

5. Серов А. Н. Избранные статьи / А. Н. Серов. – Т. 2. – Л.: Музыка, 1957. – 627 с.
6. Сохор А. Общественные функции музыкальной критики / А. Сохор // Критика и музыкознание: сб. ст. – Л.: Музыка, 1975. – С. 3–23.
7. Чекан Ю. Доказательство и аргументация в музыкально-критическом тексте / Юрий Чекан // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 98: Світ музикознавства: стратегії, дискурси, сюжети: зб. наук. ст. – 2011. – С. 373–386.

REFERENCES

1. Asaf'ev, B. (1987) Tasks and Methods of musical Criticism, *Kritika i muzykoznanie* [The Criticism and Musicology], Issue 3, Leningrad, Muzyka, pp. 219–232. (in Russian).
2. Zinkevych, O. and Chekan, Ju. (2007) *Muzychna krytyka: teoriia ta metodyka: navch. posib.* [Musical Criticism: The Theory and Methodology: tutorial], Chernivtsi, Knygy – XXI. (in Ukrainian).
3. Keldysh, Yu. (2016), Musical criticism and science, *Istoriya russkoy muzyki* [History of Russian Music], Vol. 7, available at: <http://lib.rmvoz.ru/bigzal/irm/7/muz-kr> (access July 15, 2016).
4. Melnyk, L. (2013), *Muzychna zhurnalistyka: teoriia, istoriia, stratehii. Na prykladakh iz shchodennoi presy Lvova vid pochatkiv do sohodennia: Monohrafiia* [Musical Journalism: the Theory, History, Strategies. On Examples From the Daily Press of Lviv From Beginning to Present Time: monograph], Lviv, ZYKC. (in Ukrainian).
5. Serov, A. N. (1957), *Izbrannye stat'i* [Select Articles], Vol. 2, Leningrad, Muzyka. (in Russian).
6. Sokhor, A. (1975), Public Functions of Musical Criticism, *Kritika i muzykoznanie: sb. st.* [Criticism and Musicology. Collection of scientific papers], Leningrad, Muzyka, pp. 3–23, (in Russian).
7. Chekan, Ju. (2011), Proof and Argumentation in the Musical-Critical Text, *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Announcer of P. I. Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine], Issue 98, World of musicology, strategies, discourses, stories, collection of scientific articles, Kyiv, pp. 373–386. (in Ukrainian).

УДК 788.5

Микита Перцов

СПЕЦИФІКА РОЛІ ФЛЕЙТИ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ КАМЕРНИХ ТВОРАХ ОЛЕГА БЕЗБОРОДЬКА

У статті досліджено специфіку ролі флейти в інструментальних камерних творах сучасного українського композитора Олега Безбородька. Охарактеризовано творчість даного автора, який використовує новітні тенденції, що охоплюють інтерес до такої техніки сучасної композиції як сонорика. Композитор переосмислює роль флейти залежно від обраного виконавського ансамблю. Звернено увагу на найновітніші прийоми гри на флейті, що значно розширюють можливості її використання.

Ключові слова: флейта, прийоми гри, Олег Безбородько, виконавство.

Никита Перцов

СПЕЦИФИКА РОЛИ ФЛЕЙТЫ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ КАМЕРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ОЛЕГА БЕЗБОРОДЬКО

В статье исследована специфика роли флейты в инструментальных камерных произведениях современного украинского композитора Олега Безбородько. Охарактеризовано творчество данного автора, который использует новейшие тенденции, включающие интерес к такой технике современной композиции, как сонорика. Композитор переосмысливает роль

флейты в зависимости от выбранного исполнительского ансамбля. Обращено внимание на новейшие приемы игры на флейте, значительно расширяющие возможности ее использования.

Ключевые слова: флейта, приемы игры, Олег Безбородько, исполнение.

Nikita Pertsov

THE SPECIFICS OF THE ROLE OF THE FLUTE IN THE INSTRUMENTAL CHAMBER WORKS OF OLEG BEZBORODKO

In modern Ukrainian musical culture is given considerable works for flute. The large variety of genres that offer contemporary composers, differently interpreted this tool, the selection of which can be caused by specific timbre colors, a large range of sound, a broad palette of tricks to it, individual author's style of performance, or even order. In the works of contemporary composer Oleg Bezborodko flute works occupy almost a third of the entire heritage. Analysis of the specificity of creative activity of leading Ukrainian composer has not yet paid enough attention in theoretical musicology. Special attention needs to highlight the problem of interpretation flute by O. Bezborodko in works that expand our understanding of the trends and tendencies of Ukrainian academic music culture of today.

Each composer in the way of his creative development is the way to self-determination. Awareness mains authors own guidance may take some time. However, there are composers who demonstrate commitment to any particular direction or trend of performing from the beginning of his life. So O. Bezborodko prefers instrumental works that are as large genres such as the symphony, concerto and chamber – duets, trios and quartets. Among the latter clearly distinguished chamber flute works: duo two flutes “Two ousted Desire” (2002), “Mignonettes” of work “Mignonettes et Poemettes de Notre Temps” for cello and flute, “Sleeping Lion” (2012) for flute and piano, Fantasy “Dynamo” for flute and string orchestra (2015).

Artistic direction O. Bezborodko demonstrates commitment to the complex musical language with active performing advanced techniques. Advanced mindset associated with high philosophic composer. Each work is devoted to the possibilities of the instrument, which elects the author. This balancing on the brink of rational and irrational, transcendental creates a picture of the world that there are no restrictions. Music, its construction, intonation features and characteristics of other musical arrangement is a direct reflection of the inner world of the composer. Before executing Oleg Bezborodko puts the same high standards as to himself.

We can make some generalizations about the specific role of the flute in the instrumental chamber works of O. Bezborodko. Music often chooses this wind instrument, creating each time new ensemble compositions, piano and flute duo of flutes, flute and string ensemble, flute and cello. In each work, the author seeks to reveal certain characteristics of the instrument he has focused on technology implementation, timbre color and psycho-shaped area. One of the features is a creative method Bezborodko appeal to leading techniques XX century, including the use of non-tonality thinking prevailing interest sonority, appeal to the newest techniques of playing the flute. To implement creative and expressive images composer often goes beyond “routine”, which leads to the use of quarter tones multiphonics, tricks whistle tone and tongue ram. Research of the instrumental ensembles demonstrates the endless range of possibilities to use this tool. Modern Ukrainian music culture shows a high level of composer's thinking, which puts it on a level with the newest achievements of world art practice.

Key words: flute, playing techniques, Oleg Bezborodko, performance.

В сучасній українській музичній культурі чимале місце відводиться творам для флейти. У великому різноманітті жанрів, яке пропонують композитори, по-різному трактується цей інструмент, вибір якого може бути зумовлений специфікою тембрального забарвлення, великим діапазоном звучання, широкою палітрою прийомів гри на ній, індивідуальним авторським смаком чи навіть виконавським замовленням. У творчості сучасного композитора О. Безбородька флейтові твори займають чи не третину всієї музичної спадщини. Аналізу

специфіки творчої діяльності цього провідного українського композитора поки не приділено достатньо уваги в теоретичному музикознавстві. Особливої уваги потребує висвітлення проблеми трактовки флейти у творах О. Безбородька, що розширить наше уявлення про напрямки і тенденції розвитку української академічної музичної культури сьогодення.

Серед розвідок, присвячених діяльності О. Безбородька, переважають інтерв'ю, з яких варто виділити проведені такими музикознавцями, як Ю. Бентя [1], Ю. Володарський [2], О. Найдюк [3]. Значний масив публікацій спрямований на розгляд виконавської піаністичної діяльності О. Безбородька. В науковому дослідженні І. Савчука [4] проаналізована п'єса для скрипки соло “КОММОΣ” цього сучасного композитора, котру дослідник трактує як інваріант інтерпретації міфологічного. Значний інтерес становить праця О. Танцова [5], в якій детально змальовані технічні аспекти, пов'язані з новітніми прийомами гри на флейті. Дослідження творчого доробку О. Безбородька зумовлює звернення до теорії З. Фрейда [7], основні поняття якої співзвучні назвам ряду творів українського композитора.

Мета статті – висвітлити особливості партії флейти у камерних творах сучасного українського композитора Олега Безбородька.

Кожний композитор на шляху свого творчого становлення проходить шлях до самовизначення. Усвідомлення магістральних ліній власного авторського спрямування може зайняти певний час. Проте є композитори, які демонструють “відданість” та прихильність якомусь конкретному напрямку, виконавському складу чи тенденції від початку свого творчого життя. Характеризуючи творчість О. Безбородька, Ю. Бентя влучно відзначив певну дуалістичність його жанрового кола. “Музика Олега Безбородька напрочуд жива, світла, примхлива і... нібито несерйозна. У його вагомому творчому доробку особливо яскраво простежуються два жанрово-тематичних напрями. Перший – парафрази, де композитор “обіграє” відомі широкому загалові мелодії... Другий – твори зі своєрідного авторського циклу “Витісенні бажання”, серед яких є композиції для сольних фортепіано та мандоліни, ансамблю флейт і навіть великого симфонічного оркестру (дипломна робота “Симфонія бажань”) [1, с. 30].

Зокрема, сучасний український композитор О. Безбородько у своїй творчості надає перевагу інструментальним творах, що представлені і великими жанрами, такими як симфонія, концерт, і камерними – дуетами, тріо, квартетами. Серед останніх яскраво виділяються камерні флейтові твори: дует двох флейт “Два витісенні бажання” (2002), “Mignonettes” з твору “Mignonettes et Poemettes de Notre Temps” (Міньонети и поеметти нашого часу) для віолончелі та флейти, “Сон Льва” (2012) для флейти та фортепіано, фантазія “Динамо” для флейти та струнного оркестру (2015). Творча спрямованість О. Безбородька демонструє прихильність до складної музичної мови з активним використанням новітніх виконавських технічних прийомів. Цю рису власної творчості він відзначив у інтерв'ю, яке з ним провела О. Найдюк: “Використовую тут нетрадиційну техніку звуковидобування... по струнах граю (під кришкою фортепіано. – “ГПУ”). Це імітує дрімбу” [3]. Складний тип мислення пов'язаний з високим рівнем філософічності композитора. Кожний твір присвячений розкриттю всіх можливостей інструмента, який обирає автор. Це балансування на межі раціонального та ірраціонального, створює картину трансцендентного світу, що не має жодних обмежень. Музичний твір, його побудова, інтонаційні особливості та інші музичні характеристики є прямим відображенням облаштування внутрішнього світу композитора.

Перед виконавцями О. Безбородько ставить такі ж високі вимоги, як перед самим собою. Він – член Національної спілки композиторів України й Американської спілки композиторів, авторів та видавників (ASCAP), лауреат премії ім. Л. М. Ревуцького (2008), лауреат і дипломант міжнародних конкурсів піаністів у США, Канаді та в Україні, конкурсу композиторів “Gradus ad Parnassum” (Київ), стипендіат урядів України, Швейцарії та Університету м. Оттава (Канада). “Його твори виконували провідні філармонійні оркестри України, вони звучали в різних країнах – від Великобританії до Китаю” [2, с. 18].

На його творчу мову неабияк вплинули успішна та плідна кар'єра піаніста, навчання в Київському інституті музики ім. Р. М. Глієра, Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського, аспірантурі Консерваторії м. Невшатель (Швейцарія). Це людина, котра, досягнувши визнання в одній сфері – як виконавець, одразу ж ставить перед собою нову мету –

реалізувати себе як композитор чи мистецтвознавець. Велика працездатність О. Безбородька привела до постійного розвитку його стилю. Ю. Бентя вказує на надзвичайну універсальність цієї творчої постаті: “Утім, Олег Безбородько – композитор украй непередбачуваний. Він здатний гнучко і переконливо переходити на мову колективу, для якого пише, не зраджуючи при цьому себе, – і це одне зі свідчень високого професіоналізму автора. У п’єсі “Ars naturalis”, наприклад, “підіграє” традиціям славетного ансамблю “musikFabrik”, “Фанфари і Фуґу” природно вписує у концертний проект композитора Олександра Щетинського та Національного академічного духового оркестру України” [1, с. 31].

Якщо ж звернутися до композиторської творчості О. Безбородька, то найпершими впадають у очі саме новітні виконавські техніки. Зокрема, в партії флейти у творі “Сон Льва” використано прийоми, пов’язані зі зміною звуковисотності – вжиті чвертьтонове підвищення та пониження звуку, застосоване повне звучання флейти – з тембральним забарвленням, продування повітря та одночасне поєднання звуку та повітря. Нерідкими є мультифоніки та прийоми гри whistle tone та tongue gam (“вколочений язик”). Мультифоніки – це співзвуччя, які можуть охоплювати від двох до чотирьох звуків за рахунок використання обертонового звукоряду. О. Танцов у своїй роботі детально пояснює специфіку звукоутворення при використанні новітніх прийомів гри на флейті. “Вістл тони представляють добре відомий акустичний феномен шуму повітря на скосі (наприклад, пляшки чи трубки)” [5, с. 17]. Широке застосування цих прийомів гри насичують флейтову партію та створюють картину використання набагато більшої кількості інструментів, аніж дует флейти та фортепіано. В цьому камерному творі саме партії флейти відведена роль показу дитячого світу (твір присвячено синові композитора). В дуеті партія флейти має значні технічні виконавські складності: ритмічного та інтонаційного характеру. Проте для композитора вони не виступають як самоціль. Це – єдина можлива форма втілення суб’єктивного світосприйняття, змалювання картини світу дитини, її снів, страхів чи радості очима батьків. Використання найновітніших різноманітних прийомів гри на флейті сприяють різноманітному звучанню інструмента. Динамічній градації також відводиться важливе місце. Можна зазначити, що у музичній тканині практично немає “сталих місць” – навіть витриманий звук постійно змінюється в динамічному, тембральному чи інтонаційному відношенні. Подібна звукова рухливість створює картину ювелірної роботи з сонорними побудовами, чвертьтонового нюансування.

Основний інтонаційний комплекс проходить у партії флейти, де на початку виділяється секундова інтонація та кварта, саме з цього “зерна” виростає тематичний матеріал п’єси.



Партія фортепіано створює своєрідний контрапункт стосовно партії флейти. У них подано різний матеріал, вони не дублюють одна одну. Часом у ній представлено картину об’єктивного начала, що контрастує з дитячим суб’єктивним світом. Проте іноді вони гармонічно поєднуються, взаємодоповнюючи одна іншу. Звуковиражальність різних регістрів фортепіано створюють ефект оркестрового звучання.

Зовсім іншим є ансамблеве поєднання у ранішій роботі О. Безбородька “Mignonettes” із твору “Mignonettes et Poemettes de Notre Temps” (Міньонети і поеметти нашого часу) для віолончелі та флейти (2009). В творі простежуються відголоски танцювальності, що проявляються в образі витонченого та вибагливого менуету. Трьохдольна ритміка у поєднанні з достатньо цікавим тембральним забарвленням віолончелі та флейти створює звучання барокової музики. У даному творі використано менш радикально-новаторські прийоми гри на флейті. Натомість надзвичайно розвинена лінійність у партіях обох інструментів створює

ефект гри не дуету, а принаймні квартету. В основі закладено низхідну ламентозну інтонацію, на якій побудовано матеріал усієї п'єси.



Ефект звучання давно забутої старовинної музичної шкатулки виникає в результаті механістичної чіткої ритміки у партії віолончелі, в той час як чвертьтонові стогони чи зітхання у флейти імітують несправний і давно не змашений механізм, який не від самого початку здатний відтворити мелодію правильно, без зайвих призвуків.

Цікавим є дует флейт у творі “Два витіснені бажання”, який є в певному сенсі художнім втіленням теорії З. Фрейда. Витіснення – є один з механізмів психологічного захисту, що полягає в активному усуненні чого-небудь зі свідомості. Зігмунд Фрейд вважав його основним механізмом формування несвідомого й зазначав, що доля імпульсу потягу може бути визначена так, що він наштовхується на опір, який хоче зробити його недовідомим. Тоді за певних умов він приходиться у стан витіснення. “Первинне витіснення... полягає в тому, що в свідомість не допускається психічне представництво потягу... Це відбувається внаслідок деяких властивостей несвідомих процесів. Другий ступінь витіснення, витіснення у власному розумінні, стосується психічних дериватів зазначеного витісненого уявлення, пов’язаного з потягом, або думок, що походять з інших джерел, але вступили в асоціативний зв’язок з цими уявленнями” [7, с.110–111].

Варто зазначити, що залучення філософських теорій для розуміння творчості О. Безбородька є не голосливим твердженням, адже сам композитор тяжіє до складних та неоднозначних концепцій, часом порушує неординарні теми, здійснюючи детальну вербальну “прелюдію” до власних творів. У них він може пояснювати загальний сюжет твору, поради для виконавців, присвяту та ін. Так І. Савчук зазначив щодо твору “КОММОС”: “В інтерпретації композитора грецьке слово КОММОС постає у своєму первозданному призначенні як лірична пісня сумного змісту, як невід’ємна частина античної трагедії. Своєрідне античне дійство, яке відображає биття себе в груди під час оплакування померлого, простежується крізь усю композицію твору: від форми (двоскладовий складний період зі вступом та кодою) до мелодіації (тканина твору насичена хроматичними зсувами при поліпластовому та поліфонічному викладі фактури) до самої композиційної ідеї (містифікація прадавнього ритуалу)” [4, с. 11].

Власне партії флейт у першій частині циклу “Два витіснені бажання” можна сприймати як одночасне співіснування двох реальностей – свідомої, контрольованої та неусвідомленої, проте не менш впливової. В музичному тексті це проявляється у тому, що матеріал у кожній флейти написаний у своєму тональному центрі. Перша флейта – in C, друга in As. Принцип повторення малосекундового коливання, що розцвічене ритмічними розмаїттями, становить основу теми. Проведення досить схожого в ритмічному та інтонаційному плані матеріалу спочатку у першій, а потім й у другій флейти створює ефект канону, проте такого, коли кожний учасник діалогу розмовляє своєю “тональною” мовою.

Інакше побудована друга п’єса циклу. В партії першої флейти від 59 до 108 тактів лунає лише звук F з форшлагом, натомість у другій флейти йдуть короткі репліки, з яких, наче зі шматочків смальти, складається мозаїка мелодійної лінії. Взаємодія між лініями двох флейт напружена і спирається здебільшого також на секунду, часом утворюючи кластерні звучання. З 98-го такту відбувається остаточне ідеологічне поєднання цих ліній, які відтепер представляють майже ідентичний музичний матеріал, рухаючись майже в синхронній ритміці на відстані великої секунди одна від одної. Від 110 до 117 тактів у першій флейти відбувається розірвання меж одноманітного руху, й у неї проходить яскрава фраза декламаційного характеру. Вона асоціюється з висловом людини, яка довго не могла досягнути бажання, що розбурхувалися в її підсвідомості, проте, нарешті, вони знайшли вихід та рівень свідомої

промови. Але ця перемога раціонального над емоційним не довготривала, адже твір завершується малосекундовим остинатно-ритмічним протистоянням обох флейт.

Серед інструментальних творів, де провідна роль відведена флейті, вирізняється Фантазія для струнного оркестру та флейти. Цю фантазію написано у липні 2015 року на прохання українського флейтиста С. Зубицького. Твір побудовано на мелодіях пісень з мюзиклу “Динамо”, авторами якого є П. К. Торсон, О. Безбородько, В. Тормахова та С. Ахунов. Дія мюзиклу відбувається у 1942 році: колишні футболісти київського “Динамо”, які з тих чи інших причин залишились в окупованому нацистами Києві, відроджують команду і, ризикуючи своїм життям, перемагають збірну німецьких військових у героїчному “Матчі смерті”. У Фантазії використано пісні “Cossacks”, “Are You Gonna Love Me Tomorrow”, “Kolya’s Dance”, “Kiev”. Відповідно, вся фантазія поділяється на чотири частини, що споріднює її зі жанром сюїти. Власне фантазія – це музична форма, “яка відрізняється в своїй побудові від сталих музичних форм рондо і сонатної. Форма фантазії – вільна і залежить від бажання композитора. Проте побудова фантазії повинна мати відому логічність” [6].

Виділення флейти як солюючого інструмента, протиставлене звучанню струнного оркестру, що утворює асоціації з концертним жанром, проте це враження виникає лише при першому погляді. В творі немає звичного для концерту протиставлення тутті-соло, боротьби чи змагання. Мелодійна лінія надана здебільшого флейті, яка виконує “партію вокаліста”, а струнний оркестр здійснює її супровід та підтримку. Власне сам твір (мюзикл “Динамо”) був написаний у ранній період творчості композитора і має більше відношення до “популярної”, ніж до “академічної” музики. Для нього характерні надзвичайна ліричність та щирість висловлення. “Небагатьом його колегам-“академістам” відомо, що Олег Безбородько пише чудові, мелодійні пісні (часом виступає автором не лише мелодії, а й тексту), які виконували Ані Лорак, Олександр Панайотов (Росія), Пол Торсон, Меліса Остін (обидва – США) та інші співаки” [1, с. 32]. Це зумовлює важливе місце вокального ліричного начала, яке здебільшого передається в партії флейти. У першому розділі фантазії втілено рішуче вольове чоловіче начало – назва пісні, яка тут використана “Cossacks” (“Козацька”) – двохдольний метр, досить швидкий темп створюють алюзію з військовими піснями. Мелодійна лінія проходить у струнних, натомість у партії флейти проходить матеріал, що нагадує звучання військового духового оркестру.

Другий розділ фантазії – це ліричний центр, де надзвичайно пластична лінія вокального характеру, для якої притаманне використання широкої інтерваліки, виконується флейтою.



Варто зазначити, що ця надзвичайно гнучка мелодика потребує неабиякої інтонаційної майстерності з боку як виконавця-вокаліста, так і флейтиста. Ще одним важливим аспектом, на який повинен звертати увагу виконавець, – це тривалі фрази, котрі необхідно виконувати на одному диханні. Після проведення основної мелодичної лінії у флейтовій партії виникають віртуозні пасажи.

У третьому розділі представлена скерцозність – це грайливий і жвавий танець. Партія флейти практично вся побудована на пасажах, стрибках, вона передає характер дитячих пустощів. Четвертий розділ – це фінал, в основі якого закладено пісню “Київ”. У ній не лише змальовані величні картини міста зі стародавньою історією, а й наявні звукообразальні елементи. Так від цифри 88 відбувається імітація дзвонів у партії флейти, до якої згодом долучаються й струнні. З 281 до 287 тактів у флейти проходить віртуозна велика каденція, на кульмінаційній точці якої завершується фантазія.

У Фантазії партія флейти залишається досить складною, проте основні виконавські труднощі пов’язані з проблемами інтонаційного характеру, диханням, фразуванням і набагато менше представлені новаторські прийоми гри на духових інструментах.

Отже, можна зробити певні узагальнення щодо специфіки ролі флейти в інструментальних камерних творах О. Безбородька. Композитор досить часто обирає цей духовий інструмент, створюючи щоразу нові ансамблеві складки: фортепіано та флейта, дует флейт, флейта та струнний ансамбль, флейта та віолончель. У кожному творі автор прагне розкрити певні особливості інструмента: акцентує на техніці виконання, тембральному забарвленні, психологічно-образній сфері. Однією з рис творчого методу О. Безбородька є звернення до провідних технік ХХ ст., що охоплює використання позатонального мислення, превалювання інтересу до сонорики, звернення до найновітніших прийомів гри на флейті. Для втілення неординарних та експресивних образів композитор часто виходить за межі “повсякденності”, що призводить до використання чвертьтонів, мультифонік, прийомів гри *whistle tone* та *tongue ram*. Дослідження інструментальних ансамблів О. Безбородька, в яких провідна роль надається флейті, свідчить про нескінченний спектр можливостей використання даного інструмента. Сучасна українська музична культура демонструє високий рівень розвитку композиторського мислення, що виводить її на один щабель з найновітнішими досягненнями світової мистецької практики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бентя Ю. Олег Безбородько: “У духовній музиці немає форматів!” / Ю. Бентя // *Музика*. – 2011. – № 4–6. – С. 30–33.
2. Володарский Ю. Композитор и пианист Олег Безбородько: “Классика – музыка для людей, у которых есть свободное время” / Ю. Володарський // *Еженедельник 2000*. – № 16 (603) 20. – 26 апреля 2012 г. – С. 18–19.
3. Найдюк О. Олег Безбородько на фортепіано імітує карпатську дримбу. – 2008. – Електронний ресурс. – Режим доступу: http://gazeta.ua/articles/culture-newspaper/_oleg-bezborodko-na-fortepiano-imituye-karpatsku-drimbu/217017.
4. Савчук І. “Міф про КОММОΣ” у дзеркалі сучасного музичного процесу / І. Савчук // *ART-KURSYV: Інформаційно-ілюстрований додаток до наукової теми “Мистецький рух України ХХ–ХХІ століть”*. Вип. 4. – К., 2010. – С. 9–13.
5. Танцов О. И. Новые приемы игры на флейте / О. И. Танцов. – М. : Научно-издательский центр “Московская консерватория”, 2011. – 80 с.
6. Фантазия // *Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона*. – С.-Пб.: Брокгауз-Ефрон. 1890–1907. – Электронный ресурс. – Режим доступа: http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/105893/Фантазия.
7. Фрейд З. Вытеснение / З. Фрейд // *Зигмунд Фрейд. Основные психологические теории в психоанализе: очерк истории психоанализа: сборник*. – СПб. : Алетейя, 1998. – С. 108–123.

REFERENCES

1. Bentya, Yu. (2011), Oleh Bezborodko: “U dukhovnii muzytsi nemaie formativ!”, *Muzyka* [Music], no. 4–6, pp. 30–33. (in Ukrainian).
2. Volodarskiy, Yu. (2012), Kompozitor i pianist Oleg Bezborod'ko: “Klassika – muzyka dlya lyudey, u kotorykh est' svobodnoe vremya”, *Ezhenedel'nik 2000* [Weekly 2000], Iss. 16 (603), pp. 18–19. (in Russian).
3. Naidiuk, O. (2008), *Oleh Bezborodko na fortepiano imituie karpatsku drymbu* [Oleg Bezborodko on the piano imitates Carpathian drymba], available at: http://gazeta.ua/articles/culture-newspaper/_oleg-bezborodko-na-fortepiano-imituye-karpatsku-drimbu/217017 (access January 25, 2017). (in Ukrainian).
4. Savchuk, I. (2010), “The Myth of КОММОΣ” a mirror of modern musical process, *ART-KURSYV. Informatsiino-iliustrovanyi dodatok do naukovoï temy “Mystetskyi rukh Ukrainy XX–XXI stolit* [ART-italics. Information illustrated addition to the scientific theme “Art movement of Ukraine of XX–XXI century”], Iss. 4, Kyiv, pp. 9–13. (in Ukrainian).
5. Tantsov, O. I. (2011), *Novye priemy igry na fleyte* [New methods of playing on the flute], Moscow, Nauchno-izdatelskiy tsentr “Moskovskaya konservatoriya”. (in Russian).

6. Fantaziya, (1890-1907), *Entsiklopedicheskiy slovar F. A. Brokgauza i I. A. Efrona* [Collegiate Dictionary F. A. Brockhaus and I. A. Efron], Saint Petersburg, available at: http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/105893/Fantaziya (access December 20, 2016). (in Russian).
7. Freyd, Z. (1998), Crowding out, *Osnovnyie psihologicheskie teorii v psihoanalize. Ocherk istorii psihoanaliza* [The main psychological theories of psychoanalysis. Outline of the history of psychoanalysis], Saint Petersburg, Aleteya, pp. 108–123. (in Russian).

УДК 78.041/.049; 784.5

Вікторія Драганчук

**УКРАЇНСЬКИЙ РЕЛІГІЙНО-ЕТИЧНИЙ ЕГО-КОНЦЕПТ
У ДИСКУРСІ “САДУ БОЖЕСТВЕННИХ ПІСЕНЬ”
ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ – ІВАНА КАРАБИЦЯ**

У статті проаналізовано втілення українського Его-концепту в творі І. Карабиця, що реалізує Сквородинський сенс життєтворчості – від “материнської землі”, через життєві хвилювання, до веселості Серця і перебування у Бозі. Відзначено символіку ліричного тенора як архетипу національного співу й асоційованої з філософом флейти-сопілки.

Ключові слова: Сквородинський архетип, веселість серця, необароковий концерт, партесний концерт, музична традиція.

Викторія Драганчук

**УКРАИНСКИЙ РЕЛИГИОЗНО-ЭТИЧЕСКИЙ ЭГО-КОНЦЕПТ
В ДИСКУРСЕ “САДА БОЖЕСТВЕННЫХ ПЕСНЕЙ”
ГРИГОРИЯ СКОВОРОДЫ – ИВАНА КАРАБИЦА**

В статье проанализировано воплощение украинского Эго-концепта в произведении И. Карабица, которое реализует Сквородинский смысл жизнетворчества – от “материнской земли”, через жизненные волнения, к весёлости Сердца и пребыванию в Боге. Отмечено символіку лірического тенора как архетипа национального пения и ассоциированной с философом флейты-сопильки.

Ключевые слова: Сквородинский архетип, весёлость сердца, необарочный концерт, партесный концерт, музыкальная традиция.

Viktorija Drahanchuk

**THE UKRAINIAN RELIGIOUS AND ETHICAL EGO-CONCEPT
IN DISCOURSE OF “THE GARDEN OF THE DEVINE SONGS”
BY HRYHORIY SKOVORODA – IVAN KARABYTZ**

Indeed correct development strategies of the state, without exaggeration, are formed in its spiritual sphere, which determines the development of all other areas of society. What a nation tends actually that it gets in end. Ukraine has an invaluable treasure; it is a reflection of the divine Word in the light of their own mentality, their collective inner “I”. It made by the “lover of the Holy Bible” from cossack family Hryhoriy Skovoroda.

Displaying of Ukrainian Ego-concept as Skovoroda’s metaphysical vision through the prism of Baroque musical discourse by Ivan Karabytz is analysed in the article. The composer constructed the dramatic line in a similar way to Skovoroda’s meaning of life making, from “maternal earth” through stormy excitement in life sea, to “Heart gladness” and to being in God. The symbols of lyric