *toque* (singing, dancing and instrumental performance). During the study of each of the components, examples of the integrative nature of their coexistence, influence on each other are given, and the specificity of communicative principles during the construction of a common artistic whole is determined.

**Key words:** traditional culture, Spanish music, flamenco code, *cante*, *baile*, *toque*, musical means of expression, genre, semantics, systematicity.

**Актуальність проблеми.** Сьогодні явище фламенко лише доволі відкритий простір для наукового пошуку. Ця дивовижна культура *gitanos*<sup>1</sup> отримала широке розповсюдження та набула світової слави починаючи з середини XIX століття. Цей період (1850–1910 р.) охрестили як Золота доба фламенко. Тоді ширилися не тільки Іспанією, а і за її межами специфічні дуже колоритні вечірні програми фламенко, що зазвичай демонструвалися у кафе-кантантах і, завдяки своїй популярності, провокували комерційний успіх. Далі у процесі розвитку цієї практики відбулася поява та актуалізація своєрідних сценічних жанрів – *ópera flamenca*, *ballet flamenco*, *zarzuela*. Окрім того, завдяки пильній увазі видатних діячів іспанського мистецтва періоду Ренасієнто<sup>2</sup> продовжується кристалізація цілісного образу фламенко. Як мистецтво, що має потужне коріння в минулому, але адаптоване до сучасних реалій, воно сприймається як певна художня єдність, котра має своє характерне обличчя, що добре впізнається у будь-яких форматах.

<sup>1</sup> Фламенко вважають мистецтвом *gitanos* (*roma*, *cale*), тому що, зародившись в Андалусії, він акумулював етнічне різнобарв'я того регіону (West Ch., 2011). Тут пропонуємо дещо зупинитися на розтлумаченні цих трьох дефініцій. Етнологією прийнято вживати *roma* або *romale*, коли мова стосується кочового народу, який становить національну меншість чи то майже не в усіх країнах Європи та сягає своїм корінням у Індію. Натомість виникнення ще двох іменників науковці пояснюють лише особливими формами звернення в межах груп один до одного. Тобто *gitanos* або *cale* звучали в їх мовному середовищі та відповідали певній території. То чому ж фламенко – мистецтво *gitanas*, а не *romale* або *cale*? Однозначної відповіді на це питання знайти не вдалося. Припустимо, що такий сталий зв'язок було сформовано завдяки доволі частому використанню саме назви *gitanas* у текстах пісень. Ось лише декілька прикладів з творчості видатного іспанського співака *Camaron de la Isla (1950–1992)*: *morena, guapa, GITANA que del cielo habian llamado; con su cara tan GITANA una Virgen parecia; Nació de GITANO rico (bulerías); Reina del cañaveral ay GITANA tú lo erestienes unos ojos verdes*. Нагадаю, що закінчення *-o*, *-a*, *-os*, *-as* у іспанській мові вказують на рід та число та не вносять вирішальних змін у питання, що стосується етносу.

<sup>2</sup> У XIX столітті художній рух Ренасієнто, пов'язаний з діяльністю Ф. Педреля і його учнів І. Альбеніса, Е. Гранадоса, М. де Фальї та інших, які легалізували та романтизували культуру *gitanas*, яка до того часу була довгі роки під забороною.

**Аналіз публікацій** В наш час склалася окрема галузь музикознавства, – фламенкологія (*flamencology*), яка фокусується на вивчення саме цього явища, історичних аспектів його виникнення, феноменології, особливостей його прояву та розвитку, способів та засобів застосованих виконавцями для створення художнього ефекту. Одна з перших спроб структурувати та піддати науковому аналізу культуру андалузських *gitanos* належить Ф. Педрелю і його учню – всесвітньо відомому композитору Мануелю де Фальї. У пошуках національної ідентичності, що захопила Іспанію в кінці XIX – початку XX століття, після доволі довгого панування французьких ідей, композитори звернули свою увагу на фольклорний доробок. Маєстро Педрель (1891–1892), аналізуючи та вивчаючи фольклор, в тому числі і спадщину фламенко, випустив маніфест до музичної громади Пірінеїв «*Por nuestra musica*», де закликав плекати саме специфічні, властиві тільки Іспанії ритми, гармонії, сенси, жанри. А його наступник Мануель де Фалья (1971, 43) у науково-публіцистичних «Статтях про музику та музикантів» присвятив цілий розділ дослідженню феномену співу фламенко («*Canteé jondo*. Его истоки, значение, влияние на европейское искусство»). Автор виявляє три основні фактори, що вплинули на виникнення базового жанрово-стильового пласту фламенко, формує наукові уявлення про групу андалузських пісень *cante jondo*. Композитор вважає, що: «типичним зразком яких, нам думається, є так звана *seguirilla gitana*, з якої походять інші, збережені народом пісні, наприклад *polos*, *martinete* і *solearas*».

Втім, першим фламенкологом називають француза Жана Шарля д'Авільє (1881) завдяки його точним описам іспанських вражень від вистав у кафе-шантантах. Пізніше фламенко привертає увагу все більш прискіпливу та ґрунтовну. *Plasencia* (1983, 83–100 с.) продовжує, як і М. де Фалья, аналізувати *cante jondo*, відкриваючи все нові і нові структурні та історичні особливості. Науковець *Caballero Bonald Colita* (2006, 83) цікавилися взаємозалежністю розвитку засобів художньої виразності фламенко, території його поширення та особливостей його побутування. Досліджуючи це питання, вони одні з перших запропонували періодизацію, згідно з якою виділяються 5 етапів розвитку культури *gitanas*: 1) *герметична стадія* (1465–1783); 2) *перша фаза розповсюдження* (1783–1850); 3) *Золота доба* (1850–1910); 4) *балети фламенко та табло*; 5) *фаза експериментів*. Структуруючи особливості фламенко в той чи інший час, науковці ґрунтуються на історичному контексті. Так, наприклад, вони обумовлювали появу схвальних вигуків *jaleo*, що супроводжують будь-яке ефектне па або пасаж, із «заохоченням <...> для привернення уваги інших», що було необхідно під час виступів на широких гомінких площах для більшого заробітку.

Сьогодні науковці вже заглядають глибше у сутність фламенко: *Heras Monastero B.* (2018, 98) велику частку своєї уваги приділяє поясненню специфіки образної сфери. Він зазначає: «Художня виразність стає бальзамом для полегшення та пом'якшення страждань від дискримінації та переслідувань, де сімейне середовище використовується як художній простір для різноманітних емоцій, які виникають від цієї ситуації (сум, гнів, радість і т. д.)». Тобто у історичному контексті науковець виявляє обґрунтування доволі похмурого колориту фламенко.

*Fernandez B.* та *Angel M.* (1995, 325) робили спроби визначити основну специфіку естетики фламенко та ретельно задокументувати її. Окрім того існує багато досліджень особливостей не тільки музичного а і пластичного компоненту. Зокрема *Martínez de la Pena T.* (1969) в своїй книзі «*Teoría y práctica del baile flamenco*» приділяє особливу увагу історії та характерним, добре впізнаваним ознакам танцю фламенко, а *Navarro Garcia J. L.* та *Lozano P.* (2005, 46), продовжуючи її дослідження, вичерпно опи-

сують не лише генетичне походження рухів, їх семантичне навантаження, а і механіку та техніку *baile* (танцю).

З часом продовжують розбиратися і в походженні цього фольклорного явища, бо зайдана М. де Фалья багатоетнічна природа співу фламенко спродукувала безліч питань, розв'язаних *Steingress G.* (1993, 2004), *Caballero J. M.* (2006). Науковці у своїх роботах сходяться в думці, що феномен фламенко полягає у здатності комунікувати з будь-якими автентичними, соціальними та культурними середовищами, які зустрічає на своєму шляху. Усе це генетичне різнобарв'я значно ускладнює, майже унеможлиблює процес пізнання конкретного «коду фламенко» – сукупності засобів виразності, які маркують певне художнє явище як прояв специфічного фламенкового драйву. Дослідники фокусують вивчення на проявах «міжкультурної гібридизації», яку яскраво демонструє фламенко. У ході дослідження автори також згадують та певною мірою розвінчують концепт «*puro flamenco*» («чисте фламенко»), який побутує доволі часто як частина маркетингових компаній та містифікацій сфери фламенко. Але і сьогодні, продовжуються процеси глобалізації цієї культури. На противагу суперечливому консервативному твердженню «*flamenco puro*», що педалує на виключній кодифікованості та автентичності засобів виразності, у просторі фламенко не припинюється пошуки та творчі експерименти.

**Мета статті** – визначити параметри «коду фламенко», як сукупності засобів виразності аудіальної вербальної та пластичної природи, що маркують явище фламенко.

**Виклад основного матеріалу.** Зважаючи на багатоаспектність та відкритість до зовнішніх впливів та схильність *flamencos*, виконавців фламенко, до експерименту, традиційні форми фламенко є доволі пластичними. Тому підтвердження художня перформативна вистава за мотивами відомого балету «Весна священна» (2021 у рамках фестивалю *Flamenco Biennale*, Нідерланди) у хореографічній інтерпретації ексцентричного *bailaor'a Israel Galvan*, де закладені композитором Ігорем Стравінським втілені архаїчні дещо дикуваті особливості обрядовості підживлюються властивою фламенко сакралізацією. Або також варто згадати

яскраву виставу *Jose Maya* «Літургія – Слово»<sup>3</sup>, дійство яке він виконав безпосередньо в храмі. Прем'єрний показ продемонстровано 12 грудня 2021 року у Севільї в церкві святого Хасінто. В наступному році 2 квітня відбулись паризькі гастролі: спектакль продемонстрували на Монмантрі в церкві святого Жана. Певного консервативного спротиву не вдалося уникнути і нам при першій зустрічі з цим дійством, але зазираючи глибше у сенси та історію, цей феномен можна назвати цілком виправданим пошуком віри та спробою осягнути незбагненне. Проте велика кількість сміливих спроб оновлення традиційної культури не завадила їй зберегти власну самобутність та характерну впізнаваність.

Секрет такої стабільності у культивуванні власної самобутності полягає у дотриманні певного «коду», або, іншими словами, унікальної складної «мови», що переплавляє у органічну єдність жести, слова, метроритмічні структури, композиційні закономірності, тощо. Встановити однозначно цей «код» майже не можливо, але ми завжди безпомилково реагуємо на будь-яку його присутність у художньому акті, впізнаючи колоритний прояв цієї культури.

Є сенс припустити, що існує певне стале ядро такого роду комплексного багатопарного «мовлення». Зрозуміло, що його вивчення не обмежується лише структурними одиницями, задіяної у фламенко практиці, «музичної мови», яка сама по собі дуже складна та має багато параметрів, що її характеризують. Музичний ряд гітарного супроводу балансує і певним чином, з одного боку, формує, а, з іншого, – підпорядковується пластиці, візуальним ефектам і вокальному звучанню. Тільки у взаємодії співу, танцю та гітарної гри, розкривається культура фламенко, як і будь-яку, за словами Грабовича Г. (1997, 562), культуру «неісторичної нації» «треба оцінювати за її власними законами і у її власному контексті».

Для того щоб окреслити у загальних параметрах «код фламенко» необхідно виділити не тільки суто «індивідуалізовані семантичні

одиниці, здатні виражати художню експресію» (Козаренко О., 2000, 30), але і загальні площини їх побутування. «Мову фламенко» варто розглядати у трьох модальностях: спів, танець та гра на гітарі, які у автентичній культурі мають свої специфічні назви – *cante*, *baile* і *toque*. Ця сукупність і визначає не тільки простір застосування певних засобів виразності, але й у сукупності репрезентує «код фламенко». Далі пропонуємо зосередитись на специфіці кожного з них.

#### *Cante*

«Формою спонтанного звуковиявлення емоцій людини є спів як такий, попередньо неокреслений і елементарний, що виник у суспільній практиці...», – вважає О. Козаренко (2000, 31). *Cante*, дійсно, справляє враження «спонтанного звуковиявлення», яке обумовлено не тільки південним темпераментом виконавців, і й фонетикою, синтаксисом іспанської мови, певним спектром експресії та максимумно підвищеним градусом подачі. Якщо скористуватися висловом Ц. Тодорова (2006, 123) то тексти фламенко є не стільки авторським «вираженням», а «своєрідним симптомом». Мова йде про те, що не стільки важливо розуміти цей текст в рамках логічного змісту, або фабули. Коли співає *cantaor*, він «не питає себе що це означає». Скоріше, на ці сенси можна подивитися з позиції психоаналізу, здійснюючи образи архитипової сфери. При викликаючій неясності на противагу вимальовується довершена форма в рамках жорстких стильових параметрів. За рахунок цього *cante* поділяються умовно на групи. Фламенкознавець *Plasencia* (1983) вміщує усю цю різнобарвну палітру вокального звуковидобування у «три концентричні кола», де «на центральному місці» він розміщує *cante jondo* або іншою мовою *cante grande*. Тож дійсно і *cante flamenco* і *cante ida y vuelta* це похідні групи жанрів, сформовані під впливом зовнішніх факторів на базі *cante jondo*. При цьому вербальний ряд часто сприймається як хаотичний неочищений потік свідомості, який тим не менше вкладається в жорсткі структури *letras* (куплети фламенко). Жанр *cante jondo* / глибокий спів, як базис фламенко, зберігаючи змістовне наповнення, збагачуючись вищезазначеними елементами, трансформувалася у простіші жанри. Спів фламенко, як і будь-який

<sup>3</sup> У епіграфі до вистави зазначено: «Занурення в андалузську літургію через фламенко. Ні, це не фламандська меса. Ми пропонуємо глядачеві стати учасником унікального досвіду. За допомогою ваших п'яти почуттів і в місцях поклоніння для більш повного занурення. Ми шукаємо впливи в музиці та культурах, які існували в Андалусії протягом століть, поки ми не досягли фламенко: тартесів, фінікійців, римлян, євреїв, візантійців, аль-Андалусів, мозарабів, кастильців і, звичайно, циган. Жодної вигадки. 100% акустика. Лише співай, танцюй і плескай у долоні – прадавні інструменти людства. Кожна Літургія є унікальною та неповторною завдяки оточенню, де вона відбувається»

фольклорний атрибут, прийнято поділяти на групи за територіальною ознакою та сім'ями, якими він виконувався. Ось основні з них:

- за територією: *cante de la Córdoba, cante de Granada, cante de Málaga, cante de Huelva, cante de Cádiz*;
- за сімейною ознакою: *cante de Chiclana de la Frontera, cante de arcos de la Frontera* тощо;
- за тематикою: *las tonas* / античний романс, *las siguiriyas* / скорботна пісня, *las soleares* / пісня самотності.
- авторські – *personales*.

Для аргументації хотілося б навести приклад одного з найпопулярніших *tangos* 'ів *al (del) Titi*. Він має чітко окреслену куплетну структуру, мажоро-мінорні модули, зазвичай виконується в доволі жвавому темпі (140-160 bpm) в розмірі 4/4, де друга доля, в характерній ритмоформулі, розбивається на вісімки. За регіональною ознакою – це *tangos de Triana*, він з найбільшого циганського кварталу Севільї. А в назві зазначений псевдонім, *cantaor*'а, який вигадав цей текст, *Titi*. Пропоную вам ознайомитись безпосередньо з самою *letr*'ою:

Оригінал	Переклад
Ya vienen bajando por la escaleras Pimiento, Tomate, orejones y breva Pero dime que motivo te he hecho yo Pa me tires la ropita a la calle como a un picaro ladren Ay rueda, rueda la del general (2 p.)	Вони спускаються сходами Перець, томат, курага та фіга Але скажи мені, що я такого тобі зробив, що тато викидає мій одяг на вулицю, як негідника Ой колесо, колесо генерала (2 р.)

Впевнена, що після прочитаного уява домальовує заінтриговані моменти, але важливо пам'ятати, що будь-який факт фольклорного виконавства передусім про побут, де доволі часто текст є описом навколишнього. Отже вербальний компонент фламенко дає відчуття марення, сновидності, фантазмагорії. До того ж можна згадати той факт, що Іспанію вважають колискою сюрреалізму, тобто проекція підсвідомого цілком імовірно не випадковий поворот мистецької тенденції у співі фламенко.

Йому властивий особливий вокальний тембр, спосіб вокалізації. Відомо, що його відзначала певна традиція ставлення до звуковидобування, що було втілено у визначенні *madre del cante* / матір співу. Вона була продиктована розумінням цінності звуку та благоговінням перед ним, прагненням виразити звук як перворідне зусилля, від якого народилось усе суще. Зір'яб (789–845/857): поет, арабський співак, лютніст (грав на лауді), композитор, відкрив першу музичну школу в Кордобі, де розробив ряд музичних методик *cante jondo*. Його вважають одним з перших представників цієї традиції співу. Окрім того Зір'яб ґрунтовно описав принципи побудови вокальної думки фламенко, він це називав мистецтвом руху та пауз. Цей принцип актуальний і до сьогодні. Для непідготованого слухача цей стиль вокального виконання майже завжди звучить шокує, незвично, дивно саме завдяки експресивному крику (*ayes*) та хриплому, наче здушеному тембру голосу. Натомість, якщо сприймати

*cante jondo* як ритуал – воно майже безперечно через емоційне напруження приведе слухача до шаленого катарсису через трансовий ритуал. Знову наголосимо, що цей тип співу наче напружує спілкується з підсвідомістю.

Діапазон мелодії вокального рядку не широкий і зазвичай хвилями засвоює гексахорд. Від *letr*'и до *letr*'и ладовий устій може змінюватися, реалізуючи різні модальні структури. Ладовий устій організує не тільки вибагливий мелодичний рисунок, але його передчуття є певним сигналом усім учасникам ансамблю для впровадженні сумуючих елементів (пластичних, інструментальних), після яких стає можлива «відповідь» – реакція, сольний вислів танцівника або гітариста.

#### *Baile*

Танцювальна лексика фламенко в будь-яких модифікаціях також не втрачає генетичні ознаки. Основою танцювального фламенко *gitanos* імовірно стала катхака – обов'язкова складова ритуалу на честь Вішну. Африканці, в свою чергу надихнули іспанців на *zapateado* / ритм, що виконаний ногами, а греки додали кастаньети. *Palillos* / кастаньети, якими користуються танцівники – *bailaor*'и, зазвичай, виготовляються двох розмірів: великі (*macho*), які розміщуються на лівій руці, мають низький тембр та виконують функцію метричного пульсу; маленькі (*hembra*) – на правій руці, розквітчують метр різноманітними ритмічними малюнками. У супроводі кастаньет виконуються як танці, так і пісні. У перекладі з іспанської «*castañuelas*» – це «маленькі каштани».

*Navarro J. L.* та *Lozano P. E.* (2005, 46) образно уявляють *baile*, танець фламенко, як: «...істоту з руками андалузця, ногами циганки та стегнами чорношкірої жінки». Ця теза вичерпно зображує не лише генетичне походження рухів, а і механіку та техніку безпосередньо *baile*. На відміну від сучасних точних жестів, тогочасна пластика була значно простіша та більш вільна. Оскільки фламенко виконувалось «своїми для своїх», а тематика відображувала злободенні теми, жест був часто алюзією на побутові рух, наприклад, немовби витерти руки після брудної роботи. Якщо більш детально розглядати техніку рук, то варто загадати про плавність, запозичену у східної танцювальної культури. Також з мавританської традиції танець фламенко запозичив специфічні плавні рухи стегнами, що часто мали аж занадто відвертий характер.

Натомість пульсація та чіткість жила в ногах: *paso* / кроки фламенко допомагали танцівникові тримати часом дуже складний змінний метр, а іноді, дуже рідко, урізноманітнювати його *zapateado* / ритмічний малюнок, що виконується стопами. У деяких випадках цей термін набуває значення назви цілого жанру, що виник завдяки стрімкому ускладненню техніки ніг («*tabla de pies*»). З початку *zapateado* був достатньо примітивним. Він виконувався босоніж або в буденному взутті *alpargatos* (взуття бідного населення на плазкій підошві, схожі на сучасні еспадрільї). Це взуття не давало змоги видобувати повноцінний звук. Цей тип танцю називався *baile de palillos*, він був схожий на стиль *escuela boleros*, що наслідував французький балет. Лише з появою фінансової можливості, у *gitanos* з'явилися туфлі на підборах (1880). І лише з середини ХХ століття, на думку *Verguillos J.* (2006), почалася епоха фламенко взуття, як музичного інструменту: підошву стали підбивати цяхами, що давало змогу видобувати виразний та випуклий звук з дерев'яної поверхні.

Пластика аутентичного фламенко з засвоєнням сценічного простору була змушена адаптуватися: широкий простір театральної сцени вимагав широкого жесту і не тільки. Так виникає стиль *boleras*. Це унікальне поєднання народного мистецтва з модними того часу балетними па. Завдяки навчанню класичним танцям, пізніше сучасним, традиційний пружний компактний жест витіснили широкі точні професійні

рухи, що давали змогу приблизити дещо дивну та самобутню культуру до розуміння широкого загалу, а *bialaor*'у – стати мультитанцівником. До того ж індивідуальне поступається колективному – з'являється поділ на кордебалет та солістів. Це унікальне поєднання народного мистецтва з модними того часу балетними па. У такій манері були виконані наступні жанри: *Seguidillas*, *bolero*, *boleras de jaleo*, *jota*, *vito*, тощо. Майже усі наведені жанри не мали безпосереднє відношення до фламенко, вони – представники народної іспанської музики та танців, що пройшли «процес академічної “гідності”» *Fernandez B.* та *Angel M.* (1995, 235). Ці ж науковці описали кульмінацію вечора, коли фламенко нарешті ввірвався на сцену: «панувала атмосфера академічного танцю, в групі чи в парі, але в один момент, на вечірці з'явилася відома танцівниця *La Campanera*, яка танцювала лише *Jaleo de Jerez* (дуже ймовірний попередник жанру *Bulerias*). Танець виконувався у вельми шаленому темпі, ніж інші номери. Різниця пульсації була така вражаюча, що сліпий скрипаль не знав, як слідувати необхідному ритму, і шанувальники попросили гітару».

*Baile* фламенко завжди базується на метричних та структурних особливостях жанрів. Тобто танцівник знаходиться у цупкій зв'язці зі співаком. Повний паритет *baile* та *cante* не заважає їм розгортати рівноправні мистецькі пласти. Напроти, тісна взаємодія, яка полягає в дбайливому пластичному віддзеркаленні вокальної інтонації, іноді продовженні жестом слова чи очевидному грайливому діалозі, народжує неймовірну синергію, що викликає жвавий інтерес публіки. Окрім коротких ритмічних реплік, які може дозволити собі танцівник після співака, існують структурні елементи, де він повноцінно солує. Зазвичай, це доволі просторі за часом ритмічні, швидкі, насичені драйвом та енергією *zapateado*. Ці дроботівки, а точніше фрагменти цілого, де їх виконують, називають *escobilla*. Тут голос мовчить, говорять ноги: ритм.

#### *Toque*

Між *cantaor*'ом та *bailaor*'ом функцію збалансовуючого «механізму» встановлює *toque* – мистецтво фламенко гітари. Сама назва виникає від дієслова *tocar*, що в перекладі з іспанської означає торкати. Цей переклад трактується дво-яко: по-перше, як безпосередній фізіологічний акт (гра на інструменті, торкання струн, удари

по корпусу, тощо); по-друге – метафорично, як звернення до потаємних струн душі.

На перший вигляд здається що гітара та канте – супровід байте, але це не так. Виконавський склад відіграє значну роль у мистецтві фламенко. Головним артистом ансамблю вважають *cantaor`a*, причиною цього є історична справедливість: він – перший виконавець фламенко. Всі інші учасники увійшли до складу ансамблю пізніше. Базуючись на цій ієрархії – структура творів повністю підпорядкована вокальній лінії: спираючись на куплетність, артисти будують спільний номер, в основі, якого лежить зміна вокального матеріалу, гітарних та танцювальних соло (в проміжках між куплетами). Мистецтво фламенко не законсервоване, а тому переживає постійний розвиток. Склад музичного ансамблю не є винятком, його структура не стабільна і не канонічна: виконання можливо у варіанті соло гітари, може звучати лише *cante* и *palmas*, ансамбль може бути доповнений різноманітною перкусією, струнно-смичковими інструментами, різноманітними духовими, тощо. Протягом століть фламенко увібрав елементи багатьох стилів та напрямків: у ньому і класичні гармонійні послідовності, і непередбачувані джазові акорди, складні ритми, часом простота мелодійної лінії популярних пісень.

Нагадаємо, що *Solo compas* – це ключ до розуміння будь-якого жанру фламенко, це квінтесенція ладо-гармонійних та метро-ритмічних властивостей *palo*. Він несе у собі жанровий код, що проявляється за допомогою майже усіх засобів музичної виразності. Проводячи паралель з танцювальними жанрами академічної музичної культури, згадаємо вальс, де жанровим маркером виступає тридольна метрична пульсація та ритмоформула акомпанементу (бас, два акорди). Натомість *solo compas* задіює не лише метро-ритмічну складову, він часто має і сталу ладо-гармонічну структуру та мелодійну лінію. Цей генетичний код виступає формотворчим елементом фламенко: наприклад, його варіювання часто використовується як у створенні цілих самостійних гітарних творів, так і в сольних епізодах (*falsetas*) під час ансамблевої гри. *Solo compas* і *falsetas* є основними структурними елементами в мистецтві *toque*.

**Висновок.** Мистецтво фламенко, на перший погляд, сприймається як спонтанна імпровізація, вільний емоційний порив. Разом з тим, ця мистецька практика жорстко регламентована. Багатокомпонентна природа цього мистецтва базується на дотриманні складної системи музично-мовних та пластичних канонів, які складають своєрідний «код» для створення художнього цілого, при цьому комунікація відбувається у синхронізації інформаційних каналів (аудіального, візуального, вербального) за діалогічним принципом, де репліка кожного учаснику ансамблю за емоційним градусом часто виглядає випадковою, але є доцільною згідно існуючого порядку. *Canté, baile* і *toque* формують єдиний «код фламенко». Художня єдність досягається завдяки інтегративній дії принципів метро-ритму, композиції і жанру. Їх компоненти узгоджуються суворою системою стандартів, які виконавці сприймають як добре відомі символи, втілені в мелодичних, ритмічних, гармонічних, пластичних формулах. Так, нагадаємо, що наближення мелодичної лінії *cantaor`a* до устосу сприймається іншими учасниками ансамблю як знак про можливість «перехопити естафету», заповнити головуюче місце власним соло. Мультимедійна природа «коду фламенко» проявляється в кожному компоненті дійства, незалежно від повноти присутності всіх інших. Тобто, навіть коли використовують лише один канал трансляції інформації, він імплікує усі інші компоненти: *cantaor`и*, виступаючи соло, задіюють пластику; *bailaor`и*, будуючи хореографію, підспівують *letr`и*.

Отже, як і будь-який код мистецтва, «код фламенко» не є простим суб'єктивним навіюванням афекту, а утворює умовну, добре збалансовану систему знаків (вербальних, аудіальних, візуальних), що мають певну семантику та її властивий синтаксис, котрий у побудові художньої структури відіграє стрижньове формотворче значення. Жива практика традиційного мистецтва і до сьогодні зберігає свіжість та актуальність активно реагуючи на світові тренди та революційні відкриття. Фламенко, оновлюючись, не тільки залучає зовнішні тенденції, а і форматує їх згідно свого трикомпонентного «коду», що слугує збереженню автентичності, яка ніколи не виглядає архаїчно, а навпаки розвивається та актуалізується в кожному з таких експериментів.

**ЛІТЕРАТУРА:**

1. Грабович Г. До історії української літератури: дослідження, есе, полеміка. Київ, 1997. С. 543–570.
2. Козаренко О. Феномен національної музичної мови. Львів : Н. товариство ім. Шевченка, 2000. 268 с.
3. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе. Київ : В.д. Києво-Могилянська акад., 2006. 162 с.
4. Фалья М. Статті о музице и музыкантах. Москва : Музыка, 1971. 109 с.
5. Caballero Bonald Colita J. M. Luces y Sombres del Flamenco. Sevilla : Published by J. M. Lara, 2006. 344 p.
6. D'Aviller J. Ch. Spaine By The Baron Ch. D'Aviller. London : Bickers&Son, 1881. 485 p.
7. Fernandez B., Angel M. «El flamenco en tiempos del cancionero de Eduardo. Cuadernos de arte». Universidad de Granada, V. 26, 1995. P. 321 – 335.
8. Flamenco Vivo. Camaron de la Isla. Indice de la Collection de Letras. URL: <http://canteytoque.es/letrastodas.htm>.
9. Liturgia. La palabra (I) – con Jose Maya. URL: <https://www.deflamenco.com/agenda-flamenco/liturgia-la-palabra-i-con-jose-maya>.
10. Martínez de la Pena T. Teoría y práctica del baile flamenco. Madrid : Aguilar SA de Ediciones, 1969. 142 p.
11. Monastero Heras B. «La construcción histórica del baile flamenco como disciplina formativa: andalucía en los siglos xvi-xxi// the historical construction of flamenco dancing as an educational». Ie revista de investigación educativa de la rediech, V. 9/17, 2018. P. 145 – 164.
12. Navarro Garcia J. L., Lozano P. E. El baile flamenco: una aproximacion historica. Almuzara : Cordoba, 2005. 205 p.
13. Pedrell F. Por Nuestra Musica : Barcelona, 1891-1892. 96 p.
14. Plasencia P. El Cante Flamenco. Editorial : Revista de Letras, 1983. P. 83 – 100.
15. Steingress G. Sociologia del cante flamenco (biblioteca de estilos flamencos). Sevilla : Centro andaluz de flamenco, 1993. 432 p.
16. Steingress G. «La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos)». Musica oral del Sur. Revista International, № 6, 2005. P. 119 – 152.
17. Verguillos J. Conocer el flamenco. Madrid : Signatura ed, 2006. 160 p.
18. West, Ch. «Memory – Recollection – Culture – Identity – Space: Social Context, Identity Formation, and Self-construction of the Calé (Gitanos) in Spain». Cultural Memories. The Geographical Point of View, Knowledge and Space, vol. 4. 2011. 101–119 p.

**REFERENCES:**

1. Grabovych G. (1997) To the history of Ukrainian literature: research, essays, polemics. [Do istoryi ukrayins'koi literatury: doslidzhenya, ese, polemika] Kyiv. P. 543 – 570. [in Ukrainian].
2. Kozarenko O. (2000) The phenomenon of the national musical language. [Phenomen ukrayins'koi muzichnoi movy] L'viv : T. G. Schevchenka Relation. 268 p. [in Ukrainian].
3. Todorov Ts. (2006) The concept of literature and other essays. [Ponyatya literaturi ta inshi ese] Kyiv : Kievo-Mogilyans'ka acad. 162 p. [in Ukrainian].
4. Falla M. (1971) Articles about music and musicians. [Stat'i o muzike I muzikantakh] Moscow : Music. 109 p. [in Russian].
5. Caballero Bonald Colita J. M. (2006) Lights and Shadows of Flamenco. [Luces y Sombres del Flamenco] Sevilla : Published by J. M. Lara, 2006. 344 p. [in Spanish].
6. D'Aviller J. Ch. (1881). Spaine By The Baron Ch. D'Aviller. London : Bickers&Son, 1881. [in English].
7. Fernandez B., Angel M. (1995). «Flamenco in the times of Eduardo's songbook» [El flamenco en tiempos del cancionero de Eduardo]. Cuadernos de arte. Universidad de Granada. V. 26. 1995. P. 321 – 335. [in Spanish].
8. Live Flamingo. Camaron de la Isla. Index of the Collection of Letters [Flamenco Vivo. Camaron de la Isla. Indice de la Collection de Letras]. URL: <http://canteytoque.es/letrastodas.htm>. [in Spanish].
9. Liturgy. The word (I) – with Jose Maya [Liturgia. La palabra (I) – con Jose Maya]. URL: <https://www.deflamenco.com/agenda-flamenco/liturgia-la-palabra-i-con-jose-maya>. [in Spanish].
10. Martínez de la Pena T. (1969). Flamenco dance theory and practice [Teoría y práctica del baile flamenco]. Madrid : Aguilar SA de Ediciones. 1969. 142 p. [in Spanish].
11. Heras Monastero B. (2018). «The historical construction of flamenco dancing as a training discipline: Andalusia in the 16th-21st centuries// the historical construction of flamenco dancing as an educational» [La construcción histórica del baile flamenco como disciplina formativa: andalucía en los siglos xvi-xxi// the historical construction of flamenco dancing as an educational]. Ie revista de investigación educativa de la rediech. V. 9/17. 2018. P. 145 – 164. [in Spanish].
12. Navarro Garcia J. L., Lozano P. E. (2005). Flamenco dance: a historical approach [El baile flamenco: una aproximacion historica]. Almuzara : Cordoba. 2005. 205 p. [in Spanish].
13. Pedrell F. (1891–1892). For our music [Por Nuestra Musica] : Barcelona, 1891-1892. 96 p. [in Spanish].

14. Plasencia P. (1983). Flamenco Singing [El Cante Flamenco]. Editorial : Revista de Letras, 1983. P. 83–100. [in Spanish].
15. Steingress G. (1993). Sociology of flamenco singing (library of flamenco styles) [Sociología del cante flamenco (biblioteca de estilos flamencos)]. Sevilla : Centro andaluz de flamenco. 1993. 432 p. [in Spanish].
16. Steingress G. (2005). «Cross-cultural hybridization as a key to the formation of New Flamenco (historical-sociological, analytical and comparative aspects)» [La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo Flamenco (aspectos histórico- sociológicos, analíticos y comparativos)]. Musica oral del Sur. Revista International. № 6. 2005. P. 119–152. [in Spanish].
17. Verguillos J. (2006). Know the flaminco [Conocer el flamenco]. Madrid : Signatura ed. 2006. 160 p. [in Spanish].
18. West, Ch. (2011). «Memory – Recollection – Culture – Identity – Space: Social Context, Identity Formation, and Self-construction of the Calé (Gitanos) in Spain». Cultural Memories. The Geographical Point of View, Knowledge and Space, vol. 4. 2011. 101–119 p. [in English].

УДК 7:929:130.2(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-9>

**Леся МИКУЛАНИНЕЦЬ**

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри теорії і методики музичної освіти, Мукачівський державний університет, вул. Ужгородська, 26, м. Мукачево, Закарпатська обл., Україна, 89600  
ORCID: 0000-0002-6346-6532

**Бібліографічний опис статті:** Микуланинець, Л. (2022). Інтерпретація антропологічних ідей епохи в мистецькій біографії. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 67–72, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-9>

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АНТРОПОЛОГІЧНИХ ІДЕЙ ЕПОХИ В МИСТЕЦЬКІЙ БІОГРАФІЇ**

*Стаття присвячена розгляду особливостей інтерпретації гуманістичних положень доби у життєписі креативної персони. Авторкою розкрито домінуючі топоси європейської цивілізації, доведено їх продуктивність для конструювання хронік сучасного митця, подолання актуальних викликів homo sapiens.*

*Мета дослідження – проаналізувати антропологічні погляди різних віків, виявити специфіку їх імплементації в біографії знакової персони, довести, що визначальні постулати попередніх епох можуть стати базою формування літопису майстра, сприяти вирішенню нагальних філантропічних квестів.*

*Методологічними засадами розвідки є комплекс підходів: культурологічний, системний, компаративний, аналітичний.*

*Наукова новизна – вперше національне мистецтвознавство представлено працею, де висвітлено стрижневі гуманістичні основи світової культури, експліковані хроніками метрів.*

*Висновки констатують: духовна ситуація сьогодення – кризова, тому потребує побудови суспільства, заснованого на аксіологічних підвалинах минулих періодів. Біографія – демонструє увагу до життєтворчості неординарної постаті. Античні зразки відображають ідеальну особистість, вона досягає співзвуччя розумного, ментального, тілесного. Середньовічні хроніки ілюструють христоцентричну орієнтацію індивідуума. Ренесансні взірці тлумачать осередком Всесвіту персону, облік якої поєднує високі моральні якості, фізичну досконалість. Філософія Просвітництва утверджує раціональний тип особи, її літопис засвідчує вміння брати відповідальність за власне, суспільне буття. Романтизм опікується приватним єством, креативним початком героя, а життєпис ідеалізує персонажів, розкриває їх внутрішні інтенції. Індивідуальна історія модернізму посилює психологічну, документальну складову. Постмодерністський опис пропонує варіанти розв'язання антропологічних суперечностей доби, розуміє митця виразником провідних онтологічних тенденцій. Нинішня біографія вільна від догм, однак представлений герой вбирає фундаментальні концепти колишніх віків, ґрунтуючись на них, конструює унікальну світоконцепцію, здатну вирішити суперечності часу.*

**Ключові слова:** антропологія, біографія, митець, європейська цивілізація, культура.

**Lesia MYKULANYNETS**

Candidate of Arts, Associate Professor of the Theory and Methods of Music Education Department, Mukachevo State University, str. Uzhgorodska, 26, Mukachevo, Transcarpathian region, Ukraine, 89600  
ORCID: 0000-0002-6346-6532

**To cite this article:** Mykulanynets, L. (2022) Interpretacija antropologichnykh idej epokhy v mystecjkij bioghrافی [The interpretation of anthropological ideas of the epoch in the artistic biography]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 67–72, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-9>

**THE INTERPRETATION OF ANTHROPOLOGICAL IDEAS OF THE EPOCH  
IN THE ARTISTIC BIOGRAPHY**

*The article is dedicated to considering the specifics of interpreting humanistic statements of the epoch in the creative personality's biography. The dominating toposes of European civilization have been revealed by the author and their productivity for constructing the contemporary artist's existence, as well as overcoming the homo sapiens topical challenges, were justified.*

*The research objective is to analyze anthropological views of different ages/centuries, to reveal the specifics of their implementation in the significant person's biography, as well as to prove the remarkable dogmas of the preceding epochs being able to become the basis for shaping the master's chronicle and to enhance the solution of current philanthropic questions.*

*The methodological basis of the research presupposes a complex of the following approaches: culture studies, systemic, comparative and analytical.*

*The scientific novelty lies in the fact that for the first time ever, national arts studies are introduced by the thesis throwing light on the key humanistic fundamentals of world culture being explicated by the master's chronicles.*

*The conclusions confirm the following: the contemporary spiritual issue is a crisis; thus, it requires social structuring based on axiological background of the previous historical periods. The biography demonstrates a focus on the unique profile's personal heritage. Ancient patterns reflect an image of an ideal personality reaching the harmonious combination of the intellectual, mental and corporal issues. The chronicles of the Middle Ages illustrate the Christianity-centric focus of an individual. The Renaissance patterns interpret the person as the Universe domain, the essence of which combines high moral qualities and physical perfection. The Enlightenment philosophy confirms the rational personality type, the chronicle witnessing the skill of taking responsibility for both personal and social being. The Romanticism interprets private existence and the character's creative initiative, while the biography idealizes the images and reveals their inner intentions. Individual history of the Modernism facilitates the psychological and documental constituents. The Postmodernism issue suggests the variations of solving anthropological controversy of the epoch and understands the master as the embodiment of key ontological tendencies. The contemporary biography is free of dogmas; however, the suggested character combines the fundamental concepts of the past centuries being based on them and constructing a unique world concept able of solving the contradictions of a period.*

**Key words:** anthropology; biography; the artist; European civilization; culture.

**Актуальність проблеми.** Початок ХХІ століття ознаменувався трансформацією майже всіх сфер людської життєдіяльності. Вона – наслідок глобальних світових перетурбацій, що віддзеркалили філантропічну кризу. Гуманітаристика також відобразила зазначені процеси. Антропологічні категорії увійшли до її дискурсу, констатуючи буття людини в біографії. Протягом свого існування вказаний жанр змінювався, набував нових форм, виконував різноманітні суспільні функції, однак сталим залишалося – прагнення автора через літопис втілити ідеали доби. Тому нині актуальною є інтерпретація хронік креативної персони, оскільки це уможливило осмислити минуле, знайти мотивацію, ресурси подальшого цивілізаційного поступу homo sapiens.

Сучасна наукова думка фіксує сплеск персонології. Вчені вивчають багатогранні виміри життєпису: мистецтвознавчий (В. Бондарчук, У. Граб, Т. Росул та ін.), культурологічний (І. Голубович, О. Попович, С. Тишко та ін.), історичний (В. Менжулін, В. Попик, В. Чишко та ін.), психологічний (Р. Варнава, Н. Яковлева, Р. Яремко та ін.), соціологічний (В. Кутирнова, В. Онопрієнко, К. Склярєнко та ін.) й т.д. Студіюються типологічні особливості (В. Левченко, С. Ляшко, Т. Черкашина), методологічні база (Л. Логунова, І. Колесник, Н. Шарошкіна та ін.), способи конструювання, умови побутування (О. Злобіна, Л. Микуланинець, М. Тимошенко та ін.), усвідомлюється цивілізаційна місія (Л. Артамошкіна, О. Кривцун, С. Іконникова, та ін.) й т.д. Проте, незважаючи на помітні здобутки, нарізими є розвідки, котрі б освоїли домінуючі засади певного часу, відбитих у хроніках діяча.

**Мета дослідження:** проаналізувати антропологічні погляди різних віків, виявити специфіку їх імплементації в біографії знакової персони, довести, що визначальні постулати попередніх епох можуть стати базою формування літопису майстра, сприяти вирішенню нагальних філантропічних квестів.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Провідні гуманістичні ідеї людства закарбовані ще прадавньою міфологією, де божество, природа, особистість розумілися єдиними. Для античної світоглядної системи філантропічна проблематика – ключова. Грецькі любомудри, опановуючи єство індивідуума, досягли значних результатів, оскільки вивчали його натуру, соціальне, духовне призначення. Вислів Протагора – людина міра всіх речей став парадигмальним. Мислитель переніс акцент наукових пошуків від матеріальної сфери до ідеалістичної, збагнув вагомість сприйняття постаттю власного буття.

Представники натурфілософії (Фалес, Геракліт), розглядаючи космос, інтерпретували: роль постаті; способи віднайдення нею щастя, благочестя. Поворот спричинили переконання Сократа, котрий сутність персони пояснював концептами, яким вона служить. Розвинули засади вчителя Платон, згодом Аристотель. Останній, характеризуючи душевну складову особи, ввів термін «антропологія». Згідно поглядів вчених, особистість – розумне створіння, що знаходиться в гармонії з вищими силами, має здатність створювати свою онтологію, здобувати свободу. Майстри також означили окремі сторони її життєвого шляху, тим сими визначили духовні пріоритети, намітили призначення, гро-

мадську місію. Більшість принципів детерміновані у тогочасні біографічні описи.

Гене́за літопису датується V століття до н.е., а еллінський період є першою кульмінацією. Жанр – логічне продовження антропологічних опусів, оскільки теоретичні постулати отримують практичну експлікацію. На момент завершення зазначеної епохи біографія отримала неабияке поширення (виникають навіть збірники індивідуальних історій). Їх суб'єкти: вчені, полководці, знані мужі, християнські мученики, тобто люди, які виражали провідні ідеї часу. Вагомим було не точне портретування, а фіксація ідеальної моделі особистості. Таким чином античний літопис констатував антропологічний перелом європейської цивілізації.

Середньовіччя засвідчило наступну стадію розвитку гуманістичних поглядів. Терміном *anthropologia* маркували антропоморфні біблійні метафори, котрі вживалися означаючи різні аспекти Боготілення. Християнські догмати, теоцентризм визначальні для усвідомлення понять віку. Людина інтерпретувалася творінням Господа, подібною Йому, наділеною абсолютною свободою. Безсмертна душа – вища цінність, а досягнення вічності – сенс існування.

Вказані засади спричинили філантропічний підйом Західної Європи, яскраво проявлений у XII столітті. Автори житій – переважно, монахи, ігумени, які експлікували жанр крізь призму християнства. Хроніки знакових постатей середньовіччя проповідують аскетизм, відречення від тілесності, досягнення бездоганності буття. Оповідь вибудовувалася таким чином, що реципієнт отримував практичні рекомендації здобуття духовного безсмертя. Антропологічний взірєць доби – святість через єдність з Богом. Літописи не тільки констатують можливість втілення цих підвалин, але й пропонують конкретні шляхи їх реалізації.

Відродження (особливо італійське) означилося гуманістичним поворотом, де центром світобудови постала людина. Прискіплива увага до діячів культури відобразилася у портретах (живописних, скульптурних), літературних життєписних студіях. Останні змальовують зовнішність, тип характеру. Це відповідало ідеалам *studia humanitatis*. Філантропічні роботи вказаного часу піднімаються питання, які торкаються долі окремого суб'єкта. Прикладом конструювання хронік слугують давньогрецькі,

давньоримські шаблони, котрі не копіювалися, подавалися крізь рефлексії письменників. Ренесанс представлений великою кількістю літописних зразків. Їх мета – фіксація характерного, нетипового в обліку людини. Буттєві описи включали тему самоосвіти (освоюючи праці філософів, теологів, поетичні тексти сучасників), доводилася думка: особистість еволюціонує докладаючи власні зусилля.

Даний вік проявляє ціннісне розуміння креативної практики. Починають формуватися біографії метрів, де автори (Дж. Вазарі, К. ван Мандера, Й. Зандрарта, Л. де Ланці) ідентифікують майстра, його техніку, підкреслюють особливу обдарованість героїв, зазначають їх вагомість для трансляції антропологічних вимірів доби.

Період від античності до Відродження – становлення та перша кульмінація життєписів. За переконанням одного із основоположників національної біографістики А.Л. Валевського, літописи демонструють модель впорядкованості, тобто намагаються зібрати, систематизувати, узагальнити наявну інформацію (реальну, придуману) про персонажа, й пояснення творця оповіді (Валевський, 1993). Твердження вченого допомагає не лише осмислити специфіку жанру, що в ці епохи максимально близька документальним хронікам, але і обґрунтувати провідну позицію нашої розвідки. Незважаючи на різні соціальні, політичні й т.д. катаклізми, особистість прагнула космічної злагодженості, гармонії, цілісності, реалізації онтологічного призначення.

Друга половина XVII – XVIII століття – доба Просвітництва. Вона означена поступом матеріальної й духовної сфер, посиленням значущості філантропічних питань. Секуляризація громадської свідомості позбавляє поняття «антропологія» усталеного теологічного тлумачення. Згідно поглядів тогочасних мислителів, вказана дефініція експлікується концепцією про людську сутність. Тобто персона деталізується через порівняння з матерією (Р. Декарт, Т. Гоббс, Ж. Ламетрі). І. Кант визначає термін: філософією, психологією, сумою буттєвого досвіду і внутрішніх інтенцій людини.

Заявлені зміни окреслили вимоги конструювання біографії. Канонізуються її певні догми: дослідницький інтерес направляється від фактів суспільного життя до висвітлення існування героя. При написанні тексту залучаються доку-

ментальні джерела (критично проаналізовані), увага надається різноманітним деталям обліку персонажа. Літопис просвітництва імплементують колізії між людиною, зовнішнім світом, чуттєвими ідеологічними потребами, розумом, стихійними силами. Вони виявляють мотивацію практики особи, при чому висновки автора ґрунтуються на відомостях, що неодноразово піддавалися перегляду, перевірці. Суб'єкти літописів – яскраві, вольові, інтелектуальні, цілеспрямовані, визначають вектори історичного, соціокультурного розвитку країни. Тут вбачаємо інтерпретацію засад доби, де центром громадських вболівань є сильна, пристрасна людина, яка заради блага народу готова пожертвувати своїми вигодами.

Змінює Просвітництво романтизм. Він формує нові, корегує вже устояні антропологічні координати, котрі вперше активно проявилися в Ренесансі. Кульмінації досягли провідні гуманістичні ідеали, що проповідувалися протягом функціонування європейської культури. Їх квінтесенція привела до експлікації особистості мікрокосмосом, здатним відобразити закладену гармонію всесвіту. Розробляючи вчення про Абсолют, фокусом своїх міркувань мислителі (Г.Ф. Гегель, І. Фіхте, Ф. Шеллінг) поставили персону. Її бутійний статус визначає самотність. Реальність розчарувала, тому натхнення для креативної діяльності черпає єднаючись з природою. Діячі ери запропонували продуктивну індивідуальну парадигму, згідно неї постать здатна будувати власні цивілізації.

Антропологічні домінанти XIX століття викликали розквіт персонологічного жанру. Популяризував його Шарль Огюстен Сент-Бйов – родоначальник біографічного методу. Мислитель вважав: для розуміння опусів слід детально студіювати повсякденність маєстро, коло спілкування, звички, епохальну ситуацію й т.д. Висунуті постулати сприяли підвищенню наукового рівня життєпису, він став трактуватися тотожним фігурі майстра.

Романтичні життєписи констатують конфлікт між індивідуумом і домінуючим громадським укладом. Посилюється суб'єктивні компоненти жанру, детально аналізується ментальність героя, складна рефлексія його буття. Науковий дискурс залучає велику кількість документального матеріалу (листи, спогади, авторські ремінісценції тощо). Вагома роль надається

ключовим (етапним) моментам онтології, виявленню їх значення на формування людини.

А.Л. Валевський зазначав: «біографії XVIII – XIX століть властива презумпція дзеркальності, яка визначила впевненість у відсутності яких-небудь трансформацій і деструкцій просторово-часових і ціннісно-сміслових вимірів індивідуальності в ході її текстуальної презентації; це також демонструє прагнення представити, окреслити номенклатуру причин (середовище і обставини життя) і за допомогою калькування зафіксувати відображення припущених причин на свій наслідок (вчинки, думки, поведінка персонажа), що складає процедуру пояснення» (Валевський, 1993, с. 55). Із представленої цитати робимо висновок, що хроніки зазначених епох імплементують гуманістичний образ епохи, прагнуть максимально точно відтворити бутійну тактику героя, показати неповторність інтегровану до типології ери.

XX століття – період докорінних змін майже всіх сфер практики індивідуума, зумовлених розвитком техніки, медицини, культури й т.д. Перетурбації, з одного боку, зауважили кризу європейської цивілізації, з іншого – актуалізували креативний потенціал персони. Багато філософів (М. Шелер, М. Бахтін, М. Хайдеггер та ін.) відмічали філантропічний поворот. Його змістом є: пошук нових методів мислення про особистість; усвідомлення персонології мета-антропологією; віднайдення опорних точок розуміння суб'єкта (турбота, відповідальність, життя, енергія й т.д.).

Проблема суб'єкта вирішується різноманітно, але домінуючі декілька. Перший – підбурений ніцшеанськими ідеями «смерті Бога», «надлюдини». Він розвиває облік самотньої, соціально відстороненої особи. Другий – ілюструє пріоритет свободи, творчості. Вказані підходи визначальні для осмислення сутності митця, останній найчастіше інтерпретується самотнім героєм, який віддаляється від громадськості, щоб заглибитися до власного мікрокосмосу.

Життєписний жанр відобразив гуманістичні перетворення модерну, з'явилась, так звана, «нова біографія». Її провідні засади: зацікавленість психологією персонажа, мотивами діяльності, креативними проявами, прагнення об'єктивності, опора в досвіді предтеч тощо. Зазначені трансформації стали відгуком-протестом на ідеалістично-панегіричний спосіб

подачі літописного матеріалу, що переважав у XIX столітті. Паралельно існує «традиційний» літопис, його типологічні різновиди спостерігаємо й нині.

Філантропічна проблематика другої половини XX століття, спричинена соціально-політичною невизначеністю, перевагою масової свідомості, загубленням етнічної, національної, культурної ідентичності. Перетурбації піддалося розуміння особистості загалом й митця, зокрема. С. Костючков відмічає: «постмодерна людина відкрита для всіх, сприймає світ як символічний простір, не маючи бажання проникнути в зміст речей, сутність явищ, інтерпретацію образів (уявлень) та значення символів, обираючи символічне, «ковзаючи» (тобто легке, не глибоке) буття» (Kostyuchov, 2018, p. 104).

Постмодерністська філософська парадигма, міксує витончене і вульгарне, фахове й аматорське, впливає на специфіку конструювання та побутування життєпису метра. Поступово жанр втрачає ознаки вузькопрофесійності. Увібравши найкращі здобутки минулих епох, біографія залучає до наукового дискурсу досягнення гуманітаристики, налагоджує міждисциплінарні контакти, інтегрує масштабний спектр відомостей. Дуже часто автор особистої історії пропонує лише певну інформацію з буття героя, а реципієнт, відповідно своєму кругозору, самостійно творить літопис. При такому підході не занадто важлива правдивість образу персонажа, вагомим є багатогранність його суб'єктивного тлумачення.

Трансляція філантропічних ідей хроніками діяча здійснюється синтезом парадигмальних категорій, котрі проходять крізь еволюцію людства. Це відбувається вивчаючи: моделі життєписів різних епох; взаємозв'язки між існуванням суб'єкта й соціокультурними процесами, залучених у персонологічний досвід homo sapiens.

XXI століття характеризується подальшим поступом біографістики. Літопис фіксує цивілі-

заційні зміни, антропоцентричність буття, рівноправність майстра й його надбань. Вказаний жанр постає певним ракурсом пізнання нинішньої гуманістичної картини.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Проведене дослідження дозволяє констатувати: духовна ситуація сьогодення – кризова, тому потребує побудови суспільства, заснованого на аксіологічних підвалинах минулих періодів. Біографія – демонструє увагу до життєтворчості неординарної постаті. Античні зразки відображають ідеальну особистість, вона досягає співзвуччя розумного, ментального, тілесного. Середньовічні хроніки ілюструють христоцентричну орієнтацію індивідуума. Ренесансні взірці тлумачать осередком Всесвіту персону, облік якої поєднує високі моральні якості, фізичну досконалість. Філософія Просвітництва утверджує раціональний тип особи, її літопис засвідчує вміння брати відповідальність за власне, суспільне буття. Романтизм опікується приватним єством, креативним початком героя, а життєпис ідеалізує персонажів, розкриває їх внутрішні інтенції. Індивідуальна історія модернізму посилює психологічну, документальну складову. Постмодерністський опис пропонує варіанти розв'язання антропологічних суперечностей доби, розуміє митця виразником провідних онтологічних тенденцій. Нинішня біографія вільна від догм, однак представлений герой вбирає фундаментальні концепти колишніх віків, ґрунтуючись на них, конструює унікальну світоконцепцію, здатну вирішити суперечності часу.

Дана розвідка не вичерпує всі аспекти зазначеної проблематики. Подальшого студіювання потребує філантропічна ситуація XXI століття, її відбиття в сучасних мистецтвознавчих літописах. Актуальним є осягнення гуманістичних засад доби через осмислення життєтворчості конкретного метра.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Валевский А.Л. (1993). Основания биографики. Киев: Наукова думка. 110 с.
2. Власова Т.І., Кривчик Г.Г. (2018). Рецепція біографічного методу в історико-антропологічних студіях. *Антропологічні виміри філософських досліджень*, 13, 156 – 165.
3. Kostyuchkov S.K. (2018). Different human images and anthropological colissions of post-modernism epoch: biophilosophical interpretation. *Антропологічні виміри філософських досліджень*, 13, 100–111.
4. Менжулін В.І. Історико-філософська біографістика: провідні тенденції та віхи становлення. *Наукові записки НаУКМА. Серія Філософія та релігієзнавство*. 2011. Т.115. С. 18 25.
5. Микуланинець Л.М. (2022). Відображення образу епохи в біографії митця. *Fine art and culture studies*, 1, 142–147.

6. Mykulanynets L.M. (2019). Image of humanin the postmodern epoch. *Anthropological measurements of philosophical research*, 16, 43–54.
7. Муратова О.В. Біографія як форма пізнання особистості митця: сутність, аспекти, інтерпретація. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2020 № 46 том 3. С. 94–97.
8. Попик В.І. Біографістика. (No date). Відновлено з: <http://biography.nbu.gov.ua/index.php/biografistika-j-in-biografika/59-biografistika>.
9. Тишко С. Шляхи культурологічних досліджень творчих біографій музикантів. *Київське музикознавство. Серія культурологія та мистецтвознавство*. 2019. №58. С. 79–90.
10. Черкашина Т.Ю. Художня біографія і біографічні мемуари: взаємонакладання дискурсів (на матеріалі художніх біографій французьких авторів). *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. 2015. Вип. 6. С. 139–148.

#### REFERENCES:

1. Valevskyi A.L. (1993). *Osnovanyia byohrafyky* [The basics of biographics]. Kyev: naukova dumka [in Ukrainian].
2. Vlasova, T.I., Kryvchyk, Gh.Gh. (2018). Recepcija bioghrafichnogho metodu v istoryko-antropologichnykh studijakh [The reception of biographic method in historical and anthropological studies]. *Antropologichni vymiry filososfsjkykh doslidzhenj*, 13, 156–165 [in Ukrainian].
3. Kostyuchkov, S.K. (2018). Different human images and anthropological colissions of post-modernism epoch: bio-philosophical interpretation. *Antropologichni vymiry filososfsjkykh doslidzhenj*, 13, 100 – 111 [in Ukrainian].
4. Menzhulin V. I. (2011). Istoryko-filosofsjka bioghrafistyka: providni tendenciji ta vikhy stanovlennja [Historical and philosophical biography: leading trends and milestones]. *Scientific notes of NaUKMA. Series Philosophy and Religious Studies*, Vol. 115, 18–25 [in Ukrainian].
5. Mykulanynets, L. (2021) Vidobrazhennia khudozhnoho obrazu epokhy v biohrafii myttsia [The reflection of the epoch's artistic image in an artist's biography]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 142–147 [in Ukrainian]. Doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-20>.
6. Mykulanynets, L.M. (2019). Image of humanin the postmodern epoch. *Anthropological measurements of philosophical research*, 16, 43–54 [in Ukrainian].
7. Muratova O. Bioghrafija jak forma piznannja osobystosti mytca: sutnistj, aspekty, interpretacija [Biography as a form of cognizing an artist's personality: the essence, aspects, and interpretations]. *Naukovyj visnyk Mizhnarodnogho ghumanitarnogho universytetu. Ser.: Filologhija*, 46, Vol. 3, 94–97 [in Ukrainian].
8. Popyk V.I. Bioghrafistyka [Biography]. (No date). Retrieved from <http://biography.nbu.gov.ua/index.php/biografistika-j-in-biografika/59-biografistika> [in Ukrainian].
9. Tyshko S. Shliakhy kulturolohichnykh doslidzhen tvorchykh biohrafii muzykantiv. [The ways of culture studies research of the musicians' artistic biographies]. *Kyiv musicology. Culture and arts studies series*. 2019, Nr 58, pp. 79–90 [in Ukrainian].
10. Cherkashyna T.Iu. Khudozhnia biohrafia i biohrafichni memuary: vzaiemonakladannia dyskursiv (na materialii khudozhnikh biohrafii frantsuzkykh avtoriv). [Artistic original biography and biography memoirs: the discourse interrelation (the case study of the French authors' artistic biographies)]. *World literature: poetics, mentality and spirituality*. 2015, 6, 139–148 [in Ukrainian].

УДК 780.647.2:781.6(477)(092)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-10>

**Vitalii OXMANIUK**

кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музично-практичної підготовки, декан факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

ORCID: 0000-0001-9762-4968

**Бібліографічний опис статті:** Охманюк В. (2022). Особливості творчості Євгенії Черказової в сучасному акордеонному виконавстві (мистецтві). *Fine Art and Culture Studies*, 4, 73–78, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-10>

## ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ ЄВГЕНІЇ ЧЕРКАЗОВОЇ В СУЧАСНОМУ АКОРДЕОННОМУ ВИКОНАВСТВІ

Сучасний етап розвитку української музичної культури позначений активною інтеграцією цього явища у європейський і світовий простір. Цьому сприяють різні чинники, зокрема творчість українських баяністів-акордеоністів і мистецьких колективів за участю цих інструментів.

**Метою** статті є процес дослідження художньо-мистецьких аспектів та особливостей творчості Євгенії Іванівни Черказової в сучасному акордеонному виконавстві.

**Наукова новизна.** Висвітлено новаторські тенденції у виконавському мистецтві представниці київської акордеонної школи на прикладі творчості Євгенії Черказової.

**Як висновок,** у статті наголошується, що головною метою викладацької діяльності Є. Черказової є пошук ефективних методів, що пов'язані із суто художніми аспектами музичної творчості, тому що виконавські завдання технічного характеру визначаються конкретними художніми завданнями та ідеями, які формуються у внутрішньому світі особистості. Саме тому творчий педагог Є. Черказова вважає, що основним завданням є підготовка не лише високопрофесійного спеціаліста, але і всебічно розвинутої особистості.

**Ключові слова:** акордеонне виконавство, музичне мистецтво, репертуар, міжнародний конкурс, київська виконавська школа.

**Vitalii OKHMANIUK**

PhD in Art, Professor, Honored Arts Worker of Ukraine, Professor at Music-Practical & Performing Training Department, Dean of Culture and Arts Faculty, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0001-9762-4968

**To cite this article:** Okhmaniuk V. (2022). Osoblyvosti tvorchosti Yevheniyi Cherkazovoyi v suchasnomu akordeonnomu vykonavstvi [Features of Eugenia Cherkazova's creativity in modern accordion performance]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 73–78, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-10>

## FEATURES OF EUGENIA CHERKAZOVA'S CREATIVITY IN MODERN ACCORDION PERFORMANCE

The early stage of the development of Ukrainian musical culture is marked by the active integration of this phenomenon into the European and world scene. This is facilitated by various factors, in particular, the creativity of Ukrainian accordion players and art collectives using these instruments.

**The aim** of the article is the process of researching the artistic aspects and features of Yevgenia Ivanivna Cherkazova's creativity in modern accordion performance.

**Scientific novelty.** Innovative trends in the performance art of a representative of the Kyiv accordion school are highlighted, using the example of Yevgenia Cherkazova's work.

As a **conclusion**, the article emphasizes that the main goal of E. Cherkazova's teaching activity is the search for effective methods related to the purely artistic aspects of musical creativity, because performance tasks of a technical nature are determined by specific artistic tasks and ideas that are formed in the inner world of the personality.

**Key words:** accordion performance, musical art, repertoire, international competition, Kyiv performing school.

**Актуальність проблеми.** Сучасний етап розвитку української музичної культури позначений активною інтеграцією цього явища у європейський та світовий простір. Цьому явищу сприяють багато чинників, зокрема творча діяльність українських баяністів-акордеоністів та мистецьких колективів за участю зазначених інструментів. Українські виконавці та колективи перемагають на найпрестижніших міжнародних конкурсах, здійснюють масштабну гастрольно-концертну діяльність, популяризують баянно-акордеонне мистецтво України в усьому світі.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблеми сучасного баянно-акордеонного виконавства у своїх працях певною мірою висвітлювали такі дослідники та науковці як: Віктор Власов, Микола Давидов, Альфред Мірек, Михайло Оберюхтін, Анатолій Семешко. Найбільш ґрунтовно, на нашу думку, дослідженнями та проблемами київської баянно-акордеонної школи займався мистецтвознавець та педагог, доктор мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України Микола Давидов.

**Метою статті** є процес дослідження художньо-мистецьких аспектів та особливостей творчості Євгенії Іванівни Черказової в сучасному акордеонному виконавстві.

**Виклад основного матеріалу.** Процес становлення та розвитку акордеонного мистецтва в Україні тісно пов'язаний з іменем Євгенії Черказової.

У 1990 році на кафедрі народних інструментів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського було відкрито спеціальний клас акордеона, який очолила народна артистка України Є. Черказова. Відзначимо, що це перший спеціальний клас акордеона, відкритий у мистецькому закладі вищої освіти III – IV рівнів акредитації. У 1995 році Є. Черказова на основі новоутвореної у акордеонному та баянному мистецтві України наукової бази формування виконавської майстерності, розробила першу навчальну програму по класу акордеона для закладів вищої музичної освіти України. Визначальними принципами цієї програми є: «1) створення фундаментальної репертуарної бази, максимально адаптованої під діапазон, темброві та фактурні можливості акордеона; 2) одержання молодими музикантами

кваліфікації концертного виконавця та удосконалення їхньої майстерності безпосередньо з рук педагога-акордеоніста» [Юсипей, 2005: 319].

У викладанні до кожного студента застосовується індивідуальний підхід з метою виявлення його особистісно-професійних якостей і заохочення до систематичного самовдосконалення. Застосування даної методики досить швидко дало позитивні результати: низка студентів Є. Черказової стали переможцями міжнародних і всеукраїнських конкурсів та відомими концертними виконавцями. Серед таких – заслужений артист України Ю. Тертичний, лауреати міжнародних конкурсів В. Бендас, А. Вальков, О. Волянський, Р. Воронка, А. Дунаєв, В. Кравчук, О. Мартинюк, О. Микитюк, Д. Мотузок, Д. Скидан, П. Хадкевич, Г. Щербань та багато інших.

Упродовж тривалого часу на головній сцені країни – в Колонному залі ім. М. В. Лисенка Національної філармонії проходять концерти з циклу «Педагог та його учні», учасниками яких є студенти, аспіранти та випускники класу Є. Черказової.

Із 2011 р. ці концерти перетворились у міжнародний фестиваль «Kyiv Accordion Fest», в якому беруть участь, окрім студентів відомого педагога, провідні акордеоністи світу – Сальваторе ді Джезуальдо, Джорджо Деллароле, 94 Івано Баттістон (Італія), Людмила Шлеконіте (Литва). Як досвідчений фахівець і педагог, Є. Черказова входить до складу журі авторитетних конкурсів, проводить майстер-класи в Україні та за кордоном, бере активну участь у конференціях та фестивалях.

Мисткиня є членом СДМІ – Методичного центру викладачів музичних закладів Італії, почесним членом Академії літератури і мистецтва в м. Фівіццано (Італія).

Як справжній педагог-новатор, Є. Черказова постійно самовдосконалюється. Так, мисткиня разом зі своїми студентами почала опановувати мистецтво історично поінформованого виконавства і використовувати ці знання у виконанні клавірної музики ренесансу і бароко на акордеоні (Виткалов, 2013: 253 – 258). Це стало можливим завдяки співпраці кафедри баяна і акордеона та кафедри старовинної музики НМАУ ім. П. І. Чайковського і, зокрема, керівнику класу клавесина, професору

Світлані Шабалтіній. Із 2013 р. вона викладає дисципліну «Ознайомлення з клавесином» для акордеоністів і баяністів I курсу, а також разом із старшим викладачем О. Шадріною-Личак факультативно навчає грі на клавесині.

Безумовно, вивчення акордеоністами стильових особливостей музики ренесансу і бароко допомагає їм вірно її виконувати. Окрім цього, Є. Черказова і С. Шабалтіна створили дует, що є новим в українській музичній культурі. Поєднання тембрів клавесина і акордеона створює незвичне і неповторне звучання, надає музиці бароко нових барв.

Є. Черказова широко популяризує акордеонне мистецтво на престижних концертних майданчиках України і світу, надихаючи студентів власним прикладом. Так, її концерти з успіхом проходять у Латвії, Греції, Франції, Італії, Німеччині.

Євгенія Черказова здійснила вагомий внесок у розвиток концертного репертуару акордеоністів. Мисткиня збила досить масштабну нотну бібліотеку, до якої увійшли всі напрями концертного репертуару, це: перекладення та транскрипції творів бароко, музичний авангард, оригінальні твори і адаптовані для акордеона з баянного репертуару, класичної музики, естрадно-джазові композиції, обробки народної музики.

У 2004 році Євгенією Черказовою видано навчальний посібник «Академічний репертуар акордеоніста». Туди увійшли її перекладення концертних творів П. Сарасате, І. Альбеніса, Дж. Платті, Ф. Мендельсона, Д. Скарлатті, а також методичні рекомендації.

В 2007 році у італійському видавництві «PHYSA» вийшов репертуарний збірник Є. Черказової, до якого увійшли перекладення творів бароко для акордеона (Булда, 2006: 162). Композиції подані у виконавській редакції авторки.

Євгенія Черказова – засновниця академічного напрямку акордеонного мистецтва в Україні – успішно співпрацює з композитором харківської школи Анатолієм Гайденком. Саме для неї композитор створив Концерт для акордеона і струнного оркестру «Ессе Номо!» (2000 рік), що увійшов до репертуару акордеоністів.

Народна артистка України Є. Черказова є яскравою представницею академічного напрямку акордеонного мистецтва в Україні, представницею київської виконавської

школи. Їй притаманний вишуканий академічний стиль гри.

Виконавська майстерність Є. Черказової охарактеризована глибоким проникненням у зміст та стиль твору, блискучою віртуозною технікою, яскравою емоційністю та артистизмом виконання. Високий рівень виконавської майстерності і віртуозне володіння інструментом дають мисткині виконувати одні з найскладніших творів різних епох, жанрів та стилів – від бароко до авангарду.

Варто відзначити вагому роль Є. Черказової у формуванні та розвитку акордеонного репертуару академічного напрямку. Вона першою почала виконувати на акордеоні твори В. Семенова, А. Білошицького, А. Кусякова, В. Зубицького, створила транскрипції творів композиторів-романтиків, увела до свого репертуару приклади клавірної музики (сонати Д. Скарлатті та «ДТК» Й. С. Баха).

Завдячуючи творчій співпраці Євгенії Черказової та музикантами Італії, репертуар українських акордеоністів поповнився творами італійської акордеонної академічної музики ХХ ст.

У творчій діяльності Є. Черказової також яскраво виявилась тенденція, що сформувалася в акордеонному мистецтві ще у роки Другої світової війни – це акомпанування солістам-вокалістам. Є. Черказова багато років акомпанувала народному артисту України К. Огневому. Співпраця з талановитим співаком сприяла зростанню рівня виконавської майстерності мисткині, позаяк Є. Черказова переймала багаті традиції вокальної школи, відкрила для себе феномен «живого подиху», «живого голосу» і переносила все це на власне виконання (Юспей, 2005: 318–320).

Нині Є. Черказова як концертна виконавиця посідає одне з найпомітніших місць не лише в українському, а й у європейському акордеонному мистецтві. Майстер-класи та концерти мисткині відбуваються у Франції, Італії, Німеччині, Україні, Греції, Латвії. Вона стала володаркою Гран-прі та золотої медалі Міжнародного конкурсу «Гран-прі» (1989, Франція, м. Мюльгау).

Є. Черказова співпрацює творчо з відомими українськими і зарубіжними виконавцями та мистецькими колективами – К. Полянською, Г. Нужею, І. Баттістоном, С. Шабалтіною, оркестром народних інструментів Національної музичної академії ім. П. І. Чай-

ковського, Національним симфонічним оркестром України та іншими колективами.

Творча діяльність Є. Черказової досить широко представлена у грамзапису – випущено п'ять компакт-дисків, зроблено біля 30 записів до Фонду Національної телерадіокомпанії України (Мірек, 1994: 113). Отже, відзначимо важливу роль творчості Є. Черказової в популяризації академічного напрямку акордеонного мистецтва в Україні і за її межами.

Є. Черказова працює художнім керівником камерно-інструментального квартету «Джерело» Національної філармонії України, що відзначається своєрідністю та оригінальністю виконавського стилю. До складу колективу входять народні артисти України Є. Черказова (акордеон), В. Відмідський (домра), заслужені артисти України В. Левицький (домра), О. Олексієнко (кобза-бас).

В творчому доробку цього колективу – переклади класичної музики, обробки українських народних пісенних та танцювальних мелодій, сучасна оригінальна музика, акомпанементи солістам. Так, спеціально для ансамблю «Джерело» В. Власов написав твір «Музика для чотирьох».

Квартет «Джерело» проводить активну концертну діяльність в Україні і за кордоном, його виступи відбуваються у таких країнах як: Німеччина, Франція, Грузія, Росія та інші країни.

Разом із сольною концертно-виконавською слід також відзначити акомпаніаторську діяльність колективу. Ансамбль веде супровід виступів відомих українських солістів-інструменталістів та вокалістів, таким чином постійно поповнюючи свій репертуар та створюючи нові концертні програми.

Свідченням високої виконавської майстерності квартету «Джерело» є його перемоги на престижних міжнародних конкурсах та фестивалях. Так, у 1997 році колектив став дипломантом Міжнародного конкурсу «Фогтландські Дні музики» (Німеччина, м. Клінгенталь) у категорії камерних ансамблів. В 2000 році квартет «Джерело» став учасником Міжнародного фестивалю, який відбувся у м. Салоніки (Греція). Визнання творчих досягнень квартету «Джерело» в Україні і за кордоном чітко доводить високий рівень та художню досконалість виконавського мистецтва ансамблю.

Як творча особистість, Є. Черказова перебуває у постійному пошуку нових задумів. Також, великі можливості акордеона як камерного інструмента розкриває у його поєднанні з віолончеллю. Це знайшло відображення в творчості ансамблю «Asteria bis», до складу якого входять Є. Черказова та Г. Нужа. Зазначимо, що це абсолютно новий камерно-інструментальний склад в українській музиці.

Митці ансамблю одні з перших в Україні розпочали популяризацію нетипового поєднання акордеона з класичними інструментами, зокрема, і з віолончеллю.

Є. Черказова та Г. Нужа постійно здійснюють пошук нових звукових можливостей акордеона і віолончелі, роблячи спробу розширити палітру виражальних засобів, що, без сумніву, змінює традиційні уявлення про функції і звучання даних інструментів. Дует представляє неповторну тембральну єдність, відбувається поєднання дещо «прохолодного» тембру акордеона із «живим» звучанням віолончелі. За допомогою звуко-виражальних засобів інструментів дуету передається звучання цілого оркестру. Так, у творі Й. С. Баха «Пасторалі» звучить струнний квінтет та акорди органа; у «Іспанській народній сюїті» М. де Фалья віолончель проводить імітацію гітар піцикато; у п'єсі С. Цінцадзе «Сачидао» акордеон виступає у ролі ударних інструментів.

Учасникам ансамблю «Asteria bis» властиві висока культура і бездоганний музичний смак, яке знайшло відображення в інтерпретації музичних творів різних епох, стилів та жанрів. У репертуарних вподобаннях ансамблю презентовано твори неофольклористичні композиції, сучасне танго, бароко, романтичні мініатюри.

Слід наголосити, що Є. Черказова й Г. Нужа власноруч створюють транскрипції та перекладення композицій, тому як для такого складу не існує репертуару.

Творчість ансамблю «Asteria bis» представлено у компакт-диску, до якого увійшли твори Й. С. Баха, Е. Блоха, Ф. Крейсера, А. П'яцолли, І. Стравінського, М. де Фалья, С. Цінцадзе.

Найвищу виконавську майстерність ансамблю «Asteria bis» засвідчує перемога на Міжнародному конкурсі-фестивалі «Music World» (2002, Італія, м. Фівізано, I премія).

Мистецтво даного колективу здобуло високу оцінку музичної громадськості та викликало зацікавленість столичних мас-медіа. Успішна творча діяльність ансамблю «Asteria bis» переконливо доводить, що акордеон – це академічний інструмент з досить великими художньо-виражальними можливостями, що не до кінця ще розкриті.

Акордеон також входить у склад різних ансамблів народних інструментів і народно-оркестрових творчих колективів. У мистецьких навчальних закладах діють однорідні оркестри акордеоністів та оркестри баяністів-акордеоністів. Ці колективи виконують не малу кількість творів різних жанрів, стилів та епох.

Оркестри акордеоністів мають багатий творчо-виконавський, віртуозний потенціал, тому що темброва однорідність та динамічна урівноваженість груп акордеонів мають можливість досягти цілісного ансамблевого звучання.

Яскравим зразком подібних колективів є оркестр акордеоністів «GRAND ACCORDEON» Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, керівником якого є Є. Черказова.

Репертуар оркестру відзначається жанрово-стильовим розмаїттям. Туди входять перекладення класичних творів українських та зарубіжних композиторів, естрадно-джазові композиції, обробки народного мелосу, оригінальні твори для акордеона.

В 2011 р. цей колектив став володарем Гран-Прі Міжнародного конкурсу акордеоністів «Асколтате» у м. Каунас (Литва), а у 2013 р. отримав Гран-прі Міжнародного конкурсу «Празькі музичні сезони» (Чехія), у 2014 і 2015 рр. оркестр був почесним гостем фестивалю слов'янської культури «Троїцькі дзвони» у м. Таллін (Естонія). Окрім цього, у 2015 р. ансамбль неперевершено виступив з концертом на VI Міжнародному конкурс-фестивалі «Akordeon-Art» у м. Східне Сараєво (Боснія і Герцеговина).

Є. Черказовою розроблені авторські підходи щодо формування виконавської майстерності студентів-акордеоністів, добору навчального репертуару, виховання особистості виконавця. До репертуару акордеоністів входять оригінальні твори, композиції модерну й авангарду, естрадно-джазові твори, перекладення класичної музики, обробки народного

мелосу. Розучуючи твори різних епох, студенти мають змогу ознайомитись із найбільш характерними особливостями певної доби.

На думку Є. Черказової, у процесі підбору репертуару також обов'язково враховуються особистісні смаки творчої молоді. Такий принцип підбору репертуару сприяє вихованню художнього смаку і високої музичної культури студентів-акордеоністів.

Є. Черказовою вироблена методика організації навчання та творчості акордеоністів. Індивідуальний робочий план студента-акордеоніста має два аспекти: підбір художнього репертуару і оволодіння інструктивним матеріалом. До робочого плану студентів входять: поліфонічні твори, композиції кантиленного і віртуозного характеру, твори великої форми. Разом із цим студенти мають вивчити 5–6 етюдів та опанувати масштабним інструктивним матеріалом, до якого входять різноманітні варіанти гам – штрихові, ритмічні, поліритмічні, динамічні; вправи на різні види техніки та специфічні прийоми.

Аналіз навчальних планів акордеоністів засвідчує про те, що рівень освіти музикантів-акордеоністів наближений до рівня класичної академічної освіти. Окрім спеціальних дисциплін акордеоністи вивчають гармонію, поліфонію, інструментовку, диригування, читання партитур, обов'язково відвідують ансамблевий та оркестровий класи.

Головною метою викладацької діяльності Є. Черказової є пошук ефективних методів, які пов'язані із суто художніми аспектами музичної творчості, тому що виконавські завдання технічного характеру визначаються конкретними художніми завданнями та ідеями, що формуються у внутрішньому світі особистості. Саме тому творчий педагог Є. Черказова вважає, що основним завданням є підготовка не лише високопрофесійного спеціаліста, але й всебічно розвиненої особистості.

**Висновки.** Таким чином, процес становлення та розвитку акордеонного мистецтва в Україні тісно пов'язаний з іменем Євгенії Черказової, яка активно популяризує акордеонне мистецтво на престижних концертних майданчиках України і світу. Її концерти з успіхом відбуваються у Греції, Італії, Франції, Латвії, Німеччині.

Є. Черказова зробила вагомий внесок у розвиток концертного репертуару

акордеоністів. Мисткиня збрала велику нотну бібліотеку, до якої увійшли всі напрями концертного репертуару: транскрипції та перекладення творів бароко, класичної музики, оригінальні твори та адаптовані для акордеона з баянного репертуару, естрадно-джазові композиції, обробки народної музики, музичний авангард.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Булда М. Інтерпретація естрадно-джазових стилів в акордеонно-баянному виконавстві. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Випуск ІХ. Івано-Франківськ*, 2006. 202 с.
2. Виткалов С. В. Митець у сучасному регіональному культурному соціумі: проблеми його функціонування. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. пр.: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту*. Рівне: РДГУ, 2013. Вип. 19. Т. 1. С. 253–258.
3. Мірек А. Гармоніка: минуле та сьогодні. К.: Інтерпрокс, 1994. 534 с.
4. Юсипей Р. Вільний злет. Кілька штрихів до портрета акордеоністки Євгенії Черказової. *Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах. Українська академічна школа*. К. : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2005. С. 318–320.

#### REFERENCES:

1. Bulda, M. (2006). Interpretatsiya estradno-dzhazovykh styliv v akordeonno-bayannomu vykonavstvi. [Interpretation of pop-jazz styles in accordion-bayan performance]. *Visnyk Prykarpats'koho universytetu. Mystetstvoznnavstvo. Vypusk IKH. Ivano-Frankivs'k* [in Ukrainian].
2. Vytkalov S. V. (2013). Mytets' u suchasnomu rehional'nomu kul'turnomu cotsiumi: problemy yoho funktsionuvannya. [Myets, an artist in the Tuchach regional cultural society: problems of its functioning]. *Ukrayinc'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku: zb. nauk. pr.: nauk. zap. Rivnen. derzh. humanit. un-tu. 19. T. 1., 253–258* [in Ukrainian].
3. Mirek A. (1994). *Harmonika: mynule ta s'ohodennya. [Harmonica: past and present]*. K. : Interproks [in Ukrainian].
4. Yucypey R. (2005). Vil'nyy zlet. Kil'ka shtrykhiv do portreta akordeonistky Yevheniyi Cherkazovoyi. [A few touches to the portrait of accordionist Yevgenia Cherkazova]. *Davydov M. Ictoriya vykonavctva na narodnykh instrumentakh. Ukrayinc'ka akademichna shkola*. K. : NMAU im. P.I.Chaykovs'koho, 318–320 [in Ukrainian].

УДК 378.018.4:7.071.5

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-11>

**Юлія ПАВЛЮК**

аспірантка кафедри теорії та історії музики, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, вул. Пирогова, 9, Київ, Україна, 02000

ORCID: 0000-0002-3646-9279

**Бібліографічний опис статті:** Павлюк Ю. (2022). «Інноваційні методи формування технологічно-корекційної компетентності студентів під час змішаного навчання». *Fine Art and Culture Studies*, 4, 79–84, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-11>

## ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ ФОРМУВАННЯ ТЕХНОЛОГІЧНО-КОРЕКЦІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ СТУДЕНТІВ (ФАКУЛЬТЕТІВ МИСТЕЦТВ) ПІД ЧАС ЗМІШАНОГО НАВЧАННЯ

В статті було розглянуто термін «змішане навчання» на основі ґрунтовних досліджень вітчизняних та зарубіжних науковців. Зроблено висновок, що дане поняття означає не тільки поєднання дистанційного та очного форм, а представляє собою синтез позитивних елементів кожної з форм отримання освіти ЗВО. Для кращого розуміння доцільності поєднання елементів було представлено таблицю, яка характеризує сильні та слабкі сторони дистанційного та очного навчання.

Задачею змішаного навчання є допомогти студенту ЗВО набути професійних знань та навичок. Вони є головними компонентами, що формують технологічно-корекційну компетентність, яка є показником професійного зростання студента. Для кращого розуміння було дано визначення терміну «технологічно-корекційної компетентності», що дає розуміння чому даний компонент є важливим в освітньому процесі студента-інструменталіста.

Висунуто гіпотезу, що інноваційні методи – це традиційні методи навчання, які трансформувались та оно-вилися в сучасних надскладних умовах. Визначено декілька основних інноваційних методів, які активно застосовуються нами на практиці. Ми поділили процес «змішаного навчання» на декілька етапів. Кожен етап має свою особливість, систему занять, відповідно до якого ми підібрали систему інноваційних методів.

Дана стаття показує сильні сторони «змішаного навчання» в музичній сфері та пропонує декілька методів, які на нашу думку є важливими при формуванні ТКК. Даний тип навчання налічує в собі й інші методи, тому потрібно врахувати, що постійний розвиток технологій та інших освітніх процесів буде невпинно збільшувати кількість інструментів для найкращого досягнення поставленої мети.

**Ключові слова:** інноваційні методи, технологічно-корекційна компетентність, змішане навчання.

**Yuliya PAVLIYK**

Postgraduate Student at the Department: theories and history of music National Pedagogical Dragomanov University, Pyrogorova str., 9, Kyiv, Ukraine, 02000

ORCID: 0000-0002-3646-9279

**To cite this article:** Pavliyk, Yu. (2022). Innovatsiini metody formuvannia tekhnolohichno-korektsiinoi kompetentnosti studentiv (fakultetiv mystetstv)pid chas zmishanoho navchannia [Innovative methods of forming technological and corrective competence of students during blended learning]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 79–84, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-11>

## INNOVATIVE METHODS OF FORMING TECHNOLOGICAL AND CORRECTIVE COMPETENCE OF STUDENTS DURING BLENDED LEARNING

The article considered the term "blended learning" on the basis of thorough research by domestic and foreign scientists. It was concluded that this concept means not only a combination of distance and face-to-face forms, but is a synthesis of positive elements of each form of higher education. For a better understanding of the expediency of combining elements, a table was presented that characterizes the strengths and weaknesses of distance and face-to-face learning.

The task of blended learning is to help a student of higher education to acquire professional knowledge and skills. They are the main components that form the technological and correctional competence, which is an indicator of the student's professional growth. For a better understanding, a definition of the term "technological-corrective

competence" was given, which gives an understanding of why this component is important in the educational process of an instrumentalist student.

*It is hypothesized that innovative methods are traditional teaching methods that have been transformed and updated in today's extremely complex conditions. Several main innovative methods, which are actively used by us in practice, have been identified. We divided the process of "blended learning" into several stages. Each stage has its own peculiarity, a system of classes, according to which we have selected a system of innovative methods.*

*This article shows the strengths of "blended learning" in the field of music and offers several methods that we believe are important in the formation of TCC. This type of training includes other methods, so it should be taken into account that the constant development of technologies and other educational processes will constantly increase the number of tools for the best achievement of the set goal.*

**Key words:** *innovative methods, technological and corrective competence, blended learning.*

**Актуальність проблеми.** Основним завданням ЗВО є надання студентам висококваліфікованих знань та умінь у певній професії. У зв'язку з останніми подіями в Україні (Covid-19 та воєнним станом) освіта вимагає віднайдення найбільш ефективних способів навчання. Зростання професійного рівня інструменталістів в ЗВО в умовах змішаного навчання – надскладний процес, оскільки він містить в собі не лише групові («квартетний» та «оркестровий» класи), а й індивідуальні заняття (спеціальність «Основний музичний інструмент»). Змішане навчання стає тим способом здобуття освіти, який є найбільш ефективним у зв'язку із зазначеними вище подіями в країні. Це питання є актуальним та малодослідженим, що і зумовило вибір теми статті: «*Інноваційні методи формування технологічно-корекційної компетентності студентів (факультетів мистецтв) під час змішаного навчання*».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Чимало вітчизняних та зарубіжних дослідників вивчали позитивні і негативні сторони «змішаного навчання». Даний тип освіти практикується в українських ЗВО нещодавно, тому що він прийшов до нас із досвіду зарубіжних колег (Bonk, Graham, 2012), (Horn, Staker, 2015). У зв'язку з даною обставиною, в першу чергу, проаналізуємо дослідження іноземних науковців, таких як: Ч. Бонк, Ч. Грейхам, Ч. Грем, Х. Стакер<sup>6</sup>, М.Хорн та ін. За останні роки впровадження «змішаного навчання» дане поняття вивчали і наші вітчизняні дослідники: О. Барна, С. Березенська, К. Бугайчук, В. Кухаренко, Н. Олійник, Т. Олійник, О. Рибалко, Н. Сиротенко, А. Столярєвська (Барна, 2016), (В.М. Кухаренко, 2016).

Нові впровадження не завжди знаходять ширий відгук у представників наукової еліти. Потрібен час на засвоєння цих нових технологій та принципів роботи, але «змішане

навчання» дозволяє зробити процес засвоєння нового більш приємним та комфортним.

**Мета дослідження** – визначити сутність поняття «змішане навчання» охарактеризувати особливості дистанційного та очного навчання у інструментальній діяльності, знайти позитивні та негативні сторони процесів у формуванні технологічно-корекційної компетентності студентів ЗВО, проаналізувати інноваційні методи покращення роботи під час змішаного навчання. Щоб досягнути даної мети, нами було використано такі методи дослідження: узагальнення, порівняння, аналіз та ін.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Музична освіта має свої певні особливості в організації навчального процесу, важливе місце в якому займають індивідуальні заняття з педагогом із спеціальності («Основний музичний інструмент»). Впровадження системи змішаного навчання, або ще його називають «гібридним» (Clayton), зорієнтоване на подолання певних труднощів та уміння зробити процес освіти комфортнішим і доступнішим для студентів-інструменталістів. Для кращого розуміння сутності поняття «змішане навчання» розглянемо його структуру.

Гібридне навчання містить в собі 2 елементи:

- дистанційне (електронне) навчання;
- очне (стаціонарне, традиційне).

Ці елементи характеризуються певним набором позитивних та негативних критеріїв. Розглянемо їх більш детально.

Очне навчання допомагає кращому розвитку комунікативних навичок, не потребує спеціальної цифрової техніки, наявний безпосередній контакт із викладачем. Але негативною стороною є затрата часу, щоб дістатися до місця заняття. Дистанційне навчання дещо прискорює процес отримання знань, графік занять є гнучкішим, потрібно організувати лише свій простір, можливість переглянути урок декілька

разів. Мінусами в даному типі занять є володіння професійною технікою (але рівень відтворення, на жаль, не зможе зрівнятися із живим виконанням), наявність хорошого інтернет зв'язку, знання музичних платформ та вміння ними користуватися, відсутність спілкування з колегами. Для кращого розуміння позитивних та негативних сторін дистанційного та очного типів навчання розглянемо таблицю 1.

Таблиця 1

Критерії	Дистанційне (онлайн) навчання	Очне (стаціонарне) навчання
Наявність електронної техніки	✓	–
Наявність хорошого інтернету	✓	–
Знання певних платформ	✓	–
Місце занять	Будь яке	Одне стабільне
Якість відтворення	–	✓
Фізичний контакт	–	✓
Час та фінанси на дорогу	–	✓
Запис уроку	✓	–
Комунікативні навички	–	✓

Тепер повернемося до поняття «змішаного навчання». Вперше термін використала компанія Interactive Learning Centers, яка в своїй рекламній кампанії запропонувала змішане навчання (blended learning) (Garrison, 2008). Із виходом «Довідника змішаного навчання» 2006 р. даний термін характеризували як поєднання традиційних методів навчання із можливостями, які надає цифрова техніка разом із мережею Інтернет (Bonk, 2006).

Впродовж останніх років даний термін поглибили в педагогічному контексті та визначили його основні засади. Зарубіжні науковці (Ч. Бонк, Ч. Грейхам; Х. Стакер, М. Хорн та ін.) під цим терміном розуміють поєднання високих цифрових компетенцій з особистісним навчанням студента, використовуючи різні методи для найкращого досягнення мети, що є найважливішою умовою для становлення й розвитку його інформаційної та цифрової культури, а також культури майбутнього фахівця XXI століття (Bonk, Graham, 2012), (Horn, Staker, 2015).

Вітчизняні науковці та педагоги відзначають ефективність «змішаного навчання». Педагог, викладач-методист, Заслужений працівник освіти України О. Барна визначає даний термін як: «освітню технологію, в рамках якої особа, що навчається, отримує знання, набуваючи навичок формує компетентності самостійно та он-лайн. Відбувається це очно із викладачем та іншими учасниками процесу навчання. Такий підхід дає можливість поєднувати традиційні методики та актуальні технології» (Барна, 2016).

На основі монографії українських вчених В. Кухаренко, С. Березенська, К. Бугайчук, Н. Олійник, Т. Олійник, О. Рибалко, Н. Сиротенко, А. Столяревська «змішане навчання» – це не просто поєднання дистанційної та очної форми роботи, а взаємодоповнюючий процес, який ввібрав у себе всі позитивні сторони від обидвох категорій (В.М. Кухаренко, 2016).

Ми схиляємося до думки авторів монографії, вважаючи, що термін «змішане навчання» означає поєднання позитивних рис дистанційного та традиційного форм навчання для отримання найкращого результату в освіті.

Розглянувши дані визначення, перейдемо до способу застосування «змішаного навчання» в музичних дисциплінах. Студент потребує набуття висококваліфікованих знань та умінь у своїй професії. За допомогою цифрової техніки він має можливість спілкуватися з викладачем, а також приймати участь в он-лайн майстер-класах, спілкуватися з іншими авторитетами у своїй професії. Це допомагає йому в професійному зростанні, яке допомагає сформувати технологічно-корекційну компетентність (далі ТКК) студента. Набуття ТКК є головною метою студента-інструменталіста під час навчання в ЗВО.

Технологічно корекційна компетентність – це комплексна характеристика студента, яка відображає його готовність та здатність застосовувати набуті теоретичні знання та вміння для усунення неправильних навичок для покращення виконавської майстерності в умовах неперервної освіти. (Павлюк, 2021). Освіта ТКК у студента-інструменталіста набувається не лише під час вивчення теоретичних основ, а й в процесі застосування набутих знань під час гри на інструменті (на практиці). На час вступу в ЗВО студент досягає віку 18–20 років, він вже володіє певними знаннями та навичками, які потребу-

ють вдосконалення або їх заміни на нові більш професійні. Змішане навчання стає новою формою набуття ТКК студента. Тому відповідно всі методи досягнення мети оновлюються та вдосконалюються. Термін «інновація» за О. Пометун (український історик і методист історичної освіти) означає: перетворення, новизну, трансформацію чогось, що виникає на основі спроб, досліджень та експериментів (Пометун, 2004). На основі даного твердження, ми припускаємо, що інноваційні методи – це такі оновлені або трансформовані «старі» методи, які виникли під впливом сучасних реалій. Розглянемо 3 інноваційні методи: ментальні заняття та методи М. Цвейг і П. Роллана. Для підбору методів роботи із студентами важливо враховувати його тип сприйняття. Розрізняють три типи: аудіалів, візуалів або кінестетиків.

*Аудіал* найбільш поширений тип сприйняття серед музикантів. Такі студенти найкраще сприймають інформацію на слух, вони дуже чутливі до зміни інтонації не тільки в музиці, а також і в розмові з викладачами та колегами. Для них підійдуть такі інноваційні *методи роботи педагога М. Цвейг*

Студенти з аудіальним типом сприйняття набагато чутливіші в порівнянні з іншими типами. Для них важлива «тепла» та спокійна атмосфера. На цих принципах і побудований метод навчання М. Цвейг (професор скрипкової музики в музичній школі Джейкобса Університету Індіани та директор струнної академії Університету Індіани). Вона старається ніколи не підвищувати тон голосу, а до помилок відноситься просто як до певної інформації. Вона не вважає їх (помилки) ні хорошими, ні поганими, вони просто вказують напрям подальшої роботи (Forcada, 2015).

*Візуали* – таким студентам достатньо один раз побачити певний прийом, щоб зрозуміти його суть та потім успішно використовувати його на практиці. Для кращого засвоєння музичного матеріалу їм допомагає уявлення яскравих «зображень». Для таких студентів підійде такий інноваційний *метод як ментальні заняття на інструменті*.

Ментальні заняття представляють собою високо-інтелектуальну роботу без інструменту. Вони вимагають, щоб студент пропрацьовував технічні труднощі в голові, уявляючи сам процес. Це надзвичайно корисні тренування для

розвитку ТКК. Вони зменшують повторення неправильних навичок, та допомагають музиканту швидше досягнути поставленої мети. Основним завданням, яке вимагається від студента-інструменталіста – чітке та ясне уявлення кінцевого результату (Murphy, Jowdy, 1992, с. 221-250).

*Кінестетики* – це студенти, які найкраще засвоюють інформацію через тактильні відчуття та за допомогою рухів. Для них дуже важлива наявність традиційних способів занять, безпосередньо з викладачем в класі. Дистанційне навчання може бути недостатньо ефективним для них. Тому найкращими інноваційним методам для них є *метод П. Роллана* (американський викладач скрипки).

Основним принципом методу П. Роллана є створення вільних від напруги та природних рухів гри на інструменті та їх впровадження в повсякденні заняття. Відповідні відчуття студент знаходить на занятті, під керівництвом викладача. Вміння запам'ятати дані відчуття є важливим аспектом. П. Роланд пропонує описувати ці відчуття як усно так і письмово, іноді навіть малювання зображень також має свій позитивний вплив, адже вони супроводжуються певними емоціями. Таким чином, коли студент буде повертатися до певного прийому в нього виникатимуть певні тактильні відчуття та враження, що допоможе закріпленню навичок (Rolland, 1979, с. 8-11).

Враховуючи особливості типу сприйняття студентів та особливості змішаного навчання поділимо процес формування ТКК на декілька етапів та розглянемо їх більш детально.

*Перший етап* – вибір програми. Тут основна відповідальність лягає на плечі педагога. Якщо він добре орієнтується у знаннях та вміннях свого студента, це не складає йому труднощів обрати найбільш відповідний матеріал, який висвітлить всі сильні сторони свого вихованця та допоможе підтягнути слабкі елементи в найбільш комфортних психологічних умовах. Вданому випадку підійдуть дистанційні заняття.

*Другий етап* – ознайомлення студента з матеріалом та визначення цілей. Головним на даному етапі стає студент. У нього є можливість використати методи спостереження та аналізу не тільки на основі власного викладача та колег, а також використовуючи інтернет-ресурси (перегляд відео, вивчення тематичної літера-

тури, онлайн мйстер-класи). Також корисним буде використання методу ментальних тренувань. Це самостійна робота, яка здебільшого виконується в дистанційному форматі, але традиційні відвідування концертів чи інших заходів теж допоможе розвитку студента.

*Третій етап* – застосування теоретичного матеріалу на практиці. На нашу думку, контроль з боку викладача на цьому етапі є корисним. Він зможе вберегти студента від вивчення неправильних технічних прийомів. Але якщо немає можливості живого спілкування, дистанційне обговорення теж допоможе сформувати ТКК студента. На цьому етапі корисним є застосування методів педагогіки М. Цвейг та П. Роллана.

*Останній (четвертий) етап* – показ готового результату. Також є два варіанти здійснення даного етапу. В дистанційному форматі, коли студент записує відео гри на інструменті та відправляє викладачу для подальшого його розбору з коментарями та зауваженнями.

Інший спосіб – живе виконання. Ми більш схильні до живого прослуховування, адже студент має лише одну спробу, що ставить його у надскладні психологічні умови. Тепер він має подолати хвилювання, намагаючись показати при цьому професійний рівень гри та його зроблену роботу.

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Отже, визначивши особливості типу сприйняття студентів інструменталістів ми підібрали три основні інноваційні методи формування ТКК – це ментальні тренування для музикантів, та методи роботи за М. Цвейг та П. Р. Визначивши сутність поняття «змішаного навчання», ми поділили даний процес на 4 етапи, де на кожному етапі показали спосіб застосування інноваційних методів. Варто зазначити, що оскільки даний тип навчання є новим для вітчизняних студентів, кількість методів буде невпинно зростати та трансформуватись під нові вимоги ЗВО.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Барна О. В. Технологія змішаного навчання в курсі методики навчання інформатики (2016). Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/oeemu\\_2016\\_2\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/oeemu_2016_2_4) (дата звернення: 23.09.2022).
2. Павлюк Ю. Особливості формування технологічно-корекційної компетентності студентів факультетів мистецтв. *Наукові фахові видання Запорізького національного університету*. URL: <http://journalsofznu.zp.ua/index.php/pedagogics/article/view/2367/2265> (дата звернення: 25.09.2022).
3. Пометун О., Пироженко Л. Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання. К. : А.С.К., 2004. 192 с.
4. Теорія та практика змішаного навчання / В. Кухаренко та ін. ; ред. В. Кухаренко. Харків : Міськдрук, 2016. 284 с.
5. Bonk, C.J. (2006) *The Handbook of Blended Learning: Global perspectives, Local Designs* / Bonk, C.R. Graham, M.G. Moore. Pfeiffer.
6. Bonk, C. J., Graham, C. R. (2012) *The handbook of blended learning environments: Global perspectives, local designs*. San Francisco: Jossey-Bass / Pfeiffer.
7. Forcada, C. (2015). *Good Practice in Violin Pedagogy: Psychological Aspects Related to the Acquisition of Motor Skills*. Doctoral Thesis. Birmingham City University).
8. Garrison, D. (2008) *Blended learning in higher education: Framework, principles, and guidelines* / D. Garrison, N. Vaughan // Jossey-Bass.
9. Is K–12 blended learning disruptive? An introduction to the theory of hybrids - Christensen Institute / M. Clayton et al. *Christensen Institute*. URL: <http://www.christenseninstitute.org/publications/hybrids/> (date of access: 23.09.2022).
10. Horn, M., Staker, H. (2015) *Blended: Using disruptive innovation to improve schools*. San Francisco: JosseyBass.
11. Murphy, S. M., & Jowdy, D. P. (1992). Imagery and mental practice. In T. S. Horn (Ed.), *Advances in sport psychology* (pp. 221-250). Champaign, IL: Human Kinetics).
12. Rolland, P. (1979). *Movement in String Teaching: As it Relates to the Violin*. *American String teacher*, 29 (1), pp. 8-11.

**REFERENCES:**

1. Barna O. V. (2016). Tekhnolohiia zmishanoho navchannia v kursi metodyky navchannia informatyky [Mixed learning technology in the course of computer science teaching methods]. Natsionalna biblioteka Ukrainy imeni V. I. Vernadskoho. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/oeemu\\_2016\\_2\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/oeemu_2016_2_4). (data zvernennia: 23.09.2022) [in Ukrainian].
2. Pavliuk Yu. Osoblyvosti Formuvannia Tekhnolohichno-Korektsiinoi Kompetentnosti Studentiv Fakultetiv Mystetstv [Peculiarities of the formation of technological and correctional competence of students of the faculties of arts]. Naukovi fakhovi vydannia Zaporizkoho natsionalnogo universytetu. URL: <http://journalsofznu.zp.ua/index.php/pedagogics/article/view/2367/2265> (data zvernennia: 25.09.2022) [in Ukrainian].
3. Pometun O., Pyrozhenko L. (2004). Suchasnyi urok. Interaktyvni tekhnolohii navchannia [A modern lesson. Interactive learning technologies]. K : A.S.K., [in Ukrainian].
4. Teoriia ta praktyka zmishanoho navchannia [Theory and practice of blended learning] / V. Kukharenko ta in. ; red. V. Kukharenko. Kharkiv : Miskdruk, 2016. [in Ukrainian].
5. Bonk, C.J. (2006) The Handbook of Blended Learning: Global erspectives, Local Designs / Bonk,C.R. Graham, M.G. Moore. – Pfeiffer.
6. Bonk, C. J., Graham, C. R. (2012) The handbook of blended learning environments: Global perspectives, local designs. San Francisco: Jossey-Bass/Pfeiffer.
7. Forcada, C. (2015). Good Practice in Violin Pedagogy: Psychological Aspects Related to the Acquisition of Motor Skills. Doctoral Thesis. Birmingham City University).
8. Garrison, D. (2008) Blended learning in higher education: Framework, principles, and guidelines / D. Garrison, N. Vaughan // Jossey-Bass.
9. Is K–12 blended learning disruptive?An introduction to the theory of hybrids - Christensen Institute / M. Clayton et al. *Christensen Institute*. URL: <http://www.christenseninstitute.org/publications/hybrids/> (date of access: 23.09.2022).
10. Horn, M., Staker, H. (2015) Blended: Using disruptive innovation to improve schools. San Francisco: JosseyBass.
11. Murphy, S. M., & Jowdy, D. P. (1992). Imagery and mental practice. In T. S. Horn (Ed.), *Advances in sport psychology* (pp. 221-250). Champaign, IL: Human Kinetics).
12. Rolland, P. (1979). Movement in String Teaching: As it Relates to the Violin. *American String teacher*, 29 (1), pp. 8-11.

УДК 784+781.62

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-12>

### **Тетяна САМАЯ**

кандидат мистецтвознавства, доцент, Заслужена артистка України,  
професор кафедри естрадного співу, Київська муніципальна академія естрадного та циркового  
мистецтва, вул. Жилинська, 88, м. Київ, Україна, 01032

ORCID: 0000-0002-1429-2951

**Бібліографічний опис статті:** Самая, Т. (2022). Музичний ритм: концептуальність методів навчання. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 85–92, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-12>

## **МУЗИЧНИЙ РИТМ: КОНЦЕПТУАЛЬНІСТЬ МЕТОДІВ НАВЧАННЯ**

Стаття присвячена розгляду методів вивчення музичного ритму у контексті професійної музичної освіти. Проведено аналіз квазінаукових матеріалів, які негативно позначаються на процесі становлення майбутніх музикантів. Зокрема йдеться про імітацію навчального процесу з невиправданими підмінами понять щодо вивчення схем часового поділу тривалостей нот у ритмічній прогресії та заміни їх на матеріальні предмети, вимірювальні прилади чи продукти (лінійка, яблуко, торт та ін.), що призводять до негативних результатів навчання та деформації уявлень про музичний час.

**Мета роботи.** Розглянуто підходи, що демонструють спрощеність метроритмічної складової сучасних музичних напрямів без урахування жанрово-стилістичної культури; поширені помилки тлумачення ритмічних моделей у музично-теоретичному аспекті й зв'язку їх із музичною термінологією. Окремо порушується питання «еталонізації» музичного часу з використанням метронома, внаслідок чого відбувається повне підпорядкування волі студента до клику, що розвиває фобію концертанта, який музикує без метронома. Слід сформувати роботу з метрономом так, щоб ефективність професійного зростання забезпечувалася творчим підходом на основі процесу технологічної активації, включення свідомості у відчутті потоку музичного часу, а не ідеалізації допоміжного приладу (метроному) як «поводиря» ритму.

**Методологія.** Стаття пропонує розширити сутність музичного метро ритму у його філософському значенні (поняття «бінарність» і «тернарність»), зверненні до досліджень фахівців ХХ століття (Б. Асаф'єв, М. Харлап, В. Холопова), а також інноваційних метроритмічних методик через включення моторно-емоційної активності виконавця (С. Макієвський).

**Висновки.** Сучасний освітній процес потребує перегляду архаїчних методів вивчення музичного ритму. Можливість такого оновлення у навчальному процесі відбудеться лише через впровадження поняття метафоричного «незвучного» ритмоінтонаційного образу, його наявність у взаємозв'язку з емоціями та творчим спонуканням, що, безумовно, призведе до збагачення виконавської майстерності музиканта.

**Ключові слова:** музичне мистецтво, метроритм, методика, професійна освіта, бінарність, тернарний вид, часовий образ, драйв.

### **Tetyana SAMAYA**

PhD in Arts, Associate Professor, Honored Artist of Ukraine, Professor of the Variety Singing Department,  
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,  
St. Zhilyanska, 88, Kyiv, Ukraine, 01032

ORCID: 0000-0002-1429-2951

**To cite this article:** Samaya, T. (2022). Muzychnyi rytm: kontseptualnist metodiv navchannia [Musical rhythm: conceptuality of teaching methods]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 85–92, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-12>

## **MUSICAL RHYTHM: CONCEPTUALITY OF TEACHING METHODS**

The article is devoted to the consideration of methods of studying musical rhythm in the context of professional music education. An analysis of quasi-scientific materials, which affect negatively the process of formation of aspiring musicians, was carried out. In particular, it refers to the imitation of the educational process with unjustified replacement of concepts regarding the study of schemes for the temporal division of note durations in rhythmic progression and their replacement with material objects, measuring devices or products (ruler, apple, cake, etc.), which lead to negative learning results and deformation ideas about musical time.

*Approaches that demonstrate the simplification of the metrorhythmic component of modern musical trends without taking into account genre and stylistic culture are considered; common mistakes in the interpretation of rhythmic models in the music-theoretical aspect and their connection with musical terminology. The issue of "standardization" of musical time with the use of a metronome is raised separately, as a result of which the student's will is completely subjugated to the click, which develops the phobia of a concert performer who plays music without a metronome. Work with a metronome should be designed so that the effectiveness of professional growth is ensured by a creative approach based on the process of technological activation, the inclusion of consciousness in the feeling of the flow of musical time, and not the idealization of an auxiliary device (metronome) as a "guide" of rhythm.*

*The article proposes to expand the essence of musical metro rhythm in its philosophical meaning (the concept of "binary" and "ternary"), referring to the researches of specialists of the 20th century (B. Asaf'ev, M. Kharlap, V. Kholopova), as well as innovative metrorhythmic methods through inclusion of motor and emotional activity of the performer (S. Makievsky).*

*The modern educational process needs to revise the archaic methods of studying musical rhythm. The possibility of such an update in the educational process will occur only through the introduction of the concept of a metaphorical "silent" rhythm and intonation image, its presence in relationship with emotions and creative motivation, which will certainly lead to the enrichment of the musician's performance skills.*

**Key words:** musical art, metrorhythm, methodica, professional education, binary, ternary form, temporal image, drive.

**Актуальність проблеми.** На самому початку свого навчання майбутній музикант, стикаючись з метроритмічною організацією музичного часу, не має жодного уявлення щодо прямого взаємозв'язку часових процесів з психомоторним збудженням. Зазвичай його увага спрямована на контроль співвідношення графічних нот-картинок з їх втіленням у музичні звуки та прагнення точного дотримання проміжного простору між нотами в ітеративному дольовому циклі тактового розміру. Емоційна сторона музичної мови, її ритмоінтонаційна складова ігнорується на догоду механічного метра, структурної «схеми», що визначає членування ритмічних груп.

У нового покоління музикантів цифровий образ медіа-технологій через інструменти віртуальної реальності (телевізор, комп'ютер, інтернет та інші гаджети), призвів до втрати самотності, породивши екстернальну залежність й глибоко занурився в наше життя, що значно обмежило простір художньо-естетичного розвитку (Самая, 2021). Музикант-екстернал-початківець, підкоряючись механічному часу метронома, не усвідомлює для себе наслідків темпоритмічної фобії, оскільки для здійснення рівної гри музичної композиції йому ніхто не запропонував більш вірного союзника, ніж метроном.

**Аналіз останніх досліджень.** При аналізі стильових напрямів сучасної музики різних культур, ми неодмінно зауважимо, що карбована часова організація в кожному з окремо взятих стилів втрачає своє вимірювальне значення, формується виключно в органічній рефлексії ритмічного етносу, яка лежить в основі естетичного та психологічного втілення, харак-

терного для образного мислення не встановлених метрономом темпових кордонів. М. Харлап зазначав: «В акцентній (або динамічній) ритміці, де вимір часу втрачає значення, сприйняття темпу залежить не стільки від тривалості темпової одиниці, скільки від енергії, що проявляється в цьому темпі. Саме цю енергію мають на увазі словесні назви темпів, які для музикантів (за виключенням деяких антиромантичних напрямів ХХ століття) значно суттєвіші, ніж метрономічні позначення» (Харлап, 1978).

Пройшовши шлях осмислення часових категорій від студентського періоду до професійного рівня, музикант починає розуміти, що азбучне знайомство з музичним метром не забезпечує витончену психологічну рефлексію художньо-сміслових процесів й нищить образне мислення. **Мета дослідження** проаналізувати ефективність навчальних матеріалів даного напрямку для виявлення методичного узгодження основи вивчення музичної ритміки так, як вона рефлексується нашою свідомістю в практичному втіленні, щоб надалі сприймати її значення на рівні наукової дієздатності.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Зрозумілим стає те, що між класичним навчанням ритміки та практикою естрадного (джазового) напрямку простягається прірва, оскільки представники академічної сфери освіти досі розглядають музичний час виключно в математичній площині, представляючи його з позиції звукового втілення, близького за змістом до метрономного, де метр та ритм статичні за своїм змістом. Чи не це мав на увазі В. Сарджент, описуючи асиметричне ставлення до джазової ритміки з боку класичних і джазових музикантів: «Джазовий музикант має надзвичайно роз-

винену здатність розрізняти акценти, вловлювати їхню підпорядкованість, і це проявляється у всьому, що він грає (навіть у найповільніших джазових п'єс). Його вміння розпізнавати найдрібніші компоненти метрики виявляється в пристрасі у різного роду витончених прийомів, зовсім далеких від європейської музики. Саме відсутність такої здібності у більшості європейських «класичних» музикантів, як на мене, і пояснюється той загальновідомий факт, що їхні спроби грати джаз виявляються мало-переконливими» (Сарджент, 1987, с. 68).

Джазові музиканти не розраховують музичний час, а проживають його. Ритм для них цілком самостійний феноменальний елемент що, навіть при використанні агогіки, формує незалежність, «космічну невагомість», який слідує самостійно від статичної метричної пульси.

Ми не мали жодного шансу міркувати подібним чином, якби підкорилися настановам своїх перших «вчителів» з академічного середовища, що естрадна музика – це не більше, ніж нонартифіціальне явище, масова свідомість, не більше того, а зовсім не мистецтво! Нажаль, така думка розповсюджена й сьогодні, що має свої негативні результати.

Відірваність наставника від сучасної практичної педагогіки та несвідоме впровадження у мислення учня образу музичного часу, що базується на метрології, призводить до концептуального розриву ритмочасової рефлексії у свідомості учня, а пізніше до стійкої деформації мислення про музичний ритм. Вибудовуючи невинуваті форми вивчення ритмічної прогресії на основі матеріальних предметів, вимірних приладів або істивних продуктів – лінійки, яблука, торта тощо, викладач з імперативною думкою, вільно трактує усталені теоретичні значення до рівня неусвідомленої некомпетентності музичної культури. Дослідник та фахівець-методист у напрямі музичного метроритму С. Макієвський, аналізуючи різні концепції у вивченні ритму, наводить приклад навчального посібника «Школа джазової імпровізації» Ю. Маркіна, де озвучується така думка: «З математики ми знаємо про парні і непарні числа та часто стикаємося з цими поняттями у повсякденному житті. Яблуко, як і коло, можна поділити як на дві, так і на три рівні частини <...> На взаємодії парності та непарності ґрунтується принцип

довільної поліметрії, найбільш поширений у джазі <...> Характерним джазовим ефектом є «тріольна пульсація» на відміну від музики, де пульсація дуольна (рок)» (Макієвський, 2022, с. 6). При цьому Ю. Маркін пропонує розглянути дуольність у розмірі 4/4. Слід зауважити, що такі припущення не поодинокі у сьогочасних навчальних матеріалах. Однак, такий підхід демонструє спрощеність метроритмічної складової сучасних музичних напрямів без врахування жанрово-стилістичної культури але й, навіть, неприйнятну помилку музично-теоретичного аспекту. Оскільки ритмічна фігура «дуоль» відноситься до довільного (умовного) виду поділу тривалостей нот та за сумарною тривалістю дорівнює ноті з крапкою, а не парним ритмічним одиницям від поділу на «два» (Самая, Макієвський, 2021).

Повернемося до елементарного представлення про такт. Нагадаємо, що такт (від лат. *tactus* – дотик), у вузькому значенні – відрізок між двома тактовими рисками; у широкому – одиниця музичного метра з певною кількістю ударних та безударних метричних долей (Самая, Макієвський, 2021). Тактування – показ темпу і метра композиції за допомогою диригентської сітки, де рух руки від частки до частки відображає часову тривалість та швидкість (темп) композиції, що виконується. У той же час не хто інший як диригент точно інформує музикантів через власну специфіку ритмоінтонаційної демонстрації, яка закладена в «хореографії» його рук, – своєрідну мову жестів, що доносить до оркестру всю емоційну та динамічну складову твору, перетворюючи ритмічний потік у музично-динамічний образ. У техніці диригування є усталене твердження, що диригентське мистецтво вимагає наявності різноманітних здібностей. У їхнє число входить і таке поняття, як «диригентське обдарування» – здатність виражати в жестах зміст музики, робити «видимим» розгортання музичної тканини твору, впливати на виконавців (Мурза, 2021).

Усі тривалості нот, що збігаються з дольовим метричним контуром такту, мають ідентичне знакове уявлення, скажімо в розмірі 4/4 – чотири четвертні ноти, 4/8 – чотири восьмі тривалості нот тощо. Однак їхнє практичне втілення (звучання) не має своєї постійної величини, яка відповідала б розрахунковому часу, а нотно-графічне уявлення

не відноситься до відображення точної тривалості інтервалів і залежить від швидкості (темпу) руху музичної композиції.

Коли ж йдеться про наповнення дольових груп динамічним ритмом, зміст яких підпорядкований емоційному чиннику виконавця, то ми опинимося в невідомому світі ілюзій, якщо дозволимо собі уявити, як можна перенести практичний виклад звуків на чітко прописаний графічний запис. Тож чи варто цього вимагати?

Якщо виходити з уявлень математичного впровадження ритмічних пропорцій у кожній долі такту, то наша виконавська сторона ніяк не відповідатиме емотивним уявленням музики, що виконується. Однак сучасна педагогічна практика саме таким методом пропонує «пристебнути» емоції учня до метрономного «клику», як власника «еталонного» музичного часу, перетворюючи мислення учня на сферу не музичну, а біометричну ідентифікацію ритмічних відчуттів. При цьому ніхто не знає, що відбувається, оскільки апріорі не спроможні оцінити всю шкоду, яка завдається творчому розвитку учня.

Категорична відмова від впровадження у навчальний процес поняття метафоричного «незвучного» ритмоінтонаційного образу, скептицизм щодо його існування, зв'язку з емоціями та творчим спонуканням призводить до вихолощування виконавського контексту, до ординарного сприйняття музики в цілому.

Прихильники абсолютизованого часу в навчальному процесі не помічають і той факт, що на сьогоднішній день ми масово спостерігаємо обмежений світогляд знань щодо стильових характеристик музичної ритміки. Постульований образ метронома, а точніше – математичний вимір часу, що складається з однотипного ряду клацань-кликів, формує в нашому уявленні послідовність сильної та слабкої долі на основі ритмічної прогресії поділу/поєднання «на два». Подібне визначення ми зустрінемо у будь-якому підручнику з елементарної теорії музики у розділі про «основний вид поділу тривалостей нот». У сучасній класифікації такий вид азбучно називають терміном «бінарність», а тріольну послідовність називають «тернарним видом». З цим можна погодитися на приватному рівні, у вузькому значенні цих термінів. В теорії ритму, слово «бінарність» визначається не лише як ділильний процес «на два», також цей термін тлумачиться як «двоє-

ний», що складається з двох: елементів, форм, ознак тощо. У широкому розумінні з бінарним уявленням пов'язаний процес одночасного поєднання дводольного метра з тридольним, відомого метроритмічного прийому під назвою «геміола». І нам не потрібно довго розшукувати другий (бінарний) елемент у виконанні моделі «геміоли». Тут фігурує природний чинник усвідомленого відчуття «незвучного» (термін М. Аркад'єва) (Самая, 2019), уявного, метафорично сформованого «звучання» у нашій свідомості – накладання дводольного метра на тридольний або навпаки. Саме на основі відчуття першоелементів нашої моторної пам'яті, одночасного поєднання дводольного з тридольним метром, ми і отримуємо у нашу свідомість той гармонійний відгук – ритм третього сегмента.

В аспекті імперативних міркувань щодо факту присутності незвучних метричних одиниць у нашій свідомості та їхнього впливу на виконавську практику, опоненти цього принципу посилаються на таке висловлювання Б. Асаф'єва: «У музиці нічого не існує поза слухового досвіду. Тому жодне визначення не може виникнути з «німих», з абстрактних, поза матеріалом музики передумов, а лише з конкретного сприйняття того, що звучить» (Асаф'єв, 1971, с. 198). Вважаємо, що авторитетний науковець не апелював до питань ритміки, оскільки він глибоко й не досліджував тему метроритму, а присвятив себе переважно вивченню інтонації, яка дійсно «не існує поза слухового досвіду».

Часті випадки, коли восьмі тривалості основного розміру 4/4 алогічно називають «дуолями», а шістнадцяті – «квартолями». Наприклад у книзі Е. Куніна «Секрети ритміка в джазі, рок та поп-музиці», де в Уроці 1, під назвою «Точне виконання четвертних, дуолей, квартолей і т.д. та ритмічних фігур на їх основі», автор виходить із тактового розміру 4/4. Постає питання – як можна вмістити «квартолі» і «дуолі» в даний розмір? Під питання підпадає також доцільність вивчення «секретів ритміки в джазі», про що заявлено у назві видання, яке, на жаль, рекомендовано в освітній процес естрадно-джазових вузів, можливо через дефіцит літератури даного спрямування.

Або ще приклад вербалізму від кандидата педагогічних наук Г. Багдасар'яна «Школа гри на ударних інструментах», в якій він пише (сти-

лістика збережена): «Згадаймо про різні пульсації: <...> пульсація всередині грува може бути лише дуольна (назвемо її умовно квартольною, для зручності) і тріольна <...> У свінгу використовується в основному тріольна пульсація, але в дуже повільному свінгу може використовуватися квартольна пульсація (з шістнадцятими)» (Макієвський, 2022, с. 9). Такі припущення навіть коментувати не варто...

Зустрічаються навчальні матеріали, де «тріоль» у розмірі 4/4 називають «тернарним формуванням». Тож, подібні думки ми можемо зустріти не лише в повсякденному спілкуванні, а й у дипломних роботах бакалаврського, магістерського й кандидатського рівня, самовидань-посібниках, не рецензованих підручниках тощо. При цьому розглядається лише один вид поділу тривалостей нот кратних двом у розмірі 4/4 (рис. 1):

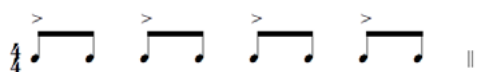


Рис. 1

У тому ж розмірі, як говорилося вище, ритмічна фігура «тріоль» часто представлена на рівні побутового спілкування як «тернарна», що є не логічною щодо суджень про метроритмічні конструкції та узгодженості з термінологією (рис. 2):

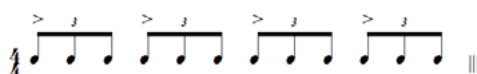


Рис. 2

У цьому контексті тріоль, як вид ритмічної послідовності, утвореної від тактової метричної одиниці рівної двом, є одиницею тернарності у вузькому значенні, але не визначається як «тернарний вид ритміки», в основі якого закладено двополярне співвідношення метричних пластів – дводольного та тридольного (поліхронність), що притаманно формуванню метроритмічної моделі «геміоли» (сесквіальтери). У нотописі це буде зображено так (рис. 3):



Рис. 3.

Через синтез одночасно слідує двох метрів (рис. 4):

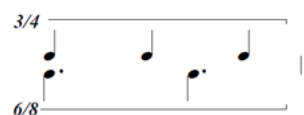


Рис. 4

В результаті чого, в нашій свідомості виникає відчуття прихованого (незвучного) моноритму третього елемента, який походить від синтезу двох метрів та відповідає уявленню діалектики «гегелівської» тріади (теза, антитеза та синтез) як внутрішня єдність двох протилежних понять (рис. 5):

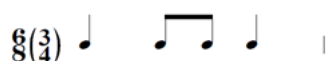


Рис. 5

Щоб корелювати правильність використання цих термінів у професійній лексичі опускається одна важлива деталь, запропонована до вивчення фактично у всіх підручниках з музичної теорії – це уявлення про «довільний (умовний) вид поділу нотних тривалостей» на будь-яку кількість частин. Зазвичай у навчальній практиці знайомство з матеріалами тривалостей нот обмежується кратним поділом основної тривалості цілої ноти, сформованої в ритмічну прогресію виключно у парному («бінарному») поділі, розмірі 4/4. Саме на цій темі і закінчуються всі елементарні знання учнів щодо «повного» уявлення про поділ тривалостей нот. Внаслідок чого вони впевнено несуть свої «фундаментальні» знання про теорію ритму аж до закінчення вузів прямо пропорційно до того, як їм вкладали ці знання ще в музичній школі. І тут погодимося з Б. Асаф'євим, який вважав це «каменем спотикання, що особливо відчутний при перекладі даних аналізу форм руху музики на понятійну мову. Будь-який новий філософський напрямок, природно, шукає адекватної зародженої думки визначень. Вони майорять у повітрі. Інстинкт каже, що вони потрібні. Сучасники, причетні до цієї ідеології, асимілюють практично зручні узагальнення. Наступні покоління, якщо вони сприймають частину «духовного капіталу» від попередників, беруть їх терміни, нюансують їх по-новому» (Асаф'єв, 1971, с. 196).

Також узагальнене уявлення щодо термінів «бінарний» і «тернарний» види ритміки, обмежує суть їхнього багатозначного розу-

міння у трактуванні практичного використання та у науковому тлумаченні метроритмічних пропорцій.

Щодо ознак тернарності китайський філософ Го Сяолі зауважувала, що якщо бінарність – це опозиційна роздвоєність, то тернарність – це виявлення співвідношення двох протилежних начал та його гармонійне поєднання в єдине ціле (Макієвський, 2022).

Наступною актуальною проблемою для сучасного музиканта є заняття з метрономом.

Використовуючи ортодоксальну практику знайомства з ритмом (нота – звук – тривалість), не знаходячи нічого кращого для пояснення феномена стандартного музичного ритму через уявні образи багатопланового процесу, як більш точний (однак не абсолютний) вимірювальний прилад музичного часу пропонується метроном (від грец. *metron* – міра і *nomos* – закон).

Перший такий механічний прилад, що відраховує певну кількість лічильних одиниць («кликів») на хвилину, був створений в епоху класицизму (1816) віденським майстром І. Мельцелем. Хоча відомо, що вже через два роки після презентації свого пристрою, автором було видано брошуру з переліком композиторів, які невірно користуються його винаходом. Це стало початком великої полеміки щодо потреби/непотрібності метронома у музичній практиці. Наше завдання не критикувати винахід Мельцеля під назвою «метроном», а спрогнозувати перспективу створення ритмоінтонаційного середовища, в яке потрапляє студент, користуючись цим приладом (Макієвський, 2005).

Сьогодні наявність цього допоміжного приладу зустрічається чи не в кожній методичній програмі у контексті роботи студента з метроритмом. Інтернет-мережа широко пропонує рекомендації про використання метроному з алогічними доказами його корисності й ефективності. Час задуматися над тим, що метрономічний прилад психологічно створює для нас відчуття замкненого часового простору, без можливості емоційного виходу з нього.

Красно проілюструємо нашу думку образним описом М. Цветасвої, яка згадувала свої заняття музикою: «Як це музичні вуха його переносять? (Або музичні вуха інше, ніж музичні душі?) <...> Хтось стоїть над твоєю душею, і тебе квапить, і тебе утримує, не дає

тобі ні дихнути, ні ковтнути, і так само тебе поспішатиме і утримуватиме, коли ти підеш, – один у порожній залі, над порожнім табуретом, над закритою рояльною кришкою, – тому що його забули закрити – і доки не вийде завод <...> Смерть. ... Він мене тримав – не лише в такті, але фізично приковував до табурету. ... Якщо колись когось хотіла убити – то метроном» (Самая, 2021, с. 404).

На сьогоднішній день серед сучасних музикантів відбувається повальна «еталонізація» музичного часу з використанням метронома. Здається елементарність цього дійства вкладає у свідомість учня думку про «непотрібність» утримувати свою увагу на ключових моментах – дослідити і пізнати просторово-часові структури музичної виконавської культури, навчитися відчувати і керувати інтонаційно-ритмічним процесом музичного часу, а не спиратися на встановлені межі чітко заданих часових пропорцій темпу.

Зіставлення тактового метра з метрономом змушує нас дотримуватися точних меж тактового розміру. Професійному музикантові добре відомо, що тактова риска – це лише допоміжний засіб візуального сприйняття, яке не формує рельєфних меж звукового потоку музики, а вказує на динамічне домінування сильної долі такту.

Насамперед необхідно усвідомити для себе те, що метроном – це не музичний інструмент, а «допоміжний прилад» музиканта. Як правило, більшість музикантів-початківців при самостійному навчанні «впроваджуються в музику» через несвідомий практичний підхід, використовуючи загальноприйнятту схему: музичний інструмент (голос), методичний матеріал (вправи, пісня), метроном (інструкції до його застосування). А далі: що бачу і чую з різних джерел (телебачення, інтернет) – те й втілюю у своє виконання. Але сама собою досконалість не народжується. У методичних підходах вивчення музичного ритму необхідно враховувати запити сучасного музичного виконавства, що мають мотивувати учня на емоційно-чуттєве вдосконалення своєї виконавської майстерності. Творчий підхід спочатку базується на пізнанні та розвитку процесу технологічної активації, включення свідомості у відчутті потоку музичного часу, а не реалізації чіткого внесення музичних фраз у облаштовані метрономом дольові моменти.

Музика передбачає драматургію, постійний конфлікт, без якого не можливий процес творчості і всього того, що називається мистецтвом – мистецтво мислити (варіювати), виконувати (грати). Адже це відповідає всім законам життя на нашій планеті. Ось один із елементарних прикладів «конфлікту» в оточуючій нас динаміці природи, – це світло й тіні. Лише за наявності цих двох явищ їх конфліктогенна складова допоможе нам розрізнити будь-які образи.

Драйв, хоч і чуттєво-емоційна одиниця стану музиканта, але його не необхідно долучати до будь-якого «виходу» експансивної енергії, що народжується в нашій свідомості виключно на основі чітко встановленого темпу. Це більше залежить від ступеня професійного вміння керувати часовими потоками, синкопованою ритмікою, агогікою, артикуляцією, динамікою та іншими засобами виразності всього технічного арсеналу музиканта. Адже слово ритм (від грецького *rho* – течу), – це будь-яка форма течії, що сприймається в часі будь-яких динамічних процесів. Тому, якщо ми будемо використовувати в нашій роботі примітивну часову аплікацію, відповідність накладання біомоторного пульсу на клики метронома, ми ніколи не отримаємо психодинамічного відгуку наших емоцій під назвою «драйв» (Самая, 2021).

Слід також врахувати, що робота під музичний трек (мінус) передбачає плідне формування процесу чітко обумовленого часу, що реально стимулює психологічне налаштування на певний темп. У цьому співтоваристві нам допомагає емотивно-якісна сторона, «защита» у змісті

треку професійними виконавцями, сприйняття їхньої ритмо-гармонічної структури композиційного метра, а не у формі переживання лише одного метрономного клику. Це буде вже не замкнутий часовий простір, а вільний політ виконавця, його творча затребувана робота, оскільки саме в такому контексті музикант реалізує своє право стати виразником вільної думки, відчутти «живий» музичний час. У роботі з мінусовою фонограмою, за наявності вміння звертатися до формування поліметричного конфлікту, музикант/вокаліст здатен розширити межі своїх відчуттів шляхом впровадження різнобічних метроритмічних фігур, створюючи конфлікт як художньо-естетичний виразник імпровізаційних ідей. Це теж наука, без якої неможливо говорити про відчуття полічасових потоків.

**Висновки.** На сучасному етапі у навчально-методичному напрямі професійної музичної освіти мають бути творені розробки з вивчення музичного ритму таким чином, щоб усі вищеозначені правила стали близькими і зрозумілими, де музикант не задаватиметься постійним питанням щодо того чи іншого теоретичного постулату, а буде обізнаним у таких поняттях, як ритм, метр, такт, розмір, поліритмія, поліметрія, агогіка. Для сучасного артиста варто б розрізнити складові метроритму, зокрема прості, складні, змішані та змінні розміри, первинний і вторинний рег, стомпінг, риф, та ін., щоб застосовуючи ці прийоми, на кшталт пазлів, створювати той художній образ, який буде яскравим віддзеркаленням мислеформ та емоцій власного виконавського стилю.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 374 с.
2. Макиевский С. Ритмика для всех. Киев : Музична Україна, 2005. 104 с.
3. Макиевский С. Swing-практикум. Ритмоинтонация. Компинг. Киев : 7БЦ, 2022. 64 с.
4. Мурза. С.А. Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2021. 196 с.
5. Самая Т., Макиєвський С. Ритмика вокаліста. Професійний курс. Київ : 7БЦ, 2021. 60 с.
6. Самая Т. Вокальне мистецтво естради: український контекст. Київ : Четверта хвиля, 2019. 152 с.
7. Самая Т.В. До проблематики формування метроритму у фаховій музичній освіті / *Управління якістю науково-дослідницької діяльності у закладах вищої та фахової передвищої освіти в умовах воєнних реалій* : матеріали всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації, 10 травня – 21 червня 2022 року. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 226-229.
8. Самая Т. Драйв як складова виконавського процесу сучасного вокаліста // Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. *Науково-методичний аспект*: зб. матеріалів XI наук.-практ. конф. Київ : КМАЕЦМ, 2021. С. 51-55.
9. Самая Т. В. Метроном як перешкода у вихованні музичного ритму / *International scientific innovations in human life. Proceedings of the 6th International scientific and practical conference*. Cognum Publishing House. Manchester, United Kingdom. 2021. P. 401-407.

10. Самая Т.В. Особливості музичного метроритму в естрадному вокальному виконавстві / АРТ-платФОРМА: наук. альм. Київ : КМАЕЦМ, 2020. Вип. 2. С. 366-385.
11. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. Москва : Музыка, 1987. 296 с.
12. Харлап М. Тактовая система музыкальной ритмики. URL: [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Article/har1\\_takt.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/har1_takt.php) (дата звернення 07.09.2022)

#### REFERENCES:

1. Asafev, B. (1971). Muzykalnaya forma kak process [Musical form as a process]. Leningrad: Muzyka [in Russian].
2. Makievskij, S. (2005). Ritmika dlya vseh [Rhythmika for everyone]. Kyiv : Muzichna Ukraïna [in Russian].
3. Makievskij, S. (2022). Swing-praktikum. Ritmointonaciya. Komping [Swing workshop. Rhythm intonation. Comping]. Kyiv: 7BC [in Russian].
4. Murza, S.A. (2021). Dyrygentskyj zhest yak instrumentalno-vykonavskyj fenomen: komparatyvno-texnologichnyj pidxid [The conductor's gesture as an instrumental-performance phenomenon: a comparative-technological approach]. Odesa [in Ukrainian].
5. Samaya, T., Makievskij, S. (2021). Ritmika vokalista. Profesiynij kurs [Rhythmika of Vocalist. Professional Course]. Kyiv: 7BC [in Ukrainian].
6. Samaya, T. (2019). Vokalne mystecztvo estrady: ukrayinskyj kontekst [Vocal art variety: the Ukrainian context]. Kyiv : Chetverta xvylya [in Ukrainian].
7. Samaya, T.V. (2022). Do problematyky formuvannya metrorytmu u faxovij muzychnij osviti [To the problems of metrorhythm formation in professional music education]. Odesa : Vydavnychyj dim «Gelvetyka» [in Ukrainian].
8. Samaya, T.V. (2021). Drajv yak skladova vykonavskogo procesu suchasnogo vokalista [Drive as a component of the performance process of a modern vocalist]. Kyiv : KMAECzM [in Ukrainian].
9. Samaya, T. (2021). Metronom yak pereshkoda u vixovanni muzychnogo rytmu [Metronome as an obstacle in the education of musical rhythm] Manchester, United Kingdom [in Ukrainian].
10. Samaya, T. (2020). Osoblivosti muzichnogo metrorytmu v estradnomu vokali [Features of musical metrorhythm in variety vocal performance]. Art-platforma. 2, 366-385 [in Ukrainian].
11. Sardzhent, U. (1987). Dzhaz: Genezys. Muzykalnuj yazuk. Estetyka [Jazz: Genesis. musical language. Aesthetics]. Moskva : Muzyka [in Russian].
12. Harlap, M. (1972). Problemy muzykal'nogo ritma [Problems of musical rhythm]. Available at: [https://perviydoc.ru/v38755/harlap\\_m.\\_taktovaya\\_sistema\\_muzykal'noj\\_ritmiki?page=2](https://perviydoc.ru/v38755/harlap_m._taktovaya_sistema_muzykal'noj_ritmiki?page=2) [in Russian].

УДК 78

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-13>**Софія ТРУСЕНКО**

аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001  
ORCID: 0000-0002-8629-8607

**Бібліографічний опис статті:** Трусенко, С. (2022). Творча постать Ярослава Верещагіна у контексті часу. *Fine Art and Culture Studies*. 4, 93–100, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-13>

**ТВОРЧА ПОСТАТЬ ЯРОСЛАВА ВЕРЕЩАГІНА У КОНТЕКСТІ ЧАСУ**

Введено в обіг матеріали, що висвітлюють подробиці біографії Я. Верещагіна на основі його документів та творів знайдених у домашньому архіві доньки митця – Богдани. Досліджено життєвий і творчий шлях українського композитора Ярослава Верещагіна (1948 – 1999), який найтіснішим чином був пов'язаний із київською композиторською школою. Аналіз періоду, в який творив композитор – останньої третини ХХ століття – дозволяє оцінити вплив навколишніх подій на творчу особистість митця і навпаки, визначити місце композитора в них. Одночасно з цим підіймається питання відродження інтересу до творчого спадку Я. Верещагіна.

**Мета публікації** – висвітлити творчу постать Ярослава Верещагіна у контексті його часу (періоду останньої третини ХХ століття).

**Основними методологічними засадами** роботи є використання взаємодоповнюючих методів: теоретико-аналітичного (аналіз історичних та музикознавчих праць та узагальнення суспільно-політичних умов функціонування культури у 1970 – 90-х роках ХХ ст.) та історико-біографічного (відтворення життєвого і творчого шляху Я. Верещагіна та культурно-мистецького середовища, в якому формувався композитор).

**Наукова новизна** статті. Вперше у практиці вітчизняного музикознавства об'єктом дослідження є творча постать Я. Верещагіна у контексті своєї епохи.

**Висновки.** Детально проаналізувавши різні аспекти життя і творчості Я. Верещагіна, потрібно відзначити, що на формування індивідуальності композитора вплинуло його виховання і оточення, зустрічі та знайомства. Все це знаходило відображення у його музиці та віршах, тому що композитор більшу частину свого життя намагався усвідомити свою особистість через актуалізацію різномірних художніх явищ та призму контактів з талановитими людьми. Підсумовуючи викладені спостереження маємо підстави зробити висновок, що творчість Я. Верещагіна різноманітно віддзеркалила суперечності і парадокси епохи, в яку він жив.

**Ключові слова:** український композитор Ярослав Верещагін, остання третина ХХ століття.

**Sofia TRUSENKO**

Postgraduate Student at the Department of the History of Ukrainian music and musical folklore of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 1-3 / 11 Architekтора Gorodetskooho Street, Kyiv, Ukraine, 01001  
ORCID: 0000-0002-8629-8607

**To cite this article:** Trusenko, S. (2022). Tvorcha postat Yaroslava Vereshchahina u konteksti chasu [The creative personality of Yaroslav Vershchahin in the context of time]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 93–100, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-13>

**THE CREATIVE PERSONALITY OF YAROSLAV VERSHCHAHIN  
IN THE CONTEXT OF TIME**

The materials were reviewed, that highlighting the details of Ya. Vereshchahin's biography based on his documents and works, which were found in the home archive of the artist's daughter, Bohdana. The article examined the life and creative path of Ukrainian composer Yaroslav Vereshchahin (1948 – 1999), who was most closely associated with the Kyiv school of composers.

Analysis of the period in which the composer worked – the last third of the 20th century – allows to evaluate the impact of surrounding events on the artist's creative personality and, conversely, to determine the composer's place in them. At the same time, the topic of revival of interest in the creative heritage of Ya. Vereshchahin is raised.

**The purpose of the publication** is to highlight the creative figure of Yaroslav Vereshchahin in the context of his time (the period of the last third of the 20th century).

*The main methodological principles of the work are the use of complementary methods: theoretical-analytical (analysis of historical and musicological works and generalization of socio-political conditions of the functioning of culture in the 1970s-90s of the 20th century) and historical-biographical (description of the life and creative path of Ya. Vereshchahin and the cultural and artistic environment in which the composer was formed).*

**Scientific novelty of the article.** *For the first time in the practice of Ukrainian musicology, the object of research is the creative figure of Ya. Vereshchahin in the context of his era.*

**Conclusions.** *After a detailed analysis of various aspects of Ya. Vereshchahin's life and work, it should be noted that the formation of the composer's creative individuality was influenced by his upbringing and environment, meetings and acquaintances. All this was reflected in his music and poems, because the composer spent most of his life trying to realize his personality through the actualization of various artistic phenomena and the prism of contacts with talented people. Summarizing the above observations, we have reason to conclude that Ya. Vereshchahin's work variously reflected the contradictions and paradoxes of the era in which he lived.*

**Key words:** *Ukrainian composer Yaroslav Vereshchahin, the last third of the 20th century.*

**Актуальність проблеми.** Остання третина ХХ століття в музичному житті України характеризується великою кількістю нових яскравих творів. Після завершення періоду соцреалізму, у якому культура і мистецтво розвивалися в тісній залежності від політики та ідеології, народжується новий час з неординарними молодими представниками. На хвилі ідеологічного зламу, що відбувся завдяки українським шестидесятникам, на перший план виходить особистість та її інтелект. Відповідно, вже у творчості композиторів 70-х – 90-х років провідною тенденцією стає стильове новаторство, виникають нові жанри та образи. Поряд з відомими постатями того періоду такими як Є. Станкович, М. Скорик, І. Карабиць, І. Шамо, Ю. Іщенко та ін. все ще залишається багато достойних, але маловідомих представників. Одним із них є композитор, поет, тонкий майстер камерної музики Ярослав Верещагін (1948 – 1999 рр.). Не зважаючи на короткий життєвий шлях митець залишив нам велику творчу спадщину – це твори для симфонічного оркестру, як повного так і камерного складів («Дивертисмент» (1972 р.), «Сюїта» (1969 р.), «Варіації» (1970 р.)), концерт для альту і симфонічного оркестру (1972 р.), оркестрові транскрипції творів композиторів ХІХ – ХХ ст., значна кількість камерних творів для різних складів (струнні квартети, квінети для духових інструментів), різножанрові п'єси для різних інструментів (віолончель, флейта, скрипка, фортепіано, тощо) та близько п'ятидесяти творів вокальних жанрів (обробки українських пісень, пісні, романси, кантати, хорові твори). Проте, композиторська творчість Я. Верещагіна досі не є вивченою у просторі української музичної культури та потребує цілісного музикознавчого дослідження.

#### **Аналіз останніх досліджень і публікацій.**

Музичне мистецтво України останніх десятиліть ХХ століття з кожним роком набуває все більш послідовного висвітлення у музикознавчих дослідженнях. Серед авторів, які звертаються до цього часового проміжку Л. Корній, О. Городецька, А. Гордієнко, Л. Медведєва, М. Ярکو, Р. Яців та ін. Джерельною основою для нашого дослідження загальноісторичної ситуації ХХ ст. в Україні стала монографія Б. Кравченка «Соціальні зміни і національна свідомість України ХХ століття» (Кравченко, 1997), що розкриває історичні аспекти впливу радянської влади на формування національної культури.

Важливе місце в науковому доробку займає дисертаційне дослідження О. Берегової «Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80 – 90 – х років ХХ століття» (Берегова, 2005), де висвітлено аналітичні дослідження світоглядних аспектів свідомості сучасного митця, образно-змістових закономірностей композиторської творчості та основних тенденцій сучасного музичного процесу.

Не менш цікавою для нас стала робота О. Гуркової «Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття» (Гуркова, 2016) у якому об'єктом дослідження стала сучасна українська музика 1960 – 1990-х років. Авторка ввела в науковий обіг українського музикознавства новий матеріал проаналізувавши зразки камерно-вокальної лірики І. Карабиця, Є. Станковича, Л. Колодуба, К. Цепколенко та Ю. Гомельської.

Перелік відомих досліджень присвячених творчій постаті Я. Верещагіна на сьогодні невеликий. Серед цих робіт варто відмітити дописи Г. Конькової у періодичних виданнях «Лишь капелька росы» (Конькова, 1979,

с. 7), «На порозі зрілості» (Конькова, 1980, с. 9–10), «Открытость чувств, опора на фольклор» (Конькова, 1998, с. 2–3), «Размышление о молодых» (Конькова, 1981, с. 16–21), у яких викладено враження від концертів, де прозвучала музика композитора та наведено репліки самого митця щодо власних авторських задумів. Статті Г. Луніної, у яких змальовано творчий портрет композитора: «І поет і майстер» (Луніна, 2003, с. 6), «Оригінальний митець сучасності» (Луніна, 2004, с. 12), «Рапсод камерного співу» (Луніна, 2009, с. 28–29), «Пам'яті несправедливо забутого» (Луніна, 2004). «Слово про колегу: Пам'яті композитора Я. Р. Верещагіна» від Н. Шурової (Шурова, 1999, с. 24–25), написане незадовго після смерті композитора з коротким біографічним оглядом. Допис Д. Кастури стосовно концерту, присвяченому пам'яті Я. Верещагіна, який відбувся в Ірпені 2019 року (Костура, 2019). Але ці інформативні матеріали не можуть охопити цілісну картину життєтворчості композитора та не висвітлюють в широкому контексті творчість митця на фоні його епохи.

**Мета дослідження:** висвітлити творчу постать Ярослава Верещагіна у контексті його часу (періоду останньої третини ХХ століття).

**Виклад основного матеріалу дослідження:** Формування творчої особистості композитора почалося з раннього дитинства, адже родинне коло митця складалося з талановитих людей. Ярослав Романович Верещагін народився 8 грудня 1948 року в Києві в родині композитора – Романа Верещагіна, який був учнем одного з найбільших новаторів української музики ХХ ст. – Б. Лятошинського<sup>1</sup>. Також Р. Верещагін мав гарні педагогічні здібності та з 50-х років викладав у Київському музичному училищі теоретичні дисципліни та композицію, де, згодом, і навчалися троє його дітей: найстарша Алла (30.04.1939), Ярослав і молодший – Борис (11.05.1950)<sup>2</sup>. Їх мати – Варвара Павлівна – була домогосподаркою і підтримувала всі творчі починання своєї родини.

<sup>1</sup> Р. Верещагін закінчив факультет композиції Київської консерваторії у 1947 р.

<sup>2</sup> А. Верещагіна після Київського музичного училища ім. Р. Глієра закінчила Львівську консерваторію по класу хорового диригування, займалася викладацькою та музично-громадською діяльністю, а Б. Верещагін – навчався у Київській консерваторії на історико-теоретичному факультеті (у класі А. Котляревського), у 2004 р. отримав звання Заслуженого діяча мистецтв України.

Навчання музиці Я. Верещагіна почалося у Київській середній спеціальній школі імені М. Лисенка, де він опановував гру на скрипці під керівництвом Едуарда Кожуховського, а лише згодом перевівся на спеціалізацію «Теорія музики та музикознавство» до Київського музичного училища ім. Р. Глієра<sup>3</sup>.

У 1968 році талановитий юнак вступає до Київської консерваторії на факультет композиції, де він був одним із перших учнів професора Мирослава Скорика<sup>4</sup>. В цей час у М. Скорика навчалися також В. Шумейко, з яким Я. Верещагін мав дружні зв'язки ще з училища, О. Кива та В. Ільїн.

Збираючи інформацію про композитора, з розмов із знайомими Я. Верещагіна стає відомо, що він завжди вирізнявся серед усіх особливою фундаментальною освіченістю в історії, літературі, музиці та поезії. Деякі фрагменти таких інтерв'ю опубліковані Д. Костурою (Костура, 2019). Наприклад О. Кива у розмові про Я. Верещагіна зазначає, що він знав історію України і Києва.

Аналогічними спостереженнями про позитивний вплив на нього Я. Верещагіна ділиться також В. Шумейко: «Був кінець 60-х років. І тут якраз Славко мені трапився – найпотужніший чинник мого переходу на українську. Розповідав потроху про невідомі мені сторінки історії, приховувані тодішньою владою. Нас об'єднували спільні погляди на мистецтво, на долю України. Ми творчо спілкувалися між собою» (Костура, 2019).

Виходячи із наведених спогадів, Я. Верещагіна можна без перебільшення назвати виразним представником 1960–1970-х років – періоду, який був особливим часом, коли активно заповнювалися «білі плями» в українській історії та мистецтві.

Паралельно з цим відбувався черговий наступ на сферу функціонування всього українського, адже уявлення художньо-естетичної «свободи» насажене радянською політичною владою у цей хронологічний відтинок було хибним. Ряд дослідників, зокрема Б. Кравченко (Кравченко, 1997), вказують на зниження кількості видань українською. Ідеологічний

<sup>3</sup> Точна дата та причина переведення не відома, але, скоріш за все, це пов'язано з тим, що у Київському музичному училищі ім. Р. Глієра працював батько Я. Верещагіна.

<sup>4</sup> Викладацьку діяльність М. Скорик розпочав з 1963 року у Львівській консерваторії, а 1966 р. – перший рік його роботи у Київській консерваторії.

контроль здійснювався у бібліотечній, музейній сферах, відстежувалося надходження закордонної літератури, у пресі панувала цензура і домінувало правило дотримання державної таємниці. Свідома частка вітчизняної мистецької молоді активно підхоплювала національну спрямованість. Пошук власної ідентичності та пізнання української ментальності найвиразніше окреслилося у зверненні до фольклорних джерел та створення на їх основі унікальних композицій. Так виникла «нова фольклорна хвиля», яка стала продовженням лінії фольклоризму із Західної Європи 1920 – 30-х років (Б. Барток, З. Кодай)<sup>5</sup>. Це й не дивно, адже як зазначає Г. Меднікова (Меднікова, 2002), у ці десятиліття до сфери творчих пошуків митців активно входили європейські віяння. Серед причин такого запізненого професійного освоєння був об'єктивний чинник – довготривала ізоляція радянського суспільства від країн Заходу (так звана «залізна завіса»).

У творчому доробку Я. Верещагіна також знаходимо ознаки зацікавленості фольклорними темами. Зокрема, вони втілилися у обробки українських народних пісень та використання специфічного тематизму і образності у інструментальній музиці.

У консерваторії Я. Верещагін вчився у людей більш академічно традиційного напрямку: поліфонію викладав Анатолій Коломієць, аналіз музичних форм – Микола Дремлюга, а інструментовку – Гліб Таранов. Паралельно з цим учитель з композиції, М. Скорик, давав йому поштовх до новаторських проб пера. Таким чином, з одного боку, Я. Верещагін освоїв класичні традиційні прийоми, а з іншого, навчався шукати нових тембрів, технічних засобів та інструментальних складів.

У 1973 р. Я. Верещагін закінчив консерваторію. Роки навчання в ній стали знаковим часом для Я. Верещагіна, адже саме за цей час він написав свої перші твори: Перша соната для фортепіано (1970 р.), Фортепіанний квартет (1971 р.), Концерт для оркестру і альту, Дивертисмент (1972 р.), Маленька класична сюїта для клавесина (1973 р.).

На старших курсах консерваторії, у 1972 р. композитор одружився з Надією Федорівною Бардамит (12.04.1948 р.), що на той час була

студенткою Київського політехнічного інституту<sup>6</sup>. У 1976 р. в сім'ї композитора народилася донечка Богдана, якій він присвятив багато своїх творів.

З 1973 року Я. Верещагін працює у видавництві «Музична Україна» – спочатку редактором у відділі інструментальної музики, з 1975 р. – старшим редактором, а вже з 1978 – по 1980 рр. стає заступником головного редактора. За роки роботи у видавництві було опубліковано велику кількість нот, масштаби редакторської роботи вражають. Період 1970-х – 1980-х років був плідним для «Музичної України», аналізуючи тематичні плани організації стає відомо, що кількість видань на рік становила 240–250 назв. Вже з 1990-го року продуктивність видавництва різко падає. Важливо зазначити, що на той час робота у видавництві для молодих українських композиторів була, перш за все, можливістю заробітку. Тим не менш, для багатьох із них – Є. Станковича, О. Киви, Г. Саська, В. Шумейка, І. Щербакова, Я. Верещагіна та інших – стала своєрідною школою знайомства зі світовими музичними тенденціями минулого і сучасності.

Вибір композиторського амплуа часто залежить від того, з якими творчими колективами та виконавцями доводиться працювати авторів. Безумовно, важливу роль у цьому плані відіграло знайомство Я. Верещагіна з художнім керівником «Київської камерати» Валерієм Матюхіним.

Ансамбль камерної музики «Київська камерата» був організований В. Матюхіним при Спілці композиторів 1977 року. Колектив був спрямований на виконання нової сучасної української музики. Саме завдяки цьому ансамблю звучали твори молодих талановитих композиторів. Унікальною якістю «Київської камерати» був універсалізм, адже оркестранти склали особливий ансамбль солістів. При потребі вони могли виконувати як сольні партії так і грати в неординарних ансамблевих утвореннях. (Сікорська, 2008, с. 375-376).

Дружба Я. Верещагіна та засновника «камерати» В. Матюхіна зав'язалася завдяки спільній роботі над оперою «Алкід» Д. Бортнянського у 1979 р. В. Матюхін тоді ще працював у Київському камерному оркестрі і на замовлення І. Блажкова мав відновити за уривками автор-

<sup>5</sup> Яскравими представниками цього напрямку в Україні є Л. Грабовський, М. Скорик, Л. Колодуб, Л. Дичко, Ю. Іщенко, Є. Станкович, І. Карабиць, В. Зубицький, О. Кива та ін.

<sup>6</sup> Нині Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»

ського рукопису партитуру опери, а Я. Верещагін паралельно працював над клавиром. Звідси і почалася тісна співпраця.

В період 80-х – 90-х років ХХ ст. Я. Верещагін був найвиконуванишим композитором «Київською камератою», завдяки творчому тандему було написано багато творів для цього колективу. У тому числі, композитор зробив низку оркестрових транскрипцій творів Д. Мійо, Ф. Шопена, Л. Ревуцького, М. Коляди та інших.

В. Матюхін відзначає унікальність композиторського письма Я. Верещагіна: «<...> Верещагін був дуже індивідуальним митцем, що розкривалося як у стилі його мислення, так і в образній музично-мовній сфері. Шукати йому аналогій – марна справа, і це тому, що в його творчості не можна знайти ліній наслідування, а тому, як композитор він був цільний, гармонійний і самодостатній. Його музика зі своєю, тільки йому властивою красою і багатством, як найповніше увібрала в себе розмаїтий світ його переживань, відчужень, думок, і повороти його долі» (Луніна, 2004, с. 12).

Безумовно, співпраця Я. Верещагіна з «Київською камератою» сприяла творчості митця у камерному жанрі, але потрібно зазначити, що з самого початку цей вид композиторської діяльності був йому близький: «<...> Тут [у камерному жанрі] кожен музикант – соліст, і рівень інтерпретаторської майстерності дозволяє широко і вільно застосовувати різноманітні технічні засоби, не сковує композиторської думки» (Інтерв'ю на відвертість, 1989, с. 6–7).

Л. Корній у підручнику «Історія української музичної культури» (Корній, Сюта, 2011) зазначає, що саме в камерних творах шліфувалася творча майстерність молодих композиторів та опрацьовувалися нові художні підходи композиторів старшого покоління, саме ці жанри стали найчастіше виконуваними численними – як постійними, так і тимчасовими – камерними виконавськими колективами. Важливо відмітити, що ці композиції були мобільнішими для відтворення, через що вірогідність їх появи на публіці була більшою. Їх можна виконувати навіть у невеликих периферійних містах із обмеженими можливостями щодо концертних залів. І, звичайно, це важлива риса останньої третини ХХ століття, що є відображенням провідних тенденцій розвитку сучасної музики.

Період початку роботи у «Музичній Україні» та знайомство з В. Матюхіним виявилися плідними для композиторської діяльності Я. Верещагіна. За цей час він створює Перший вокальний цикл для баритона і фортепіано, «Військову музику» для чотирьох ударних, мідних та дерев'яних інструментів (1975 р.), «Пасторальний» струнний квартет (1976 р.), Квінтет для духових інструментів (1977 р.), «Святкову» увертюру (1978 р.), Три пісні на дитячі народні тексти (1979 р.) та Струнний квартет (1980 р.).

У 1980 р. Я. Верещагін став Лауреатом республіканської комсомольської премії імені М. Островського. Починає працювати відповідальним секретарем Спілки композиторів України до 1985 року. Протягом цих п'яти років написав ще один струнний квартет та дитячу кантату «Сміється джерело» на слова В. Морданя.

У 1985 р. композитор займає посаду головного редактора видавництва «Музична Україна» та пише цього ж року Диптих для баса з оркестром на слова М. Бахтинського.

Варто зазначити, що більшість творів вокальних жанрів Я. Верещагін створив на слова українських поетів. Захоплення поезією композитор скоріш за все перейняв від батька, адже будучи дитиною він спостерігав за тим, як часто у них вдома гостювали багато татових друзів – українських поетів. Особливо Я. Верещагін любив творчість молодого П. Тичини. Можливо це пов'язано з тим, що у 80–90-ті роки ХХ ст. збірка «Замість сонетів і октав» була опублікована у складі повного зібрання творів П. Тичини і знову стала актуальною і популярною серед поціновувачів. Працюючи з домашнім архівом композитора було знайдено його зошит з власноруч переписаними ранніми віршами П. Тичини. Рання творчість поета належить до символізму, літературознавці вказують на возвеличення в ній людини, превалювання гармонії людини та всесвіту. Гра світла, звуків, кольорів, музикальність поезії митця беззаперечно зацікавила Я. Верещагіна. Вивчаючи творчий доробок композитора відмічаємо у ньому саме ці риси.

Тонка робота Я. Верещагіна з поетичним словом у вокальних композиціях пояснюється також тим, що він протягом життя сам створив багато віршів. Відомо, що композитор навіть скомпонував власну збірку поезії під назвою «Хлорофілові зерна», але поки що не вдалося

відшукати її. На даний момент знайдено в рукописному архіві митця 71 вірш. Деякі з них після смерті композитора були надруковані у журналі «Українська культура» (Чіп, 2003, с. 32). З наявного віршованого доробку можна зробити висновки про особливий поетичний талант митця.

Поетичну спадщину Я. Верещагіна в цілому можна класифікувати як пейзажну, медитативно-філософську лірику, лірику спогадів. У його віршах співіснують особисті суперечливі внутрішні переживання стосовно нездійсненого прагнення до вічного кохання, неможливості світлого і щасливого буття через переслідування буденністю, неосяжності віри через приречення на вічну зневіру. Автор вправно володіє синтезом технік символістського, імпресіоністичного та експресіоністичного письма. Всі ці якості породжені настроями того часу. Як зазначає дослідниця О. Берегова: «Якщо спробувати хоча б кількома штрихами змалювати «обличчя» останньої третини ХХ століття, то чи не найголовнішою його рисою буде криза» (Берегова, 2005, с. 6). Ознакою такого стану є неминучість протиріч і конфліктів адже виникають тенденції нового мислення та світогляду і це є нормою постіндустріального соціуму.

Я. Верещагін у своїй творчості також звертався до віршів О. Вовка, В. Морданя, В. Поліщука, В. Сосюри, В. Симоненка, Д. Павличка, В. Семенка, Б. Чіпа, Н. Гнатюка, Ф. Млинченка тощо. Більшість із них були товаришами композитора та членами «Спілки письменників України», що у 1980-х і 1990-х роках стала центром національно-визвольної боротьби.

Я. Верещагін цікавився і творчістю зарубіжних поетів такими як М. Емінеску, Б. Брехт, П. Ельоар, досить масштабною є кантата композитора «Краєвиди» на слова Томаса Еліота. А вокальний цикл «Три романси на вірші стародавніх корейських поетів» дозволяє зробити висновок про зацікавленість східною культурою.

Після 1987 р. композитор займається творчою роботою. Відвідує безліч концертів, пише нові твори. Останні роки Я. Верещагін проживав у смт. Ворзель у Будинку творчості композиторів «Ворзель». Цей заклад належить Спілці композиторів України. У свій час в ньому працювали над власними творами К. Данькевич, Г. Майборода, А. Штогаренко, О. Білаш, Ю. Іщенко, В. Сільвестров, М. Дремлюга, І. Щербаков та ін. У статті присвяченій

концерту-спогаду Я. Верещагіна дослідниця Д. Костура зазначає, що директор Ірпінського краєзнавчого музею А. Зборовський часто бачив Я. Верещагіна в Ірпені, у будинку Миколи Будника<sup>7</sup>, відомого кобзаря, майстра з виготовлення старосвітських музичних інструментів. Як зазначає Д. Костура, у останні роки вони разом працювали над посібником з гри на старосвітських інструментах (Костура, 2019).

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Детально проаналізувавши різні аспекти життя і творчості Я. Верещагіна, потрібно відзначити, що на формування творчої індивідуальності композитора вплинуло його виховання і оточення, зустрічі та знайомства. Все це знаходило відображення у його музиці та віршах, тому що композитор більшу частину свого життя шукав самого себе через усвідомлення різнорівневих художніх явищ та призму контактів з талановитими людьми.

Об'єктом композиторської уваги митця завжди була сім'я, люди, які оточували його, власний духовний світ, а також особисті переживання – все це, безперечно, впливало на світогляд композитора. Багато його творів мають присвяту донечці – Богдані, дружині – «моїй Надії», товаришам – та ін. На виборі жанрів Я. Верещагіним відбилосся знайомство з керівником «Київської камерати» В. Матюхіним. Також у музиці композитора опосередковано присутні риси його вчителя з консерваторії – М. Скорика. Далася взнаки його дружба з українськими поетами, на вірші яких він написав близько п'ятидесяти вокальних творів. При цьому, музична мова Я. Верещагіна є унікальною за стилістикою та особливою за змістом.

Варто зазначити, що в останню третину ХХ століття поряд із позитивним фокусом людини як основи всіх трансформацій в сучасному суспільстві присутні ознаки кричущих протиріч. Суспільство цієї доби характеризується зміною системи орієнтацій на інші цінності – національну спрямованість, інтелектуалізацію, створення нових стилів. У творчості Я. Верещагіна, як і у багатьох інших композиторів того періоду відбилосся зіткнення класичної і радикальної систем, що породило явища змішаної техніки – поєднання серійності із фольклорними мотивами, пісенного тематизму

<sup>7</sup> М. Будник (1953–2001 рр.) є засновником і керівником Київсько-Ірпінського кобзарського цеху.

та елементів джазу, поліфонічності та сонористики. Музична тканина невеликих за формою камерних творів Я. Верещагіна містить завуальований сенс, глибоку інтелектуальну ідею.

Підсумовуючи викладені спостереження маємо підстави зробити висновок, що творчість Я. Верещагіна різноманітно віддзеркалила суперечності і парадокси епохи, в яку він жив.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Берегова О. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ століття: дис. ... кандидат мистецтвознавства: 17.00.03. Київ : Нац. музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2005. 176 с.
2. Городецька О. Музичний авангард шістдесятих в Україні: генеза, становлення, перспектива: дипл. робота ... / спец. Музичне мистецтво. Київ: Нац. музична академія України ім. П. І. Чайковського, 1998. 109 с.
3. Гуркова О. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття: дис. ... кандидат мистецтвознавства: 17.00.03; Київ: Нац. музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2016. 324 с.
4. Інтерв'ю на відвертість. *Музика*. 1989. № 3. С. 6–7.
5. Конькова Г. Лишь капелька росы. *Комсомольское знамя*. 1979. 14 окт. С. 7.
6. Конькова Г. На порозі зрілості. *Вечірній Київ*. 1980. 27 серп. С. 9–10.
7. Конькова Г. Открытость чувств, опора на фольклор. *Музыкальная жизнь*. 1998. № 20. С. 2–3.
8. Конькова Г. Размышление о молодых. *Советская музыка*. 1981. № 12. С. 16–21.
9. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.
10. Костура Д. Присвята Ярославу Верещагіну. URL: <http://imounr.org.ua/prysvyata-yaroslavu-vereschahinu/> (дата звернення 20.03.19).
11. Кравченко Б. Соціальні зміни і національна свідомість України ХХ століття. Київ : Основи, 1997. 423 с.
12. Луніна Г. І поет і майстер. *День*. 2003. 17 грудня. С. 6.
13. Луніна Г. Оригінальний митець сучасності. *Українська музична газета*. 2004. № 1. Січень – березень. С. 12.
14. Луніна Г. Пам'яті несправедливо забутого. URL: <http://kievkamerata.org/fr/press-46> (дата звернення 20.11.17).
15. Луніна Г. Рапсод камерного співу. *Музика*. 2009. № 2. Березень – квітень. С. 28–29.
16. Меднікова Г. Українська і зарубіжна культура ХХ століття: навчальний посібник. Київ : Товариство «Знання», КОО, 2002. 214 с.
17. Сікорська І. Київська камерата. Українська музична енциклопедія. Київ, 2008. Том 2. С. 375–376.
18. Чіп Б. Попереду йшла музика і вела за собою слово. *Українська культура*. 2003. № 11–12. С. 32.
19. Швецова О. Верещагін Ярослав Романович. Енциклопедія сучасної України. URL: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=33566](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=33566) (дата звернення 19.12.18).
20. Шурова Н. Слово про колегу: Пам'яті композитора Я. Р. Верещагіна. *Українська музична газета*. 1999. № 3, липень – вересень. С. 24–25.

#### REFERENCES:

1. Berehova O. (2005). Tendentsii postmodernizmu v kamernykh tvorakh ukrainskykh kompozytoriv 80–90-kh rokiiv XX stolittia [Tendencies of postmodernism in the chamber works of Ukrainian composers of the 80s and 90s of the 20th century]. *Doctor's thesis*. Kyiv : NMAU [in Ukrainian].
2. Horodetska O. (1998). Muzychnyi avanhard shistdesiatykh v Ukraini: geneza, stanovlennia, perspektyva [Musical avant-garde of the sixties in Ukraine: genesis, formation, perspective]. *Master thesis*. Kyiv : NMAU [in Ukrainian].
3. Hurkova O. (2016). Tvorchist I. Karabytsia v konteksti zhanrovo-stylovykh tendentsii v ukrainskii muzytsi ostannoi tretyni XX stolittia [Creativity of I. Karabyts in the context of genre and style trends in Ukrainian music of the last third of the 20th century]. *Candidate's thesis*. Kyiv : NMAU [in Ukrainian].
4. (1989). Interv'iu na vidvertist [Interview for frankness]. *Muzyka – Music*. № 3. P. 6–7.
5. Kon'kova, H. (1979). Lish' kapel'ka rosy [Just a drop of dew]. *Komsomol'skoe znamja*. 14 of October. P. 7 [in Russian].
6. Konkova, H. (1980). Na porozii zrilosti. [On the threshold of maturity]. *Vechirnyi Kyiv – Evening Kyiv*. 27 of August. P. 9–10 [in Ukrainian].
7. Konkova H. (1998). Otkrytost chuvstv, opora na folklor [Openness of feelings, reliance on folklore]. *Muzykalnaia zhyzn – Musical life*. № 20. P. 2–3 [in Russian].
8. Konkova H. (1981). Razmyshlenye o molodykh [Reflections about the young]. *Sovetskaia muzyka – Soviet music*. № 12. P. 16–21 [in Russian].
9. Kornii L. & Siuta B. (2011). *Istoriia ukrainskoi muzychnoi kultury [History of Ukrainian musical culture]*. Kyiv : NMAU. 736 p. [in Ukrainian].

10. Kostura D. (2019). Prysviata Yaroslavu Vereshchahinu [Dedication to Yaroslav Vereshchagin]. URL: <http://imounr.org.ua/prysvyata-yaroslavu-vereschahinu/> [in Ukrainian].
11. Kravchenko B. (1997). *Sotsialni zminy i natsionalna svidomist Ukrainy XX stolittia [Social changes and national consciousness of Ukraine in the 20th century]*. Kyiv: Osnovy. 423 p. [in Ukrainian].
12. Lunina, H. (2003) I poet i maister [A poet and a master]. *Den – Day. 17 of December*. P. 6.
13. Lunina, H. (2004). Oryhinalnyi mytets suchasnosti [Original contemporary artist]. *Ukrainska muzychna hazeta – Ukrainian music newspaper. № 1 – January-March*. P. 12 [in Ukrainian].
14. Lunina H. (2004) Pamiati nespravedlyvo zabutoho [In memory of the unjustly forgotten]. URL: <http://kievkamerata.org/fr/press-46> [in Ukrainian].
15. Lunina, H. (2009). Rapsod kamernoho spivu [Rhapsody of chamber singing]. *Muzyka – Music. № 2 – March – April*. P. 28–29 [in Ukrainian].
16. Miednikova H. (2002). *Ukrainska i zarubizhna kultura XX stolittia: navchalnyi posibnyk [Ukrainian and foreign culture of the 20th century: a study guide]*. Kyiv: Tovarystvo «Znannia». 214 p. [in Ukrainian].
17. Sikorska I. (2008). Kyivska kamerata. *Ukrainska muzychna entsyklopediia – Ukrainian musical encyclopedia. Vol. 2*. P. 375–376. [in Ukrainian].
18. Chip B. (2003) Poperedu yshla muzyka i vela za soboiu slovo [The music went ahead and followed the word]. *Ukrainska kultura – Ukrainian culture. № 11–12*. P. 32. [in Ukrainian].
19. Shvetsova O. (2005). Vereshchahin Yaroslav Romanovych. *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy – Encyclopedia of modern Ukraine*. URL: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=33566](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=33566) [in Ukrainian].
20. Shurova N. (1999) Slovo pro kolehu: Pam'iaty kompozytora Ya. R. Vereshchahina [A word about a colleague: In memory of the composer Y. R. Vereshchagin]. *Ukrainska muzychna hazeta – Ukrainian musical newspaper. № 3, July – September*. P. 24–25. [in Ukrainian].

УДК 780.6+785.1

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-14>**Ян ЧЖЕЮЙ***аспірант кафедри дерев'яних духових інструментів Національної музичної академії України, Архітектора Городецького вулиця, 1-3/11, м. Київ, Україна, 02000*

ORCID: 0000-0003-4420-2061

**Бібліографічний опис статті:** Ян, Чжеюй (2022). Роль «іноземного» кларнета в становленні професійної духової музики Китаю. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 101–106, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-14>

## РОЛЬ «ІНОЗЕМНОГО» КЛАРНЕТА В СТАНОВЛЕННІ ПРОФЕСІЙНОЇ ДУХОВОЇ МУЗИКИ КИТАЮ

*Духовий інструментарій Китаю у композиторському та виконавському мистецтві ХХ – початку ХХІ століття представляє розгалужену систему з використовуються в різних комбінаціях класичних та автентичних музичних інструментів, які представлені лінійкою дерев'яних духових (як і переважна більшість народних інструментів інших національних культур). Головною особливістю китайської академічної музики є те, що народні духові інструменти посідають рівноправного місця разом з класичними (європейськими, які пройшли свій еволюційний шлях до свого сучасного стану) та використовуються в більшості інструментальних жанрів. Розвиток духової музики має велику та цікаву історію, еволюція інструментарію давала змогу для модернізації музичних форм та жанрів. **Мета статті.** Аналіз історичного розвитку національних та імпортованих духових інструментів, взаємовплив музикування на цих інструментах в контексті становлення професійної духової китайської музики. **Актуальність.** Сьогодні національні інструменти, зокрема духові, в середовищі професійної музичної культури все більше стають популярними. Китайська музика, яка має багато тисячолітню історію, сьогодні оновлюється за рахунок традиційного інструментарію, який в свою чергу, має генетичні зв'язки не тільки з національними, а й з класичними європейськими інструментами. **Новизна.** Вперше запропонований погляд на розвиток китайської духової музики з точки зору історичної ситуації, з якої випливає, що багатотисячолітня історія розвитку національних інструментів в ХІХ ст. була переосмислена та спрямована в інший бік завдяки появі європейського кларнета. **Методологія** базується на історичному аналізі, включаючи соціальний, політичний, військовий, освітній та ін. чинники. Функційний підхід проявляється в освітленні причинно-наслідкових зв'язків між соціально-політичними змінами та розвитком музичної культури Китаю. У **висновку** підсумовується, що кларнетове музикування є своєрідним переломом в розвитку китайського духового мистецтва. Саме кларнет, який не має типологічних зв'язків з автентичними інструментами, став рушійною силою, яка змінила ландшафт китайської музики, оскільки він ста одним з перших інструментів, який привернув увагу професійних музикантів, і надади користується популярністю серед китайських виконавців.*

**Ключові слова:** *дерев'яні духові інструменти, кларнет, автентичні інструменти, професійна музика, культурні зв'язки.*

**Yan ZHEU***Postgraduate Student of the Woodwind Instrument Department of the National Music Academy of Ukraine. Arkhitekтора Horodetskogo Street, 1-3/11, Kyiv, Ukraine, 02000*

ORCID: 0000-0003-4420-2061

**To cite this article:** Yan, Zheu (2022). Rol «inozemnogo» klarnetu v stanovltnni profesiynoi muzyky Kytayu [The role of the «foreign» clarinet in the formation of professional wind music in China]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 101–106, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-14>

## THE ROLE OF THE «FOREIGN» CLARINET IN THE FORMATION OF PROFESSIONAL WIND MUSIC IN CHINA

*China's woodwind instruments in the compositional and performing arts of the 20th – early 21st centuries represent an extensive system of classical and authentic musical instruments used in various combinations, which are represented by the line of the woodwinds (as well as the vast majority of the folk instruments of other national cultures). The main feature of Chinese academic music is that folk wind instruments occupy an equal place alongside classical ones (European ones that have evolved to the modern state) and are used in the most instrumental genres. The development of the wind music has a long and interesting history, the evolution of instrumentation made it possible to modernize musical forms*

and genres. **The aim** of this article is to analyze of the historical development of national and imported wind instruments, the mutual influence of playing music on these instruments in the context of the formation of professional Chinese wind music. **The relevance.** Today, the national instruments, in particular wind instruments, are becoming more and more popular in the professional musical culture. Chinese music, which has a history of many thousands of years, is updated today at the expense of traditional instruments, which, in turn, have genetic connections not only with national, but also with classical European instruments. **The novelty.** For the first time, a view on the development of Chinese sacred music from the point of view of the historical situation is proposed, from which it follows that the centuries-old history of the development of national instruments in the 19th century was rethought and directed in a different direction thanks to the appearance of the European clarinet. **The methodology** is based on historical analysis, including social, political, military, educational, etc. factors. The functional approach is manifested in the illumination of the cause-and-effect relationships between socio-political changes and the development of Chinese musical culture. In **conclusion** we emphasize that clarinet music-making is a kind of turning point in the development of Chinese wind art. It is the clarinet, which has no typological ties to the authentic instruments, that became the driving force that changed the landscape of Chinese music, as it became one of the first instruments to attract the attention of professional musicians and became popular among Chinese performers.

**Key words:** woodwind instruments, clarinet, authentic instruments, professional music, cultural relationship.

**Актуальність проблеми.** Сучасне виконавство на класичних та національних інструментах викликає неабиякий інтерес серед професіоналів та любителів, китайські музиканти як представники самобутньої культури сьогодні широко представляють як національний так і класичний інструментарій, тому погляд на процес формування інструментального виконавства в умовах взаємодії традиційних та запозичених інструментів є актуальним, оскільки сучасна композиція (не тільки національна) проявляє інтерес до історичних інструментів та використовує їх разом з класичними.

**Аналіз публікацій.** Дослідження китайський науковців зробили вагомий внесок у вивченні традиційної культури: Чжу Шуан у своїй дисертації розкриває історію оркестрового виконавства в світлі формування духових оркестрів, Лю Ян досліджує формування виконавства на дерев'яних інструментах, Ван Дон Мей доводить значення Великого Шовкового Шляху у процесі культурного взаємообіну, Чень Ін розглядає культурні зв'язки з точки зору християнських місій. Які працювали на території Китаю.

**Виклад основного матеріалу.** Жанрова система професійної китайської музики має «гібридні» ознаки, оскільки традиції музичування в Китаї сягають таких історичних глибин та формують свою жанрову систему (яка також еволюціонувала протягом століть), що можна говорити про взаємообмін творчого досвіду між Сходом та Заходом впродовж їх історії взаємодії (в будь-яких проявах та галузях) як про паритет, навіть про вплив музичної культури Сходу (не тільки китайської, але й арабської,

тюркської та ін.) на західну музику з точки зору «імпортованого» та «засвоєного» інструментарію, зокрема духових.

Наприклад, гобой типологічно поріднений із зурною, яку багато східних народів (Середнього Сходу, Індії, Китаю, Кавказу та ін.) вважають своїм національним інструментом, але в китайських історичних документах він згадується раніше на століття раніше, ніж у істориків Індії та Японії – у III ст. до н. е. Зурна, у свою чергу, достатньо розповсюджена в композиторській та виконавській практиці сучасної китайської музики як сольний та ансамблевий інструмент. Подібним до гобою є язичковий інструмент *гуань* (*гуаньцзи*), який згадується в першоджерелах теж у III ст. до н. е. та розповсюджений на північному заході країни, в південних провінціях інструмент відомий як *хоугуань*. Інструмент *сона* є гілкою розвитку китайського варіанту середньо азійської зурни, але типологічно поріднений не тільки з гобоєм, а і з кларнетом. Вперше згадується за часи правління династії Мін.

Сімейство флейтовий інструментів в Китаї має свою систему та цікаву історію. Найбільш давнім інструментом та прообразом китайських флейт є інструмент *сюнь*, який налічує більше 7 тис. років від свого походження, виготовлявся з опаленої глини та мав овалоподібну форму. В певні історичні періоди (за часи правління династій Мін і Цин) інструмент зникав з обігу, але був відроджений та удосконалений. Поперечна флейта *ді* була розповсюджена за півтора ст. до н. е. Незважаючи на те, що вона була запозичена з країн Середньої Азії, флейта отримала найширше розповсюдження в Китаї та завоювала провідне місце в інструментальному пантеоні.

З продольних флейт, походження яких також сягає III ст. до н. е. (династія Хань), найбільше розповсюдження отримала одноствольна флейта *сяо*, хоча деякі джерела свідчать про подібний інструмент, зроблений з кістки, якому більше 7 тисяч років. Популярність інструмента при багатьох імператорських династіях спричинила широке використання різних матеріалів – бамбук, жадеїт та інші види нефриту, фарфор. Найближчий родич – багатствольна продольна флейта *пансяо* відома за часів династії Шан (більше тис. р. до н. е.), тому аргументи щодо дискусії про походження одноствольної *сяо* схиляються до більш давніх часів. Функційне призначення її як інструменту для полювання змінилось на церемоніальне – флейту часто використовували у військовій музиці династії Шан. Флейта *бау* походить з провінції Юньнань а має язичок з металу.

Найбільш складною конструкцією характеризується інструмент *шен* (губний орган), який був розповсюджений за часи династії Чжоу (наступники династії Шан) та використовувався в імператорських розвагах, супроводжуючи спів або танці. Має дерев'яний або мідний корпус та оздоблений звуковидобуваючими та декоративними бамбуковими або тростинними трубками (до 17 шт.). Різновид, розповсюджений на півдні Китаю, має назву *хулуси* та відрізняється від шена меншими розмірами та кількістю трубок (3–4).

Як правило, китайські музичні інструменти, зокрема духові, були подвійного призначення. Наприклад, *шен* (за однією з версій) спочатку використовувався виключно для полювання на птахів, ймовірно, імітуючи їх переспів та заманюючи їх у пастки. *Хулуси* використовувався як сигнальний інструмент під час сповіщення про кінець робочого дня для робітників, які працюють у полі. Деякі духові інструменти використовувались закоханими задля вираження своїх почуттів (у т.ч. *хулуси*), беручи участь в любовних ритуальних діях. Матеріал для виготовлення духових (і не тільки) інструментів був різноманітний – кістки, каміння (у тому числі напівдорогоцінні), глина (в т.ч. фарфор), трави (бамбук та тростина), дерево.

Деякі духові інструменти були запозичені з інших (сусідніх) культур, особливо за часи правління династії Хань, проте стали невід'ємною частиною китайської національ-

ної музичної культури, наприклад, деякі види флейт, за часи правління династії Мін – *сона*. Інструменти поступово набували більш досконалих характеристик завдяки китайським майстрам та використовувались в ансамблевому (в т.ч. оркестровому – разом зі струнними та ударними інструментами) музикуванні. Задовго до нашої ери китайські духові інструменти вже мали розгалужену класифікацію за різними параметрами – матеріал виготовлення, конструкція, спосіб звуковидобування, наявність однієї або декілька трубок. Велику роль в культурному обміні зіграв Великий Шовковий шлях, який був (і є зараз) тією магістраллю, яка з'єднує Європу та Азію. Це розгалужена мережа доріг, які просувались в різних напрямках, основними були Північний та Південний шляхи, які, в свою чергу, також мали свою мережу. Провінція Гансю була воротами Північної мережі, через неї проходили вся номенклатура товарів, технологій (в тому числі інструментів): «Ганьсу, що знаходиться на заході Китаю, є одним з основних центрів на Великому Шовковому шляху; через цю провінцію проходили не тільки торгові каравани, через неї проходили віруючі до своїх святинь: буддисти, мусульмани, також переселенці з різних регіонів (в основному Середньої Азії), які торгували предметами побуту та виробами мистецтва. Так, через постійні міжконфесійні та культурні контакти, в Китаї в певний час стали популярними саме центрально-азійська культурна складова» (Ван Дон Мэй, 2004, С. 24) – звідси бачимо, що саме середньо-азійська культура мала величезний вплив на розвиток інструментарію Китаю (до речі, розповсюджений в країні інструмент зурна має саме середньо-азійське походження). Проте розквіт культурного обміну спостерігався в різні періоди, найбільш активними з них були IV–IX та XIII–XIV ст. «В періоди жвавих торгових відносин на Шовковому шляху піднімався інтерес до різних культур, які асимілювались з місцевою. Цей різномовний регіон потребував вирішення питання розуміння серед людей різних національностей, саме тоді з'явився словник. Музика тюркського походження була популярна за інші, її виконували при імператорському дворі. За часи правління династії Тан цей процес набув кульмінації, результатом якого стало створення дев'яти інструментальних ансамблів, в п'яти грали вихідці з Тур-

фану, Кучи, Кашгару, Самарканду, Бухари» (Ван Дон Мэй, 2004, С. 19). Саме тоді створювались мішані інструментальні склади з національних та іноземних інструментів, які активно піддавались конструктивним змінам.

Різновиди флейт сяю і ді мають спосіб звуковидобування завдяки вдуванню повітря через мундштук, в інструментах сона та гуань повітря вдувається безпосередньо через витвір, інструменти шен і бау мають язичок, через яке потрапляє повітря. Нещодавно було знайдено музичний скарб періоду правління династії Хань, в якому збереглося багато музичних інструментів, а також знаменитий пісенний збірник «Ши цзин», яка містить більше 300 народних пісень та віршів, які є джерелом вичерпної інформації про соціальне, духовне життя народу, в тому числі про інструменти, які мають супроводжувати той чи інший твір. Системне вивчення музичної культури, ймовірно, розпочались у XVI ст. до н. е., к XI–VII ст. до н. е. були відомі т.зв. «ритуальні оркестри», основу яких складали різноманітні ударні інструменти, які були виготовлені з різних металів, а також глиняний сунь.

Зміна національної парадигми була пов'язана з початком тісного взаємозв'язку з європейською культурою, яку на китайські землі приносили місіонери різних конфесій. Вони впроваджували освітню систему (в т.ч. музичну), і взагалі впливали на соціокультурну картину в цілому: «Поява християнських місіонерів в Китаї, які привозили європейські інструменти та познайомили місцевих жителів з основами європейської теорії музики; заснування церковних шкіл – перших навчальних закладів європейського зразку; зародження світської музичної освіти. Саме релігійні контакти залишались основним способом проникнення європейської традиції в музичний побут Китаю до середини XIX століття» (Чень Ин, 2013, С. 9).

В одній з перших відомих шкіл європейського зразку Сюй Хуе, заснованій французьким священиком Клодом Готтеланом, вивчали різні мови (французьку, італійську, англійську, латину), європейську літературу, різні мистецтва (в т.ч. музику і живопис), точні науки (фізику, алгебру). Також в школі був створений оркестр, який грав на релігійних святах, таким чином місцеве населення захочували до християнського віросповідання, оскільки саме

оркестр мав величезну популярність, це був дієвий метод щодо привертання уваги китайців.

Щодо відділення китайсько-європейської співпраці від місіонерської основи, то було досить багато об'єктивних та суб'єктивних перепон: «Значна географічна відстань Китаю від країн Заходу ще довго сприяла збереженню місіонерської константи у взаємозв'язку між цими цивілізаціями, тому концертно-гастрольна діяльність європейських музикантів обмежувалась тими, хто був пов'язаний з місіями, проте, відомо, що їх приїзд до Піднебесної активізувався ще у XVIII ст. місії європейських та американських церков теж мали різний характер, направлення та мету» (Юйцзяо Ма, 2020, С. 375).

Незважаючи на те, що багато духових інструментів були завезені в Європу з Китаю, де вони еволюціонували та поступово перетворились на класичні, музикування на деяких інструментах (наприклад, на флейті) пов'язано з місіонерським культурним впливом. Саме європейську традицію ансамблевого та оркестрового музикування (з відповідним розподілом виконавців щодо функцій в колективі) було впроваджено в період XVI–XVII ст., який є початком китайсько-європейської культурної асиміляції: «В цей період китайський імператор Цяньлун проявляв неабиякий інтерес до західної музики. За його розпорядженням до імператорського двору були запрошені європейські музиканти-любители, які були місіонерами, Томас Перейра (1645–1708) з Португалії, пізніше француз Йохим Буве (1656–1730), який на прохання імператора запросив ще дев'ять місіонерів-співвітчизників, включаючи Домініка Парренена, який грав на флейті та кларнеті. У 1750 році на запрошення імператора в Китай прибув французький місіонер-єзуїт Жан Жозеф Марі Амю (1718–1793). Він прославився як вельми багатогранно обдарований гуманітарій та людина мистецтва: лінгвіст, історик, астроном, картограф, виконавець на флейті на клавирі, який із задоволенням виконував для китайців їх традиційні наспіви на цих інструментах. Крім того, Амю був автором першої книги “Історія давньої та сучасної китайської музики” (“Mémoire sur la musique des chinois, tant anciens que moderns”), та в цілому зробив внесок в розвиток культурних комунікацій між Китаєм та Заходом» (Uhalley S, Xiaoxin Wu, 2015).

Середньовічна китайська музика для духових інструментів здебільшого була спрямована у міліарний бік, розвивались військові оркестри в столиці та великих містах різних провінцій. Чжу Шуан доводить, що військове музикування в Китаї є найстаршим: «Де виникла військова музика? Багато людей вважають, що це розвинулося в Західному світі, мабуть, тому, що вони не знають історії китайської музики. Насправді, починаючи з династії Ся (бл. 2100–1600 рр. до н. е.), військова музика виникла саме в Китаї. Ця музика була старшою за західну військову музику. Імператор Сюань Юань, перший імператор Китаю, своїм командуванням сприяв започаткуванню китайської військової музики, видавав укази, щоб музиканти створювали музику для своїх спеціально для військових дій... далі військова музика звучала більше на королівських чи дипломатичних заходах. Протягом правління усіх династій Суй, Тан і П'яти династій військові оркестри були розширені, у військову китайську музику увійшли іноземні (європейські) музичні елементи» (Shuang Zhu, 2017, с. 13–14).

Кларнет, не зважаючи на деякі спільні риси з національними духовими інструментами, не має типологічної спорідненості з жодним. Він був завезений в другій половині XIX ст. і одразу набув популярності, при освітніх закладах почали створюватись кларнетові виконавські школи: «Перші передумови вивчення та використання кларнета були зумовлені суспільно-політичною ситуацією між Китаєм і Великою Британією в середині XIX століття. Англійський офіцер Роберт Харт, який керував китайською митницею на морі, був гри на кларнеті і часто проводив різні святкування чергових. Він створив перший Симфонічний оркестр західного зразка в Китаї. Учасниками першого оркестру були військові митники та студентська молодь. Му Чжицін є першим китайським кларнетистом, який навчався з музикантом цього оркестру. Він сприяв розвитку і поширенню кларнетового мистецтва в Китаї. З одного

боку, завдяки своїм видатній виконавській майстерності він умів, неодноразово виступаючи в імператорському палаці, демонструвати цей іноземний музичний інструмент найвищим колам Китаю, що сприяло його популяризації» (Liu Yang, 2020, С. 304–305).

Одними з перших кларнетистів були Му Чжицін, якій вчився майстерності у португальського музиканта, після опанував англійську школу гри на інструменті, є одним з перших викладачів кларнета серед китайських музикантів – працював в Шанхайській та Сичуаньській приватних музичних школах (консерваторіях), Циньлінському жіночому університеті. Чжао Куньхоу вчився при імператорському дворі, після – у німецьких викладачів, тривалий період працював у симфонічному оркестрі Пекінського кіноінституту, вів педагогічну діяльність та виховав плеяду видатних пекінських кларнетистів. Цинь Пенчжан, крім кларнетового виконавства, займався диригентською діяльністю (Шанхайській симфонічний оркестр), підтримував зв'язки з європейськими музикантами (зокрема, угорськими), викладав в Шанхайському музичному училищі та Китайській Центральній консерваторії. Ван Дуаньвей викладав кларнет в Шанхайській консерваторії, Шанхайській воєнній музичній групі при Військовому оркестрі Китайської визвольної армії та паралельно грав в Шанхайському симфонічному оркестрі. Чжан У викладав кларнет та композицію в Китайській Центральній консерваторії, є одним з перших авторів творів концертного жанру для духових інструментів (варіації на народні теми «Цзянсуйський тон»).

**Висновки.** Кларнетове музикування є своєрідним переломом в розвитку китайського духового мистецтва. Саме кларнет, який не має типологічних зв'язків з автентичними інструментами, став рушійною силою, яка змінила ландшафт китайської музики, оскільки він став одним з перших інструментів, який привернув увагу професійних музикантів, і надали користується популярністю серед китайських виконавців.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. China and Christianity: Burdened Past, Hopeful Future / ed. by Uhalley S, Xiaoxin Wu. San Francisco : Routledge, 2015. 520 p.
2. Liu Yang The Making of Woodwind Art in China. *Revista Amazonia Investiga*. Science Journal. Florencia, 2020. Vol. 9. P. 310–310.
3. Shuang Zhu An Interview with Tao Chunxiao – a Chinese Clarinet Legend. *The Clarinet*. Musical Journal. Columbus, 2017. Vol. 45. № 1. P. 36–38.

4. Shuang Zhu The Role of the Clarinet in China: Dis... of Doctor of Musical Arts. Arizona, 2017. 50 p.
5. Ван Дон Мэй Великий Шелковый путь в истории китайской музыкальной культуры : автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург, 2004. 32 с.
6. Чень Ин Диалог музыкальных культур Европы и Китая в свете религиозных контактов. *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. Научно-аналитический, научно-образовательный журнал. Нижний Новгород : Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2013. № 2 (28). С. 54–56.
7. Юйцзяо Ма Роль вокально-оперного мистецтва XVIII століття у формуванні китайської академічної школи співу. Музичне мистецтво і культура. *Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової*. Одеса : Гельветика, 2021. В. 32. Кн. 1. С. 371–379.

#### REFERENCES:

1. China and Christianity: Burdened Passed, Hopeful Future / ed. by S. Uhalley, Xiaoxin Wu (2015). San Francisco : Routledge. 520 p. [in English].
2. Liu Yang (2020) The Making of Woodwind Art in China. *Revista Amazonia Investiga*. Science Journal. Florencia. Vol. 9. P. 310–310. [in English].
3. Shuang Zhu (2017) An Interview with Tao Chunxiao – a Chinese Clarinet Legend. *The Clarinet*. Musical Journal. Columbus. Vol. 45. № 1. P. 36–38. [ in English].
4. Shuang Zhu (2017) The Role of the Clarinet in China: Dis... of Doctor of Musical Arts. Arizona. 50 p. [in English].
5. Wang Dong Mei (2004) Velykiy Shelkovy put v istorii kitayskoy muzykalnoy kultury : abstract diss... kandydata iskusstvovedeniya. St. P. 32 p. [The Great Silk Road in the History of Chinese Musical Culture] [in Russian].
6. Chen Ying (2013) Dialog muzykalnyh kultur Evropy I Kitaya v svete religioznyh kontaktov. Aktualnye problem vysshego muzykalnogo obrasovaniya. Nauchno-analiticheskiy, nauchno-obrazovatelny zhurnal : Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. M. I. Glinki. № 2 (28). P. 54–56. [Chen, Ying The Dialogue of musical cultures of Europe and China in the light of religious contacts] [in Russian].
7. Ma, Yujiao (2021) Rol vokalno-opernogo mystetstva XVIII stolittya u formuvanni kytayskoi akademichnoi shkoly spivu. Musichne mystetstvo. Naukovy visnyk ONMA imeni A. V. Nezdganovoi. Odesa : Helvetyka. Vol. 32. T. 1. P. 371–379. [The role of vocal-opera art of the 18th century in the formation of the Chinese academic school of singing] [in Ukrainian].

УДК 78.036:78.08+78.038.6:78.08

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-15>

### **Юрій ПОПОВ**

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61003

ORCID: 0000-0001-9062-5116

### **Марія ЯРКО**

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музикознавства та фортепіано, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. І. Франка, 24, м. Дрогобич, Львівської обл., Україна, 82100

ORCID: 0000-0003-4514-3550

### **Марія КАРАЛЮС**

магістр педагогічної освіти, старший викладач кафедри музикознавства та фортепіано, заступник директора Навчально-наукового інституту музичного мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. І. Франка, 24, м. Дрогобич, Львівської обл., Україна, 82100

ORCID: 0000-0002-6339-2094

**Бібліографічний опис статті:** Попов, Ю., Ярко, М., Каралюс, М. (2022). Феномен метажанрової форми у музичній творчості доби Модернізму та постмодерну. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 107–114, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-15>

## **ФЕНОМЕН МЕТА-ЖАНРОВОЇ ФОРМИ У МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ДОБИ МОДЕРНІЗМУ ТА ПОСТМОДЕРНУ**

**Метою дослідження** є понятійно-смісловне виокремлення феномена мета-жанрової форми як такого виду музичної творчості, що виявляє трансрегресивну форму стосунку щодо академічної системи жанрових амплуа. Суть такої постановки питання визначає історія формування теорії жанрів музичної творчості – від уявлень про певні норми й навіть технології музичного письма до структурованості жанрових форм музичної творчості згідно з історично складеними академічними традиціями. **Методологічною основою дослідження** є новітні теоретичні судження про жанрову форму у музиці; а надто – стосовно її семантичного інваріанту як типу змісту та певних принципів його структурованості, що в прагматичному аспекті виступають в ролі певної еталонної індикації (епістемологічний / знаннєвий дискурс). **Наукова новизна дослідження** полягає у тому, що феномен мета-жанрової форми розглядається як синергетично новітній алгоритм музичного мислення, що покладається на метафізичну наукову картину світу й тим самим регламентує оцінювання неординарного підходу щодо способів жанроутворення. **Висновки:** репрезентований музичною творчістю доби Модернізму та постмодерну підхід щодо алгоритмів жанроутворення виявляє наміри трансрегресивного проривання за межі академічно складеної системи музичних жанрів, але при цьому – попри породження новітніх системотвірних алгоритмів, – продовжує традицію семантичної структуризації феномена «жанр». Доведено і стверджено, що об'єктивуючим чинником при цьому є одвічно істинна природа Світу музики як звукоінтонаційного середовища, а диференційованим (суб'єктивним) – семантизація звукової форми-ідеї, що як стратегія звукомислення заступає собою класичні канони мовомислення.

**Ключові слова:** інваріант жанрової форми, семантика жанрового інваріанту, мета-жанр.

### **Yuriy POPOV**

Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Special Piano, IP Kotlyarevsky National University of Arts in Kharkiv, 11/13, Maidan Konstytutsii, Kharkiv, Ukraine, 61003

ORCID: 0000-0001-9062-5116

**Mariya YARKO**

Candidate of Art History, Associate Professor of Musicology and Piano, Ivan Franko State Pedagogical University in Drohobych, 24, I. Franko Str., Drohobych, Lviv region, Ukraine, 82100  
ORCID: 0000-0003-4514-3550

**Mariya KARALIUS**

Master of Pedagogical Education, Senior Lecturer, Department of Musicology and Piano; Deputy Director, Institute of Music Art, Ivan Franko State Pedagogical University in Drohobych, 24, I. Franko Str., Drohobych, Lviv region, Ukraine, 82100  
karalus.marika@gmail.com  
ORCID: 0000-0002-6339-2094

**To cite this article:** Popov, Y., Yarko, M., Karalius, M. (2022). Fenomen metazhanrovoi formy u muzychnii tvorchosti doby Modernizmu ta postmodernu [The phenomenon of meta-genre form in musical pieces of the modernist and postmodern age]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 107–114, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-15>

## THE PHENOMENON OF META-GENRE FORM IN MUSICAL PIECES OF THE MODERNIST AND POSTMODERN AGE

*The aim of the study is the conceptual and semantic separation of the phenomenon of meta-genre form as a type of musical creativity that reveals a transgressive form of relationship in terms of the academic system of genre roles. The essence of this question is determined by the history of the theory of musical genres - from ideas about certain standards and even technologies of musical composition to the structure of musical genre forms in accordance with historically composed academic traditions. The methodological foundation of the study is the latest theoretical judgments about the genre form in music; and especially in relation to its semantic invariant as a type of content and certain principles of its structure, which act in the praxeological aspect as a certain reference indication (epistemological / cognitive discourse). The scientific novelty of the study is that the phenomenon of meta-genre form is considered a synergistically new algorithm of musical thinking, which relies on the metaphysical scientific picture of the world and thus regulates the evaluation of an extraordinary approach to genre creation. Conclusions: The approach to genre algorithms characteristic of modernist and postmodern periods in music, reveals intentions of transgressive breakthrough beyond the academically composed system of music genres, but despite the emergence of the latest system-creating algorithms, it continues the tradition of the semantic structuring of the genre phenomenon. It is proved and asserted that the objectifying factor is the eternally true nature of the World of Music as a sound intonation environment, and the differentiated (subjective) factor is the semantization of the sound idea of form, which as a strategy of sound thinking replaces the classical canons of linguistic thinking.*

**Key words:** invariant of genre form, semantics of genre invariant, meta-genre.

**Актуальність проблеми.** Питання тлумачення жанрової форми музичної творчості – одне з найбільш стабільних та динамічних водночас: дається взнаки еволюційна складова історико-стильового процесу та його породжувальна функція стосовно як кристалізації, так і трансформації жанрових амплуа. Адже, з одного боку, – це питання технології композиторського процесу; з іншого – підлеглисть творчим ініціативам історично актуальної світоглядної парадигми, у зв'язку з чим маємо можливість споглядати щоразу інші мотиваційні чинники жанроутворення. Не складає винятку й новітня фаза музичної творчості, яка на сьогодні мислиться як доба Модернізму і як те, що має продовження у фазі постмодерну: інноваційні

процеси щодо технологій музичної творчості безпосередньо торкнулися того стилістичного арсеналу, з якого традиційно зростає певне жанрове амплуа та його стильове «обличчя» (мається на увазі стильове «обличчя» саме жанрової форми). А отже, прицільну увагу має, власне, питання найбільш поширеної в добу Модернізму та постмодерну практики особливої стильової спеціалізації жанрових форм музичної творчості – в «образі» мета-жанрової форми, що слід розуміти як свідомий вихід за межі академічної традиції в бік незвіданих сфер семантичної спеціалізації жанрового інваріанту.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Когнітивна спадщина щодо теорії музичного жанру є доволі строкатою і стосується різ-

них історичних періодів. Зокрема, на сьогодні загальноприйнятими вважаються щонайменше дві теоретичні концепції, які були оприлюднені й увійшли до практичного ужитку в останній третині ХХ ст. Передусім це було виокремлення соціокультурного аспекту функціонування жанрових форм музичної творчості (друга пол. 60-х рр. ХХ ст.). Услід за тим фактично діаметрально протилежною виявилася концепція семантики жанрової форми (межа 70–80 рр. ХХ ст.). Різницю поміж названими концепціями становили акценти щодо, так би мовити, зовнішніх та внутрішніх координат розуміння музичного жанру як феномена культурного простору. Так, з одного боку, до уваги приймався чинник сприймання жанрових явищ у їх концертно-побутовій специфіці; з іншого – вкорінення уявлень щодо жанрового інваріанту до музичної свідомості реципієнта (бо ж «порожньої» свідомості не буває). Але, як видається, реальну різницю поміж названими концепціями складав добір аргументуючих даних: у першому випадку – ресурсний та побутово-комунікаційний чинник; в іншому – іманентний семантичний код жанрової форми (родова сфера, структурний інваріант тощо).

Своєю чергою, у просторі музикознавчої думки початку ХХІ ст. все частіше висловлювалися судження про домінуючу для доби Модернізму та постмодерну фазу жанрових модифікацій (Біла, 2010; Заранський, 2008; Коробецька, 2010; Ляхіна, 2011; Новак, 2004), у зв'язку з чим постало питання методологічно виваженого розуміння жанрових явищ засобом понятійно-смыслового оновлення власне категорії «жанр» (Семененко, 2003; Семененко, 2008; Сьота, 2009; Чернова, 2008; Ящук, 2011). Відповідно, з праксеологічного боку на сьогодні реальну перспективу розуміння жанрової форми музичної творчості доречно мислити як певну еталонну індикацію – саме такий рід інформації, який забезпечуватиме когнітивну канву реципієнта у належних понятійних вимірах; надто – в ситуації метаморфоз щодо жанрової специфікації музичної творчості.

**Мета дослідження** – окреслити понятійні виміри феномена «мета-жанрова форма», який історично сформувався у стильовому просторі доби Модернізму та продовжує існувати у фазі постмодерну.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Можна вважати, що сліди формування мета-жанрової форми містяться вже у бароковому часі: наприклад – «Музика на воді» Г.-Ф. Генделя, що відноситься до так званих «плерерних» жанрів. Але історично наступні «рухи» академізації музичної творчості та усталення уповні конкретних жанрових амплуа, абсолютно не потребували бодай чогось «невизначеного». Саме тому увага до поняття «мета-жанрова форма» виникає винятково у зв'язку з модерністичним періодом музичної творчості – періодом деконструктивізації академічних традицій в умовах докорінної зміни світоглядної парадигми та музичного хронотопу (Корнієнко, 2003; Орлова, 2010; Ржевська, 2011; Юдкін-Ріпун, 2003). Адже новітня музична свідомість різко протиставляла себе будь-чому традиційному як стереотипному (вже вкотре – зважаючи на протидію стеріотипізації в добу Романтизму!) Зокрема, безпосередньо тип мета-жанрової форми мислиться як те, що вкладається у свідомість саме із понятійним позначенням префікса «méta-» – як те, що має місце «поміж» певними явищами чи «предметами» усвідомлення. Тобто, якщо власне «предметом» мислити те, що має фізичний вимір (тут – основи класичної / за механістичними законами наукової картини світу та на ній засновані постулати класичної теорії музики), то метафізичний вимір жанрової форми – це те, що має можливість бути осмисленим згідно з парадигмою постнекласичної наукової картини світу; а саме – за умов визнання ментального поля культури або ж психодумкосфери та її наповнення мислеформами як квантовими згустками / енергіями цього поля (тут – пам'ять культури; зокрема – пам'ять жанру).

Проте, не варто думати, начебто поняття мета-жанрової форми переростає традиційне значення категорії «жанр»; навпаки – зберігає його за собою в модальному / ментальному сенсі (поняття модальності в даному випадку застосовується в означенні психоемоційного стану суб'єкта; як, наприклад, поема чи балада). І так само, як власне модальна характерність жанрових форм проглядає вже при етимологічному тлумачення їх «імені» (кантата / від *cantare* – співаю / семантема оспівування певного ідеалу; ораторія / від *oratorium* – місце для молитви / семантема тлумачення істинного

тощо), так і мета-жанрова форма володіє власним семантичним інваріантом; але – згідно з індивідуальним задумом композитора, що й надає їй статусу мега-унікальності.

Згадаймо для прикладу передусім такий мета-жанровий проєкт, як «Музика для струнних, ударних і челести» Бели Бартока (1936 рік написання): у цьому випадку семантизації підлягає, власне, «Музика» в усій високості її осягнення як Суцього. Але задля утвердження справедливості заявленого судження варто, як видається, затягти певну дискусію.

По-перше, одразу ж мусимо заперечити існуюче судження про те, що начебто «Музика для струнних, ударних і челести» Бели Бартока є образком жанрової форми інструментального концерту – в дусі реінтерпретаційної версії барокового *concherto Grosso*. З одного боку, це й справді буде правомірним, оскільки іманентність жанрової форми концерту ґрунтується на семантемі «духу концертності» – змаганні у технічній вправності та виразовій ефектності виконавців (ефект «змагання із самим собою»). Однак, попри неймовірно потужний у виразовій силі тематизм цього твору, що й справді відповідає «духу концертності», слід, все ж таки, зважити на семантичний код авторської назви твору як «Музика ...» і поринути в її образно-сміслову поле.

До-речі, якщо й шукати паралель із семантикою концерту, то якнайвідповіднішою буде аналогія з романтичним типом інструментального концерту – як концерту-монологу, що в історії академічної музичної творчості опанував пріоритет лірико-суб'єктивної модальності і саме у такому семантичному полі увійшов до неокласичних на неоромантичних проєктів ХХ століття. Поміж тим, виборюючи позицію щодо осмислення «Музики...» Бели Бартока як істинний вид саме мета-жанрової форми відзначимо ще раз: цей твір має змістовним осередком глибоко особистісно пережиті глобально-людські переживання щодо трагедій Людства, духовного простору самої Людини, яка «вслуховується» в обертони життя і спротиву злу / агресії / смерті.

А отже, цілковито медитативна природа музичної образності цього твору й визначає те, що слід мислити як «мета-жанрову форму». У кожній із композиційних частин твору поетапно втілюються «стани» суб'єкта (внутрішня

модальність): від монологічного запитування-блукання в мислеформах медитування та діалогу в образі поліфонії пластів, які спричиняють щоразу активнішу рухомість тематизму до розпачливих інтонацій та реквієму (зона Прологу в модальності *post*, I частина); крізь драматичне і водночас гротескне вираження «обличчя» зла та спротиву щодо нього (тут – модальність відчуження, але із виразними алюзіями на тематизм бетговеського типу) (Друга частина); услід за тим (Третя частина) – неймовірно скорботна на вираження епіка живої матерії душі та духовної боротьби (фази страху й відчаю, скорботи, «вітру благодаті», твердості духу, божественного простору Неба миру, Сонця й надії), щодо яких висновковими є вираження жалю, немочі, скорботи у «свинцевих» крапаннях сліз; але довершенням усьому (Четверта частина) є модальність моторики («чоловіча» природа танцювального модусу) – життєво енергійна танцювальна стихія зі спраглою руху «ударною» природою тематизму класицистського зразка, – які, попри лірико-суб'єктивний простір жалю та виснажливих страждань, увінчуються «широким» апофеозом. А отже, не стільки структурний, скільки семантичний бік цього творчого задуму і втілює те, що пропонуємо мислити в образі мета-жанрової форми.

До типу мета-жанрової слід також віднести такі творчі проєкти, як «Камерна музика» із відповідною нумерацією циклів – № 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 (1922–1927 рр. написання) та «Концертна музика (для духового і струнного оркестру – 1930 рік написання; для духового оркестру – 1926 рік написання) Пауля Гіндеміта. І знову ж таки, якщо про ці творчі проєкти мислити в «образі» камерно-інструментальних ансамблів зразка «Брандербурзьких концертів» Й.-С. Баха, то це буде втілення позиції визнання пріоритетності його ресурсного (виконавсько-стилістичного) амплуа; але – не в плані семантичного інваріанту, щодо якого, знову ж таки (як і в творчості Бартока) виринає «феноменальний образ» Світу музики. Принагідно, зрештою, нагадаємо: власне «сюїта» в плані академічного досвіду набула рис або лінійного / сюжетного, або параболічного типу співвідношення сегментів концепції; і саме цей аспект розуміння цієї композиційної форми завжди забезпечував алгоритм декодування творчого задуму (наприклад, у романтичних камерно-

вокальних циклах). Проте, в даному випадку варто зважити саме на пріоритетність параболічного співвідношення сегментів концепції (зразка суцільно-циклічної форми із різкими зсувами / зміщеннями у значеннях образності), що суттєво спричиняється до алгоритму творення філософічності сенсу мета-жанрової форми. Осібним чином відзначимо культурологічну перспективу проектів «Музики...» Пауля Гіндеміта: це – неординарної модальності реінтерпретаційні / неореставраційні зразки модерністичної музичної творчості (Корнієнко, 2003), якими композитор виявляючи кореспондування з історично відомим здійснює синергію життєвих емоцій й тим самим щонайретьельнішим чином діагностує сьогодення у його небезпечних для Людства наслідкових афектах (звідси – експресіоністична стильова парадигма). А отже, суть мета-жанрової форми у даному випадку стосується виключно її семантичного амплуа; а саме – синергії життєвих емоцій, які перебувають у вимірах інтонаційного Континууму Світу музичних ідей.

На думку спадають також вочевидь мета-жанрові проекти зразка «*Метаморфоз*» для струнного оркестру або ж *23 солістів Ріхарда Штрауса* (1945 рік написання), а надто – «*Секвенція № 8*» *Лючано Беріо* для соло скрипки (1976 рік написання) (до уваги також слід взяти й інші проекти «Секвенцій» композитора для найрізноманітніших інструментів у версії соло – флейти, арфи, голосу, гітари, тромбону, гобою, альту, альт-саксофона, фортепіано, тромбона, фаготу, акордеона, віолончелі): ці творчі проекти відтворюють особливу «звукову реальність», яка представляє собою певну алюзію на мікро-молекулярні інверсії в лоні звукової матерії та її зіставлення зі світовими катаклізмами.

До зразків мета-жанрової форми пропонуємо також віднести геніальний проект Валентина Сильвестрова – його «*Post-Симфонію*» (Симфонія № 5, 1980–1982 роки написання): це – «опісля» Симфонія, де іменник «симфонія» охоплює собою семантичний код історично складеного концептуального досвіду цієї жанрової форми; і, відтак, «ословлює» собою (до-речі, у структурі гігантської коди – засобом ланцюга розтягнених у часі каденційних зворотів) щонайменше «корінь» глобальних проблем Людства, який як питання завжди зумовлював семантичний інваріант власне симфонії (принци-

гідно згадаємо визначення цієї жанрової форми М. Арановським як «світської Меси ХІХ століття» та концепції життєдіяльності Людини історичної).

Урешті-решт, металогіка мета-жанрової системи доволі плідно розвивається у дискурсі постмодерної музичної свідомості з лише для неї властивими стильовими атрибутами (Ржевська, 2011; Юдкін-Ріпун, 2003). Для прикладу варто звернутися до так званих *фонематичних хорових проектів Віктора Мужчиля* – таких, як перформанси Космогонія «Чорний квадрат» та «П'ятий вимір», хорова притча «Щедрик» тощо. У цих творах композитор вдається до найнеймовірніших семантичних трансмутацій фонетичних звукоблоків (Семененко, 2003, с. 228 – 229). Тобто, йдеться про особливу для постмодерну увагу до звукової компоненти слова – потенційного значення звучання людського голосу на рівні його вібрацій та щоразу нових «парадигмальних зв'язків словесномовних елементів» (Семененко, 2003, с. 227). Додамо до цих зауваг також те, що специфічність звукопростору цих творчих проектів формує собою унікальне метамовне середовище із чіткою філософсько-етичною концептуалізацією.

Доречною щодо названих прикладів втілення мета-жанрових проектів вельми доречною буде також згадка про постмодерні версії так званого *інструментально-тембрового театру* як різновиду симулякру у візуально-позавербальній версії з ознаками квазітеатрального або ж квазівізуального мистецтва: наприклад, «*Сахонот. Apologia*» Ю. Гомельської або ж «*Квадромузика*» В. Рунчака із виявами так званого «атематизму» зразка Арнольда Шенберга (Орлова, 2010).

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** Як творіння доби Модернізму та постмодерну (нагадаємо, що це – новітня світоглядна парадигма на основі метафізичної наукової картини світу) поняття мета-жанрової форми підлягає особливій щодо аналітичного способу когнітивній інтерпретації: з одного боку, це завжди добірні форми творення звукової матерії; з іншого – унікальна семантична логіка музичного тексту, який вдається до семантики «гри контекстами». А отже, мета-жанрова форма – це специфічне модальне явище, яке у собі властивий спосіб не лише кореспондує з академічним досвідом, але також творить

новітній змістовно-смісловий дискурс в полі Континууму музичних ідей. Іншими словами, мета-жанрова форма у музичному просторі доби Модернізму та постмодерну є проміжною ланкою поміж еталонними індикаціями академічної системи жанрових явищ, стосовно якої діє принцип акумуляції академічного досвіду та трансрегресивного проривання у метафізич-

ний простір Світу музики в його континуальному вимірі. Відповідно, подальші дослідження на предмет осягнення феномена мета-жанрової форм зобов'язані враховувати явища зміни музичного хронотопу в його неореставраційній інтенції, що представляють собою новітні форми звукомислення з метою опанування Світу музики як акустичного середовища.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Біла К. Особливості сучасного етапу розвитку жанру інструментального концерту та його різновидів. *Українське музикознавство* : науково-методичний збірник. Випуск 36. К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2010. С. 76–83.
2. Заранський В. Трансформація жанру сучасного українського скрипкового концерту. *Музична україністика: сучасний вимір* : збірник наукових статей. Випуск 2 (на пошану доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента Академії мистецтв України Алли Терещенко). Київ–Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я., 2008. С. 207–217.
3. Корнієнко Н. Світові метаморфози і проблеми цілісності культури, або від Фауста до Протея. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Випуск 2 (Пам'яті академіка О. Г. Костюка). Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2003. С. 19–20.
4. Коробецька С. Сучасний камерно-оркестровий стиль: історичні передумови та основні тенденції. *Українське музикознавство* : науково-методичний збірник. Випуск 36. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2010. С. 142–150.
5. Ляхіна Т. Характерні особливості розвитку скрипкової фантазії в контексті модерністських тенденцій у музичному мистецтві. *Музична україністика: сучасний вимір* бзбірник наукових статей. Випуск 6 (пам'яті доктора мистецтвознавства, професора, заслуженого діяча мистецтв України Миколи Гордійчука). Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2011. С. 258–266.
6. Новак А. Еволюція музичних жанрів у ХХ ст. в когнітивній інтерпретації. *Українське музикознавство* : науково-методичний збірник. Випуск 33. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2004. С. 438–447.
7. Орлова Н. Шлях еволюції: від тематизму класико-романтичної музики до атематизму творів Арнольда Шенберга. *Українське музикознавство* : науково-методичний збірник. Випуск 36. К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2010. С. 58–65.
8. Пших В. Між філософією та музикою. До проблеми онтології музичного твору. *Українське музикознавство* : науково-методичний збірник. Випуск 33. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2004. С. 325–334.
9. Ржевська М. Деякі передумови формування українського модусу музичного модернізму. *Музична україністика: сучасний вимір* бзбірник наукових статей. Випуск 6 (пам'яті доктора мистецтвознавства, професора, заслуженого діяча мистецтв України Миколи Гордійчука). Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2011. С. 115–124.
10. Романюк І. Картина світу як категорія пізнання логосу музики. *Ставропігійські студії* : збірник наукових праць з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти. Випуск 3. Львів : «Ставропігійон», 2009. С. 124–132.
11. Семененко Н. Преміум-сегмент сучасної української музики: метамовні дискурси у хоровій творчості Віктора Мужчиля. *Музична україністика: сучасний вимір* : збірник наукових статей. Випуск 2 (на пошану доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента Академії мистецтв України Алли Терещенко). Київ–Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я., 2008. С. 224–231.
12. Семененко О. Постмодерністські універсалиї, реалії та віртуалії в сучасній українській музиці. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Випуск 2 (Пам'яті академіка О. Г. Костюка). Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2003. С. 165–170.
13. Сютя Б. Інтердискуср в українській музиці кінця ХХ століття. *Музична україністика: сучасний вимір* : збірник наукових статей. Випуск 4 (на пошану музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора Марії Загайкевич). Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2009. С. 40–46.
14. Чернова І. Феномен гри в інструментальному театрі постмодернізму. *Музична україністика: сучасний вимір* : збірник наукових статей. Випуск 2 (на пошану доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента Академії мистецтв України Алли Терещенко). Київ–Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я., 2008. С. 113–121.

15. Юдкін-Ріпун І. Семантика та статистика: організація тексту в культурі ХХ століття. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Випуск 2 (пам'яті академіка О. Г. Костюка). Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2003. С. 86–91.

16. Яшук А. Концепція поетичного тексту як засада змістотворення в камерно-інструментальній творчості Юрія Ланюка. *Музична україністика: сучасний вимір* 63бірник наукових статей. Випуск 6 (пам'яті доктора мистецтвознавства, професора, заслуженого діяча мистецтв України Миколи Гордійчука). Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2011. С. 239–244.

#### REFERENCES:

1. Bila K. (2010). Osoblyvosti suchasnoho etapu rozvytku zhanru instrumental'noho kontsertu ta yoho riznovydiv. *Ukrayins'ke muzykoznavstvo [Features of the current stage of development of the genre of instrumental concert and its varieties. Ukrainian musicology]: scientific and methodical collection. Issue 36. K. : P. I. Tchaikovsky NMAU, pp. 76–83. (in Ukrainian)*

2. Zaransky V. (2008). Transformatsiya zhanru suchasnoho ukrayins'koho skrypkovoho kontsertu. *Muzychna ukrayinistyka:suchasnyy vymir [Transformation of the genre of modern Ukrainian violin concerto. Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension]: Collection of Scientific Articles. Issue 2 (in honor of Doctor of Arts, Professor, Corresponding Member of the Academy of Arts of Ukraine Alla Tereshchenko). Kyiv–Ivano-Frankivsk: Publisher Tretyak I. Ya., P. 207–217. (in Ukrainian)*

3. Kornienko N. (2003). Svitovi metamorfozy i problemy tsilisnosti kul'tury, abo vid Fausta do Proteya. [World metamorphoses and problems of cultural integrity, or from Faust to Proteus.] *Materials for Ukrainian art history. Issue 2 (in memory of Mykola Hordiychuk, Doctor of Arts, Professor, Academician, Honored Art Worker of Ukraine). Kyiv: M T. Rylsky IMPE with NASU, P. 19–20. (in Ukrainian)*

4. Korobetska S. (2010). Suchasnyy kamerno-orkestrovyy styl': istorychni peredumovy ta osnovni tendentsiyi. *Ukrayins'ke muzykoznavstvo [Modern chamber and orchestral style: historical background and main trends. Ukrainian musicology]: scientific and methodical collection. Issue 36. Kyiv: P. I. Tchaikovsky NMAU, P. 142–150. (in Ukrainian)*

5. Lyakhina T. (2011). Kharakterni osoblyvosti rozvytku skrypkovoyi fantazyi v konteksti modernist: s'kykh tendentsiy u muzychnomu mystetstvi. *Muzychna ukrayinistyka: suchasnyy vymir [Characteristic features of the development of violin fantasy in the context of modernist trends in music. Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension]: a collection of scientific articles. Issue 6 (in memory of Mykola Hordiychuk, Doctor of Arts, Professor, Academician, Honored Art Worker of Ukraine). Kyiv: M. T. Rylsky IMPE with NASU, pp. 258–266. (in Ukrainian)*

6. Novak A. (2004). Evolyutsiya muzychnykh zhanriv u XX st. v kohnityvniy interpretatsiyi. *Ukrayins'ke muzykoznavstvo [The evolution of musical genres in the twentieth century. in cognitive interpretation. Ukrainian musicology]: scientific and methodical collection. Issue 33. Kyiv: P. I. Tchaikovsky NMAU, pp. 438–447. (in Ukrainian)*

7. Orlova N. (2010). Shlyakh evolyutsiyi: vid tematyizmu klasyko-romantychnoyi muzyky do atematyzmu tvoriv Arnol'da Shenberha. *Ukrayins'ke muzykoznavstvo [The path of evolution: from the thematics of classical and romantic music to the athematism of the works of Arnold Schoenberg. Ukrainian musicology]: scientific and methodical collection. Issue 36. K. : P. I. Tchaikovsky NMAU, pp. 58–65. (in Ukrainian)*

8. Pshekh V. (2004). Mizh filosofiyeyu ta muzykoyu. Do problemy ontolohiyi muzychnoho tvoriv. *Ukrayins'ke muzykoznavstvo [Between philosophy and music. To the problem of ontology of a musical work. Ukrainian musicology]: scientific and methodical collection. Issue 33. Kyiv: P. I. Tchaikovsky NMAU, pp. 325–334. (in Ukrainian)*

9. Rzhavska M. (2011). Deyaki peredumovy formuvannya ukrayins'koho modusu muzychnoho modernizmu. *Muzychna ukrayinistyka: suchasnyy vymir [Some prerequisites for the formation of the Ukrainian mode of musical modernism. Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension]: collection of scientific articles. Issue 6 (In memory of Mykola Hordiychuk, Doctor of Arts, Professor, Academician, Honored Art Worker of Ukraine). Kyiv: M. T. Rylsky IMPE with NASU, pp. 115–124. (in Ukrainian)*

10. Romanyuk I. (2009). Kartyna svitu yak katehoriya piznannya lohosu muzyk. *Stavropihiys'ki studiyi [Picture of the world as a category of knowledge of the logo of musicians. Stavropigian studies]: a collection of scientific works on philosophy, psychology, art history, cultural studies, pedagogy and philosophy of education. Issue 3. Lviv: Stavropigion, pp. 124–132. (in Ukrainian)*

11. Semenenko N. (2008). Premium-sehment suchasnoyi ukrayins'koyi muzyky: metamovni dyskursy u khoroviy tvorhosti Viktora Muzhchyly. *Muzychna ukrayinistyka: suchasnyy vymir [Premium segment of contemporary Ukrainian music: metalanguage discourses in the choral work of Victor Muzhchyl. Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension]: Collection of Scientific Articles. Issue 2 (in honor of Doctor of Arts, Professor, Corresponding Member of the Academy of Arts of Ukraine Alla Tereshchenko). Kyiv–Ivano-Frankivsk: Publisher Tretyak I. Ya., pp. 224–231. (in Ukrainian)*

12. Semenenko N. (2003). Postmodernistski universalii, realiyi ta virtualiyi v suchasniy ukrayins'kiy muzytsi. [Postmodern universals, realities and virtuals in contemporary Ukrainian music.] *Materials for Ukrainian art history.*

Issue 2 (In memory of Mykola Hordiychuk, Doctor of Arts, Professor, Academician, Honored Art Worker of Ukraine O. G. Kostyuk). Kyiv: M. T. Rytsky IMPE with NASU, pp. 165–170. (in Ukrainian)

13. Syuta B. (2009). Interdyskurs v ukrayinskiy muzytsi kintsya XX stolittya. *Muzychna ukrayinistyka: suchasnyy vymir* [Interdiscourse in Ukrainian music of the late twentieth century. *Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension*]: Collection of Scientific Articles. Issue 4 (in honor of musicologist, doctor of art history, professor Maria Zagaykevych). Kyiv: M. T. Rytsky IMPE with NASU, pp. 40–46. (in Ukrainian)

14. Chernova I. (2008). Fenomen hry v instrumental'nomu teatri postmodernizmu. *Muzychna ukrayinistyka: suchasnyy vymir* [The phenomenon of play in the instrumental theater of postmodernism. *Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension*]: Collection of Scientific Articles. Issue 2 (in honor of Doctor of Arts, Professor, Corresponding Member of the Academy of Arts of Ukraine Alla Tereshchenko). Kyiv–Ivano-Frankivsk: Publisher Tretyak I. Ya., pp. 113–121. (in Ukrainian)

15. Yudkin-Ripun I. (2003). Semantyka ta statystyka: orhanizatsiya tekstu v kul'turi XX stolittya. [Semantics and statistics: the organization of the text in the culture of the twentieth century.] *Materials for Ukrainian art history. Issue 2* (in memory of Mykola Hordiychuk, Doctor of Arts, Professor, Academician, Honored Art Worker of Ukraine). Kyiv: M. T. Rytsky IMPE with NASU, pp. 86–91. (in Ukrainian)

16. Yashchuk A. (2011). Kontsepsiya poetychnoho tekstu yak zasada zmistovorennya v kamerno-instrumental'niy tvorchosti Yuriya Lanyuka. *Muzychna ukrayinistyka: suchasnyy vymir* [The concept of poetic text as a basis for content in the chamber and instrumental works of Yuri Lanyuk. *Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension*]: collection of scientific articles. Issue 6 (in memory of Mykola Hordiychuk, Doctor of Arts, Professor, Academician, Honored Art Worker of Ukraine). Kyiv: M. T. Rytsky IMPE with NASU, pp. 239–244. (in Ukrainian)

## ЗМІСТ

### МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

#### **Яків ВОСКОБОЙНИКОВ**

ПРЕЛЮДІЯ «ПІСЛЯПОЛУДНЕВИЙ ВІДПОЧИНОК ФАВНА»

К. ДЕБЮССІ «ПО БІЛОМУ І ЧОРНОМУ».....3

#### **Вікторія ГОЛОВЕЙ, Вікторія КАШАЮК**

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНЕ ПІДГРУНТЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИКИ:

ДОСЛІДЖЕННЯ, АНАЛІЗ, ПЕРСПЕКТИВИ.....12

#### **Світлана ГУРАЛЬНА**

ЦЕРКОВНО-МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ В КРАКОВІ

КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛПЬ..... 21

#### **Андрій ДУШНИЙ, Наталія СТОРОНСЬКА, Володимир САЛІЙ**

ДО ПИТАНЬ ДЕФІНІЦІЇ ПОНЯТЬ ВИКОНАВСЬКОЇ ТА АВТОРСЬКОЇ ШКОЛИ.....31

#### **Вікторія КАШАЮК**

ТРАГІЗМ ЧИ ГЕРОЇЗМ? ПСИХОІНТЕРПРЕТАЦІЙНА МОДЕЛЬ ЛИЦАРЯ-КОЗАКА

В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ЯК НАЦІОНАЛЬНИЙ МЕТАКОНЦЕПТ.....39

#### **Олена МАЛЬЦЕВА**

ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНІ ЗАСАДИ РОБОТИ

ЗІ СТУДЕНТОМ-ВОКАЛІСТОМ ЕСТРАДНОГО СПІВУ.....45

#### **Валентина МАТЮШЕНКО-МАТВІЙЧУК**

ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ

В АСПЕКТІ ВИКОНАВСТВА ..... 52

#### **Вікторія МЕЛЬНИК**

«КОД ФЛАМЕНКО»: СТРУКТУРНІ КОМПОНЕНТИ ТА ЇХ ВЗАЄМОДІЯ

В ХУДОЖНІЙ ПРАКТИЦІ.....58

#### **Леся МИКУЛАНИНЕЦЬ**

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АНТРОПОЛОГІЧНИХ ІДЕЙ ЕПОХИ

В МИСТЕЦЬКІЙ БІОГРАФІЇ.....67

#### **Віталій ОХМАНЮК**

ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ ЄВГЕНІЇ ЧЕРКАЗОВОЇ

В СУЧАСНОМУ АКОРДЕОННОМУ ВИКОНАВСТВІ.....73

#### **Юлія ПАВЛЮК**

ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ ФОРМУВАННЯ ТЕХНОЛОГІЧНО-КОРЕКЦІЙНОЇ

КОМПЕТЕНТНОСТІ СТУДЕНТІВ (ФАКУЛЬТЕТІВ МИСТЕЦТВ)

ПІД ЧАС ЗМІШАНОГО НАВЧАННЯ.....79

#### **Тетяна САМАЯ**

МУЗИЧНИЙ РИТМ: КОНЦЕПТУАЛЬНІСТЬ МЕТОДІВ НАВЧАННЯ ..... 85

#### **Софія ТРУСЕНКО**

ТВОРЧА ПОСТАТЬ ЯРОСЛАВА ВЕРЕЩАГІНА У КОНТЕКСТІ ЧАСУ..... 93

#### **Ян Чжеюй**

РОЛЬ «ІНОЗЕМНОГО» КЛАРНЕТА В СТАНОВЛЕННІ ПРОФЕСІЙНОЇ

ДУХОВОЇ МУЗИКИ КИТАЮ.....101

#### **Юрій ПОПОВ, Марія ЯРКО, Марія КАРАЛЮС**

ФЕНОМЕН МЕТА-ЖАНРОВОЇ ФОРМИ У МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ

ДОБИ МОДЕРНІЗМУ ТА ПОСТМОДЕРНУ.....107

## CONTENTS

### MUSICAL ART

<b><i>Yakiv VOSKOBOINIKOV</i></b> PRELUDE «TO THE AFTERNOON OF FAUN» BY C. DEBUSSY «IN BLACK AND WHITE».....	3
<b><i>Viktoria GOLOVEI, Viktoriia KASHAIUK</i></b> TEORETYKO-METODOLOHICHNE PIDGRUNTIA INTERPRETATSII MUZYKY: DOSLIDZHENNIA, ANALIZ, PERSPEKTYVY.....	12
<b><i>Svitlana HURALNA</i></b> CHURCH AND MUSICAL LIFE IN KRAKOW AT THE END OF THE 19TH – THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURIES.....	21
<b><i>Andriy DUSHNIY, Nataliia STORONSKA, Volodymyr SALII</i></b> ON THE QUESTIONS OF THE DEFINITION OF THE PERFORMING AND AUTHOR SCHOOL.....	31
<b><i>Viktoriia KASHAIUK</i></b> TRAGEDY OR HEROISM? COSSACK KNIGHT PSYCHOINTERPRETIVE MODEL IN UKRAINIAN MUSIC AS A NATIONAL METACONCEPT.....	39
<b><i>Olena MALTSEVA</i></b> THEORETICAL AND PRACTICAL PRINCIPLES OF WORKING WITH A STUDENT-VOCALIST OF POP SINGING.....	45
<b><i>Valentyna MATIUSHENKO-MATVIICHUK</i></b> UKRAINIAN VOCAL MUSIC FEATURES IN THE ASPECT OF PERFORMANCE .....	52
<b><i>Viktoriia MELNYK</i></b> «FLAMENCO CODE»: STRUCTURAL COMPONENTS AND THEIR INTERACTION IN ARTISTIC PRACTICE.....	58
<b><i>Lesia MYKULANYNETS</i></b> THE INTERPRETATION OF ANTHROPOLOGICAL IDEAS OF THE EPOCH IN THE ARTISTIC BIOGRAPHY.....	67
<b><i>Vitalii OKHMANIUK</i></b> FEATURES OF EUGENIA CHERKAZOVA'S CREATIVITI IN MODERN ACCORDION PERFORMANCE.....	73
<b><i>Yuliya PAVLIYK</i></b> INNOVATIVE METHODS OF FORMING TECHNOLOGICAL AND CORRECTIVE COMPETENCE OF STUDENTS DURING BLENDED LEARNING.....	79
<b><i>Tetyana SAMAYA</i></b> MUSICAL RHYTHM: CONCEPTUALITY OF TEACHING METHODS .....	85
<b><i>Sofia TRUSENKO</i></b> THE CREATIVE PERSONALITY OF YAROSLAV VERSHCHAHIN IN THE CONTEXT OF TIME.....	93
<b><i>Yan ZHEU</i></b> THE ROLE OF THE «FOREIGN» CLARINET IN THE FORMATION OF PROFESSIONAL WIND MUSIC IN CHINA.....	101
<b><i>Yuriy POPOV, Mariya YARKO, Mariya KARALIUS</i></b> THE PHENOMENON OF META-GENRE FORM IN MUSICAL PIECES OF THE MODERNIST AND POSTMODERN AGE.....	107

## **НОТАТКИ**

# **FINE ART AND CULTURE STUDIES**

Випуск 4

Коректура • Ирина Николаївна Чудеснова

Комп'ютерна верстка • Юлія Станіславівна Семенченко

Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.

Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 13,71. Замов. № 1122/453. Наклад 300 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1

Телефони: +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08

E-mail: [mailbox@helvetica.ua](mailto:mailbox@helvetica.ua)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 7623 від 22.06.2022 р.