

удосконалення принципів інструментального музикування в різноманітних мініатюрах надав імпульси до подальшого розвитку інструментальної музики. Поступово її жанрово-стильова диференціація привела до оновлення змістового та композиційного контексту. Визначним мистецьким явищем у цьому жанрі стали твори Ф. Куперена, К. Дакена, Ж.-Ф. Рамо. Кожен історичний період додавав певну своєрідність у розвиток мініатюри, вершиною якого стали твори композиторів-представників епохи Романтизму. Їх творчість охопила різні варіанти первинних та вторинних жанрів, розширила програмну індивідуалізацію, яка залежала від художнього образно-емоційного змісту. Первинно мініатюра композиторів-романтиків, як вказує К. Зенкін, була зорієнтована на фортепіано як універсальний та водночас камерний інструмент [7, с. 9]. Творчість українських композиторів ХХ ст. В. Косенка, М. Колесси, Н. Нижанківського, М. Скорика, Б. Фільц, В. Сильвестрова, Б. Лятошинського, Г. Сасько, В. Губи та інших збагатили жанр мініатюри новими стилістичними зразками.

У фортепіанній творчості львівські композитори спиралися на значний творчий досвід композиторів попередніх епох, різних композиторських шкіл і творчих напрямків. Їх мініатюри різноманітні за образним змістом, презентують різні види первинних жанрів (танець, пісня, марш), а також програмні або непрограмні їх варіанти: “Пісня” В. Барвінського, “Спів у горах” М. Скорика, “Пісня без слів” С. Людкевича, “Коломийки” М. Колесси та М. Скорика тощо. Поступовим відходом від первинних жанрів позначені твори “Пісня ночі” та “Похорон отамана” С. Людкевича; “Спів у горах”, “У лісі” М. Скорика; “Гомін Верховини”, “Гуцульська токата”, “Скерцо” А. Кос-Анатольського. Ще більше від первинних жанрів віддалені “Листок з альбому” В. Барвінського та С. Людкевича, які відображають перехід до вторинних жанрів, що склалися за певних умов музикування. Їх жанрові коріння сягають традицій романтичної доби, коли було популярно писати в альбоми короткі вірші, присвячені особливим датам або об’єкту ліричних почуттів. Ця традиція перейшла й у музику, але втратила в нових умовах безпосереднє призначення, набуваючи характеру узагальненого ліричного вислову – типового у домашньому музикуванні.

Прикладом мініатюри, найближчої до первинних жанрів, може слугувати “Пісня без слів” С. Людкевича. Такий жанровий тип широко відомий завдяки композиторській творчості Ф. Мендельсона, який створив понад 80 романсів на тексти Г. Гейне, К. Immerмана, Н. Ленау, Й. Ейхендорфа та ін. Належачи до різновиду первинного жанру, “Пісня без слів” С. Людкевича водночас є яскравим прикладом взаємозв’язку первинних і вторинних жанрів, у ній виявляється механізм переходу від першого виду – до другого. Хоча “Пісні без слів” генетично пов’язані з піснею як первинним жанром, їх можна розглядати як різновид вторинних жанрів, що виник у певних умовах (салонного музикування ХІХ століття, котре було основною сферою побутування цього жанрового відгалуження).

“Пісня без слів” С. Людкевича побудована на варійованих повторях одного інтонаційного комплексу. Це створює атмосферу м’якої, але насиченої лірики, дещо забарвленої сентиментальним смутком, що цілком природно для зазначеного жанру. Цей загальний образно-емоційний настрій посилюється особливостями формування. Відсутність квадратних структур, розімкнення основних композиційних розділів через асиметричні доповнення чи скорочення, масштабна невідповідність між структурними утвореннями надають процесу розгортання музично-художньої концепції певної імпровізаційності, безпосередності ліричного вислову. Наведені вище міркування й аналітичні спостереження дають змогу уявити таку жанрово-стильову модель, що відображається у цьому творі:

Жанр	Первинний – “пісня” з рисами жанрової вторинності (за умовами музикування)
Конкретизація жанру	Пісня без слів для фортепіано
Програма	Відсутня
Стиль епохи	Європейський романтизм ХІХ ст.
Школа	Традиції української національної композиторської школи в

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

	її зв'язках з австро-німецькою музичною культурою
Напрямки	Салонна лірика, фольклоризм
Індивідуальний стиль	Фортепіанна творчість Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса
Форма	Проста тричастинна
Композиційні особливості	Наявність моноінтонаційного комплексу, чії варіаційні трансформації становлять як експозиційні, так і розвивальні розділи композиції
Музична мова	Прозорість фактури, централізована ладотональність, у цілому діатонічна гармонія, чіткість дії формотворчих чинників. Ці риси музичного мислення завжди були притаманні фортепіанній творчості композитора.

Серед мініатюр з узагальненою програмою особливе місце займає “Квочка” С. Людкевича. В цьому творі композитор звертається до зовсім інших стильових орієнтирів. Він нібито встановлює “діалогічну арку” з раннім класицизмом на рівні стилю епохи, школою французьких клавесиністів, і зокрема зі Ж.-Ф. Рамо, у вигляді витонченої пародії на його “Курку”. Жанрово класицистична орієнтація також не викликає сумніву. С. Людкевич дає твору підзаголовок “скерцо”, чим визначив не тільки приналежність “Квочки” до сфери вторинних інструментальних жанрів, що склались як певний тип музикування, а й окреслив форму цього твору – просту тричастинну композицію з кодою і традиційним для класицизму повтором частин. У цілому жанрово-стильова модель цього твору виглядає так:

Жанр	Вторинний
Конкретизація жанру	Скерцо – інструментальний жанр, що пов'язаний із гротесково-гумористичною образною сферою, елементи токатності
Програма	Узагальнена й обумовлена лише назвою твору
Стиль епохи	Ранній класицизм
Школа	Австро-німецька (Відень – Берлін)
Напрямки	Неокласицизм, французький клавесинізм
Індивідуальний стиль	Ж.-Ф. Рамо та його сучасники
Форма	Проста тричастинна
Композиційні особливості	Відчуваються алюзії старовинних форм з деяким ускладненням завдяки значній коді
Музична мова	Стилізація раннекласицистичної гармонічної мови

Таким чином, у цьому творі С. Людкевич створив яскравий зразок неокласицистичного художнього мислення, що органічно входить у контекст провідних естетичних напрямків ХХ століття. Особливо ще раз треба звернути увагу на різну спрямованість стильових характеристик школи і напрямку. Як ми вже зазначали, у даному творі композитор встановлює нібито діалогічну арку між німецькою і французькою культурами. Це, зокрема, неокласицизм як загальніше явище, притаманне майже всім європейським композиторським школам цього періоду, і французький клавесинізм – конкретизація неокласичних спрямувань.

Варто зауважити також, що зображення: таблиця чи опис жанрово-стильових моделей можуть широко варіювати залежно від особливостей залученого до аналізу матеріалу і необхідності конкретизації отриманих результатів.

Лінію “програмних” творів пісенної парадигми репрезентує фортепіанна мініатюра М. Скорика “Спів у горах”. Цей твір був опублікований у 1976 році. Завдяки періодизації творчості композитора, яку запропонувала Л. Кияновська, можна зробити висновок щодо належності цього твору до періоду нової фольклорної хвилі. Сукупність матеріалів творчості М. Скорика свідчить, що ця мініатюра близька, наприклад, до “Карпатського” концерту, опублікованого в 1975 році, тобто близько до межі між двома періодами творчості композитора: “Нова фольклорна хвиля (1965–1972)” і “Вперед до класичної досконалості, або

Грані неокласицизму (1973–1978)” [10, с. 48–104]. У творі простежується тісний зв’язок між різновидами первинних жанрів: з одного боку – назва твору відсилає слухача до пісенної парадигми, з іншого – аналіз музичного матеріалу свідчить про його зв’язок з коломийкою, тобто з іншим відгалуженням первинних жанрів – танцем. Проте зауважимо, що коломийка має танцювальну та пісенну модифікації. В. Гошовський зауважив, що коломийка-пісня займає у музичному фольклорі Карпат значно вагоміше місце, ніж її танцювальний варіант [4, с. 151]. Композитор дуже винахідливо використовував систему комбінаторних співвідношень дещо статичних пісенно-мелодійних зворотів з рухливістю поліритмічних пасажів та імпресіоністичним колоритом гармонічних барв, що створює імітацію ефекту відлуння. Усталена 14-тискладова коломийкова ритмічна структура набуває в цьому творі різноманітних трансформацій. Вона (ритмічна структура) жодного разу не проведена повністю, але метроритмічна стабільність і завершальні коломийкові каданси виразно окреслені. Здається, що композитор постійно переборює нормативну одноманітність на користь відчуття тонкощів музичного мовлення. Варіативність кадансової форми різновидів коломийок [4, с. 148] дає композиторові змогу широко використовувати імпровізаційні зміни основних ритмічних формул.

Зазначені музично-художні ідеї підтримуються і принципами формотворення у цій п’єсі. Це вільно трактована строфічність, хоча в їх розташуванні спостерігається й тяжіння до тричастинності за логічним принципом “i-m-t” з обрамленням у вигляді коротких вступу і завершення. З погляду вторинної жанрово-стильової моделі “Спів у горах” є цікавим прикладом наявності чітких найзагальніших орієнтацій (первинний, програмно зазначений жанр, звернення до одного з відомих пластів фольклору, безумовна належність до “нової фольклорної хвилі” як стильової течії) і, разом з тим, дуже оригінального трактування цих першоджерел. До того, що зазначено, варто додати про деякі особливості музичної мови цього твору. Майже стабільна діатонічність верхнього шару – Соль- мажор з підвищеним другим ступенем на початковому та кінцевому етапі варіювання – забарвлюється поліакордією, контрастність якої підкреслена розташуванням акордових комплексів у верхньому та нижньому фактурних пластах. У розвивальному розділі гармонія ускладнюється, але основна тенденція не порушується.

Аналізування свідчить про двоякість композиторських пошуків львівських композиторів, що проявилось у фортепіанних мініатюрах: опанування традиційних жанрів західноєвропейської музичної культури, а також оновлення загальних принципів музичного мислення. Цей процес характеризувався пошуком інтерпретації жанрових стереотипів, що склалися в європейській музичній культурі, можливостей їх перетворення у національній концептуальній площині, розробленням відповідних композиційних засобів музичної мови та у формотворенні.

Аналітичний метод жанрово-стильового моделювання можна застосувати до широкого кола музичних явищ різних культур, що надає йому універсального значення. У кожному разі, особливості функціонування жанрово-стильової моделі залежатимуть від аналізованого матеріалу і тих завдань, які ставить перед собою дослідник, що є особливо актуальним, коли полістилістика та поліжанровість різних рівнів стала домінуючим фактором у сучасній композиторській творчості.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Булка Ю. П. Музична культура Західної України / Ю. П. Булка // Історія української музики: в 4 т. – К. : Наукова думка, 1992. – Т. 4: 1917–1941. – С. 545–589.
2. Волинський Й. Музична культура Галичини 60-х років XIX ст. / Й. Волинський // Живі сторінки української музики. – К. : Наукова думка, 1965. – С. 55–120.
3. Гаран К. Мініатюра в українській фортепіанній музиці (на прикладі аналізу циклу для дітей “Мініатюри” О. М. Яковчука) / К. Гаран // Культура і мистецтво у сучасному світі: Наукові записки КНУКіМ. – К.: Видавничий центр КНУКіМ, 2013. – Вип. 15. – С. 138–146.
4. Гошовський В. У истоков народной музыки славян / В. Гошовський. – М. : Советский композитор, 1971. – 304 с.

5. Данілішина М. Фортепіанна творчість українських композиторів-класиків та сучасних композиторів як засіб формування національно визначеного типу особистості майбутнього вчителя музики / М. Данілішина // Педагогічний дискурс: зб. наук. праць / [гол. ред. І. М. Шоробура]. – Хмельницький : ХГПА 2013. – Вип. 14. – С. 145–150.
6. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. / М. Загайкевич. – К. : Вид-во АН УРСР, 1960. – 190 с.
7. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. Зенкин. – М. : МГК, 1997. – 415 с.
8. Зіньків І. Коломийка в творах В. Барвінського [Електронний ресурс] / І. Зіньків. – Режим доступу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/16929/22-Zinkiv.pdf?sequence=1>.
9. Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво у Львові / Н. Кашкадамова. – Тернопіль : Астон, 2001. – 400 с.
10. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. / Л. Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 340 с.
11. Музыкальная энциклопедия (1973–1982) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.musenc.ru/html/m/miniат7ra.html>.
12. Паньків Л. І. Жанри української фортепіанної музики у контексті розвитку світової культури / Л. І. Паньків, Н. А. Василенко // Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Психолого-педагогічні науки / Гол. ред. Є. І. Коваленко. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2013. – № 1. – С. 40–43.
13. Путішина Л. О. Розвиток жанру мініатюри: історичний аспект / Л. О. Путішина // Педагогічна освіта: теорія і практика. – К. : Київськ. ун-т. імені Бориса Грінченка, 2012. – Вип. 12. – С. 392–396.
14. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ – ХХ століть) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Н. О. Рябуха ; Харк. держ. акад. культури. – Харків, 2004. – 20 с.
15. Рябуха Н. О. Принципи внутріжанрової типології фортепіанної мініатюри в українській музичній культурі кінця ХІХ – ХХ ст. / Н. О. Рябуха // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2011. – № 5. – С. 176–179.
16. Свірідовська Л. М. Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець ХІХ – перша третина ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Л. М. Свірідовська ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2007. – 18 с.
17. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : ст. и исслед. / [ред.-сост. М. Арановский]. – ЛГИТМиК. – Вып. 2. – Ленинград : Сов. композитор, 1981. – С. 231–293.
18. Старух Т. Музичне мистецтво Львова: становлення фортепіанного виконавства і педагогіки у другій половині 19 – першій третині 20 століть / Т. Старух. – Львів : Вищий державний музичний інститут ім. М. Лисенка, 1997. – 168 с.
19. Фрайт О. Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей: історія і сучасність / О. Фрайт. – Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького ДПУ ім. І. Франка, 2010. – 94 с.
20. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. / С. Шип. – К. : Заповіт, 1998. – 368 с.
21. Щеголевская И. Гармония как стилевой фактор в творчестве украинских композитров 70–80-х годов: автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. искусств.: 17.00.02 / И. Щеголевская; Киевск. госуд. консерватория имени П. И. Чайковского. – К., 1988. – 18 с.

## REFERENCES

1. Bulka, Y. P. (1992). Musical culture of Western Ukraine, *Istoriia ukrainskoi muzyky: v 4 t.* [History of Ukrainian music in 4 vol.], Kyiv, Naukova Dumka, Vol. 4 1917–1941, pp. 545–589. (in Ukrainian).
2. Volynsky, Y. (1965). Musical culture of Galicia 60-s of the nineteenth century, *Zhyvi storinky ukrainskoi muzyky* [Live pages of Ukrainian music], Kyiv, Naukova Dumka, pp. 55–120. (in Ukrainian).
3. Garan, K. (2013). Thumbnail in Ukrainian piano music (on the example of the analysis of the cycle for children by Miniature by O. M. Yakovchuk), *Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti: Naukovi zapysky KNUKiM*, [Culture and art in the modern world: Scientific notes of KNUCA], Kyiv, Publishing Center of KNUCA, Iss. 15, pp. 138–146. (in Ukrainian).
4. Goshovsky, V. (1971). *U istokov narodnoy muzyky slavyan* [The sources of folk music of the Slavs], Moscow, Sovetskiy kompozitor, (in Russian).
5. Danilishina, M. (2013). Piano creativity of Ukrainian composers-classics and contemporary composers as a means of forming a nationally determined type of personality of the future teacher of music, *Pedahohichnyi dyskurs: zbirnyk naukovykh prats*, [Pedagogical discourse. Collection of scientific works], Issue 14, Khmelnytskyi, KGPA, pp. 145–150. (in Ukrainian).
6. Zahaykevych, M. (1960). *Muzychne zhyttya Zakhidnoyi Ukrayiny drugoyi polovyny XIX st.* [Musical life of Western Ukraine in the second half of the XIX century], Kyiv, Publishing House AN URSSR. (in Ukrainian).
7. Zenkyn, K. (1997). *Fortepiannaya miniatura i puti muzykal'nogo romantizma* [The Piano Miniature and the Way of Musical Romanticism], Moscow, MHK. (in Russian).
8. Zinkiv, I. (2014). *Kolomyika v tvorakh V. Barvinskoho* [Kolomyika in the works of V. Barvinsky], available at: <http://dspace.nbuv.gov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/16929/22-Zinkiv.pdf?sequence=1>. (Accessed 26 Feb. 2018). (in Ukrainian).
9. Kashkadamova, N. (2001). *Fortepiannye mystetstvo u Lvovi* [Fortepian art in Lviv], Ternopil, Aston, (in Ukrainian).
10. Kyianovska, L. (2000). *Stylova evolyutsiya halytskoyi muzychnoyi kultury XIX–XX stolittia* [Style evolution of the Galician musical culture of the nineteenth and twentieth centuries], Ternopil, Aston. (in Ukrainian).
11. *Muzykal'naya entsiklopediya (1973–1982)* [The Encyclopedia of Music (1973–1982)], available at: <http://www.musenc.ru/html/m/miniatur.html> (Accessed 4 May 2018). (in Russian).
12. Pankiv, L. I. and Vasylenko, N. A. (2013). Genres of Ukrainian Piano Music in the Context of the Development of World Culture, *Naukovi zapysky NDU im. M. Hoholia. Psykholoho-pedahohichni nauky*, [Scientific notes of National Mykola Gogol State University, Psychological and pedagogical sciences], Nizhyn, NDU im. M. Hoholia, no. 1, pp. 40–43. (in Ukrainian).
13. Putishina, L. O. (2012). Development of the genre of miniatures: historical aspect, *Pedahohichna osvita: teoriia i praktyka*, [Pedagogical Education: Theory and Practice], Kyiv, Borys Grinchenko University of Kyiv, Iss. 12, pp. 392–396. (in Ukrainian).
14. Ryabukha, N. O. (2004). “Miniature as a phenomenon of musical culture (on the material piano works of Ukrainian composers of the end of XIX – XX centuries)”, Thesis Abstract for Candidate of Art Studies (Musical Art), 17.00.01, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 20 p. (in Ukrainian).
15. Ryabukha, N. O. (2011). Principles of the intra-genre typology of piano miniature in the Ukrainian musical culture of the late XIX – XX centuries, *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv* [Herald of the Kharkiv State Academy of Design and Arts], Kharkiv, no. 5, pp. 176–179. (in Ukrainian).
16. Sviridovska, L. M. (2007). “Piano miniature in the Ukrainian musical culture (end of the nineteenth and first third of the twentieth century)”, Thesis Abstract for Candidate of Art Studies (Musical Art): 17.00.01, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, 18 p. (in Ukrainian).
17. Sokhor, A. (1981). The aesthetic nature of the genre in music, *Voprosy sotsiologii i estetiki muzyki: stat'i i issledovaniya*, [Questions of sociology and music aesthetics: articles and researches], LGITMiK, Iss. 2, Leningrad, Sovetskiy kompozitor, pp. 231–293. (in Russian).
18. Starukh, T. (1997). *Muzychne mystetstvo Lvova: stanovlennia fortepiannoho vykonavstva i pedahohiky u druii polovyni 19 – pershiy tretyni 20 stolit* [Musical art of Lviv: the formation of

- piano performance and pedagogy in the second half of 19 – the first third of the 20 centuries], Lviv, Higher State M. Lysenko Musical Institute. (in Ukrainian).
19. Frait, O. (2010). *Fortepianni albomy ta tsykly ukrayinskykh kompozytoriv dlia ditei: istoriia i suchasnist* [Piano albums and cycles of Ukrainian composers for children: history and modern times], Drohobych, Editorial and publishing department of I. Franko Drohobych State Pedagogical University. (in Ukrainian).
  20. Shyp, S. (1998), *Muzychna forma vid zvuka do stylu: navch. posibnyk* [Musical form from sound to style: teach. manual], Kyiv, Zapovit, (in Ukrainian).
  21. Shchegolevskaya, I. (1988), “Harmony as a stylistic factor in the work of Ukrainian composers 70–80 years”, Thesis Abstract for Candidate of Art Studies: 17.00.02, P. Tchaikovsky Kyiv State Conservatory, Kyiv, 18 p. (in Ukrainian).

УДК 784.1: 78.02

Жанна Закрасняна  
Олена Грицюк  
Назар Якобенчук

#### ПОЛІФОНІЯ ЯК ЗАСІБ ВИКЛАДЕННЯ МУЗИЧНОГО МАТЕРІАЛУ В АРАНЖУВАННЯХ ВОКАЛЬНИХ АНСАМБЛІВ А CAPELLA

*У статті розглянуто особливості побудови фактури в аранжуваннях для вокальних гуртів а capella, що дуже поширені в музичній культурі сьогодення. Проаналізовано композиції видатних колективів, у яких поєднуються різні типи гомофонної та поліфонічної фактури, що створюють своєрідний мішаний тип фактури з почерговим домінуванням одного або іншого складу. Розкрито специфіку створення композицій у різних стильових напрямках. Виокремлено засоби музичної мови, що їх найчастіше використовують у композиціях подібного типу.*

**Ключові слова:** імітаційна поліфонія, підголоскова поліфонія, контрастна поліфонія, фактура, ансамбль а capella.

Жанна Закрасняна  
Елена Грицюк  
Назарий Якобенчук

#### ПОЛИФОНИЯ КАК СРЕДСТВО ИЗЛОЖЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА В АРАНЖИРОВКАХ ВОКАЛЬНЫХ АНСАМБЛЕЙ А CAPELLA

*В статье рассмотрены особенности построения фактуры в аранжировках для вокальных групп а capella, которые очень распространены в музыкальной культуре современности. Проанализированы композиции выдающихся коллективов, в которых сочетаются различные типы гомофонной и полифонической фактуры, создающих своеобразный смешанный тип фактуры с поочередным доминированием одного или другого состава. Раскрыта специфика создания композиций в различных стилевых направлениях. Выделены средства музыкального языка, наиболее часто используемые в композициях подобного типа.*

**Ключевые слова:** имитационная полифония, подголосочная полифония, контрастная полифония, фактура, ансамбль а capella.

Zhanna Zakrasniana  
Olena Hrytsiuk  
Nazar Yakobenchuk

**POLYPHONY AS A MEANS OF PRESENTING MUSICAL MATERIAL  
IN ARRANGEMENTS OF VOCAL ENSEMBLES A CAPELLA**

*The article deals with the features of constructing an invoice in arrangement for vocal groups a capella, which are very common in the musical culture of the present. Compositions of outstanding collectives are analyzed, in which different types of homophone and polyphonic textures are combined, creating a kind of mixed type of texture with alternating dominance of one or another composition. The specifics of creation of compositions in different style directions are revealed. The means of musical language that are most often used in compositions of this type are singled out.*

*The execution of music a capella is very common today. It is worth recalling such collectives as the American Pentatonix, the domestic Mansound and the Belarusian Camerata. They perform a variety of repertoires, including folk songs, jazz, pop and rock hits, as well as original authoring compositions. Often in their practice, singers use modern equipment. It includes technical devices (microphones, monitors, processors for sound processing) and a variety of software. Performing versatile and multi-style repertoire, this type of singers' collective is quite in demand in the contemporary musical space. Researchers analyze the repertoire of such collectives, their performances, features of sound recording. However, the arrangement of vocal ensembles is one of the least studied in the national musicology. In pop music, a large percentage of arrangements is a song form, sometimes blues. In modern vocal ensemble, their own compositions can be constructed in a simple three-part form, sometimes in a complex three-part. Polyphony in the arrangement is used to create more expressive lines. A voice that sings a melody on its own is not as expressive as two independent voices, which simultaneously reproduce different melodies. Polyphony makes music more complex and at the same time allows you to translate some interesting musical ideas. With a variety of different themes that sound simultaneously, you can create many different combinations while listening to rhythmic and rhythmic patterns. Polyphony happens in different types. The sub-genre type is typical of folk songs, especially for Ukrainian, Belorussian and Russian. In this type of polyphony, along with the main melody sounded her slightly modified variants – pidgolosky. Another type – simulation polyphony is built on one theme, which alternately passes in different voices, sometimes modifying. This type of polyphony has been widely used in the Baroque era and is being used today. Contrast-thematic polyphony – polyphony in which simultaneously sound different themes, which are well-coordinated in harmony. Hidden polyphony – used during the works of J. S. Bach, and expressed in the concealment of thematic intonations in the texture of the work. To date, all types of polyphony are used in contemporary academic and jazz music. The expressive quality of polyphony is to reproduce the sense of continuous motion of the voices. In the arrangement of pop songs imitation and contrasting types are used. They are combined with a homophonic-harmonic texture, creating a peculiar homophonic-polyphonic shape. Also there are frequent alternations of presentation polyphonic and homophonic-harmonic.*

**Keywords:** *imitation polyphony, echoes polyphony, contrast polyphony, texture, ensemble a capella.*

Виконання музики а capella сьогодні дуже поширене. Варто пригадати такі колективи, як американський “Pentatonix”, вітчизняний “Mansound” та білоруський “Камерата”. В їх репертуарах є обробки народних пісень, джазові, поп- та рок-хіти, а також оригінальні авторські композиції. Аранжування таких колективів містить оригінальне поєднання гомофонно-гармонічної і поліфонічної фактури. Застосування поліфонії робить звучання композицій виразнішим, а іноді поліфонічний розвиток сприяє виникненню нових форм.

Автори сучасної наукової літератури аналізують найтипівіші склади естрадних вокально-інструментальних ансамблів. Так, відомий аранжувальник, саксофоніст і диригент Г. Гаранян [2] розглядає особливості інструментів та прийомів аранжування джазової та

естрадної музики. Особливості форм джазових стандартів, їх гармонічну мову та ритмічні й мелодичні особливості досліджує американський композитор Тед Піс [9]. Створення композицій за допомогою інноваційних технологій звукозаписних систем на прикладі роботи вокального ансамблю *a capella* дослідив Д. Кочержук [5]. Опанувати аранжування сучасної естрадної музики пропонує в лекціях Д. Чуфаров [7]. Класифікацію типів вокальних ансамблів дає В. Будніченко [1]. Різновиди поліфонії розглядають у навчальних посібниках В. Фрайонов [6], С. Григор'єв і Т. Мюллер [3].

Мета статті – проаналізувати поліфонічні засоби, що їх використовують в аранжуваннях для вокальних гуртів *a capella*, висвітлити їх роль у створенні партитури сучасної джазової та поп-музики.

Вокальні ансамблі виконують різноманітний репертуар, що охоплює обробки народних пісень, джазові, поп- та рок-хіти, а також оригінальні авторські композиції. Часто співаки використовують сучасне обладнання, зокрема технічні пристрої (мікрофони, монітори, процесори для обробки звуку) та різноманітне програмне забезпечення. Як зазначає Д. Кочержук, “створення композиції є складною частиною роботи кожного соліста, звукорежисера та автора тексту і музики, що в подальшому повинно поєднатися у студійній роботі” [5, с. 123]. Виконуючи різножанровий і багатостильовий репертуар, цей тип колективу співаків є доволі затребуваним у сучасному музичному просторі. Зазвичай дослідники аналізують репертуар подібних колективів [1], їх виконавські можливості [2], особливості звукозапису [5] та ін. Проте аранжування вокальних ансамблів є одними з найменш досліджених у вітчизняному музикознавстві.

У своїй книзі “Аранжування для естрадних інструментальних і вокально-інструментальних ансамблів” відомий аранжувальник, саксофоніст і диригент Георгій Гаранян розглядає найтипівіші склади естрадних ансамблів, особливості інструментів та прийомів аранжування. Серед прикладів партитур, що наводить автор, є пісні, створені для інструментального ансамблю зі солістом-вокалістом і бек-вокалом, але немає відомостей щодо створення аранжувань для вокального ансамблю *a capella*. Сучасний аранжувальник Д. Чуфаров зазначив: “Роль аранжування в сучасній музиці складно переоцінити, існує неймовірна кількість стилів і прийомів аранжування. Є цілі напрямки музики, в яких відсутність аранжування є неможливим, тобто, по суті, аранжування в такій музиці є первинним і, як правило, може з'явитися раніше музики і слів” [7]. Дуже багато залежить від того, в якому стильовому напрямку створене аранжування. Наприклад, у стилі свінг є чіткий розподіл функцій баса – він створює характерну лінію, що називають “блукаючий бас” і гармонічне заповнення, яке рухається акордами. Часто це бувають блок-акорди, що рухаються паралельно і в яких відбувається дублювання мелодії у нижньому голосі. Такий тип фактури використовують майже всі ансамблі, котрі співають у стилі свінг. Це є своєрідною візиткою стилю імітування голосом тембрів різних інструментів біг-бенду. В стильовому напрямку босса-нова можливе розмежування фактури на бас і два шари, що створюють ритмічну і гармонічну функції водночас. Популярні пісні часто містять імпровізування у стилі соул, яке виконує роль варіювання мелодії. У обробках народних пісень останнім часом багато уваги приділено лінійному розвитку усіх мелодій, що становлять фактурні шари. Це робиться задля того, щоб передати колорит пісні, особливості голосоведіння, навіть відтворити картину народного музикування, задля чого додають специфічні ефекти звуковидобування. Нерідко вокалісти намагаються відтворити автентичний спів.

У джазовій та естрадній музиці багато аранжувань створені в пісенній формі, інколи у блюзовій. Американський композитор Тед Піс зауважив: “Найпоширенішою джазовою формою є АВА, де А – мелодія (head), В – імпровізація, після якої знову йде мелодія. В деякій мірі це нагадує структуру класичної сонати, де А – експозиція, В – розробка і А – реприза. Секцію А у джазі зазвичай будують за принципом однієї з коротших пісенних форм (ab, aaba, abac, abca, abcd або блюз). Якщо імпровізацію будують за формою, аналогічною Хеду, всю композицію можна охарактеризувати як “тему з варіаціями” [9, с. 105]. Таким чином можна утворювати складнішу форму. В сучасного вокального ансамблю власні композиції можуть бути побудовані у простій тричастинній формі, інколи – у складній тричастинній. Прикладом



може слугувати творчість білоруського ансамблю “Камерата”. У білоруському каталозі виконавців зазначено: “Вокальна група утворена в 1986 р. у Мінську. Виконує а капела твори із застосуванням мікрофонної обробки голосів, імітації звучання натуральних інструментів на основі джазового фразування. У репертуарі – переважно білоруськомовні авторські твори” [8]. В гурті співають досвідчені вокалісти, склад ансамблю з роками змінювався, але постійним є розподіл на три жіночі (альт, 2 сопрано) і три чоловічі (бас, баритон, тенор) голоси. Серед стильового різноманіття репертуару можна виокремити: класичний джаз, world-music та власні твори, в яких використані елементи фольклору. Засновник колективу Сергій Шикунів виконання творів базував на “Вокальній теорії гнучкого амбушура” [4]. Ансамбль широко використовує процесори для електронної обробки звуку, театралізацію вистави та світлове вирішення. Основний репертуар становлять авторські композиції, деякі з них побудовані у вільній, тричастинній формі, навіть у формі рондо. Так, у жартівливій композиції “Дударики” наявні чотири основні теми, на яких побудований розвиток музичного матеріалу. Схема пісні така: вступ, основна тема А (проходить двічі), вступ, основна тема А (3 рази) приспів В (повторюється двічі), вступ, основна тема А (4 рази), приспів В (повторюється 2 рази); середній розділ – нова тема С проходить у стилі босса нова тричі й 2 рази у стилі свінг; реприза – вступ, тема А, приспів В, вступ. Як видно зі схеми, утворюється складна тричастинна форма з елементами рондо, де в ролі рефрена виступає тема вступу. Якщо докладніше розглянути фактуру твору, можна помітити, що вступ створений у гомофонній фактурі, де голосом імітують звучання народних духових інструментів, а основну мелодію викладають спочатку в гомофонному складі, а в наступних проведеннях до неї приєднується контрапункт, побудований за принципом підголоскової поліфонії.

Як зазначили С. Григор’єв і Т. Мюллер, у народній пісні є п’ять типів взаємодії підголосків з основною мелодією, і в даному випадку ми виокремлюємо 5-й тип, а саме: “Мало змінене тематичне ядро передається від одного голосу до іншого. У контрапунктуючому голосі зберігається при цьому самостійна мелодія, в результаті чого створюється імітаційність, своєрідність якої полягає в тому, що вона не приводить до безперервності, тому що імітуючий та контрапунктуючий голоси кадансують одночасно” [3, с. 176]. Отже, у проведенні основної теми поєднуються гомофонний та підголосковий тип фактури. В середній частині композиції нова тема спочатку проходить у стилі босса-нова, що подається в гомофонно-гармонічній фактурі, де основою є поліритмія між партією баса, голосами, які співають гармонію і мелодію. Тут можна спостерігати ритмічну поліфонію, яка притаманна джазовим напрямкам, що побудовані на латиноамериканській (самба) та афро-кубинській музиці (сальса). Зазвичай у такій музиці незалежність акцентів походить від підкреслювання різних слабких долей у партіях інструментів ритмічної секції. Після проведення теми в босса-нові йде проведення теми у стилі свінг, де повертається гомофонно-гармонічна фактура, але в репризі поліфонічне викладення знову повертається у вигляді розшарування фактури на підголоски. У цій пісні “народність” звучання підкреслюють фактурою, що притаманна білоруським народним пісням і тембрам голосів, які використовують разом з естрадною й народну манеру виконання.

Вокальний ансамбль “Rajaton” з Фінляндії, що був заснований у 1997 році, виконує різноманітні твори – від класики і джазу до сучасного стилю Еюгорор й авторської музики. “Rajaton” співає в основному а cappella, пісні написали й аранжували члени ансамблю. Ансамбль складається з трьох чоловічих та трьох жіночих голосів, які співають у естрадній манері. Найбільше текстів для творів учасники використовували із сучасної поезії та зі збірки фінської народної поезії “Kanteletar” [10]. Пісню “Batterfly” створили: слова й музику – Мія Макарофф, аранжування – Мія Макарофф й Анна-Марі Кахара. Ця філософська мініатюра розповідає про метелика, який живе тільки один день, а потім має померти. Композиція побудована у тричастинній формі з контрастним середнім розділом і дзеркальною репризою. Композиції передують інструментальний вступ, в якому голосом імітують легкий політ метелика. Фактура побудована на чотирьох шарах, у 2 з яких відбувається повторення коротких мелодико-ритмічних послідовок, що підкреслюють слабкі долі, а лінія баса і мелодії спираються на сильні долі. Таким чином створюється поліфонічне тло, на якому далі починає експонуватися головна тема пісні. Після проведення головної теми А, що побудована на

мінорній пентатоніці, йде короткий інструментальний епізод В, після якого знову проходить тема А, але разом із мелодією В – таким чином створюючи контрастну поліфонію. З появою приспіву С змінюється фактура – вона стає гомофонно-гармонічною, і це вносить контраст, який є необхідним для композицій такого типу, де немає інших тембрів, окрім людських голосів. Зазвичай таким чином досягають необхідного оновлення музичного розвитку в рамках експозиції головного матеріалу. Після приспіву починається розвиток, який будується на гармонії теми А і замінює собою імпровізаційне соло, яке мало би бути у цьому місці, якби пісня *Batterfly* була джазовим стандартом. Але, оскільки вона є поп-композицією, після експозиції та невеличкого розвитку приспіву середній розділ починається з імітаційного епізоду, котрий призводить до модуляції і подальшого розвитку музичного матеріалу. Мелодія доходить до кульмінації, яка написана в гомофонно-гармонічному стилі, але іноді містить імітування і темброві переклички. Реприза пісні побудована на проведенні теми А, яку супроводжує хоральний виклад гармонічної схеми, котрий стає рухливішим при повторному проведенні теми і поступово перетворюється на контрапункт до неї. Останнім проводиться у скороченому вигляді матеріал вступу, тим самим створюючи образно-тематичну арку в композиції. Таким чином, у пісні *Batterfly* наявні такі різновиди поліфонії, як контрастна та імітаційна.

У пісні “*Les Moulins De Mon Coeur*” М. Леграна з альбому “Вояж” українського вокального чоловічого секстету “*Mansound*” є також зразки поліфонічної фактури, що дуже вдало чергуються з гомофонним складом. Ця пісня – приклад ліричної балади, де заспів і приспів не дуже відрізняються один від одного, а навпаки, приспів є розвитком і логічним доповненням заспіву. Ці дві теми поєднують однаковий ритмічний малюнок, висхідний стрибок на початку мелодії та питально-відповідну структуру фразування. Основний сенс пісні передає вербальний текст, який вдало підкреслюється мелодико-гармонічним розвитком. Образ пісні “Вітряки моєї душі” розкривається у словах:

*Як від кинутого каменя  
Оживає сплячий ставок,  
По поверхні колами  
Міриади хвиль біжать.  
Вітром, що здригнувся в тиші,  
Твоє ім'я так кружляє  
Вітряки моєї душі.*

Цей образ вітру і почуттів, що знову повертаються, виражені в аранжуванні. Стильовий напрям, у якому воно написане – lounge, з легким супроводом перкусії та лінією басу, побудованою на танцювальному рифі. Тему виконує солюючий тенор, а усі інші голоси, крім басу, створюють хорального типу фактуру, яка спочатку є малорухомою, а потім, із розгортанням у часі, стає контрапунктом до теми. Від першого до третього куплету контрапункт все більше розвивається, а тема варіюється, постійно створюючи контрастну поліфонію з елементами імітаційності. У третьому куплеті розвиток виходить на новий етап завдяки модуляції та імітаційному зіставленню теми і супроводу, що призводить до групових перекличок під час виконання основної теми. В коді рух контрапункту застигає, а мелодія на його тлі варіюється. Такий прийом є типовим для вокальних ансамблів а capella, де кожний виконавець, навіть створюючи гармонічний шар фактури, може варіювати свою партію у стилі соул. Таким чином створюється композиція за допомогою імітаційної та контрастної поліфонії. Як вважає В. Фрайонов, “поліфонічна фактура відрізняється домінуванням мелодичного начала, рівноправністю голосів та плинністю викладу” [6, с. 5].

Поліфонію в аранжуванні використовують для створення виразніших ліній. Голос, який співає мелодію самостійно, не настільки виразний, як два самостійних голоси, які одночасно відтворюють різні мелодії. Поліфонія робить музику складнішою і водночас дає змогу втілити кілька цікавих музичних ідей. За допомогою кількох різних тем, що звучать одночасно, під час прослуховування ритмічних малюнків можна створити багато різних комбінацій. Поліфонія буває різних типів. Підголосковий тип характерний для народних пісень, особливо для українських, білоруських та російських. При цьому типі поліфонії разом з основною мелодією

звучать її трохи видозмінені варіанти – підголоски. Інший тип – імітаційна поліфонія – побудований на одній темі, що по черзі проходить у різних голосах, інколи видозмінюючись. Такий тип поліфонії широко використовували в епоху бароко і застосовують у наш час. Контрастно-тематична поліфонія – поліфонія, за якої звучать одночасно різні теми, добре узгоджені за гармонією. Приховану поліфонію використовували ще за часів творчості Й. С. Баха, і вона виражена у приховуванні тематичних інтонацій у фактурі твору. Однією з особливостей аранжування для вокального ансамблю є чергування між поліфонічною і гомофонною фактурами. Те ж саме притаманне композиціям, що виконують вокальні ансамблі різних типів: “Поліфонічний виклад музичних творів протистоїть гомофонно-гармонічному, де виокремлюється головна мелодична лінія в одній із партій, а інші голоси утворюють акорди” [1].

Нині усі типи поліфонії використовують в академічній і джазовій музиці. Виразальна якість поліфонії полягає у відтворенні відчуття безперервного руху голосів. В аранжуваннях поп-пісень застосовують переважно підголосковий, імітаційний та контрастний типи. Вони поєднуються з гомофонно-гармонічною фактурою, створюючи своєрідну гомофонно-поліфонічну форму. Також часто трапляються чергування викладу поліфонічного і гомофонно-гармонічного.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Будніченко В. Типи та види вокальних ансамблів. 2010. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://otherreferats.allbest.ru/music/00041056\\_0.html](https://otherreferats.allbest.ru/music/00041056_0.html).
2. Гаранян Г. Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей. 2-е дополненное издание / Г. Гаранян. – М. : Музыка, 1986. – 224 с.
3. Григорьев С. Учебник полифонии. Издание второе / С. Григорьев, Т. Мюллер. – М. : Музыка, 1969. – 328 с.
4. Камерата (вокальна група) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B0\\_\(%D0%B2%D0%BE%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F\\_%D0%B3%D1%80%D1%83%D0%BF%D0%BF%D0%B0\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B0_(%D0%B2%D0%BE%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B3%D1%80%D1%83%D0%BF%D0%BF%D0%B0)).
5. Кочержук Д. В. Створення музичного продукту за допомогою інноваційних технологій звукозаписних систем (на прикладі роботи вокального ансамблю “Duke Time”) / Д. В. Кочержук // Культура і сучасність. Альманах. – Київ : НАККІМ, 2017. – № 1. – С. 122–127.
6. Фраонов В. Учебник полифонии / В. Фраонов. – М. : Музыка, 1987. – 207 с.
7. Чуфаров Д. Уроки аранжировки. Введение. Музыкальный онлайн колледж. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://study-music.ru/aranzhirovka-vvedenie/>.
8. Каталог виконавця [Electronic resource]. Режим доступу: <http://tuzinfm.by/performer/89/1.html>.
9. Pease T. Jazz Composition: Theory and Practice / Ted Pease. – Berklee College of Music, 2003. – 237 p.
10. Rajaton (вокальна група) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.rajaton.net/fi/etusivu/>.

#### REFERENCES

1. Budnichenko, V. (2010). *Types and views of vocal ensembles*. Electronic resource, available at: [https://otherreferats.allbest.ru/music/00041056\\_0.html](https://otherreferats.allbest.ru/music/00041056_0.html) (in Ukrainian).
2. Garanjan, G. (1986). *Aranzhировка dlya estradnykh instrumental'nykh i vokal'no-instrumental'nykh ansambley. 2-e dopolnennoe izdanie* [Arrangement for variety instrumental and vocal-instrumental ensembles], Moscow, Muzyka. (in Russian).
3. Grigor'ev, S and Myuller, T. (1969). *Uchebnik polifonii. Izdanie vtoroe* [Polyphony textbook, second edition], Moscow, Music. (in Russian).
4. Camerata, (vocal group). Electronic resource, available at: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B0\\_\(%D0%B2%D0%BE%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F\\_%D0%B3%D1%80%D1%83%D0%BF%D0%BF%D0%B0\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%B0_(%D0%B2%D0%BE%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B3%D1%80%D1%83%D0%BF%D0%BF%D0%B0)).

- 2%D0%B0\_(%D0%B2%D0%BE%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F\_%D0%B3%D1%80%D1%83%D0%BF%D0%BF%D0%B0) (in Russian).
5. Kocherzuk, D. (2017). Creation of a musical product with the help of innovative technologies of sound recording systems (for example, the work of the vocal ensemble “Duke Time”) *Kultura i suchasnist almanakh* [Culture and modernity: almanac], Kyiv, National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts, no. 1, pp. 122–127. (in Ukrainian).
  6. Fraenov, V. (1987). *Uchebnik polifonii* [Polyphony textbook], Moscow, Muzyka. (in Russian).
  7. Chufarov, D. *Uroki aranzhировki. Vvedenie. Muzykal'nyy onlayn kolledzh* [Lessons of arrangement. Introduction. Online music college]. [Electronic resource]. – Access mode: <http://study-music.ru/aranzhировka-vvedenie/>. (in Russian).
  8. Artists directory. Electronic resource, available at: <http://tuzinfm.by/performer/89/1.html> (in Belarusian).
  9. Pease, T. (2003) *Jazz Composition: Theory and Practice*, Berklee College of Music. (in English).
  10. Rajaton, (vocal group). Electronic resource, available at: <http://www.rajaton.net/fi/etusivu/> (in English).

УДК 78.083 : 784.1 : 78.071.1

Наталія Кречко

#### ЖАНРОВІ МЕТАМОРФОЗИ ТА УКРАЇНСЬКЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО У КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА РУНЧАКА

*У статті досліджено питання жанрових метаморфоз у контексті музики авангарду. Простежено втілення новацій у контексті жанру, стилю, форми та художньо-знакових структур на прикладі творчості українського композитора й диригента Володимира Рунчака. Акцентовано новації, втілені у синергії старого й нового, які привнесла в українське хорове мистецтво плеяда сучасних композиторів. Розкрито особливості та значення творчого внеску В. Рунчака: привнесення в музичне мистецтво елементів театральності, віднайдення музичного акціонізму для реалій української музики, способи популяризації і пропаганди сучасних музичних творів, а також аспекти організаторської діяльності митця.*

**Ключові слова:** хорове мистецтво, творчість Володимира Рунчака, жанрові моделі, музичне виконавство, музичний акціонізм.

Наталія Кречко

#### ЖАНРОВЫЕ МЕТАМОРФОЗЫ И УКРАИНСКОЕ ХОРОВОЕ ИСКУССТВО В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА ВЛАДИМИРА РУНЧАКА

*В статье исследовано вопрос жанровых метаморфоз в контексте музыки авангарда. Прослежено воплощение новаций в контексте жанра, стиля, формы и художественно-знаковых структур на примере творчества украинского композитора и дирижера Владимира Рунчака. Акцентировано новации, воплощенные в синергии старого и нового, которые были привнесены в украинское хоровое искусство плеядой современных композиторов. Раскрыты особенности и значение творческого вклада В. Рунчака: внедрение в музыкальное искусство элементов театральности, переизобретение музыкального акционизма для реалий украинской музыки, способы популяризации и пропаганды современных музыкальных произведений, а также аспекты организаторской деятельности мастера.*

**Ключевые слова:** хоровое искусство, творчество Владимира Рунчака, жанровые модели, музыкальное исполнительство, музыкальный акционизм.

**GENRE METAMORPHOSIS AND UKRAINIAN CHOIR ART  
IN THE CONTEXT OF VOLODYMYR RUNCHAK'S CREATIVITY**

*The article is devoted to the Volodymyr Runchak's person. The musical culture of the twentieth century entered into history due to the specifics of genre-style development, which was distinguished by the special aspirations of composers to create a specific type of synergy of traditional and innovative. A similar phenomenon can be described as genre metamorphosis, which is different, inter alia, by the interaction of "old" and "new" systems in the sphere, respectively, of genres, style, forms, artistic and sign structures. Here the richness of stylistic and genre synthesis, the desire for unified harmony are the features of the most effective search of complex meaning in the objects of the music world, which at first glance seem incompatible, but, meanwhile, are inwardly close. The creativity of modern Ukrainian composers is characterized by the presence of crossings of traditions and innovations, which is appropriate to trace at the level of individual manifestations. These processes are embodied, in particular, in the completion and contribution of the advocate of contemporary music, the Ukrainian composer, conductor, artist who combines music and theatricality, by Volodymyr Runchak (born 1960). He is also called one of the "12 apostles" holding musical an aspect of Ukrainian culture. Thus, the relevance is revealed in the actualization of the strategy of adaptation to the reality of musical life, proposed by V. Runchak.*

*Volodymyr Runchak is a representative of the galaxy of composers-innovators, who, in the inspiration of avant-garde music, and also pay attention to genre metamorphosis. Avant-garde music has become the main source of inspiration for metamorphosis and experiments for V. Runchak. In the center of his attention is a complex dissonant language, an expression of musical expression, innovative techniques related to sound creation, atypical spatial-acoustic and timbre-colored means. V. Runchak's musical action art attracts attention to a range of social problems, thus removing the additional question of the practical purpose of art. One of the characteristic features of modern times is the use of the latest techniques of "designing" chamber instrumental compositions. In this case, there is a complex, expressive space, which is formed with the help of musical techniques, modern technical means, which influence the genre of the work. As one of the incarnations of genre metamorphosis, it can be noted that intensely introduced into chamber and instrumental compositions one of the main instruments of jazz and pop music – saxophone.*

*When composing works, V. Runchak, a composer and conductor, creates complex music for the performer, but is easy to perceive as a listener. He owns a variety of works: for an orchestra, a choir, with the introduction to the classical performance of instruments that are characteristic of jazz. As an experimenter, he engages elements of theatricality, provocation, appeals to the synthesis of arts, instrumental theater, as well as musical action art for the Ukrainian culture in the process of performance of musical works. In addition, his work is connected with education and propaganda (in the positive sense of the word) of avant-garde music of the twentieth century, as well as contemporary music. V. Runchak acts as the organizer or initiator of conducting international and all-Ukrainian musical contests, festivals and concerts. According to V. Runchak himself, such avant-garde stylistic search helps to plunge into the modern musical context to adapt to it. The artist's technique is an example of a cultural dialogue represented by binary oppositions: old and new, past and present, classical and innovative, avant-garde, secular and spiritual.*

**Keywords:** *choral art, Volodymyr Runchak's creativity, genre models, musical performance, the musical action art.*

Музична культура ХХ століття увійшла до історії завдяки специфіці жанрово-стильового розвитку, який відзначився особливим прагненням композиторів створити специфічний тип синергії традиційного та новаторського. Подібний феномен можна окреслити як жанрові метаморфози, які відрізняються, зокрема, взаємодією "старих" і "нових" систем у сфері, відповідно, самих жанрів, стилю, форми, художньо-знакових структур. Тут багатство стильового й жанрового синтезу, прагнення до єдиної гармонії виступають рисами

найрезультативніших пошуків складного сенсу в об'єктах музичного світу, які здаються на перший погляд несумісними, але, між тим, є внутрішньо близькими. Творчість сучасних українських композиторів характеризується наявністю перетину традицій та новацій, що доречно простежити на рівні індивідуальних проявів. Дані процеси втілюються, зокрема, в доробку та внеску пропагандиста сучасної музики, українського композитора, диригента, художника, який поєднує музику та театральність, – Володимира Рунчака (нар. 1960). Його також називають одним із “12-ти апостолів”, на яких тримається музичний аспект української культури. Відтак, актуальність виявляється в актуалізації пропонованої В. Рунчаком стратегії адаптації до дійсності музичного життя.

Жанровим метаморфозам – “правилу гарного тону” авангардних музичних течій – присвячено праці А. Папеніної [5], яка досліджує, зокрема, музичний авангард середини ХХ століття, – так само, як і Д. Геллвелл [9], а також І. Савчука [7], котрому належить праця про особливості палітри виражальних засобів та функцій виконавців у контексті української камерної музики межі ХХ–ХХІ століть. Хорове мистецтво служить предметом вивчення іноземних науковців, а саме: П. Фріра [11] та М. Морган [10]. Творчість Володимира Рунчака перебуває у центрі робіт М. Баланко [1], С. Горохівської [2] (яка в тому числі звертається до творчості українських композиторів С. Зажитька та М. Шоренкова), К. Константинової [3], О. Мальцевої [4] (в її статтях проаналізовані деякі твори композитора, зокрема соната “Passione”) і О.Торби [8], що в доробку про мистецькі напрацювання Вікторії Польової приділяє увагу й творчій своєрідності внеску В. Рунчака.

Мета статті – простежити жанрові метаморфози, що привнесли в українське хорове мистецтво композитори-новатори, серед яких особлива увага приділена Володимирові Рунчаку, навколо постаті якого це дослідження й побудоване.

Ім'я Володимира Рунчака є добре відомим у музичній культурі України. Композитору належать, зокрема, твори для баяна, які він почав писати ще в часи студентства. Серед них найвідоміша “Бахіана” (медитації на тему ВАСН, 1979 року). Згодом цей твір увійшов до Сюїти № 1 для баяна в чотирьох частинах – “Портрети композиторів” (а саме: “Бахіана”, “Наслідуючи Д. Шостаковича”, “Портрет Н. Паганіні”, “Присвячується І. Стравінському”, 1988 року). До інших відомих робіт композитора належать: “Страсті за Владиславом” (1988), Симфонія для баяна, симфонічного оркестру та читця (1982–1988), Сюїта № 2 (“Українська”), “Messa da Requiem” (1982), Соната № 1 (“Passione”, 1985–1989) тощо. Загалом Володимир Рунчак написав понад 70 творів для симфонічного і камерного оркестрів, а також він відомий як творець хорової та камерно-інструментальної музики.

Із 1989 року твори майстра часто звучать на фестивалях сучасної музики в Чехії, Франції, Німеччині, Польщі та інших країнах. Багато творів композитор написав на замовлення відомих зарубіжних виконавців. Володимир Рунчак – член Національної спілки композиторів України, Української секції Міжнародної композиторської організації ISCM та європейської композиторської організації “Europa–Europa”. Звертання до творчості В. Рунчака та його індивідуальності як митця, таким чином, зумовлено рядом факторів. По-перше, на даний момент є суттєвий розкол: з одного боку постає семантична функція творчої діяльності митця, а з іншого – констатовано недостатність її музикознавчого та культурологічного дослідження. Також, по-друге, спостерігається потреба в обґрунтуванні особливостей композиторського аспекту діяльності В. Рунчака з погляду тих процесів, які відбуваються в сучасному художньому житті, враховуючи наявні світоглядні, естетичні та стильові парадигми.

Неабияка успішність і популярність музичного авангарду часто служить першою інстанцією виникнення нових правил виконання музичних творів, трансформації загальноприйнятих та зрозумілих, переважно західноєвропейських й американських, орієнтирів. Вітчизняна школа нині лише починає засвоювати те, що вже почало приживатися у музичній сфері країн Європи й Америки, в тому числі “входити” до навчальних програм – у вигляді вивчення творчості сучасних композиторів та музичного доробку ХХ–ХХІ століть. “Вони сприятимуть розширенню можливостей інтерпретаторської діяльності сольного виконавця та виконавця-оркестранта, в якій сьогодні, крім опанування музично-виконавським

технічним арсеналом, невід’ємною складовою є акторська майстерність, помножена на культурно-інтелектуальний досвід” [1, с. 113–114].

На ролі театральних елементів у розвитку музичного акціонізму та інструментального театру наголошували й на Всеукраїнському науково-практичному семінарі “Проблеми інструментального виконавства в умовах сучасної мистецької освіти” [5; 6]. Однак побутують думки, що, в цілому, авангард був негативним та руйнівним рухом ХХ століття, періодом випробовування основних елементів західної музики, гармонійної (вертикальної) та мелодійної (горизонтальної) [піфагорійської] “діалектики нот”, розквіту експресіонізму нюансів, оркестровки, динаміки, інструментальної своєрідності тощо [9].

Авангардна музика стала для В. Рунчака основним джерелом натхнення на метаморфози та експерименти. У центрі його уваги – складна дисонантна мова, експресія музичного висловлювання, новаторські прийоми, пов’язані зі звукотворчістю, нетиповими просторово-акустичними і темброво-колористичними засобами. Крім того, творчість композитора відрізняється алеаторичними та сонорно-кластерними комплексами. Майстер залучає до виконання творів і позамузичні елементи, зокрема: сценічні засоби, візуалізацію та вербалізацію музичних образів, провокативність тощо. На думку Володимира Рунчака, подібний авангардний стилістичний пошук допомагає зануритися в сучасний музичний контекст, адаптуватися до нього. Техніка митця – приклад культурного діалогу, репрезентованого бінарними опозиціями: старе й нове, минуле і теперішнє, класичне й новаторське, авангардне, світське та духовне...

Однією з характерних ознак сучасності є використання новітніх прийомів “конструювання” камерно-інструментальних композицій. При цьому виникає складний, виразний простір, що формується за допомогою музичних технік, сучасних технічних засобів, які впливають на жанрову основу твору. Як одне з втілень жанрових метаморфоз можна відзначити, що в камерно-інструментальні твори інтенсивно вводять один з основних інструментів джазової та естрадної музики – саксофон (у всіх різновидах: *sax-s/a/t/bar/bass*), зокрема, в композиції В. Рунчака “Осанна – музикантам, яких немає з нами... вже і ще” для двох саксофонів, перкусії та фортепіано 1997 року. За словами І. Савчука, “синтез мистецтв та їх взаємодія, які часто простежуються на прикладі камерно-інструментальної музики... В. Рунчака... модифікують усталені жанрові моделі, а поза тим розширюють виконавсько-виражальні можливості інструмента та ролі виконавців на сцені” [7, с. 228]. У творі простежується безліч інноваційних прийомів виконавства, що стосуються введення експресійної гами саксофона. Можна говорити про три групи прийомів, які застосовує композитор:

- джазові запозичення;
- трансформація та прикладання до саксофона способів виконавства, характерних для інших інструментів;
- використання природно-шумових ефектів.

Акціонізм В. Рунчака привертає увагу до кола соціальних проблем, таким чином знімаючи додаткове питання про практичне призначення мистецтва. Особливо це актуально в контексті суспільної діяльності В. Рунчака, адже майстер дотримується думки, що “справжню культуру роблять справжні люди, а не ті, які займають посади <...> скоро будуть цінувати тих, хто звань не має” [3].

Відтак, “інструментальний театр В. Рунчака є продовженням традиції засновників жанру – Дж. Кейджа, М. Кагеля, Л. Берію, в яких український композитор переймає певні ідеї, поєднує їх зі своїми й отримує цікавий музичний симбіоз” [2, с. 191]. Цілком імовірно, що введення елементів театральності, яке водночас виражає змістовність, кінестезійно трансформувало хоровий стиль В. Рунчака. Патрік Фрір підкреслив, що хоровий диригент повинен бути лідером: “Не диктатором, не самодержцем, а саме лідером” [11, с. 29]. Треба визнати той факт, що коли хтось стоїть перед хором один, він так чи інакше вже виступає таким лідером. У результаті цього виникають певні обов’язки. Це твердження особливо актуальне в контексті діяльності В. Рунчака у сфері хорового мистецтва, позаяк він неодноразово наголошував на специфіці свого бачення творчої свободи та можливості

самовираження – у згаданому ключі. Хорові ансамблі унікальні в тому, що вони залучають різноманітні групи виконавців, які співпрацюють між собою, щоб поєднати у музиці творчість композиторів і потлумачити слова авторів творів [10, с. 2].

Володимир Рунчак належить до покоління музичних діячів, які сформували індивідуальний стиль, між тим демонструючи жанровий універсалізм. “Це, насамперед, В. Польова, С. Луньов, В. Рунчак, О. Козаренко, К. Цепколенко. Для В. Польової та С. Луньова увага до хорових, особливо духовно-літургічних жанрів, є вже усталеною традицією, своєрідною духовною потребою <...> Вони звертаються як до великих жанрів – меси, кантати, так і до хорової п’єси, хорового циклу, синтетичних вокально-інструментальних жанрів” [8, с. 358]. Цілком правильними такі слова виявляються і для В. Рунчака, позаяк індивідуальність його стилю – яскраво помітна – наявна і в хоровому жанрі.

Варто також зазначити, що В. Рунчак активно виступає за пропаганду сучасної музики. Наприклад, уже сім років телеканал “Культура” транслює його просвітницьку передачу – “Нова музика в Україні”. Також митець є популяризатором оркестрових і ансамблевих опусів композиторів ХХ століття, а саме: Д. Шостаковича, А. Веберна, Е. Вареза, Л. Ноно, К. Штокгаузена, Д. Лігеті, Л. Беріо тощо. Крім передачі, композитор заснував у 1998–1999 роках і камерний ансамбль з такою самою назвою – “Нова музика в Україні”. Щодо організаторської діяльності В. Рунчака, то він репрезентує себе як ініціатор проведення конкурсів різних рівнів – як міжнародних, так і всеукраїнських, а також концертів, фестивалів та інших заходів. Великий внесок майстер зробив і в українську хорову музику, що важливо для вітчизняної культури з огляду на плеяду таких діячів музики минулого, як А. Ведель, Д. Бортнянський, М. Березовський. Зокрема, В. Рунчак взяв участь у “Хор-фесті”. Тут було виконано твори композитора для оркестру та хору, причому наголошено на складності його хорової музики. Володимир Рунчак постає продовжувачем традиції, де музика є складною працею та своєрідним “жертвоприношенням” (за визначенням А. Тарковського) для музиканта, але, разом з тим, ця музика виявляється легкою для слухача. Подібний факт дає основу для констатації християнських інспірацій, на що напштовхують уже назви творів композитора, наприклад, “На смерть Ісуса” чи “Нагірна проповідь”.

Володимир Рунчак – представник плеяди композиторів-новаторів, які, натхненні авангардною музикою, звертають увагу на жанрові метаморфози. При написанні творів, В. Рунчак, композитор та диригент, створює складну музику для виконавця, але легку для її сприйняття слухачем. Йому належать різноманітні твори: для оркестру, хору, з введенням до класичного виконавства інструментів, характерних для джазу. Як експериментатор, він залучає до процесу виконання музичних творів елементи театральності, провокації, звертається до синтезу мистецтв, інструментального театру, а також віднаходить для української культури музичний акціонізм. Окрім того, його діяльність пов’язана з просвітництвом та пропагандою (у позитивному сенсі цього слова) авангардної музики ХХ століття, а також музики сучасної. Володимир Рунчак виступає і в ролі організатора чи ініціатора проведення міжнародних та всеукраїнських музичних конкурсів, фестивалів і концертів.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Баланко М. Труба в інструментальному театрі Володимира Рунчака / М. Баланко // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2009. – Вип. 83. – С. 107–115.
2. Горохівська С. Інструментальний театр у творчості українських композиторів (В. Рунчака, С. Зажитька, М. Шоренкова) / С. Горохівська // Українське музикознавство: [наук.-метод. зб.]. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – Вип. 37. – С. 189–204.
3. Константинова Е. Я – “самашедший”, но не безумный! (інтерв’ю с В. Рунчаком) [Електронний ресурс] / Е. Константинова // Зеркало недели. – 2011. – № 11. – Режим доступу: [http://gazeta.zn.ua/CULTURE/ya\\_samashedshiy\\_no\\_ne\\_bezumnyy\\_kompozitorvladimir\\_runchak\\_prizyvaet\\_razdat\\_gosnagrada\\_vsem\\_zhela.html](http://gazeta.zn.ua/CULTURE/ya_samashedshiy_no_ne_bezumnyy_kompozitorvladimir_runchak_prizyvaet_razdat_gosnagrada_vsem_zhela.html).



4. Мальцева Е. С. К анализу сонаты “Passione” (1985/89) В. Рунчака / Е. С. Мальцева // Научный журнал: Томский государственный университет. – 2010. – № 330. – С. 54–56.
5. Папенина А. Н. Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия / А. Н. Папенина. – СПб. : Изд-во СПбГУП, 2008. – 152 с.
6. Проблеми інструментального виконавства в умовах сучасної мистецької освіти: матеріали Всеукраїнського науково-практичного семінару з міжнародною участю (м. Умань, 27–28 квітня 2015 р.) / [ред. кол.: Дудник О. В. (головн. ред.) [та ін.]. – Умань : ФОП Жовтий О. О., 2015. – 106 с.
7. Савчук І. Б. Про деякі особливості збагачення палітри виражальних засобів та функцій виконавця в українській камерній музиці кінця XX – початку XXI століть / І. Б. Савчук // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 106: Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. – К., 2013. – С. 226–242.
8. Торба О. Сучасна українська хорова музика: стиль і стильність. “Псалом 50(51)” Вікторії Польової / О. Торба // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 85: Духовна культура України: традиції та сучасність: збірник наукових статей / [редактор-упорядник М. М. Скорик]. – К., 2010. – С. 357–377.
9. Hellewell D. The Hecklers are Right about the Musical Avant-garde. Retrieved from <http://www.libertarian.co.uk/lapubs/cultn/cultn035.pdf>.
10. Morgan M. I. Choral Art Music as a Reflection of Prairie Identity. Retrieved from [https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/79333/1/Morgan\\_Melissa\\_I\\_201706\\_DMA\\_thesis.pdf](https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/79333/1/Morgan_Melissa_I_201706_DMA_thesis.pdf).
11. Freer P. K. The Conductor’s Voice: Working Within the Choral Art. Retrieved from [https://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.ua/&httpsredir=1&article=1043&context=music\\_facpub](https://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.ua/&httpsredir=1&article=1043&context=music_facpub).

#### REFERENCES

1. Balanko, M. (2009). *Truba v instrumentalnomu teatri Volodymyra Runchaka* [The horn in the instrumental theater of Vladimir Runchak]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Herald of the P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], Iss. 83, pp. 107–115. (in Ukrainian).
2. Freer, P. K. *The Conductor’s Voice: Working Within the Choral Art*. Retrieved from [https://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.ua/&httpsredir=1&article=1043&context=music\\_facpub](https://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com.ua/&httpsredir=1&article=1043&context=music_facpub). (in English).
3. Gorohivska, S. (2011). Instrumental theater in the works of Ukrainian composers (V. Runchak, S. Zazhyt’ko, M. Shorenkov)]. *Ukrayinske muzykoznavstvo* [Ukrainian musicology], Kyiv, P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Iss. 37, pp. 189–204. (in Ukrainian).
4. Hellewell, D. *The Hecklers are Right about the Musical Avant-garde*. Retrieved from <http://www.libertarian.co.uk/lapubs/cultn/cultn035.pdf>. (in English).
5. Konstantinova, E. (2011). I am “samashedshiy”, but not mad! (interview with V. Runchak). *Zerkalo nedeli* [Mirror of the week], no. 11. Retrieved from [http://gazeta.zn.ua/CULTURE/ya\\_samashedshiy\\_no\\_ne\\_bezumnyy\\_kompozitorvladimir\\_runchak\\_prizyvaet\\_razdat\\_gosnagrada\\_vsem\\_zhela.html](http://gazeta.zn.ua/CULTURE/ya_samashedshiy_no_ne_bezumnyy_kompozitorvladimir_runchak_prizyvaet_razdat_gosnagrada_vsem_zhela.html). (in Russian).
6. Maltseva, E. S. (2010). To the analysis of the “Passione” sonata (1985/89) by V. Runchak. *Nauchnyy zhurnal: Tomskiy gosudarstvennyy universitet* [Scientific journal: Tomsk State University], no. 330, pp. 54–56. (in Russian).
7. Morgan, M. I. *Choral Art Music as a Reflection of Prairie Identity*. Retrieved from [https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/79333/1/Morgan\\_Melissa\\_I\\_201706\\_DMA\\_thesis.pdf](https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/79333/1/Morgan_Melissa_I_201706_DMA_thesis.pdf). (in English).
8. Papenina, A. N. (2008). *Muzykal'nyy avangard serediny XX veka i problemy khudozhestvennogo vospriyatiya* [Musical avant-garde of the middle of the twentieth century and problems of artistic perception], St. Petersburg: Izd-vo SPbGUP. (in Russian).
9. *Problemy instrumentalnogo vykonavstva v umovah suchasnoi mystetskoï osvity: materialy Vseukrayinskogo nauково-praktychnogo seminaru z Mizhnarodnoyu uchastiu (2015)* [Problems of

- instrumental performance in contemporary artistic education: materials of the All-Ukrainian scientific and practical seminar with international participation], Uman, April 27–28, 2015), Editor-in-Chief Dudnik O. V, Uman, FOP Zhovtiy O. O. (in Ukrainian).
10. Savchuk, I. B. (2013). About some features of the enrichment of the palette of expressive means and performer functions in Ukrainian chamber music of the late XX – early XXI centuries, *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Herald of the P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], Iss. 106 Cultural aspects of modern artistic discourse, Kyiv, pp. 226–242. (in Ukrainian).
11. Torba, O. (2010). Contemporary Ukrainian choral music: style and style. “Psalm 50 (51)” by Victoria Poliova. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Herald of the P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], Iss. 85 Spiritual culture of Ukraine: traditions and modernity, Kyiv, pp. 357–377. (in Ukrainian).

УДК 792.7

**Алла Попова  
Ольга Войченко**

### **ЗНАЧЕННЯ МЕДІАТЕХНОЛОГІЙ У ВИХОВАННІ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛІСТА**

*У статті визначено провідне значення медіатехнологій для розвитку естрадного вокаліста. Наголошено на їхній важливій ролі у сьогоденні. Окреслено, що розвиток вокаліста неможливий без використання комп'ютерної техніки, програм, спрямованих на запис та обробку звуку, застосування устаткування, яке обробляє та посилює звук. Підкреслено, що використання медіатехнологій допомагає не лише удосконаленню та корекції власної виконавської майстерності, а й просуванню та подальшій популяризації співака.*

**Ключові слова:** медіатехнології, запис звуку, програмне забезпечення, естрадний вокаліст, обробка звуку, виховання.

**Алла Попова  
Ольга Войченко**

### **ЗНАЧЕНИЕ МЕДИАТЕХНОЛОГИЙ В ВОСПИТАНИИ ЭСТРАДНОГО ВОКАЛИСТА**

*В статье определено ведущее значение медиатехнологий для развития эстрадного вокалиста. Отмечено их важную роль в настоящем. Очерчено, что развитие вокалиста невозможно без использования компьютерной техники, программ, направленных на запись и обработку звука, применения оборудования, которое обрабатывает и усиливает звук. Подчеркнуто, что использование медиатехнологий помогает не только совершенствованию и коррекции собственного исполнительского мастерства, но и продвижению и дальнейшей популяризации певца.*

**Ключевые слова:** медиатехнологии, запись звука, программное обеспечение, эстрадный вокалист, обработка звука, воспитание.

THE IMPORTANCE OF MEDIATECHNOLOGIES  
IN EDUCATION OF POP-VOCALIST

*Modern art of pop vocal music are currently one of the most popular. Compared to academic vocals, the variety of skills has the ability to have more fans. The pop music has the opportunity to better respond to changes in certain trends in the development of society, more responsive to consumer inquiries in the cultural and artistic sphere. A significant role in the development of all spheres of modern human existence is played media technologies. The development of television, the Internet, sound recording technologies and their reproduction are the factors without which it is difficult to imagine modern life. Undoubtedly, media technology is important for the educational process, as they are most popular in the present, are relevant and widespread among young people. In the educational process, it is possible to use media technologies that will vary in strength. So in order to get acquainted with the musical material, it is possible to use the printed musical material, which will be supplemented by listening to the audio recording. However, after choosing a certain vocal number, the use of other technologies will be more expedient. For example, when working on a musical composition, it will be appropriate to refer to its various versions, which will be accompanied by their comparative analysis. In determining the tempo errors in various interpretations it is worthwhile to turn to programs that have a metronome function. In order to work with faithful intonation and explicit verbal text, it is expedient to record own performance, then listen to the version received, analyze the positive and negative factors and make conclusions about the necessary adjustments.*

*A significant role in the preparation of a pop vocalist has the repertoire he performs. Each singer has certain features related to the vocal apparatus – its range, timbre color, ability to sing in different vocal manners. Significant role in assessing the quality of singing plays intensity vibrate. In the course of long training, one can learn how to minimize the negative influence on the general sound when transcribing transitions, but at the initial stage it is more appropriate to transpose the work, which would allow not playing dramatically important episodes in the inconvenient register. Therefore, the positive meaning is the ability to transpose the text of the accompaniment, which is achieved by involving computer equipment with the necessary software.*

*With programs that focus on sound processing, you can not only create arrangements similar to the original version of the hit, but also adapt it to the needs of the vocalist. Also important are those opportunities that arise when applying modern technologies available on the Internet. Through the use of communication programs such as Skype, Viber it is possible to conduct video tutorials online with teachers located in different parts of the world. It is also possible to conduct joint projects, where the possibility of performing works by different singers living on different continents was created. Quite interesting and wide opportunities are provided through projects initiated by different companies. So, LG Company in the USA regularly holds the contest “Sing with LG”. With the help of special software it is possible to sing “duet” with well-known performers.*

**Keywords:** *media technologies, sound recording, software, pop vocalist, sound processing, education.*

Чи не найактуальнішою серед усіх сфер виконавської діяльності є галузь естрадного співу. Її здатність відповідати сучасним провідним тенденціям розвитку суспільства, давати змогу задовольняти естетичні потреби людини та високий рівень професійної майстерності служать тими чинниками, які привертають увагу великої аудиторії. Проте не лише суто музичні фактори зумовлюють інтерес слухачів. У просуванні естрадного мистецтва загалом та вокального зокрема важливу роль відіграють медіатехнології, чий перманентний розвиток сприяє виникненню тих чи інших явищ у культурно-мистецькому просторі. Питання значення медіатехнологій у розвитку естрадного співака є малодослідженим, що й зумовило наше звернення до нього.

Для сучасної наукової літератури характерне звернення до питання впливу медіатехнологій на освітній процес. Так, у розробках О. Горюнової [1] наявний аналіз специфіки медіа та їх поширення у сьогоденні. Питання застосування медіатехнологій як чинника, що може мотивувати студентів до навчання, висвітлила у статті Н. Духаніна [2], О. Нерушева [3] та О. Солдатенко [4] приділяли увагу використанню комп'ютерних технологій у початковій музичній освіті. Загальні питання, пов'язані з розвитком вокальної майстерності, представлені в праці Д. Каток [5]. Деякі аспекти застосування сучасних медіатехнологій та програмного устаткування висвітлені на сайтах компанії LG [6] і платформи Smule [7].

Мета статті – проаналізувати значення медіатехнологій та виокремити особливості їх впливу на процес виховання і розвитку вокального мистецтва естради.

Сучасне вокальне мистецтво естради є наразі однією із затребуваних сфер. Порівняно з академічним вокалом, естрадна манера володіє здатністю мати більшу кількість прихильників. Причому, мова не про вокальну майстерність співаків, яка не викликає нарікань у разі академічної школи співу, а про те, що естрада має змогу краще реагувати на зміни певних тенденцій розвитку суспільства, більше відповідати на запити споживачів в культурно-мистецькій сфері.

Чималу роль у розвитку всіх сфер сучасного людського існування відіграють медіатехнології. Розвиток телебачення, Інтернету, технологій запису звуку та його відтворення – це ті чинники, без яких важко уявити сучасне життя. Проте питання, що саме можна віднести до медіатехнологій, потребує додаткової уваги. Власне, слово “технологія”, що пов'язане з грецьким словом *téchne*, яке мало багато значень, серед котрих були й уміння, майстерність, мистецька діяльність, наразі розуміють як певний інструмент для досягнення необхідного результату. Воно не дає можливості його різного прочитання. Проте медіатехнології є складнішим явищем. На думку О. Горюнової, до медіатехнологій можна віднести чимало технічних засобів, які супроводжували людину з давніх часів. “Медіа умовно ділять на п'ять типів: ранні (писемність), друковані (друкарство, літографія, фотографія), електричні (телеграф, телефон, звукозапис), мас-медіа (кінематограф, телебачення), цифрові (комп'ютер, Інтернет)” [1]. Як можна переконатися, в даному визначенні до медіатехнологій віднесені не лише ті, котрі пов'язані із засобами масової інформації, наявними в ХХ–ХХІ столітті, а й ті, що їх використовували для поширення друковано-вербальної чи друковано-візуальної інформації. У даному дослідженні доцільнішим буде звернення до медіа-технологій, які мають стосунок до обробки звуку, трансляції відео- та аудіофайлів.

Безперечно, велике значення для освітнього процесу мають медіатехнології, адже вони, будучи найпопулярнішими в умовах сьогодення, є актуальними та поширеними серед молоді. Відповідно, у разі їх залучення у вихованні, можливе зростання інтересу й до предмету. Н. Духаніна відзначає значення медіатехнологій для освітнього процесу загалом та їх вплив на зацікавленість студентів. “Застосування досягнень новітніх медіатехнологій відкриває перед викладачами та студентами нові можливості, значно розширює та урізноманітнює зміст навчання, методи та організаційні форми навчально-виховного процесу, забезпечує високий науковий і методичний рівень викладання. Медіаосвітні технології якнайкраще відповідають принципам особистісного підходу. Їх застосування підвищує ефективність подання нового матеріалу, розвиває їх розумові та творчі здібності. Медіатехнології – це потужна мотивація студентів до навчання” [2, с. 191].

У освітньому процесі можливе використання медіа-технологій, які будуть різними за силою впливу. Задля ознайомлення з музичним матеріалом можливе використання друкованого нотного матеріалу, який буде доповнювати прослуховування аудіозапису. Разом з тим, після вибору певного вокального номеру доцільнішим стане застосування й інших технологій. “Різнорманітні комбінації окремих видів медіатехнологій можна віднести до так званих “мікс-медіаосвітніх технологій”. Таким чином, на одному занятті можемо використовувати друковані й телевізійні технології, на іншому – цифрові та електричні (напр. звукозаписи) і т. д. Таке чергування щодо застосування медіатехнологій ефективно впливатиме на навчальний процес, підвищить мотивацію, інтерес студентів до навчання, спонукатиме до творчої діяльності” [2, с. 191–192]. Наприклад, під час роботи над музичним твором доречним буде

звернення до його різних версій, яке супроводжуватиметься їх порівняльним аналізом. При визначенні темпових похибок у різних інтерпретаціях варто звертатися до програм, що мають функцію метронома. Задля роботи над правильною інтонацією та чітким промовлянням вербального тексту доцільно здійснювати запис власного виконання, згодом прослуховувати отриману версію, аналізувати позитивні та негативні чинники та робити висновки щодо потрібних коректив.

Чималу роль у підготовці естрадного вокаліста відіграє той репертуар, який він виконує. Кожен співак має певні особливості, пов'язані з голосовим апаратом – його діапазоном, тембральним забарвленням, здатністю співати у різних вокальних манерах. Важливе значення при оцінюванні якості співу відіграє інтенсивність вібрато. “Вібрато можна розділити на три окремі типи: темп, інтенсивність і тембр. Комбінації одного, двох або (в ідеалі) всіх трьох типів вібрато впливають на якість тону і забарвлення” [5, р. 10]. У разі запису звуку та оцінюванні його не лише в аудіальному, а й у візуальному вигляді (у програмах, що дають змогу переглянути кожен доріжок, вокаліст здатний виявити необхідні корективи, які поліпшать інтенсивність вібрато його голосу.

Проблемним питанням є спів перехідних нот. Під час співу активну роль відіграють голосові зв'язки, представлені м'язовими складками. Дуже відрізняється виконання звуків у низькому регістрі, адже тоді зв'язки перебувають у розслабленому стані й вільно коливаються по всій довжині. Натомість, коли співак намагається співати у високому регістрі, зв'язки розтягуються, а найрухливішою частиною, яка коливається, стають краї. Перехідні ноти – це звуки, що виникають під час переходу від нижніх нот до високих. Хоча в процесі тривалих тренувань можна навчитися мінімізувати той негативний для загального звучання вплив, який чиниться під час співу перехідних нот, на початковому етапі доцільнішим стає транспонування твору, що дало б змогу не виконувати драматургічно важливі епізоди у незручному регістрі. Тому позитивне значення має можливість транспонувати текст супроводу, чого досягають залученням комп'ютерного устаткування з потрібним програмним забезпеченням.

О. Нерушева відзначає надзвичайно важливу роль програмного забезпечення, що дає змогу записати звук, відредагувати його, використати запис як фонограму, відтворити її на різних медіа-носіях. “Для запису фонограм застосовують такі програми, як Adobe Audition (пакет Adobe Audition 3 має розширені можливості аудіо-мікшування, редагування, запису майстер-диска і накладання звукових ефектів); Gold Wave Editor (програма для запису, аналізу та редагування звуку, можна записати звук з мікрофона, під'єданого до аудіокарти комп'ютера або будь-якого іншого пристрою – радіоприймача, телевізора, аудіо- або відеомагнітофона, CD/DVD програвача, системи супутникового ТВ та т. п.” [3, с. 400].

Справді, використання подібного програмного забезпечення при вихованні естрадних вокалістів матиме велике значення. Адже виконання пісень, що входять до репертуару співаків, передбачає застосування звукопідсилювальної техніки, мікрофона, високоякісного аранжування. За допомогою програм, спрямованих на обробку звуку, можна не лише створити аранжування, подібне до оригінальної версії хіта, а й адаптувати його до потреб вокаліста. Можливе легке транспонування у зручнішу тональність, додавання контрапунктичних ліній, які “прикрашатимуть” партію вокаліста-соліста, сприятимуть тому, що буде створюватися ритмічна чи мелодична “підтримка”, яка полегшить інтонування або ритмічну організацію під час виконавства. “JAMMER Professional”, “MagicScore School”, “Hip-Hop eJay 6”, “Finale” та ін. – це програми, що полегшують роботу початкуючим композиторам і аранжувальникам на різних стадіях створення музичного твору, вони автоматично створюють усе: від найпростіших мелодій з використанням ударних інструментів до цілком професійних композицій, і їх використовують для написання нотного тексту музики та редагування партитур, створення мелодії, для аранжування, для інструментування музичного твору” [4, с. 291].

Також важливе значення мають ті можливості, які виникають при застосуванні сучасних технологій, наявних у мережі Інтернет. За допомогою програм, спрямованих на комунікацію, як-от Skype, Viber та подібних, можливе проведення відео-уроків у режимі онлайн з викладачами, які територіально перебувають у різних куточках світу. Так само

можливе проведення спільних проєктів, які б забезпечували можливість виконання творів різними співаками, які проживають на різних континентах.

Досить цікаві та широкі можливості надають проєкти, які ініціюють різні компанії. Зокрема, компанія LG у США регулярно проводить конкурс “Sing with LG”. За допомогою спеціального програмного устаткування тут дають змогу співати “дуєтом” з відомими виконавцями. Маємо на увазі, що на сайті наявне відео хіта, популярного виконавця, де прописана лише частина вокальної партії. Другу частину вокальної партії може співати будь-хто. Під час співу записують відео, яке згодом викладають у мережі Інтернет на сайті компанії. Звичайні слухачі можуть передивлятися отримані дуєти та голосувати за найкращі, з їх погляду. Після стадії голосування обирають ліпшу версію, переможець отримує смартфон LG, LG Home Entertainment System та можливість зустрітися з тією зіркою, чию пісню вона виконувала. Дана модель смартфона має широкі можливості для роботи зі звуком – прослуховування, запису та перегляду аудіо і відео, адже наявний Hi-Fi-звук з підтримкою технології Quad Hi-Fi Audio, є змога Hi-Fi відеозапису (камера записує звук у форматі LPCM 24біт/48кГц). “Дайте волю натхненню з новим LG V30. Фотографуйте як професіонал і розкажіть свою історію так, як хочете, завдяки можливостям камери та кінематографічним функціям, які ніколи не бачили на смартфоні” [6]. Хоча задля компанії LG подібні проєкти насамперед рекламні привертають увагу до продукції, програмного забезпечення, можливостей їх використання молодими співаками; а разом з тим актуалізується діяльність соліста-вокаліста, надається змога проявити творче креативне начало початківцям, розкрити їх таланти та стимулювати подальший розвиток вокальної майстерності.

Одним з основних компонентів, який сприяв технічному створенню подібних проєктів, було використання програми Smule. “Ми вважаємо, що музика набагато більше, ніж просто слухання, – це створення, обмін, відкриття, участь та спілкування з людьми. Це оригінальна соціальна мережа, здатна руйнувати бар’єри, доторкатися до душ і об’єднати людей з усього світу” [7]. За допомогою можливостей цієї платформи створюється змога досягти нових рівнів самовираження та створити інтерактивне соціальне середовище, об’єднане музикою. Подібні можливості сприяють об’єднанню людей, які створюють програмне забезпечення, користувачів, співаків. Відбувається не лише пасивне сприйняття музичного матеріалу, а і його живе відтворення.

Участь у спільному проєкті Sing від LG на платформі Smule було пов’язане зі співом композиції таких виконавців, як “Attention” Чарлі Пута (Charlie Puth), Шона Мендеса (Shawn Mendes), “Jealous” Ніка Джонаса (Nick Jonas). Цікавим є те, що деякі зі згаданих виконавців стали відомими саме завдяки сучасним технологіям. Шон Мендес – канадський співак, який став популярним після того, як почав викладати кавер-версії відомих хітів на відеосервісі Vine. Після того, як вони стали набирати популярності серед звичайних користувачів даного сервісу, на нього звернули увагу музичний менеджер Ендрю Гертлер та консультант з питань артистів і репертуару лейблу Island Records Зіггі Чартон. Після підписання контракту з лейблом розпочались активний розвиток кар’єри виконавця та подальше просування не лише у мережі, а й іншими ЗМІ. Чарлі Пут – американський співак, який своє початкове визнання здобув завдяки великому успіхові його пісень на YouTube, де він викладав акустичні кавер-версії популярних пісень. Через два роки він уклав контракт із лейблом Еллен Деженерес eleveneleven, а потім перейшов до лейбла Atlantic Records.

Медіатехнології відіграють надзвичайно важливу роль у розвитку естрадного вокаліста. Різноманітне програмне устаткування забезпечує можливість запису музичного матеріалу, його корегування та використання як матеріал для самоаналізу. За допомогою програм, спрямованих на обробку звуку, можна не лише створити аранжування, а й легко адаптувати його до потреб вокаліста. Можливе порівняно легке транспонування у зручнішу тональність, додавання контрапунктичних ліній, які “прикрашатимуть” партію соліста-вокаліста. За рахунок медіатехнологій можливе дистанційне навчання, просування виступів поп-вокалістів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горюнова О. Медиа: история экспансии. Краткий конспект курса лекций. 2001. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [www.mediagram.ru/.../h\\_0d87ec60c5df8019c1ca38e2ef3eb](http://www.mediagram.ru/.../h_0d87ec60c5df8019c1ca38e2ef3eb).
2. Духаніна Н. М. Медіатехнології як мотивація студентів до навчання / Н. М. Духаніна // Вища освіта України у контексті інтеграції до європейського освітнього простору: Вища освіта України. Дод. 3. Т. V. (12). – 2008. – С. 189–193.
3. Нерушева О. А. Использование компьютерных технологий в деятельности концертмейстера детских школ искусств / О. А. Нерушева // Молодой ученый. – 2013. – № 7. – С. 399–400.
4. Солдатенко О. І. Розвиток музичних здібностей учнів шкіл естетичного виховання за допомогою комп'ютерних програм / О. І. Солдатенко // Вісник Чернігівського національного педагогічного університету ім. Т. Г. Шевченка. – Вип. 110. – 2013. – С. 289–292.
5. Katok D. The Versatile Singer: A Guide to Vibrato & Straight Tone. A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts / Danya Katok. – The City University of New York, 2016. – 116 p.
6. Sing with LG featuring Charlie Puth [Electronic resource]. – Access mode : <http://www.lg.com/us/mobile-phones/sing-with-lg>.
7. Smule is Connecting the World Through Music [Electronic resource]. – Access mode : <https://www.smule.com/about>.

REFERENCES

1. Goryunova, O. (2001). Media: the history of expansion. Summary of the lecture course. Electronic resource, available at: [www.mediagram.ru/.../h\\_0d87ec60c5df8019c1ca38e2ef3eb](http://www.mediagram.ru/.../h_0d87ec60c5df8019c1ca38e2ef3eb). (in Russian).
2. Dukhanina, N. M. (2008). Media technologies as motivation for students to study, *Vyshcha osvita Ukrainy u konteksti intehtratsiії do yevropeyskoho osvitiňnoho prostoru: Vyshcha osvita Ukrainy* [Higher Education of Ukraine in the Context of Integration into the European Educational Space: Higher Education of Ukraine], Add 3, Vol. V. (12), pp.189–193. (in Ukrainian).
3. Nerusheva, O.A. (2013). The use of computer technologies in the activity of the concertmaster of children's art schools, *Molodoy uchenyy* [The Young Scientist], no. 7, pp. 399–400. (in Russian).
4. Soldatenko, O. I. (2013). Development of musical abilities of students of schools of aesthetic education with the help of computer programs, *Visnyk Chernihivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. T. H. Shevchenka* [Bulletin of the T. Shevchenko Chernigiv National Pedagogical University], Issue 110, pp. 289–292. (in Ukrainian).
5. Katok, D. (2016). *The Versatile Singer: A Guide to Vibrato & Straight Tone*. A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts, New York, 116 p.
6. Sing with LG featuring Charlie Puth. Electronic resource, available at: <http://www.lg.com/us/mobile-phones/sing-with-lg>.
7. Smule is Connecting the World Through Music. Electronic resource, available at: <https://www.smule.com/about>.

УДК 78.06

Тетяна Андрусин

**ГЕНДРНА РІВНІСТЬ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ:  
ПРОБЛЕМИ ТА ОЗНАЧЕННЯ**

*У статті осмислено гендерні проблеми та їх взаємозв'язок із музичним мистецтвом. Дослідження гендерної тематики провадило до виокремлення, аналізу та осмислення таких*

означень, як: гендерний вимір, що зосереджується навколо осмислення антропологічних засад гендерного аспекту в музичному творі; гендерні ролі, які виокремлюють репрезентацію жінки у різних видах музичного мистецтва; гендерна рівність виокремлює важливість усвідомлення та практичне впровадження усталених стереотипів у музичному мистецтві.

**Ключові слова:** музичне мистецтво, гендерна рівність, гендерні ролі, гендерні стереотипи, антропологічний вимір.

Татьяна Андрусышин

### ГЕНДЕРНОЕ РАВЕНСТВО В МУЗИКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ: ПРОБЛЕМЫ И ОПРЕДЕЛЕНИЕ

*В статье осмыслено гендерные проблемы и их взаимосвязь с музыкальным искусством. Исследование гендерной тематики вело к выделению, анализу и осмыслению таких определений, как: гендерное измерение, сосредотачивается вокруг осмысления антропологических основ гендерного аспекта в музыкальном произведении; гендерные роли, выделяют репрезентацию женщины в различных видах музыкального искусства; гендерное равенство выделяет важность осознания и практическое внедрение устоявшихся стереотипов в музыкальном искусстве.*

**Ключевые слова:** музыкальное искусство, гендерное равенство, гендерные роли, гендерные стереотипы, антропологическое измерение.

Tetyana Andrusishin

### GENDER EQUALITY IN MUSICAL ART: PROBLEMS AND DEFINITIONS

*The article deals with interconnection between gender problems and musical art. The research of gender issues led to the identification, analysis and comprehension of such definitions as: gender dimension, that focuses on understanding the anthropological foundations of the gender aspect in music; gender roles single out the representation of women in different forms of musical art; gender equality highlights the comprehension importance and practical implementation of the established stereotypes in musical art.*

*The necessity of reinterpretation and further research of the gender concept in musical art was described. The difference between gender and feminism as well as the problems of women's professional development as managers in modern conditions was explained during the following issue research.*

*The leadership gender aspects in the professional sphere of musical art concerning the contemporary music and some empirical facts explaining or denying gender stereotypes were studied.*

*The historical tendencies of the gender dimension were analyzed and it was proven that very few researches had worked on the history of gender.*

*The difference between male and female psychology, which is perceived as an congenial characteristic, biological nature, and not as a result of social roles acquisition was emphasized. It was stated that differences in men's and women's behavior and perception were determined not by their physiological peculiarities, but rather by socio-cultural ideas about the role of men and women and, as a result, by the peculiarities of their socialization. In addition, the music influence on a person, which is not only reduced to musical education, but which is also a prerequisite for a person's overall development, was interpreted.*

*Thus, highlighting gender equality in musical art, we ascertain the fact that time has overcome gender stereotypes which have existed for many centuries, and music gave a kind of impetus to the introduction of gender equality. Musical art appeals, first of all, to the emotional sphere of a personality who changes, develops and improves to some extent through the active music perception. Our feelings determine our desires, and our desires form our actions. That is why musical art is an important means of a personality formation, influencing the development of his intellectual and*



*sensory sphere, moral-aesthetic orientations and a progressive culture of thinking, regardless of gender, or gender role. It has been established that the characterization of gender problems determines equal rights and opportunities in all spheres of social and cultural development, and gender equality in musical art refers to the anthropological dimension, where the focus is on the desire to reveal the human essence in overcoming gender stereotypes.*

**Keywords:** *musical art, gender equality, gender roles, gender stereotypes, anthropological dimension.*

В умовах сьогодення гендерна проблематика стала невід'ємною частиною сучасної науки, яка виокремлюється у різних галузях музичного мистецтва та філософії. Враховуючи це виокремлення гендерних дефініцій (визначень), за допомогою яких ґрунтовніше розкриваються, уточнюються чи, загалом, осмислюються освітньо-мистецькі системи, є найактуальнішою проблемою. У нашому дослідженні основна увага сконцентрована саме на осмисленні проблем та означень гендерної рівності в музичному мистецтві у системі музичної освіти. Інтеграція до європейського співтовариства потребує істотної перебудови усталених соціальних інституцій та освітніх процесів на нових, демократичних принципах, вільних від будь-якої форми дискримінації, зокрема, за ознакою гендеру. Розмаїття проблематики гендерності переконливо свідчить не лише про її актуальність, а й про те, що нині гендерна теорія недостатньо вивчена і перебуває лише на шляху становлення.

Осмислюючи гендерну проблематику музичного мистецтва, сучасні науковці дедалі частіше звертаються до соціокультурних детермінацій згаданих особливостей, стверджуючи, що особистісні якості людини з дитинства перебувають під впливом традиційних гендерних уявлень: чуйності, емоційності, пов'язуючись із жіночністю, а твердість, активність, творче мислення – з мужністю. Так, музикознавець І. Бермес осмислює знаущість жінки-диригента в українському культурному просторі. Дослідниця виокремлює гендерні характеристики успішності жінок-диригентів у прагненні до самореалізації, активній життєвій позиції та окремих особистісних рис, необхідних для професійної, мистецької діяльності [1]; Т. Булатова акцентує увагу на гендерних особливостях музичного сприйняття [3]; В. Дороніна виокремлює теоретико-методологічні засади гендерної освіти та виховання учнівської молоді [5]; В. Полюга концентрує увагу на виокремленні дефініції гендерних ролей у музичній освіті та осмисленні гендерних ролей, а також їх розподілу, оскільки це провадить до ґрунтовнішого розуміння освітньо-мистецької системи [8].

Аналіз останніх досліджень підтверджує доцільність нового переосмислення та подальших досліджень у сфері гендерності освітніх процесів. Важливим при вивченні заданої проблематики є усвідомлення різниці між гендером та фемінізмом, оскільки ці два поняття часто ототожнюють. Дослідження стосується гендерної обмеженості вибору професій, пов'язаних з музичною діяльністю. Ґрунтовніше дослідження проблем гендерності у площині розуміння музичного мистецтва сприятиме осмисленню цілісності внутрішнього світу людини та відіграватиме значну роль у формуванні людини нового часу, у виробленні системи цінностей, відповідних до освітніх норм сучасності.

Мета статті – дослідити основні гендерні означення музичного мистецтва та визначити гендерну рівність як ґрунтовніше осмислення рівня індивідів, їх рольового статусу особистості.

Гендерна історія як частина нового міждисциплінарного наукового напрямку – гендерних досліджень – сформувалася на Заході в кінці 70-х – на початку 80-х років ХХ ст., хоча пошуки витоків неминуче приведуть нас у 1960-ті роки, коли в рамках жіночого руху, що бурхливо розвивався, новий імпульс набув прагнення надати феміністській свідомості власну історичну ретроспективу. Саме тоді багато молодих учених Західної Європи й Америки стали займатись історією жінок, обґрунтовано вважаючи, що вивчення минулого, як і аналіз сучасності, має спиратися на інформацію, що стосується обох статей [2, с. 2].

До середини 1970-х рр. панувало прагнення відновити важливість жінки та її думки в історичному існуванні, так би мовити, написати особливу “жіночу історію”. Прихильники цього напрямку зуміли розкрити багато невідомих сторінок історії жінок різних епох і народів, але такий описовий підхід дуже скоро виявив свою обмеженість. Представники іншого

напряму, що вийшов на перший план у середині 1970-х рр., намагалися пояснити наявність конфліктуючих інтересів й альтернативного життєвого досвіду жінок різних соціальних категорій, котрі вводили у традиційний класовий аналіз фактор відмінності статей і визначали статус історичної особи як специфічну комбінацію індивідуальних, статевих, сімейно-групових і класових характеристик [4, с. 120].

Відмінність між гендерними дослідженнями визначається змістом ключових понять “стать” і “гендер”. Гендерні статус, структура і моделі поведінки не задаються природою, а їх пропонують інститути соціального контролю і культурні традиції; відтворення ж гендерної свідомості на рівні індивіда підтримує сформовану систему відносин панування та підпорядкування в усіх сферах. У цьому контексті гендерний статус виступає як один з констатуючих елементів соціальної ієрархії та системи розподілу влади, престижу і власності.

Гендер – соціально-біологічна характеристика, через яку визначають поняття “чоловік” та “жінка”, психосоціальні, соціокультурні ролі чоловіка й жінки як особистостей. Ролі, які жінки і чоловіки відіграють у суспільстві, лише дуже невеликою мірою визначені біологічно, і значною – соціально. Вони постійно змінюються. Хоча, обумовлені культурою або релігією, ці ролі різняться, залежно від географічного знаходження та тимчасових змін. Стать та гендер – поняття нерівноцінні. Стать – біологічне, дане при народженні. Гендер – соціальне, його від народження формує суспільство. Сім'я і суспільство завдяки соціалізації перетворюють індивіда як істоту біологічну в істоту суспільну. Те, що у чоловіків та жінок різна психологія, багато хто сприймає як вроджену схильність, біологічну природу, а не як результат засвоєння соціальних ролей. Біологічні відмінності між статями очевидні [7, с. 88]. “Гендер у культурі та суспільстві” ставить своїм завданням виявити специфіку гендеру, показати, що відмінності у поведінці та сприйнятті чоловіків і жінок визначаються не стільки їх фізіологічними особливостями, скільки соціокультурними уявленнями про роль чоловіків та жінок і, відповідно особливостями їх соціалізації [3, с. 51].

Поняття “гендер” походить від грецького “генос” (“Походження”, “матеріальний носій спадковості”, “той, що народжує”), його вперше ввів у соціальну науку Енн Оклей у 70-ті роки ХХ століття для опису соціально визначених характеристик чоловіків та жінок на відміну від біологічно визначених (стать) [6, с. 195]. Гендер як поняття належить до соціально набутої поведінки та очікувань суспільства. Подібно расі й класу, гендер – це категорія соціальна, яка виникає у великому розмаїтті нашого життя і визначає наші суспільні стосунки з іншими людьми.

Ключова категорія аналізу поняття “гендер” (англ. gender – рід) покликана унеможливити біологічний і психологічний детермінізм, який постулював незмінність умов опозиції чоловічого та жіночого начал, зводячи процес формування й відтворення статевої ідентичності до індивідуального сімейного досвіду суб'єкта й абстрагуючись від його структурних обмежувачів та історичної специфіки.

Гендерна рівність між жінками та чоловіками – це рівні права і можливості для жінок та чоловіків у суспільстві, рівні умови для реалізації прав людини, участі в національному, політичному, економічному, соціальному й культурному розвитку, рівні можливості досягти фінансової незалежності, працюючи на когось або керуючи власним бізнесом, реалізації своїх особистісних, професійних потреб та інтересів. Деякі дослідники вважають, що рівність статей є наступною ланкою у розвитку суспільства після патріархальної моделі. Встановлення гендерної рівності має на меті надання рівних соціальних прав і можливостей чоловікам та жінкам незалежно від статі.

При осмисленні гендерної рівності у музичному мистецтві необхідністю постає звертання до мистецтва в антропологічному вимірі. Мистецтво, в усі часи, прагне розкрити суть духовності людини як найдорожче, чим обдарувало її життя. Картина сучасного світу як торжества науки і людського інтелекту, парадоксів і потрясінь суттєво відрізняється від попередніх епох. Художня культура, зокрема, музичне мистецтво перебувають у пошуках нових форм, щоб виразити духовні процеси сучасного суспільства. В усіх художніх формах сьогодення відчувається енергія і напруга нової епохи, її інтелектуальна насиченість. Разом із цим сучасне мистецтво прагне звеличити людину і зрозуміти її внутрішній світ.

Саме тому антропологічний вимір музичного мистецтва визначається не лише історичними умовами створення, а й тим, наскільки музика співзвучна з нашими думками, почуттями, прагненнями, ідеалами. І глибина мистецтва, і непереможна сила класичної музики, ліричні сповіді композиторів-романтиків завжди будуть потрібні людям. Геніальні твори музики, що були створені у минулих століттях, витримали найскладніший іспит – випробування часом, а їх автори – Й.-С. Бах і Л. Бетховен, В.-А. Моцарт і Ф.-П. Шуберт, П. Чайковський і М. Лисенко, М. Березовський і А. Ведель, С. Прокоф'єв і Д. Шостакович та багато інших композиторів – стали нашими великими сучасниками.

Існування антропологічної спрямованості у мистецтві є таким же природним, як і різноманітне емоційне життя людини: в одному випадку вона відчуває потребу відвідати храм, а в іншому – відпочити у колі друзів. Таким же природним є бажання послухати симфонічний концерт або проспівати модний шлягер.

Рівність людей – одна з тих проблем, яку протягом останніх століть намагається розв'язати людство. Спочатку ми позбулися рабства та кріпосного права, проголосили всіх людей – незалежно від кольору шкіри, національності та релігії – вільними, з однаковими правами. Коли певний баланс у суспільстві був досягнутий, своє місце під сонцем почали відстоювати жінки, виступаючи за гендерну рівність, тобто рівноправ'я статей.

Відомих жінок у музичному мистецтві є небагато. Крім Клари Шуман, із жінок у класичній музиці взагалі важко когось згадати. Однак із неї батько цілеспрямовано ростив митця. А серед широкого загалу музичну освіту здобували, в більшості, доньки багатих батьків, які могли винайняти за плату викладача музики. Це навчання базувалося на формуванні вмінь та певних музичних уподобань із перспективою подальших успіхів. Проте така музична освіта залишалася на аматорському рівні. Сценічну та концертну діяльність жінок не підтримували. Винятком були тільки співачки, оскільки опери передбачали наявність на сцені й жінок, і чоловіків.

У сучасності жінки не менш освічені, розумні та цілеспрямовані, ніж представники протилежної статі. Проте в сучасному світі ми все ще можемо спостерігати традиційну ситуацію, коли жінці відводять роль не творця, а музи. На перший погляд здається, що таке твердження звучить красиво. Жінку в мистецтві ніби звеличують до ролі ідеалу, божества, але насправді – це кайдани, яких важко позбутись. У цілому жінок сприймають не суб'єктами мистецтва, а об'єктами, красивими витворами, нездатними до створення нового.

Тепер у жінок та чоловіків рівні можливості вибору освіти. Проте щодо академічної інструментальної музики, то відомих жіночих імен так і залишилося набагато менше, ніж чоловічих. Накладаються соціальні ролі (соціальні ролі – це поведінка, сукупність вимог, що пропонує індивіду суспільство).

Насправді проблем дуже багато. Це, насамперед, проблеми самоідентифікації та вільного мислення. Нестача вільного часу та проблема пошуку нових шляхів теж займають не останнє місце. Та найчастіше жінкам доводиться стикатися з проблемою підтримки в родині. Народна мудрість свідчить: “Дружина-художниця – горе в сім'ї”. Чоловіки вважають, що жінки мають віддавати час не мистецтву, а домашнім справам. За їхньою допомогою жінки створюють собі комплекси та стереотипи. Мабуть, саме тому вони зрештою або облишають мистецтво, або займаються ним тільки на аматорському рівні.

Із здобуттям рівних можливостей ми починаємо ігнорувати стереотипи, жінки можуть досягти великих успіхів у мистецтві, зокрема музичному. Так, жінкам багато в чому складніше, проте також можна розвиватися. Вони можуть стати визнаними виконавицями, композиторами, митцями, науковцями і т. д. Якщо ще 200 років тому це було майже неможливим, то нині перед жінками шляхи відкриті. Конфлікт вибору постає у можливості обирати між створенням сім'ї чи кар'єрним зростанням у музиці, проте якщо в людини є талант, мета, наполегливість, якщо вона багато працює й удосконалюється, то врешті-решт їй удасться багато чого досягти!

Щодо гендерної рівності у музичному мистецтві, то з повним відчуттям упевненості можна сказати: час подолав гендерні стереотипи, які існували протягом багатьох сторіч. Якщо колись великими музикантами були тільки чоловіки, в сьогоденні бачимо, що поняття “чоловік” та “жінка” заслуговують стояти на одному рівні. Можливо, навіть ця ж музика, і дала

поштовх впровадженню гендерної рівності. Адже при співі людина проймається цим магічним духом музики, коли тремтить душа, плаче серце, а голос усе це передає слухачеві. Як правило, в такі моменти ніхто не задумується, що це має бути чоловік, бо так має бути, а навпаки, приходиться розуміння того, що у цьому світі ми рівні одне перед одним. Музика вселяє в кожну душу почуття впевненості, надії, сповнює духом і націлює на результат, адже вона створює гарний настрій, а це, відповідно, запорука успіху. Подолавши закладені суспільством стереотипи, жінки почали брати активну участь у політичній, економічній, фінансовій, культурній сфері та досягли високих результатів; нині є дуже багато жінок, які займають посаду директора, провідного диригента, формують авторськими музичними творами композиторську школу.

Жінки сьогодні успішно реалізують себе у мистецтві, стають повноправними лідерами виконавського процесу. Чіткі внутрішні та зовнішні чинники сприяють досягненню успіху в їх професійній діяльності. Зовнішні впливають зі сутності мистецького виконавства, вони охоплюють певні стереотипи та професійні вимоги, суспільні запити, виконавську культуру; внутрішні – пов'язані з “кодом” особистості, віддзеркалюють її мотиваційну, когнітивну та ціннісну сфери. Серед перспективних напрямків опрацювання цієї теми – вивчення характеру, темпераменту жінки-митця та з'ясування їхнього впливу на успішність її діяльності [1, с. 67].

Музична думка останніх десятиліть окрему увагу приділяє сфері музичного виконавства [9, с. 65]. І це не випадково, бо саме музичне виконавство – унікальна сторона музичного мистецтва, воно є фактором, власне, реалізації музики, її оживлення, одухотворення, осмислення, тим силовим полем, де зустрічаються і взаємодіють світи й воля автора, виконавця і слухача, породжуючи новий, феноменальний, неповторний у просторі й часі, художній результат. Музичне виконавство за своєю природою та призначенням власне і є комунікативною зоною в музичному мистецтві, місцем спілкування та народження не тільки музичного, а й позамузичного змісту музики, що робить його здобутком не тільки музичного мистецтва, але й фактом і невід'ємною складовою світової культурної та цивілізаційної спадщини [9, с. 66]. Мистецтво здавна було невід'ємною прерогативою жіночої участі в професійній діяльності. Хоча в різних країнах права жінок на заняття певними видами мистецтв було суворо регламентовані, саме у цій сфері вони досягли найбільших успіхів. Проте не можна не погодитися з думкою, що історія мистецтва як частина загальноісторичного проекту “виключає” жінок зі списку активних суб'єктів історії, їхня творчість як соціокультурна діяльність тривалий час була забороненою галуззю або ж мала вторинний статус. “Саме гендерні ролі та їх розподіл експлікуються в літературних образах, закладених у поетичному тексті та відображених у художньому образі музичного твору, де композиторське бачення гендерної культури може бути відзеркалено в розумінні гендерних стереотипів щодо ролі чоловіка та жінки. Відповідно до стереотипів, викладених у поетичному тексті музичного твору, формується уявлення про ролі чоловіка та жінки, з якими чоловік має усі ознаки маскулітності, а жінка – фемінності. Таким чином, застосувавши гендерний підхід при осмисленні музичного мистецтва, маємо змогу відкоригувати стереотипну суспільну шаблонність, налаштувавши молоде покоління на сприйняття інших цінностей, усвідомлення особистісних рис незалежно від своєї статі” [8, с. 94].

Інтерпретація художніх образів виконавцями, конкретно чоловіками й жінками, спирається на психологічний підхід до тієї або іншої ситуації – отже, там наявна й складова підходу з позиції гендерної психології. Музична інтерпретологія першою з наукових напрямів сучасного музикознавства має і може сформулювати певний алгоритм характеристики проявів гендеру в музичному мистецтві, а також створити понятійно-термінологічний апарат, який врахує основні поняття гендерної психології – такі як “гендерна роль” та “гендерно-рольові стереотипи”, “гендерно-рольовий конфлікт”, “маскулітність”, “фемінність” й “андрогінність” “гендерна ідентичність”, “гендерні відмінності”, “гендерно-рольова соціалізація” тощо [9, с. 69].

Музика по-різному і специфічно впливає на людину, але зводиться не лише до музичного виховання, а є також передумовою загального розвитку особистості. Музика передає думки й почуття звуками, які втілюються через мелодію, гармонію, динаміку тощо, створюючи

так звану гендерну рівність, оскільки вона потребує лише виконання та сприйняття. У такому випадку ніхто і не замислюється над тим, якої статі виконавець чи слухач, адже в заданому контексті це не важливо. Науковці вважають, що музика може бути зарахована до мов, оскільки “оперує певними одиницями, з яких утворюється ієрархія гендерної рівності, котра бере участь у формуванні особистості” [5, с. 23].

Дослідження провадить до осмислення гендерних ролей у контексті соціальних очікувань суспільства від жінок і чоловіків на базі сформованих гендерних стереотипів. Гендерними стереотипами сучасні науковці називають: “суспільні стандарти”, ідеалізовані уявлення (ідеали), базовані на досвіді попередніх поколінь, які набувають значення вказівки (норми), найповніше втілюють моделі (ролі) поведінки чоловіка/жінки в суспільстві (їхнє місце, функції та соціальні завдання), а також набір особистісних характеристик (соматичні та психічні властивості), обумовлених статтю [8, с. 94].

Тобто, активно сприймаючи музику, особистість певним чином змінюється. Це виявляється в розвитку та удосконаленні почуттів людини, адже музичне мистецтво апелює передусім до емоційної сфери. Наші почуття визначають наші бажання, а бажання, навіть усупереч переконанням, формують дії. Отже, музичне мистецтво є важливим засобом впливу на формування особистості, на розвиток її інтелектуальної та почуттєвої сфери, морально-естетичних орієнтирів та прогресивної культури мислення, незалежно від статі чи гендерної ролі.

Таким чином, аналізуючи історичні тенденції гендерного виміру, ми виокремили те, що на сьогодні існує достатня кількість дослідників, які активно займалися історією гендеру. Встановлено, що соціально-біологічна характеристика “чоловіка” та “жінки” констатує поняття “гендерної рівності”, яке визначає рівні права й можливості, особистості обох статей за умови реалізації прав людини та її участі в усіх напрямках соціального і культурного розвитку. Чоловічу та жіночу психологію багато хто сприймає як вроджену схильність, біологічну природу, але насправді це результат засвоєння соціальних ролей.

Осмислюючи гендерну рівність у музичному мистецтві, звертаємося до осмислення мистецтва в антропологічному вимірі, де мистецтво прагне розкрити суть людини, людський інтелект і картину сучасного світу. Саме тому гендерна рівність у музичному мистецтві констатує, що час подолав гендерні стереотипи, які існували протягом багатьох сторіч. Можливо, навіть ця сама музика і дала поштовх до впровадження гендерної рівності.

Активно сприймаючи музику, особистість певним чином змінюється, розвивається та вдосконалюється, адже музичне мистецтво апелює передусім до емоційної сфери. Наші почуття визначають наші бажання, а бажання, навіть усупереч переконанням, формують дії. Отже, музичне мистецтво є важливим засобом впливу на формування особистості, на розвиток її інтелектуальної та почуттєвої сфери, морально-естетичних орієнтирів і прогресивної культури мислення, незалежно від статі чи гендерної ролі.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Бермес І. Л. Жінка-диригент: спроба характеристики успішності / Ірина Бермес // Вісник Національної академії кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. – К. : Міленіум, – 2017. – № 1. – С. 63–68.
2. Берн Ш. Гендерная психология. Законы мужского и женского поведения / Шон Берн. – СПб. : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2007. – 318 с.
3. Булатова Л. О. Гендерні особливості сприйняття музичного мистецтва / Л. О. Булатова // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: [зб. наук. праць за заг. ред. Євтуха М. Б., укл. Михайличенко В.]. – Вип. 35. – К., 2008. – С. 51–60.
4. Гіголаєва В. О. Гендерний аспект в музичній теорії та практиці / Вікторія Гіголаєва // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та практики освіти: збірник наукових праць / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2008. – Вип. 21. – С. 118–129.
5. Дороніна Т. О. Теоретико-методологічні засади гендерної освіти та виховання учнівської молоді: монографія / Тетяна Олексіївна Дороніна; НАПН, Інститут вищої освіти, КДПУ МОНМС України. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2011. – 331 с.

6. Кушнір Н. В. Теоретично-правовий аналіз понять, пов'язаних з гендерною рівністю / Н. В. Кушнір // Форум права. – 2016. – № 4. – С. 195–200.
7. Мельник Т. М. Гендер як наука та навчальна дисципліна / Т. М. Мельник // Основи теорії гендеру: навчальний посібник. – Київ : “К. І. С.”, 2004. – С. 79–108.
8. Полюга В. В. Гендерні ролі як сегмент розвитку музичної освіти / В. В. Полюга // Інноваційні освітні технології: досвід Європейського Союзу та його впровадження в процес підготовки педагогів. – Університет Данубіус, 2016. – С. 93–95.
9. Цурканенко І. В. Гендерна тематика в дослідженнях музичного виконавства. / І. В. Цурканенко // Мова і культура. – 2011. – Т. 4 (150). Вип. 14. – С. 65–72.

#### REFERENCES

1. Bermes, I. L. (2017). Female Conductor: Attempted Performance Characteristics, *Visnyk Natsionalnoi akademii kadriv kultury i mystetstv: nauk. zhurnal* [Bulletin of the National Academy of Cultural Arts and Arts: Sciences. Magazine], Kyiv Milenium, no. 1, pp. 63–68. (in Ukrainian).
2. Bern, Sh. (2007). *Gendernaya psihologiya. Zakony muzhskogo i zhenskogo povedeniya* [Gender Psychology. The laws of male and female behavior], SPb., Praim-EVROZNAK. (in Russian).
3. Bulatova, L. O. (2008). Gender features of the perception of musical art, *Teoretychni pytannia kultury, osvity ta vykhovannia*. [Theoretical issues of culture, education and upbringing], Collection of sciences works, Iss. 35, pp. 51–60. (in Ukrainian).
4. Hiholaieva, V. O. (2008). The gender aspect in musical theory and practice, *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta praktyky osvity: Zbirnyk naukovykh prats, KhDUM im. I. P. Kotliarevskoho* [Problems of the interaction of art, pedagogy and practice of education: Collection of scientific works / KSUU them. I. P. Kotlyarevsky], Iss. 21, Kharkiv, pp. 118–129. (in Ukrainian).
5. Doronina, T. O. (2011). *Teoretyko-metodolohichni zasady hendernoi osvity ta vykhovannia uchnivskoi molodi* [Theoretical and methodological principles of gender education and upbringing of student youth], monograph, NAPN, Institute of Higher Education, KDPU of the Ministry of Education and Science of Ukraine., Kryvyi Rih, Vydavnychiy dim. (in Ukrainian).
6. Kushnir, N. V. (2016). Theoretical and legal analysis of concepts related to gender equality. *Forum prava* [Forum of law], no. 4, pp. 195–200. (in Ukrainian).
7. Melnyk, T. M. (2004). Gender as a science and a discipline, *Osnovy teorii henderu* [Fundamentals of the theory of gender] educational textbook, Kyiv, “К. І. С.”, pp. 79–108. (in Ukrainian).
8. Poliuha, V. V. (2016). Gender roles as a segment of musical education development, *Innovatsiyni navchalni tehnologiyi: dosvid Evropeyskogo soyuzu ta yogo vprovadzheniya dlya pidgotovki vikladachiv* [Innovative educational technologies: european union experience and its implementation to the training of educators], Danubius University, pp. 93–95. (in Ukrainian).
9. Tsurkanenko, I. V. (2011). Gender topics in music performance studies, *Mova i kultura* [Language and culture], vol. 4 (150), Iss. 14, pp. 65–72. (in Ukrainian).

УДК 78.0 “18/19”:78.071.1(477)

Ігор Тилик  
Оксана Дондик

**ФОРМУВАННЯ НАУКОВО-АНАЛІТИЧНИХ ПАРАМЕТРІВ  
ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ АРТЕМА ВЕДЕЛЯ  
КРІЗЬ ПРИЗМУ МУЗИКОЗНАВЧО-ТЕКСТОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

*Стаття висвітлює основні аспекти формування стилєвих та історико-мистецтвознавчих параметрів вивчення творчої спадщини українського композитора Артема*

*Лук'яновича Веделя (Ведельського) під кутом зору музикознавчо-текстологічних досліджень другої половини XIX – середини XX ст. Викладені у статті міркування аргументовано підтверджуються детальним аналізом вітчизняної і зарубіжної ведельознавчої історіографії в окреслених хронологічних межах.*

**Ключові слова:** *творча спадщина А. Веделя, науково-музикознавчий аналіз, автографічні твори, редакційні корективи, композиційна лексика, хорове виконавство.*

**Игорь Тылик  
Оксана Дондик**

**ФОРМИРОВАНИЕ НАУЧНО-АНАЛИТИЧЕСКИХ ПАРАМЕТРОВ  
ИЗУЧЕНИЯ ТВОРЧЕСТВА АРТЕМИЯ ВЕДЕЛЯ  
СКВОЗЬ ПРИЗМУ МУЗЫКОВЕДЧЕСКО-ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – СРЕДИНЫ XX СТОЛЕТИЯ**

*Статья освещает основные аспекты формирования стилевых и историко-искусствоведческих параметров научно-музыкального анализа творческого наследия украинского композитора второй половины XVIII в. Артемия Лукьяновича Веделя (Ведельского) с точки зрения музыковедческо-текстологических исследований второй половины XIX – середины XX ст. Изложенные в статье рассуждения аргументировано подтверждаются детальным анализом отечественной и зарубежной историографии в хронологических рамках, очерченных в начале публикации.*

**Ключевые слова:** *творческое наследие А. Веделя, научно-музыкальный анализ, автографические произведения, редакционные коррективы, композиционная лексика, хоровое исполнительство.*

**Igor Tylyk  
Oksana Dondyk**

**THE FORMATION OF SCIENTIFIC AND ANALYTICAL PARAMETERS  
OF THE STUDY OF ARTEM VEDEL'S CREATIVITY THROUGH THE PRISM  
OF MUSICOLOGY AND TEXTUAL RESEARCH FROM THE SECOND HALF  
OF THE NINETEENTH CENTURY TILL THE MIDDLE OF THE TWENTIETH CENTURY**

*This article is aimed at illuminating the aspects of the formation of textual, stylistic, historical and art studying parameters of scientific and musical analysis of the Ukrainian composer of the second half of the eighteenth century Artem Vedel's creative heritage (Vedelsky). Considering at the specifics of the chosen analytical foreshortening, the chronological coordinates of the study are circumscribed within the frames from the second half of the nineteenth century till the mid-60's of the twentieth century. They include the information from the original publications, which are devoted to A. Vedel's life and work, to the appearance of the first thorough work, which is connected with the research of the artist's artistic phenomenon.*

*The initial thesis of the article is the statement of such fact, that the first studying attempts of the Vedel-related problems were distinguished by the noticeable fragmentary and superficiality. Obviously, it was caused by the fact that contemporaries' memories, which were taken as the basis of the first publications about A. Vedel, were mainly fixed after the most of the artist's friends' death. As a result, it led to the existence of the numerous factual contradictions. The similar situation is also observed in the studying of the artist's heritage. The active public interest to A. Vedel's creative work caused the spontaneous spreading of the numerous hand-written variants of the same composer's works and appearing of the various regency editions and adapted versions, which were often incondite. At the same time, there aren't enough facts associated with A. Vedel's creative activity. It always made considerable difficulties in the field of periodization and identification of the works of different times, as well as their classification in terms of chronological and biographical aspects. So,*

*due to the existence of the considerable quantity of the works and music publications at the beginning of the twentieth century, the publishers and researches of the artist's creative work faced the acute problem of establishing the authenticity of the disseminated compositions with the originals. The decision of the problem was initially contributed by a sporadic and, shortly after, a systematic appeal of the scientists of the late of the nineteenth century to the analysis of the artist's autographic works, which personify the authentic complex of individual figurative, stylistic, compositional and technical parameters. The clarification of these parameters creates the preconditions for the stylistic identification of contradictory non-autographic works and the clarification of the aspects of the different creative stages ratio.*

*The conducted analysis in the article convinces in such fact, that the analytical approaches of different editors and researches assure the presence of a polar opposite accentuation of the world-view, compositional and lexical specificity of A. Vedel's creativity, resulting from the personal position of a certain author as to the "Ukrainian" question. This is especially pertained to the historiographic and musicological works of the nineteenth century and the first half of the twentieth century, in particular the studies of V. Askochenskiy, V. Metalov, V. Stasov, P. Turchaninov, N. Feinedeisen, V. Kudrick and others. Such studies deliberately depicted the real circumstances of A. Vedel's life and creativity in "retouched" form according to a particular author's subjective views and convictions.*

*The estimations stated in this article are reasonably confirmed by a detailed analysis of the national and foreign Vedel-related historiography in the chronological limits circumscribed at the beginning of the publications.*

**Keywords:** *A. Vedel's creative heritage, scientific and musicological analysis, autographic works, editorial corrections, composition vocabulary, choral performance.*

Незважаючи на те, що мистецький феномен А. Веделя впродовж останнього часу є об'єктом багатьох різноаспектних наукових досліджень, чимало аспектів, пов'язаних зі специфікою формування науково-аналітичних параметрів вивчення творчості композитора, потребують додаткового висвітлення. У цьому контексті перспективним видається застосування пошуково-аналітичного ракурсу, спрямованого на досягнення мистецької спадщини А. Веделя крізь призму музикознавчо-текстологічних досліджень другої половини XIX – середини XX ст., що сприяє висвітленню концептуальних засад первинної веделезнавчої парадигми з усіма її позитивними, а також суб'єктивно-негативними рисами.

Із урахуванням ґрунтовних досліджень, здійснених упродовж останніх років, зокрема праць Т. Гусарчук [5], Л. Корній [7], А. Кутасевича [10], Є. Махновця [11], є підстави стверджувати, що сучасний стан веделезнавчих досліджень сягнув принципово нового рівня усвідомлення феномена А. Веделя. Конкретним відображенням цього є детальний аналіз, який згадані науковці здійснили в історико-біографічній, музикознавчій та текстологічній площинах; зокрема, архівно-історичні знахідки Є. Махновця, репрезентовані у вказаній праці, значною мірою розширюють горизонти, пов'язані з пізнім періодом життя і творчості композитора. Цей аспект є одним із найсуперечливіших питань біографії митця, адже він стосується фактологічних протиріч, які свого часу були закладені на початковому етапі висвітлення веделезнавчої проблематики [2; 3; 13; 17]. Натомість у дослідженнях Т. Гусарчук [5] і А. Кутасевича [10] здійснено ґрунтовний музикознавчий та текстологічний аналіз творчості А. Веделя з позиції з'ясування автентичних музично-лексичних властивостей, притаманних індивідуальному мистецькому світобаченню композитора, виявленню питомих рис, які відрізняють його музичну лексику від композиторів-сучасників. Саме цей аспект детально висвітлює А. Кутасевич у дисертації "Стильова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова й Артема Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції" [10], приділяючи особливу увагу компаративному стильовому аналізу автографічних та неавтографічних творів А. Веделя (порівняно зі стилістикою С. Дегтярьова). Найновішою і водночас найґрунтовнішою працею сучасності, присвяченою творчості А. Веделя, є видана до 250-річчя від дня народження композитора монографія Т. Гусарчук "Артемій Ведель. Постать у контексті епох" [5]. У ній узагальнено усе, що було здійснено у площині дослідження різних



аспектів веделезнавчої проблематики; зокрема, важливим є те, що дослідниця в окремих розділах монографії констатує залежність еволюційних етапів вивчення творчої спадщини А. Веделя від об'єктивних суспільно-історичних обставин. Саме в цьому контексті простежуються паралелі з проблематикою, покладеною в основу даної публікації як такої, що зосереджена на висвітленні початкового і середнього етапу вивчення творчої спадщини А. Веделя та особливостей видання його творів.

Мета статті – охарактеризувати аспекти, пов'язані з формуванням науково-аналітичних параметрів вивчення творчої спадщини А. Веделя (Ведельського) (1767–1808), крізь призму музикознавчо-текстологічних джерел другої половини XIX – середини XX ст. Досягнення вказаної мети передбачає дотримання хронологічних меж дослідження, окреслених часовим проміжком від найперших публікацій, присвячених життю і творчості композитора, а також друкуванню його творів – до виходу першої ґрунтовної праці (монографії І. Соневицького) [15], спрямованої на комплексний аналіз особистості А. Веделя та його творчої спадщини.

Як відомо, тривалий час творча спадщина А. Веделя була під суворою забороною, санкціонованою царським указом імператора Павла I, а згодом упродовж майже всього XIX ст. – офіційними постановами Священного Синоду Російської православної церкви [4; 5]. Лише завдяки старанням перших біографів митця (В. Аскоченського, П. Турчанінова), а відтак подвижницькій діяльності таких видатних особистостей, як О. Кошиць, П. Козицький, В. Петрушевський, І. Сікорський, було відновлено згасаючий інтерес громадськості до життя і творчості митця.

Як засвідчує аналіз різних історико-біографічних та мистецтвознавчих джерел [2; 4; 5-7; 11; 13; 14; 15; 17], зацікавленість особистісним і творчим феноменом А. Веделя сформувалася радше на естетичному та суспільно-побутовому ґрунті, а не на професійно-наукових засадах. Тож не дивно, що перші спроби дослідження веделезнавчої проблематики відзначалися відчутною фрагментарністю, поверхово й не завжди достатньо аргументовано висвітлюючи питання, пов'язані із життям і творчістю композитора.

Показовими в цьому контексті є спогади учнів композитора, в котрих уже визначально домінує суспільно-побутовий, художньо-публіцистичний підхід до викладу матеріалу з виразною тенденцією до описовості та споглядальності. Очевидно, це пов'язано з тим, що біографи-дослідники середини XIX ст. ставили собі за мету не стільки провадити професійно-теоретичний аналіз життя і творчості А. Веделя, скільки привернути увагу до особистості митця широких кіл громадськості, передовсім інтелігенції, дати загальне уявлення про окремі яскраві риси його індивідуальності.

Із огляду на це симптоматично, що впродовж майже століття більшість вітчизняних і закордонних досліджень, присвячених висвітленню життя і творчості Веделя спиралася тільки на дані, наведені у спогадах учня А. Веделя – П. Турчанінова [17], матеріали яких неодноразово передруковував у різних варіантах перший біограф композитора, викладач Київської духовної академії В. Аскоченський [2]. Це мимоволі сприяло поширенню як в громадському, так і у науковому середовищі XIX – першої половини XX ст. недостатньо об'єктивних поглядів щодо особистості А. Веделя та його мистецької спадщини, суттєво перешкоджаючи формуванню політично незаангажованої, науково обґрунтованої концепції творчого феномена митця. Півторастолітній період дослідження веделівської проблематики віддзеркалює загальну тенденцію до поступового очищення реального образу А. Веделя від суб'єктивних аналітичних нашарувань, пов'язаних із суспільно-політичною кон'юнктурою різних історичних періодів, з позиції яких нагромаджений об'єктивний фактологічний масив неодноразово зазнавав викривлень і корекцій, відповідних актуальним “запитам часу”<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> У зв'язку з цим, принципово важливо враховувати наявність різної акцентуації в поглядах науковців щодо домінуючих, на їхню думку, світоглядних та мистецьких тенденцій у творчості Веделя (залежно від позиції певного автора стосовно так званого “українського” питання та спектра болючих, переважно політичних, а частіше психологічних проблем, пов'язаних або з проявами великоросійської націонал-шовіністичної зверхності (“імперський синдром”), або ж навпаки – з ознаками прищеплюваного століттями Україні з боку Російської, а згодом і радянської імперії комплексу національної “малоросійської” меншовартості.

Приблизно така ж ситуація простежується й стосовно вивчення творчої спадщини митця. Обмаль фактів, пов'язаних із творчою діяльністю А. Веделя, негативно позначилася на всіх рівнях дослідження, створивши значні труднощі в галузі періодизації та ідентифікації творів різних часів, а також їхньої класифікації з погляду хронологічного та біографічного аспектів.

За наявності значної кількості рукописних неавтографічних варіантів творів композитора, а з початку ХХ ст. і нотних публікацій, перед видавцями і дослідниками творчості митця постала гостра проблема встановлення автентичності поширюваних композицій щодо оригіналів.

Одночасне функціонування різних версій творів А. Веделя вносило чималу плутанину, яка супроводжувалася значною кількістю помилок, а бажання ввести у церковну службу улюблені фрагменти веделівських концертів у виконанні порівняно слабких за складом і технікою хорів призводило до невиправданих редакцій, виникнення різноманітних адаптованих версій.

Наслідком цього ставало значне спотворення оригінальних авторських художніх задумів, що виражалось у свідомому переконструюванні музичного змісту та форми з вилученням окремих елементів композиційного викладу, або ж навпаки – додаванням стилістично недосконалих фрагментів, що порушують цілісність веделівської драматургічної архітекτονіки. Це неминуче призводило до руйнування автентичних ладогармонічних, фактурно-тембрових та інших індивідуально-стильових параметрів, притаманних художньому світобаченню А. Веделя. Згадані тенденції особливо виразно окреслилися з 1902 року, коли розпочався спонтанний, а згодом більш-менш систематичний друк багатьох творів А. Веделя. Активна публікація творчої спадщини композитора спровокувала нагальну потребу всебічного редагування, встановлення автентичності авторського тексту, оцінки зовсім невідомих веделівських творів, чого, на жаль, у більшості дореволюційних видань нема.

У контексті зазначеного показовим є те, що редакційні правки нерідко були суб'єктивно-спонтанними, грубо порушуючи оригінальні засади веделівського стилю і конкретного художнього задуму. Це обумовлено тим, що більшість тогочасних редакторів недостатньо усвідомлювали питомі риси творчої особистості митця, зв'язок його композиційного мислення з українською культурою<sup>11</sup>.

Окрім зазначених факторів чимало редакційних змін у ранніх публікаціях творів Веделя було зумовлено, а іноді й безпосередньо інспіровано суто прагматичними потребами парафіяльного церковно-кліросного й ансамблево-хорового виконавства, яке, на відміну від високопрофесійного рівня окремих великих церковних та монастирських хорів, як, наприклад, Києво-Печерської Лаври, Софійського собору, Свято-Михайлівського Золотоверхого монастиря, далеко не завжди відзначалося належним технічним вишколом.

Підлаштовуючи свої видання до актуальних запитів повсякденної церковної практики, видавці свідомо спрощували музичний виклад веделівських творів, що, на жаль, неминуче призводило до істотного спотворення первинного авторського концепту.

Враховуючи розглянуті негативні моменти первинного, назвемо його “стихійно-прагматичного”, етапу популяризації веделівської творчості, не можна проминути увагою й очевидні позитивні аспекти цього періоду, пов'язані з активним входженням (уведенням) у церковну і мистецьку практику значної частки творчого доробку композитора. У зв'язку з цим достатньо лише відзначити той факт, що, як зазначає Т. Гусарчук [4, с. 32–33], з 1902 до 1917 року було видруковано більшість відомих на сьогодні творів А. Веделя<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Ще в 1898 році Олександр Кошиць працюючи регентом хору Київської духовної академії, вказував на нахабство і невігластво, котре “... дає право деяким регентам робити тенденційні правки в творах самого Веделя” [4, с. 32–33].

<sup>12</sup> Серед видавців веделівських творів початку ХХ ст. варто, насамперед, назвати видавництво П. Селіверстова–О. Венцеля (видавничі знаки П. К. та О. В.) з 1902 р.; видавництво журналу “Музыка и пение” (М.–П.) з 1904 р.; видавництво товариства “Нотно-книжное дело” в додатках до журналу “Хоровое и регентское дело”. Згодом до видання творів А. Веделя активно долучилася друкарня Олександрівської Лаври (видавець П. Киреев 1912–1917 рр.).

Утім, як уже зазначено, значна частина тогочасних публікацій (за винятком видань під редакцією В. Петрушевського та М. Лісіцина), на жаль, суттєво порушує композиційну автентичність творчих задумів А. Веделя. З огляду на це варто нагадати, що автографічну основу спадщини композитора становлять твори, партитури яких збереглися до нашого часу в оригіналі.

Ці твори є унікальним еталоном, що уособлює систему індивідуальних образно-стильових та композиційно-технічних параметрів, котрі сукупно характеризують специфіку художнього мислення композитора. Саме наявність автентичних рукописно-нотграфічних зразків творчої спадщини А. Веделя уможливує поліаспектний компаративний аналіз, спрямований на стилістичну ідентифікацію неавтографічних творів і творів суперечливої атрибуції. Водночас, завдяки збереженій в автографі первісній нумерації і пагінації, а також оригінальній веделівській графології, стає можливим простежити характерні риси, що визначають автентичний комплекс творчої індивідуальності митця, і, водночас, з'ясувати специфіку еволюції його мистецького світобачення.

Розглянуті проблеми класифікації творчості А. Веделя, помножені на жанрово-стильову багатоманітність веделівського художнього мислення, зумовлюють складність ідентифікації творчого феномена композитора. У зв'язку з цим слід обережно ставитися до окремих тенденційних висновків, котрі впродовж тривалого часу визначали ставлення багатьох дослідників минулого, зокрема В. Аскоченського [2], В. Металлова [13], В. Стасова [16], П. Турчанінова [17], Н. Фіндейзена [18] та інших, до композиційно-стильових засад музичного таланту митця. Це особливо стосується історіографічних та музикознавчих праць ХІХ – першої половини ХХ ст., в яких реальні обставини життя і творчості А. Веделя змальовували у свідомо “відретушованому” вигляді, відповідному суб'єктивним поглядам і переконанням певного автора.

Принципово важливим кроком на шляху подолання згаданої негативної тенденції стала змістовна, науково обґрунтована доповідь викладача Київської духовної семінарії та регента хору Київської духовної академії В. Петрушевського “О личности и церковно-музыкальном творчестве А. Веделя” [14], зачитана на одному із засідань “Товариства імені Нестора Літописця” в травні 1901 року. Саме в ній уперше було окреслено загальний спектр питань, котрі охоплюють різні аспекти веделівської проблематики, а також проаналізовано найважливіші чинники, котрі могли вплинути на формування і розвиток особистості митця та його творчості<sup>13</sup>. На цьому ж засіданні професор Київського університету Св. Володимира, видатний лікар-психіатр І. Сікорський поділився спостереженнями щодо музики А. Веделя та її психологічного впливу на слухачів. Символічно, що виступ І. Сікорського ілюстрував виконання концертів А. Веделя хором Київської духовної академії під керівництвом О. Кошиця. І хоча матеріали доповіді І. Сікорського досі не знайдено, сам факт такого тісного єднання теорії і практики у площині музично-психологічного дослідження є симптоматичним.

Згодом, на хвилі помітної активізації громадського інтересу до творчості А. Веделя, інспірованого першими публікаціями творів митця, перед дослідниками постала гостра потреба докладного висвітлення постаті А. Веделя не лише як окремого оригінального явища, а, передусім, у зв'язках композитора з його культурним середовищем та конкретним історичним моментом.

Це завдання, до певної міри, реалізував випускник Київської духовної академії, згодом видатний український композитор і музикознавець П. О. Козицький. Ґрунтовна філософсько-богословська освіта, знання професійного музичного мистецтва, фольклору і народного побуту дали дослідникові змогу правдиво відтворити атмосферу того академічного середовища, в якому формувалися засади веделівської особистості та кристалізувалися засади його композиторської творчості.

---

<sup>13</sup> У зв'язку з цим чималого значення набуває той факт, що В. Петрушевський, як керівник хору Київської духовної академії, був добре обізнаний з багатьма творами А. Веделя і постійно цікавився всілякими архівними та нотграфічними матеріалами, так чи інакше пов'язаними з постаттю композитора і його музичною спадщиною.

Зокрема, звертає на себе увагу думка П. Козицького щодо домінуючого питомо українського фольклорного начала в творах А. Веделя, яку автор підкріпив посиланням на аналогічний погляд О. Кошиця, висловлений у розмові з дослідником: “Мелодія Веделя – за його (Кошиця) – спостереженнями не є цілковитою власністю творчого генія цього композитора, її коріння лежить глибше, воно прилягає до коріння народної піснетворчості українців. Зіставлення української народної пісні, українських духовних кантів з мелодією Веделя виявляє надзвичайну подібність у будові мелодій, збіг окремих їх елементів. Різниця між ними є тільки результатом теоретико-музичної культури” [6, с. 87]. У радянський період, особливо з кінця 20-х до середини 60-х років ХХ ст., інтерес до творчості А. Веделя значно спав. Поодинокі ж роботи, що вийшли з друку в Україні у 20-ті роки, зокрема нариси М. Грінченка “Історія української музики” [3], лише побіжно зачіпали питання, пов’язані зі сутнісною специфікою творчості А. Веделя, фактично переповідаючи в дещо видозміненому вигляді хрестоматійні факти і висновки, що їх зробили в свій час інші дослідники.

Умовно їх можна розподілити на дві основні категорії. До першої належать праці українських дослідників, зокрема М. Грінченка [3], В. Кудрика [9] та ін., які, всупереч очевидним фактам, а іноді і в руслі усталених у російській дореволюційній критиці стереотипів, вбачали у творчості Веделя або “італізовані парафрази” на українські мелодії (М. Грінченко [3]), або ж недосконалий, “доморослий” український варіант творчості Д. Бортнянського, енергійна постать якого автор (В. Кудрик) свідомо протиставив “слабкій і кволій” особистості А. Веделя [9]. Не містячи нових принципових відкриттів у царині історико-біографічного або музично-теоретичного аналізу, нариси В. Кудрика (“Огляд історії української церковної музики”) [9] продовжили тенденцію до виявлення культурних взаємозв’язків між творчістю А. Веделя та довколишнім культурно-мистецьким середовищем. При цьому, впадає у вічі надто суб’єктивне ставлення В. Кудрика до окремих індивідуальних рис особистості А. Веделя, які, вочевидь не імпонуючи його особистим смакам, отримали безпідставно різку й негативну оцінку [9, с. 57]. До іншої категорії слід віднести дослідження авторів української діаспори, видатні представники якої О. Кошиць [8], П. Маценко [12], а згодом й І. Соневицький [15], наголосили на органічній укоріненості веделівської творчості в товщу української автентичної культури, вплив якої на стиль і художнє мислення А. Веделя є, на їхню думку, визначальним.

Попри віддаленість від материкової України, що іноді зумовлювало дещо гіпертрофовану патріотичну акцентуацію в процесі аналізу і викладу наукового матеріалу, праці згаданих дослідників суттєво розширили горизонти історико-біографічних та музикознавчих пошуків, значною мірою окресливши панораму культурно-історичних та мистецьких процесів, котрі зумовили виникнення і розвиток веделівського таланту. Цьому неабияк сприяла ізольованість діаспорного середовища від русоцентричних впливів, котрі постійно перешкоджали висвітленню національної проблематики в Україні. До того ж відносна осібність зарубіжної української громади, її певна захищеність від агресивних ідеологічних зазіхань радянської атеїстично-русифікаторської доктрини дала змогу зберегти чимало архівних та документальних матеріалів, які стали у пригоді багатьом зарубіжним та вітчизняним історикам і музикознавцям. Це постає особливо важливим, зважаючи на ту обставину, що з огляду на несприятливі умови, які склалися в УРСР у часи воєнничого атеїзму, дослідження веделівської проблематики, як, зрештою і будь-якої іншої, котра бодай опосередковано стосувалась українського церковного мистецтва, надовго припинили й відновили тільки в 60–70-х роках ХХ століття.

Підсумовуючи викладені у статті міркування, окреслимо ряд важливих висновків. Початковий етап розвитку веделівства ґрунтувався, здебільшого, на стихійному вияві громадського інтересу до особистості А. Веделя та його творчості. Це позначилося на характері перших публікацій, присвячених висвітленню життєвого і творчого шляху композитора, в яких превалює дилетантсько-публіцистичний підхід до виявлення питомих рис творчого феномена митця, що простежується в недостатньо глибокому аналізі окремих фактів та поверховому обґрунтуванні вибудованих на їх основі гіпотез. Відправним пунктом наукового дослідження життя і творчості композитора слід вважати доповідь І. Сікорського й публікації

В. Петрушевського та П. Козицького, в яких уперше було здійснено спробу виявити характерні ознаки веделівської творчої особистості з урахуванням оригінальної специфіки таланту митця та об'єктивних обставин його формування. Характерною ознакою, що визначає перебіг еволюції процесу дослідження веделівської проблематики, є тенденція, спрямована на послідовне подолання історико-біографічних, музикознавчих та мистецтвознавчих фактологічних суперечностей початкового періоду вивчення об'єкта і предмета дослідження, котра в перспективі передбачає "очищення" творчого феномена митця від заангажовано-суб'єктивних оцінок, які нерідко трапляються в літературі.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович Д. Українська музика / Дмитро Антонович // Українська культура: лекції за ред. Дмитра Антоновича ; [упор. С. В. Ульяновська; Вст. ст. І. М. Дзюби]. – Київ : Либідь, 1993. – С. 404–442.
2. Аскоченский В. И. Ведель Артемий Лукьянович / В. Аскоченский // Домашняя беседа для народного чтения. – Санкт-Петербург, 1860. – № 19. – С. 270–276.
3. Грінченко М. О. Історія української музики / М. О. Грінченко. – Київ : Спілка, 1922. – 278 с.
4. Гусарчук Т. В. Хоровое наследие А. Л. Веделя: стилевые и текстологические проблемы : дисертация на соискание научн. степени кандидата искусствоведения : спец. 17.00.02 "Музыкальное искусство" / Татьяна Владимировна Гусарчук. – Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Киев, 1992. – 203 с.
5. Гусарчук Т. В. Артемій Ведель. Постать у контексті епох: монографія / Т. В. Гусарчук. – Ніжин : вид-во п/п Лисенко М. М., 2017. – 768 с.
6. Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування / П. Козицький. – Київ : Музична Україна, 1971. – 148 с.
7. Корній Л. Історія української музики у 3 ч. / Лідія Корній. – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : вид-во М. П. Коць, 1996–1998. – Ч. 2. – 1998. – 339 с.
8. Кошиць О. Про українську пісню й музику / Олександр Кошиць. – Нью-Йорк : Наша Батьківщина, 1970 / [репр. перевид]. – Київ : Музична Україна, 1993. – 48 с.
9. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Борис Кудрик. – Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – 128 с.
10. Кутасевич А. В. Стилвова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова й Артема Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / А. В. Кутасевич. – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2015. – 18 с.
11. Махновець Є. Л. Артем Ведель. 1799 рік / Є. Л. Махновець // Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті. – Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2000. – Вип. 11. – С. 36–43.
12. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики / П. Маценко: [репр. вид. 1968 р.]. – Київ : Музична Україна, 1994. – 151 с.
13. Металлов В. Очерк истории православного церковного пения в России / В. Металлов. – Москва : 2-е изд., 1896. – 138 с.
14. Петрушевский В. О личности и церковно-музыкальном творчестве А. Л. Веделя (К истории Киево-Академического хора и характеристики церковного пения в Киеве в конце XVIII в.) / В. Петрушевский // Труды Киевской духовной академии. – Киев : Киевская духовная академия, 1901. – № 7. – С. 382–396.
15. Соневицький І. Артем Ведель і його музична спадщина / І. Соневицький. – Нью-Йорк, 1966. – 177 с.
16. Стасов В. Избранные статьи о музыке / В. Стасов. – Ленинград–Москва : Музгиз, 1949. – 273 с.

17. Турчанинов П. И. Автобиография / Протоиерей П. И. Турчанинов // Домашняя беседа для народного чтения. – Санкт-Петербург, 1863. – Вып. 2. – С. 47–51; Вып. 3. – С. 64–67; Вып. 4. – С. 87–92; Вып. 5. – С. 116–121; Вып. 6. – С. 134–137.
18. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века / Н. Финдейзен. – Москва–Ленинград : Госиздат., 1929. – Т. 2. – 567 с.

#### REFERENCES

1. Antonovych, D. (1993). *Ukrainska muzyka // Ukrainska kultura: Lektsii za red. Dmytra Antonovycha* [Ukrainian music // Ukrainian culture: Lectures edited by Dmitriy Antonovich], Kyiv, Lybid, pp. 404–442. (in Ukrainian).
2. Askochenskyi, V. Y. (1860). Vedel Artemyi Lukianovych, *Domashniaia beseda dlia narodnoho chtenyia*. [Home conversation for people's reading], no. 19, Saint-Petersburg, pp. 270–276. (in Russian).
3. Grinchenko, M. O. (1922). *Istoriia ukrainskoi muzyky* [The history of Ukrainian music], Kyiv, Spilka. (in Ukrainian).
4. Husarchuk, T. V. (1992). “The choral legacy of A. L. Vedel: style and textual problems”, The dissertation of the candidate of art of sciences. Specials 17.00.02. “Musical art”, P. Tchaikovsky Kyiv State Conservatory, Kyiv, pp. 205–283. (in Ukrainian).
5. Husarchuk, T. V. (2017). *Artemii Vedel. Postat u konteksti epokh* [Artemiy Vedel. The figure in the context of epochs], Nizhyn, p/e Lysenko M. M. (in Ukrainian).
6. Kozytskyi, P. (1971). *Spiv i muzyka v Kyivskii akademii za 300 rokiv yii isnuvannia* [Singing and music at the Kyiv Academy for 300 years of its existence], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
7. Kornii, L. (1998). *Istoriia ukrainskoi muzyky* [The history of Ukrainian music], Part 2, Kyiv, Kharkiv, New York, M. P. Kots Publishing House. (in Ukrainian).
8. Koshyts, O. (1993). *Pro ukrainsku pisniu y muzyku* [About Ukrainian song and music], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
9. Kudryk, B. (1995). *Ohliad istorii ukrainskoi tserkovnoi muzyky* [Review of the history of Ukrainian church music], Lviv, I. Krypiakievich Institute of Ukrainian Studies NAS of Ukraine. (in Ukrainian).
10. Kutasevych, A. V. (2015). “Stylistic differentiation of clerical and musical heritages of Stepan Degtyarev and Artem Vedel: the works' authorship question of contradictory attribution”, Thesis abstract for Cand. of Art Studies, 17.00.03, P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 18 p. (in Ukrainian).
11. Makhnovets, Ye. L. (2000). Artem Vedel. 1799. Artem Vedel's figure in the historical and cultural context, *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*. [Scientific Journal of NMAU named P. Tchaikovsky], vol. 11, pp. 36–43. (in Ukrainian).
12. Matsenko, P. (1994). *Narysy do istorii ukrainskoi tserkovnoi muzyky* [Essays to the history of Ukrainian church music], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
13. Metallov, V. (1896). *Ocherk istorii pravoslavnogo tserkovnogo peniya v Rossii* [Essay of the history of Orthodox church singing in Russia], Moscow, (in Russian).
14. Petrushevskiy, V. (1901), About personality and A. L. Vedel's church and musical creativity (To the history of Kyiv Academic Choir and characteristics of the church singing in Kyiv at the end of the eighteenth century), *Trudyi Kievskoy duhovnoy akademii* [Kyiv Theological Academy works], Kyiv, Kyiv Theological Academy, no. 7, pp. 382–396. (in Ukrainian).
15. Sonevtskyi, I. (1966). *Artem Vedel i yoho muzychna spadshchyna* [Artemiy Vedel and his musical heritage], New York. (in Ukrainian).
16. Stasov, V. (1949). *Izbrannye stat'i o muzyke* [Selected articles about music], Leningrad–Moscow, Muzgiz. (in Russian).
17. Turchanynov, P. Y. (1863). Autobiography / Archpriest P. Turchaninov, *Domashniaia beseda dlia narodnoho chtenyia* [Home conversation for public reading], Saint-Petersburg, no. 2. – pp. 47–51; no. 3. – pp. 64–67; no. 4. – pp. 87–92; no. 5. – pp. 116–121; no. 6. – pp. 134–137. (in Russian).

18. Findeyzen, N. (1929). *Ocherki po istorii muzyki v Rossii s drevneyshikh vremen do kontsa XVIII veka* [Essays about music history in Russia from the Ancient times till the end of the eighteenth century], Moscow–Leningrad, Gosizdat, Vol. 2. (in USSR).

УДК – 78.03 (78)

Тетяна Чабан

### РИСИ СТИЛЮ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ РЕ-БЕМОЛЬ МАЖОР

*У статті досліджено стильові переваги творчості Василя Барвінського, які свідчать про важливе значення музичної спадщини композитора в європейському мистецькому просторі. Розглянута фортепіанна Соната Ре-бемоль мажор, в якій автор показує чутливість до “покликів” своєї епохи. Охарактеризовано риси зв’язку з музичним модерном у вигляді використання засобів і виразних компонентів неокласицизму, імпресіонізму-символізму, які поєдналися із романтично-традиціоналістською палітрою високообдарованого музиканта.*

**Ключові слова:** символізм, романтизм, стиль в музиці, соната.

Татьяна Чабан

### ЧЕРТЫ СТИЛЯ ВАСИЛИЯ БАРВИНСКОГО НА ПРИМЕРЕ СОНАТЫ РЕ-БЕМОЛЬ МАЖОР

*В статье исследованы стилевые предпочтения творчества Василия Барвинского, которые указывают на важное значение музыкального наследия композитора в европейском художественном пространстве. Рассмотрена фортепианная Соната Ре-бемоль мажор, в которой автор показывает чувствительность к “призывам” своей эпохи. Охарактеризованы черты связи с музыкальным модерном в виде использования средств и выразительных компонентов неоклассицизма, импрессионизма-символизма, которые объединились с романтически-традиционалистской палитрой высокоодаренного музыканта.*

**Ключевые слова:** символизм, романтизм, стиль в музыке, соната.

Tetyana Chaban

### THE FEATURES OF VASYL BARVINSKY'S STYLE ON THE EXAMPLE OF SONATAS IN B-FLAT MAJOR

*Style of Vasyl Barvynskyi was studied many times, but only a few spoke about the connection with the musical modern, which was actively developing in the European region. It is this perspective of creativity of the composer is set in the study, on the example of Sonata in B-flat major.*

*V. Kozlov who analyzed the piano Sonata of the Ukrainian artist, stated the romantic features of the genre. It is correct and fair, though the independence of the artistic thinking of the Ukrainian master expanded the expressiveness of his music and the symbolistic and modernistic “call of time”.*

*From the first tacts of the sound of this work lead us into the texture of “sustained voice” of the before Viennese Italian sonatas. In general, the manner in which the author writes is original, marked by a rather expressive form, which in its kind represents the clarity and completeness of the thought of the master. The creative feature of the composer method is the essential reference to national folklore, as well as a number of elements inherent in the late romantic and pro symbolic style of performance.*

*It is, for example, the same name substitution of the main tone of the first part of the B-Flat Major on the do-it-yourself minor in the third part, which symbolically transfer the sound into “sharp”, that is, psychologically “overestimated” detection – and simultaneously inclining the “inverted” use of the cyclization of parts of the whole, not as Beethoven, “from mild to light”, but if it were in the opposite direction. These features of the style and thematic and compositional orientation are determine the creative figure of V. Barvinskyi, on the one hand, as “moderate neo-romanticism with the preponderance of lyricism”, and on the other hand, as a “moderate” symbolist, parallel to E. Elgar, M. Mettern, and others. And all this with obvious reliance on Ukrainian folklore in his generalized non-quotation view, as is observed in K. Debussy and his contemporaries.*

*The author’s sonata occupies a special place in his work, features of the method, which were partially noted above appears in it quite clearly. This is a narrative, lyrical and epic type of presentation in expanded tripartite, in which the orchestral performance of the piano performance of the invoice are being avoided clearly. The influence of folk music and the folklore basis of the thematic material is evidenced by the freedom to use the regular intonations and the principles of their development. Significant scales, attraction to the rich textures, the use of fugues in the final, monotheistic construction attest to the affinity to the romantic traditions of Sonata. However, neoclassical and symbolist reference are present (“erosion” of figurative and thematic contrasts, signs of the ancient sonata da chiesa, eclecticism of stylistic citations in the themes and structure) also take place. V. Barvinskyi used a special way of combining on the basis of one thematic material two different conceptual concepts – the sonate cycle and the form of the theme with variations.*

*The result analysis of Barnivskyi sonata is the awareness that the artist composed his work, being a highly gifted musician, which implies sensitivity to the “calls” of his era. The uttermost appear in the analyzed composition in the form of outright reliance, in the spirit of the Neobaroko, on the ancient church sonata in the compositional decision of the cycle and with the texture of sustained voice (avoiding piano orchestralism) during a large-scale composition. It is also the “erasure” of the faces of parts and sections, a reduction to a detached and monologue, anti-folkloristic presentation of the themes, using the dynamics of the church’s effect of Exclamation.*

**Keywords:** *symbolism, romanticism, style in music, sonata.*

До вивчення авторського стилю Василя Барвінського, твори якого щедро живлять репертуар виконавців, науковці зверталися неодноразово. Але мало хто говорив про риси його зв’язку з музичним модерном, який активно розвивався в європейському музичному просторі. Саме такий ракурс творчості митця подано в дослідженні, на прикладі сонати Ре-бемоль мажор.

Фортепіанні твори В. Барвінського, зокрема його фортепіанні Сонати, ставали предметом вивчення музикознавців. Звертаючись до музичного стилю В. Барвінського, вони вказували на традиціоналістські засади його творчості. Зокрема В. Козлов [9], Н. Кашкадамова [7], Л. Кияновська [8] ставили творчість автора поряд з романтиками, а С. Павлишин [10] визначала творчу постать В. Барвінського як “поміркованого неоромантика з переважанням ліричності”. Як відомо, традиціоналізм визначає наявність романтичних-реалістичних засобів вираження. Але талановиті митці-традиціоналісти не могли не реагувати на ідеї часу, що вносило у запозичені від XIX сторіччя засоби актуальні стильові ознаки XX ст. Згадані риси відгомону на “поклик часу” знаходимо, наприклад, за роботою О. Маркової [5], у творчості традиціоналіста К. Данькевича, відзначеного виразними лініями веристського спрямування. Подібні риси мислення органічно входили у засоби інших традиціоналістів (І. Піццетті, Дж.-К. Менотті, С. Барбер та ін.) у першій половині XX сторіччя, бо модерністська генеза на пряму веризму, що склався в другій половині XIX ст., заохочувала поєднання з примітивістськими, неокласичними штрихами, що й надавало творам вказаних авторів контактність із ознаками відгуку на “дух часу”, “поклик часу” минулого століття.

Мета статті – виявити та охарактеризувати стильові переваги, дотичні до модерну у творчості В. Барвінського, на прикладі сонати Ре-бемоль мажор.

Василь Барвінський є спадкоємцем салонного принципу гри, враховуючи, що становлення його піанізму здійснилося в колі занять з К. Мікулі, учнем Ф. Шопена; це відповідало тяжінням до салонності у символістів кінця XIX – початку XX ст. (див. розробки



З. Лісси щодо протосимволістських позицій у творчості Ф. Шопена [12, с. 342–348]). У постатях К. Дебюссі, О. Скрябіна, К. Шимановського та інших поступово сконцентрувався послідовно-символістичний метод мислення [11, с. 970]. І з цим напрямом пов'язують творчість багатьох інших композиторів, таких, як Г. Форте, Б. Барток, С. Рахманінов, Р. Штраус, Г. Малер, М. де Фалья, С. Прокоф'єв, М. Равель та ін. [6, с. 307–332]. У межах символізму, що культивував типологічно-емблематичні посилення, знаходимо неокласичні поєднання стильових типологій минулих епох і актуально-модерністичних смислів-засобів. Саме тому в Сонатах (Сонатинах) М. Равеля, О. Скрябіна, С. Прокоф'єва очевидні модерністичні ознаки вираження.

Якщо розглядати специфіку подання типології піаністичної сонати у добу модерну ХХ сторіччя, то це узагальнено у монографії Д. Андросової: “Виділення символізму як вирішального механізму новаційності у стильових перевагах ХХ сторіччя й особливо у фортепіанній техніці спирається, зокрема, на концепції сучасного стилю у працях Р. Реті, С. Скребокка, які вбачали інтеріоризацію стилю Новітньої історії в музиці – за творчістю К. Дебюссі й раннього І. Стравінського, що підтримується даними творчої біографії корифеїв музики ХХ сторіччя, в тому числі – О. Скрябіна, А. Шенберга, Б. Бартока, С. Прокоф'єва, О. Мессіана та ін., які впевнено вважаються зачинателями генеральних ліній ХХ–ХХІ століть та життєво-творчий шлях яких відзначений, як першоетапний, звернений до символістсько-постімпресіоністського стильового комплексу” [1, с. 118].

В українському мистецькому просторі еволюція жанру не поступалася віянням епохи. Розвиток сонати базувався на засвоєнні методів формотворення, класичного і романтичного, адже саме вони відзначали академічну фундацію вказаної типології і містили виходи на пісенний тематизм творів українських авторів, але з явною адаптацією цих рис щодо “поклику часу”, засвідченого “парадигмою фортепіанного символізму” ХХ століття.

Аналізуючи фортепіанну Сонату українського митця, В. Козлов констатував саме романтичні риси жанру, віддзеркалюючи шопенівську спадщину його вчителя К. Мікулі. Й це правильно і справедливо, хоча самостійність художнього мислення українського майстра розгортала виразність його музики й до символістсько-модерністського “поклику часу”. І це простежується у процесі аналізу в прекрасному доробку Василя Барвінського, а саме у фортепіанній сонаті Ре-бемоль мажор [9].

Уже перші такти звучання названого твору вводять нас у фактуру “витриманого голосоведення” довіденської італійської сонати, що ніби *gipertrofuє* моцартівські загальностильові риси Ф. Шопена і К. Мікулі, які їм притаманні, але такі *проіталійські* фактурні визначення у згаданих авторів не проявляються. Манера, в якій писав В. Барвінський, загалом оригінальна, відзначена виразною формою, що свого роду представляє ясність і завершеність думки майстра. Творчою рисою методу композитора є принципове вираження національного фольклору, а також ряд елементів, які притаманні пізньоромантичному просимволістському стилю викладу.

Одноіменна заміна основної тональності першої частини Ре-бемоль мажор на до-дієз мінор у третій частині *символічно* переводить звучання у “дієзне”, тобто психологічно “завищене” виявлення – й одночасно робить нахил до “*перевернутого*” *вживання* циклізації частин цілого, не по-бетховенськи, “від тьми до світла”, а ніби у протилежному напрямі (й одночасно відтворює ніжний поворот Ля-мажорної Сонати KV 331 В.-А. Моцарта зі знаменитим “Турецьким рондо” в однойменному мінорі, тобто в ля мінор – до речі, як і у Моцарта, перша частина йде у ритмі сициліани). Ці особливості стильової і тематично-композиційної спрямованості, як зазначила С. Павлишин, визначають творчу постать В. Барвінського, з одного боку, як “поміркованого неоромантика з перевагою ліричності”, а з другого – як “поміркованого” символіста, аналогічно з Е. Елгаром, М. Метнером та ін. [10, с. 80–82]. І все це з явними звертаннями на український фольклор у його узагальненому позацитатному поданні, як це помітно у К. Дебюссі та його сучасників.

Соната В. Барвінського займає особливе місце у його творчості. В ній виразно проглядаються риси методу, які частково ми вже окреслили. Це – оповідальний, лірико-епічний тип викладення у розгорнутій тричастинності, в якій явно приховується оркестровість

фортепіанного подання фактури. Про вплив народної музики на фольклорну основу тематичного матеріалу свідчать свобода використання ладових інтонацій та принципи їх розвитку. Значні масштаби, тяжіння до насиченої фактури, застосування fugи у фіналі, монотематичність побудови засвідчують дотичність до романтичних традицій Сонати. Однак також є неокласичні символістські торкання (“стертість” образно-тематичних контрастів, ознаки старовинної сонати *da chiesa*, еkleктика стильових цитат в тематизмі та структурі).

Василь Барвінський вибрав особливий шлях, поєднавши на основі одного тематичного матеріалу дві різні конструктивні концепції – сонатний цикл і форму теми з варіаціями. Масштабний циклічний твір написаний ніби у різнометрових-різножанрових трьох частинах, що вміщують ознаки чотиричастинності:

- перша частина – *Allegro moderato* 6/8, Ре-бемоль мажор;
- друга – *Andante sostenuto* 6/4 – *Allegro scherzando* 3/8, Фа мажор/Соль-бемоль мажор;
- третя – *Andante sostenuto* 4/4, до-дієз мінор.

Як бачимо, друга частина чітко розділена за тональними і темпово-жанровими ознаками на дві – *Andante* і *Скерцо*. Третя ж укладається в структуру *Теми з варіаціями* і *Фуги*. В результаті маємо дещо на зразок п'ятичастинної конструкції, співвідносною із старовинною сонатою-сюїтою.

У першій частині сонати простежуємо жанрову основу сициліани в ритмо-фактурі, тоді як “скарлаттієвська” фактурна обмеженість надає творові подібного колориту “Казок старої бабусі” С. Прокоф'єва, в яких із замилюванням і естетизмом подані “тіні дорогого серцю минулого”, засвідчуючи чутливість автора до того, що Г. Гегель кваліфікував як “дух свого часу” [3]. В головній партії очевидні моцартіансько-шубертівські риси у викладенні жанрового тематизму – і цей “вторинний” класично-романтичний стильовий показник співвідносний із “м'яким” символістським комплексом І. Падеревського, М. Метнера та інших визначних авторів початку ХХ сторіччя.

Пісенно-жанровий характер простежуємо у побічній партії, з фактурними показниками ліричного дуєту верхнього та середнього голосів. Стримана динаміка привертає увагу: вона ніби “вирівнює” експозиційні складові *Allegro moderato*. Виклад розробки показує “варіацію на експозицію”. Варіаційні зміни базовані на динамічній експресії, кульмінаційні моменти відмічено акордами, динамічними засобами представлений ефект віддалення, зникнення, підтриманий колоритними тональними зіставленнями, що створює зображальний, симфонічний за своєю генезою прийом, широко вживаний у романтизмі, але не чужий імпресіонізму й символізму.

Колорит експозиційності у розробці нагадує ранньосонатні чи бідермаєрівські риси. Тут наявне дроблення, варіантне подання фраз теми, секвенціювання, використання ладотональної колористики (сі-бемоль мінор, Ре-бемоль мажор, до мінор, Ля мажор, Мі-бемоль мажор, до-дієз мінор, Фа мажор). Такий тип розвитку мелодійного “оспівування” основного тонального ядра, а не функціонального протистояння останньому, нагадує розробки Сонат Ф. Шуберта, а також “необідермаєрівські” складові сучасників К. Дебюссі.

Особливо виразною є реприза, в якій нема предикт-вступу, а матеріал експозиції відновлюється з відповідним до експозиційності тональним планом, чим “стирається” грань розробки-репризи. Бачимо повернення тематизму “на круги свої”, що відповідає не лінійній історичній концепції часу, а його релігійно-міфологічному вимірові. Головна партія дещо скорочена, проводиться лише початкова восьмитактова побудова. Зате у кінці репризи з'являється доповнення, в основу якого покладено тему вступу.

Імпресіоністичний ефект зникання-розчинення, помітні часті невеликі затихання на доміантових гармоніях, тоді як *sofa* повертає нас до початкового темпу й динаміки – все це прийоми “вуалювання сонатності”, котрі знаходимо у творі В. Барвінського, початок якого маємо у бідермаєрівських принципах творів Ф. Шуберта, Ф. Шопена та інших, тоді як вони ж сповна відроджені неоромантиками, імпресіоністами-символістами, прото-неокласицистами кінця ХІХ – початку ХХ століть.

Друга частина заслуговує на особливу увагу, вона складається з двох розділів, що асоціюються з варіантно-сюїтними побудовами барокової сонати. У тематичному відношенні

вказані розділи споріднені, тоді як контраст показаний на основі тональних, темпових і фактурно-жанрових зіставлень. Таким чином вказуємо на принципове об'єднання двох, повільного і швидкого розділів, – у душі ренесансної першосонати як інструментального викладення арії та інструментально-моторної варіації на неї ж.

Перший розділ II частини Сонати є змістовним “продовженням” ліричних образів *Allegro moderato*, також він відзначений тричастинною побудовою. Наспівність основної теми виражена у мелодії широкого дихання, а багатоголосний фактурний виклад, мрійливий, споглядального характеру, видає аналогії до *канцон* барокових сонат. Такий тематичний матеріал по-новому поданий у другому, швидкому розділі, який набуває нового звучання за допомогою зміни розміру та зміни темпу-жанру (*Allegro scherzando*). Виявлене також тональне варіювання у підключенні однотонально-однотерцових відношень.

Незвична для романтиків будова фіналу. Вона проходить у вигляді вільних варіацій з Фугою (але натрапляємо на аналогії до структур С. Франка й М. Вебера). Такі структури демонстрували Сонати бароко, в окремих виходах знаходимо це у віденських класиків (Сонати № 7 Й. Гайдна, № 12 та № 30 у Л. Бетховена). Фінал Сонати В. Барвінського вражає масштабністю і тривалістю звучання. Тут уперше проявляється мінорний ладовий нахил, при тому, що тема Варіацій тісно пов'язана з контуром початкової теми *Allegro I* частини. Мінорний тонус Фіналу виводить на ладову нормативність старовинного церковного гімноспіву.

У самій темі Варіацій закладена ідея прогресуючого розширення, а у Варіаціях спостерігається розширення форми-структури. Завершення в однойменному мажорі *До-дієз* вказує на прийом старовинної церковної музики у кадансуванні з “піккардійською терцією”, тобто в однойменному мажорі. Особливо відзначаємо поступне *укрупнення* структурних елементів у Варіаціях, у деталях фактури, зростанні динаміки.

Заключна варіація як чотириголосна Фуга стає вагомим завершенням всієї Сонати. Характерний ритмічний і мелодичний малюнок теми народжується вже у переході від повільної V варіації до експозиції Фуги. Сам характер викладу тематичного матеріалу нагадує типові прийоми романтичної поліфонії: дублювання мелодії в октаву, експресивні раптові збільшення кількості звуків у акордах. Помітними постають компоненти гомофонії у репрізі фуги, де мелодія теми дублюється акордами, створюючи враження насиченого оркестрового звучання. Але вказані акордові “ланцюги” явно *спроцують* фактуру до двошарового, двохголосного викладення, яке переважає у фактурі Сонати Барвінського, нагадуючи “витримане голосоведення” італійської довіденської сонати.

Підсумовуючи аналіз Сонати В. Барвінського, варто зазначити те, що митець komponував твір, уже будучи високопрофесійним музикантом, і це позначалося на відчуттях до “покликів” своєї епохи. Останні проглядаються в аналізованій композиції у вигляді відвертого спірання, в душі неobaroko, на старовинну *церковну* сонату в композиційному рішенні циклу і з фактурою *витриманого голосоведення* (унікнення фортепіанної оркестральності) впродовж масштабної композиції. Також дане “стирання” граней частин і розділів позначається на зведенні до відсторонено-монологічного, позафольклорного викладення тематизму з використанням у динаміці церковного ефекту виголошення.

Такі стильові риси свідчать про поєднання романтично-традиціоналістської палітри В. Барвінського, наявність якої цілком правильно констатували відомі вітчизняні й зарубіжні музикознавці, із засобами модерну минулого століття, виявленими в аналізі Сонати Ре-бемоль мажор, що аналогічне з позиціями деяких традиціоналістів, а також “поміркованих” неокласицистів.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Андросова Д. В. Символізм и поликлавірность в фортепианном исполнительстве XX века : монографія / Д. В. Андросова. – Одеса : Астропринт, 2014. – 400 с.
2. Блажкевич Г. Правда і міфи про львівських піаністів – основоположників фортепіанної школи. / Г. Блажкевич, Т. Старух. – Львів : СПОЛОМ, 2011. – 300 с.

3. Гегель Г. “Дух своего времени” // [Електронний ресурс]. “Дух своего времени” Der Geist seines Zeit. – Режим доступу [https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух\\_времени](https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух_времени)
4. Горюхіна Н. Еволюція сонатної форми / Н. Горюхіна. – Київ : Музична Україна, 1973. – 310 с.
5. Каминская-Маркова Е. Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности / Е. Н. Каминская-Маркова. – Одесса : Астропринт, 2015. – 532 с.
6. Кассу Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. / [Пер. с фр. Н. В. Кисловой, Н. Т. Пахсарьян]. – Москва : Республика, 1999. – 412 с.
7. Кашкадамова Н. Про інтерпретацію фортепіанних творів Василя Барвінського / Н. Кашкадамова // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: статті і матеріали ; [ред.-упор. О. С. Смоляк]. – Тернопіль : Астон, 2003. – С. 25–30.
8. Кияновська Л. Стиль В. Барвінського в контексті естетичних тенденцій західноукраїнської культури першої третини 20 ст. / Л. Кияновська // Культурологічні проблеми музичної україністики. – Одеса : 1997. – Вип. 2, Ч. 1. – С. 17–27.
9. Козлов В. Соната для фортепіано В. Барвінського як відображення провідних ідей романтичної епохи / В. Козлов // Питання стилю і форми в музиці. Наук. збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. – Львів, 2001. – Вип. 4. – С. 189–199.
10. Павлишин С. Василь Барвінський / С. Павлишин. – Київ : Музична Україна, 1990. – 88 с.
11. Лялина С. Символизм / С. Лялина // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах. – Москва : Сов. энциклопедия, 1978. – Т. 4. – С. 969–970.
12. Lissa Z. Studia nad twórczością Fryderyka Chopina / Z. Lissa. – Kraków : PWM, 1970. – 510 s.

#### REFERENCES

1. Androsova, D. V. (2014). *Simvolizm i poliklavirnost v fortepiannom ispolnitelstve XX veka: monografiya* [Symbolism and polychifness in the piano performance of the twentieth century: monograph], Odesa, Astroprynt. (in Russian).
2. Blazhkevych, H. and Starukh, T. (2011). *Pravda i mify pro lvivskykh pianistiv – osnovopolozhnykiv fortepiannoi shkoly* [Truth and myths about Lviv pianists – founders of the piano school], Lviv, SPOLOM. (in Ukrainian).
3. Hehel, H. “The Spirit of Your Time”. available at: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Spirit\\_of\\_the\\_day](https://ru.wikipedia.org/wiki/Spirit_of_the_day). (in Russian).
4. Horyukhina, N. (1973). *Evoliutsiia sonatnoi formy* [Evolution of the sonata form], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
5. Kaminskaya-Markova, E. N. (2015). *Metodologiya muzykoznaniiya i problemy muzykal'noy kul'turologii. K 50-letiyu pedagogicheskoy deyatel'nosti* [Methodology of musicology and problems of musical culture. To the 50th anniversary of pedagogical activity], Odesa, Astroprynt. (in Russian).
6. Cassou, J. (1999). *Entsiklopediya simvolizma: Zhivopis, grafika i skulptura. Literatura. Muzyka* [Encyclopedia of Symbolism: Painting, Graphics and Sculpture. Literature. Music], Translated by Kislova, N. V., Pakhsaryan, N. T., Moscow, Respublika. (in Russian).
7. Kashkadamova, N. (1996). About the interpretation of Vasyl Barvinsky's piano works. *Vasyl Barvinskyi v konteksti yevropeiskoi muzychnoi kultury: Statii i materialy* [Vasyl Barvinsky and Ukrainian music culture: Articles and materials], editor-compiler O. Smoliak, Ternopil, Aston, pp. 25–30. (in Ukrainian).
8. Kyianovska, L. (1997). V. Barvinsky's style in the context of aesthetic tendencies of the Western Ukrainian culture of the first third of the 20th century, *Kulturolohichni problemy muzychnoi Ukrainistyky* [Cultural problems of musical Ukrainianistics], Odesa, Iss. 2, part 1, pp. 17–27. (in Ukrainian).
9. Kozlov, V. (2001). Sonata for piano V. Barvinsky as a reflection of the leading ideas of the romantic era. *Pytannia styliu i formy v muzytsi. Nauk. Zbirky LDMA im. M. Lysenka* [Questions of style and form in music. Scientific collections of M. Lysenko Lviv State Musical Academy], Iss. 4, pp. 189–199. (in Ukrainian).

10. Pavlyshyn, S. (1990). *Vasyl Barvinskyi* [Vasyl Barvinsky], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
11. Lyalyna, S. (1978). Symbolism, *Muzykal'naya entsiklopediya: v 6-ti tomakh*. [Musical Encyclopedia: in 6 volumes], Vol. 4, Sov. entsiklopediya, pp. 969–970. (in Russian).
12. Lissa, Z. (1970). *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina* [Studies on the work of Fryderyk Chopin], Kraków, PWM. (in Polish).

УДК 78.03(477)

ORCID iD 0000-0001-8056-2799

**Валентина Бєлікова**

### **МУЗИЧНЕ ВИКОНАННЯ ЯК ВИЯВ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ МАЙСТЕРНОСТІ ВИКОНАВЦЯ (ДО 130-ЛІТТЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ГЕНРІХА НЕЙГАУЗА)**

*У статті досліджено розвиток музично-виконавського мистецтва ХХ століття в контексті загального культурно-просвітницького руху в країні. Охарактеризовано становлення музичного виконання, що відображає специфічні риси композиторської творчості та виконавського мистецтва. Окреслено умови формування творчої обдаровності відомого музиканта-виконавця та музиканта-педагога Генріха Густавовича Нейгауза. Висвітлені деякі педагогічні принципи митця, що сформувались в роки його педагогічної діяльності у ВНЗ.*

**Ключові слова:** музичне виконання, викладач, Г. Г. Нейгауз, музикант-педагог, виконавська майстерність.

**Валентина Бєлікова**

### **МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА МАСТЕРСТВА ИСПОЛНИТЕЛЯ (К 130-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ГЕНРИХА НЕЙГАУЗА)**

*В статье исследовано развитие музыкально-исполнительского искусства периода ХХ столетия в контексте общего культурно-просветительского движения в стране. Охарактеризовано становление музыкального исполнения, которое отображает специфические черты композиторского искусства и исполнительского мастерства. Очерчены условия формирования творческой одаренности известного музыканта-исполнителя и музыканта-педагога Генриха Густавовича Нейгауза. Освещены некоторые педагогические принципы художника, которые сформировались в годы его педагогической деятельности в ВУЗ.*

**Ключевые слова:** музыкальное исполнение, преподаватель, Г. Г. Нейгауз, музыкант-педагог, исполнительское мастерство.

**Valentina Belikova**

### **MUSICAL PERFORMANCE AS A MANIFESTATION OF THE CREATIVE POTENTIAL OF EXECUTOR'S MASTERY (TO THE 130TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF HENRYCH NEUHAUS)**

*The musical performance, due to which the musical composition presents to the audience in its real sound, is the most important link in the system of various types of musical creativity. Musical performance in its own way focuses on the manifestations of bright talented personalities of*

*musicians-performers, and hence the development of musical culture of a particular socio-historical formation, reflecting the specific features of composer and performing arts.*

*The research of problems of musical performance was and remains an important and actual task of contemporary musicology and musical pedagogy. It is at the center of attention of musicians-historians and musicians-theorists, musicians-teachers and musicians-performers, representatives of such scientific fields as culturology, aesthetics, interpretations, who seek to comprehensively comprehend and reveal the various aspects of this complex and interesting phenomenon.*

*Significant changes in the scientific study of problems of musical creativity and musical and performing arts took place in the second half of the twentieth century. And it's easy to explain. In the postwar years, society entered a new period of development, associated with the restoration and construction of factories, schools, hospitals, the arrangement of their life, the development of culture, education, art.*

*An overview of literature on this topic suggests that the process of musical performance in the second half of the twentieth century is covered fairly widely. The new millennium sets forth requirements related to the study of the manifestation of the creative potential of the personality of the artist-performer, which is the purpose of the proposed article.*

*In the article the attention of the reader is proposed analysis of musical and creative activities G. Neuhaus. The development of creative talent of the musician, the musical environment surrounding the young musician is covered. Some pedagogical principles of G. Neuhaus, which were used by the maestro while working with their students are covered.*

*Referring to the successes in the performance and musical-pedagogical activities of G. Neuhaus is not accidental. After all, the formation and development of piano art at the world level was carried out thanks to the creative work of the artist in his individual piano class, which later overwrote and took shape in a piano school.*

*Realizing and contemplating the development of piano performance during the period of active pedagogical activity of G. Neuhaus, we can say that the game of the piano over the years of the twentieth century gained more and more popularity.*

*Illuminating some of the pedagogical principles of G. Neuhaus, we note the following. Given that each musical composition involves its sounding (otherwise, no musical work will be heard). Voice overview can be considered as an interpretation of a musical text, which in a certain case can be perceived as "deploying" the life-destiny of the author-musician or deploying a particular historical situation. In order to reproduce such moments, the young performer, according to G. Neuhaus, must be a trained person.*

*The conclusion to all of the foregoing is that the pedagogical principles of G. Neuhaus, which cover the main directions of musical and pedagogical activity of a great musician, and today are important in the process of educating a person whose activity reveals the inner essence of musical art, anticipating the active interaction of musical performance and pedagogy as a leading paradigm of educational science.*

*The prospect of further searches can be the unity of the artistic and psychological orientation of future specialists, the achievement of interaction in the development of the general, artistic and musical culture of the individual in order to fully identify its creative forces in the process of musical performance.*

**Keywords:** *musical performance; teacher; G. Neuhaus; musician-teacher; performing skill.*

XX століття в історії розвитку України і ряду розвинених країн світу є періодом активного становлення економічного, політичного, соціального, культурно-освітнього життя в суспільстві. У контексті останнього значного поштовху набуває музичне мистецтво і особливо музичне виконавство. Музичне виконання, завдяки якому музичний твір постає перед слухачами в реальному звучанні, є найважливішою ланкою у системі різних видів музичної творчості. Завдяки музичному виконанню фокусуються прояви талановитих особистостей музикантів-виконавців, виявляється розвиток музичної культури конкретної соціально-історичної формації, розкриваються специфічні риси композиторської творчості та виконавської майстерності.

Висвітлення музично-творчої діяльності Генріха Густавовича Нейгауза, деяких педагогічних принципів відомого музиканта-педагога, завдяки яким індивідуальний клас викладача переріс і оформився у визнану в усьому світі піаністичну школу, є актуальним у процесі дослідження музичного мистецтва ХХ століття.

Дослідження проблем музичного виконання було й залишається важливим і актуальним завданням представників музичного мистецтва [5; 6; 8], музичної педагогіки [9; 11] та музикантів-виконавців [4; 10]. Певна частина матеріалів з даної тематики міститься у бібліотечних фондах Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського та в Центральній науковій бібліотеці ім. В. Вернадського. Музичне виконання перебуває у центрі уваги музикантів-істориків і музикантів-теоретиків, музикантів-педагогів та музикантів-виконавців, представників таких наукових галузей, як культурологія, естетика, інтерпретологія, котрі прагнуть усебічно осмислити й розкрити різноманітні аспекти цього складного та цікавого явища.

Вивчення й систематизація відібраної з цієї теми літератури дають підстави стверджувати, що осмислення та наукове дослідження розвитку музичної творчості та музичного виконавства як цілісного процесу відбувались у кількох напрямках, а саме:

- розвитку музичної культурології в контексті цілісного музично-творчого процесу;
- вивчення композиторської творчості (напрямів, персоналій);
- розкриття стилістичних особливостей музично-виконавського мистецтва;
- розгляд музичної педагогіки як наукової галузі знання та ін.

Ці напрями невіддільні один від одного, функціонують у тісному взаємозв'язку, пояснюючи, скеровуючи або зумовлюючи певні особливості розвитку стилістики музичної мови, композиційної структури музичного жанру тощо.

Так, у галузі музикознавства і музичної педагогіки опубліковані фундаментальні роботи А. Алексєєва, Н. Антонової, Л. Баренбойма, М. Бенюмова, А. Бірмак, Л. Гінзбурга, В. Ражникова, С. Савшинського й інших авторів, які осмислюють поняття “музичне виконання”, висвітлюють працю виконавця над музичним текстом, узагальнюють досвід музиканта-виконавця та концертуючого композитора-виконавця задля з'ясування особливостей його виконавського стилю у процесі виконання певних музичних жанрів і т. ін.

Від 70-х років ХХ століття межі вивчення проблем музичної творчості та музично-виконавського мистецтва розширилися. Побачили світ наукові дослідження О. Бодіної, Ю. Борева, Є. Гуренка, Р. Здобнова, С. Лісси (Польща), Л. Мазеля, М. Харлапа, які музичне виконання аналізували з погляду естетики. Наскрізним у цих роботах є розуміння процесуальності як особливості мистецтва музиканта-виконавця.

У цей період питаннями музичного виконання зацікавились і вчені-психологи. Надруковані праці Л. Виготського, О. Костюка, Є. Назайкінського та Н. Токіної, в котрих висвітлені проблеми музичного сприйняття. І висновки, яких дійшли ці дослідники, лишаються актуальними в наш час.

Етапною науковою роботою у галузі культурології та музикознавства стала монографія І. Ляшенка “Національні традиції в музиці як історичний процес” [7]. У ній автор з погляду власне культурно-історичного процесу аналізує втілення національних традицій у музичній творчості, що визначило нові горизонти вивчення проблем цілісного музично-творчого процесу як естетично-соціального явища. Науковець описав загальні закономірності формування й розвитку національних традицій, простежуючи їхнє становлення в контексті цілісного прогресивного історичного процесу; підкреслив соціальні функції музичної творчості, що внесло значні корективи у дослідження граней музичного виконання зокрема та музичної творчості загалом.

У 2010 році, з нагоди 100-ліття Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, академік М. Давидов і група українських музикознавців підготували та видали енциклопедичний довідник “Виконавське музикознавство” [4], у змісті якого відображені досвід взаємопроникнення специфічних особливостей суміжних видів виконавського мистецтва, узагальнення й висновки, викладені в докторських і кандидатських

музикознавчих дисертаціях, захищених упродовж другої половини ХХ століття – початку третього тисячоліття.

Із огляду на активний розвиток виконавського мистецтва та його наукове осмислення в енциклопедичному довіднику висвітлені “культурологічні аспекти виконавської форми в музиці”, “специфіка інтерпретаторського мислення музиканта-виконавця”, “нові способи музичної виразності”, низка виконавських проблем, пов’язаних із грою на різних музичних інструментах: акордеоні, бандурі, баяні, гітарі, домрі, контрабасі, саксофоні, скрипці, фортепіано й інших [4]. Окрім названих аспектів вивчення музичного виконання, довідник містить розділ “Музична педагогіка”, в якому викладені деякі питання методології навчання музиканта-виконавця.

Мета статті – висвітлити розвиток творчого потенціалу особистості виконавця на прикладі діяльності музиканта-виконавця та музиканта-педагога Г. Г. Нейгауза, оцінити його педагогічні принципи, які є важливими й актуальними в процесі формування музиканта-виконавця ХХІ століття.

Зазначимо, що Людина є таким творінням Природи, якому потрібне все. Успіхи в одній галузі знань стають поштовхом для зародження нових її потреб у, здавалось би, зовсім не споріднених сферах діяльності. Йдеться про осмислення думки І. Ляшенка стосовно художнього прогресу, що виявилось результатом використання комплексного підходу до вивчення розвитку власне музичної творчості. Аналіз висновків науковця підводить до того, що художній прогрес, у контексті якого доцільно розглядати розвиток музичного виконання як цілісного музично-творчого явища, має дві взаємозумовлені тенденції.

Одна тенденція, назвемо її першою, пояснюється характерними індивідуальними особливостями особистості виконавця як носія і виразника його внутрішньої культури. Друга ж тенденція відображає складні зовнішні контакти особистості виконавця як прояв широкої парадигми процесу музичного виконання.

Перша тенденція, на наш погляд, формується в роки навчання й залежить здебільшого від умов домашнього середовища. Прикладом до висловленого слугують роки формування і розвитку творчої обдарованості Г. Нейгауза (1888–1964) – відомого піаніста, музиканта-педагога, доктора мистецтвознавства. Дитячі роки Генріха минали в середовищі музикантів: батька Густава Нейгауза – знаного в ті роки музиканта-педагога, засновника музичної школи в Єлисаветграді (нині Кропивницький); дядько Фелікса Блуменфельда (1863–1931) – піаніста, диригента, музиканта-педагога; двоюрідного брата Кароля Шимановського (1882–1937) – відомого польського композитора, піаніста, педагога, музичного критика, активного громадського діяча, одного із засновників національної композиторської школи в Польщі. Шимановський тривалий час жив в Україні, тому й мав великий вплив на розвиток творчих і професійних здібностей юного Генріха [9, 377, 74, 637].

Виконавську майстерність Генріх Нейгауз удосконалював у Леопольда Годовського (1870–1938) – польського піаніста, композитора, музиканта-педагога, який викладав у консерваторіях Чикаго, Філадельфії, Берліна, Відня [9, с. 141] і був знаний на весь світ.

Знайомство з Л. Годовським дало змогу жити у США і гастролювати в містах двох континентів. Усе це допомогло молодому музикантові набути надзвичайного досвіду концертуючого піаніста, і цей досвід якимось дивом передавався через інтерпретаторське прочитання кожного нового авторського тексту. В 1916 році Г. Нейгауз екстерном склав іспити за повний курс навчання у Петроградській консерваторії та поїхав починати педагогічну діяльність у Тифліському відділенні РМТ, де здобув звання професора.

Із 1919 до 1922 року Г. Нейгауз працював професором Київської консерваторії. Особливе враження він справляв під час гастрольних поїздок Україною; концерти музиканта завжди супроводжувалися майстер-класами та бесідами про найважливіші педагогічні принципи, успадковані від Л. Годовського. Його любов до музики лунала в кожному слові, а очі передавали надзвичайну теплоту до свого співбесідника.

Звернення до успіхів у виконавській та музично-педагогічній діяльності Г. Г. Нейгауза не випадкове. Адже становлення та розвиток фортепіанного мистецтва на світовому рівні



здійснювалося завдяки творчій роботі митця в його індивідуальному фортепіанному класі, який згодом переріс і оформився у піаністичну школу.

Зазначимо, що концертна творчість як соліста (з 9 років Генріх здійснював гастрольні виступи) й активна концертна діяльність як ансамбліста (зі скрипачами М. Полякіним та Д. Острахом) і учасника Квартета ім. Л. Бетховена дали змогу Генріхові Густавовичу Нейгаузу стати одним із засновників високопрофесійної піаністичної школи, першими учнями якої були такі визнані на весь світ піаністи, як Е. Гілельс, В. Горностаєва, Я. Зак, С. Нейгауз, С. Ріхтер та інші. На жаль, про Г. Нейгауза написано не так уже й багато (І. Белза, В. Богдан-Березовський, В. Дельсон, С. Хентова). Та його майстер-класи, які маестро проводив у Московській консерваторії, чудом “доїхали” до Криворізького музичного училища (тепер Коледжу), де в ті далекі 60-ті роки минулого століття працювала К. Ф. Любимова. Будучи студенткою Московської консерваторії (ученицею Я. Зака), вона часто відвідувала педагогічні зустрічі з Генріхом Густавичем, на яких обговорювали важливі питання розвитку піаністичної техніки молодого виконавця, інтерпретаторської майстерності виконуваних музичних творів тощо. Переїхавши до Кривого Рогу, К. Любимова розповідала першим учням Криворізького училища та студентам свого фортепіанного класу (серед яких була й автор статті) про основні педагогічні принципи Г. Нейгауза, що були запозичені ще у період особистого навчання у Л. Годовського.

Працюючи викладачем вищих навчальних закладів у Києві та Москві, Г. Нейгауз одразу ж заявив про себе як чудового майстра музичного вислову.

Він так володів широким багатством звукової палітри фортепіано, що в процесі виконання на ньому Г. Нейгаузом цей інструмент міг звучати то як великий симфонічний оркестр із яскравою звучністю мідної групи, то ніжною і співучою скрипкою або відлунням м'якого й, одночасно, рівного звучання віолончелі.

Багаторічна професійна діяльність музичним викладачем у консерваторіях Києва, Москви й Тифліса дала Г. Нейгаузу змогу прийти до певних висновків у роботі педагога-піаніста, накреслити головні методичні принципи виховання музиканта-виконавця. Можна зазначити, що його тези й у сьогоденній практиці виховання молоді засобами музичного мистецтва розглядають не просто як популярні, їх аналізують і вважають необхідними.

Усвідомлюючи та обмірковуючи розвиток фортепіанного виконавства у період активної педагогічної діяльності Г. Г. Нейгауза, можна сказати про те, що гра на фортепіано за роки ХХ століття набувала все більшої і більшої популярності.

Підтвердженням сказаному слугує і той факт, що у 60-ті роки минулого століття під час вступу на фортепіанний факультет Київської консерваторії конкурс абітурієнтів досягав 8–10 піаністів на одне місце.

Підкреслимо, що популярність піаністичного виконавства проявлялася не тільки у намаганні навчити дітей грати на фортепіано, а й у проведенні піаністичних конкурсів, які й у сьогоденній музичній культурі сприймають як особливу концертну форму звітування музичних навчальних закладів перед суспільством про стан фортепіанної культури і виконавської майстерності в регіоні, області, країні.

Висвітлюючи деякі педагогічні принципи Г. Г. Нейгауза, зазначимо наступне. Враховуючи те, що кожний музичний твір передбачає озвучення (в іншому випадку його ніхто не почує), озвучення можна розглядати як інтерпретацію музичного тексту, що у певному випадку може сприйматись як “розгортання” життєвої долі автора-музиканта або розгортання конкретної історичної ситуації. Для відтворення таких моментів молодий виконавець, на думку Г. Нейгауза, повинен бути підготовленою людиною [8].

Намагаючись висвітлити деякі педагогічні принципи великого маестро (рамки статті не дають змоги розкрити їх сповна) зазначимо наступне:

1. Кожний викладач повинен усвідомити той факт, що виховання молоді людини засобами музичного мистецтва має бути спрямоване на формування майбутнього представника прогресивної музичної культури.

2. Ставлення до музики слід будувати на розкритті можливостей передавати засобами музичної виразності найважливіші історичні та життєві події.

3. Намагатися виховувати у молодих виконавців високе відчуття відповідальності за свою професію.

4. Головним завданням у діяльності музиканта-виконавця є робота над музичним твором, що передбачає:

– формування художнього та музичного смаку виконавця;

– усвідомлення стилістичної спрямованості виконуваного твору;

– з'ясування й уточнення спеціальних технічних вправ для професійного відтворення необхідного музичного образу твору.

Висновком до усього викладеного може слугувати думка про те, що педагогічні принципи Г. Г. Нейгауза, котрі висвітлюють головні напрямки музично-педагогічної діяльності великого музиканта, і сьогодні є важливими у процесі виховання людини, діяльність якої розкриває внутрішню сутність музичного мистецтва, передбачаючи активну взаємодію музичного виконавства і педагогіки як провідної парадигми освітянської науки.

Перспективою подальших пошуків може слугувати єдність мистецької і психологічної спрямованості майбутніх спеціалістів, досягнення взаємодії у розвитку загальної, художньої та музичної культури особистості з метою всебічного виявлення її творчих сил у процесі музичного виконання.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Белікова В. В. Об'єктивні умови розвитку музичної творчості на порубіжжі ХХ і ХХІ століть / В. В. Белікова // Педагогіка вищої і середньої школи : зб. наукових праць. Спецвипуск 16 “Мистецько-педагогічна освіта (теорія, методи, технології)” ; [гол. ред. В. К. Буряк]. – Ч. 1. – Кривий Ріг : КДПУ, 2006. – 372 с.
2. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве / [вступ. статья, сост., общ. ред. С. М. Хентовой]. – Москва ; Ленинград : Музыка, 1966. – 315 с.
3. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации: философский анализ / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : Наука, 1982. – 256 с.
4. Давидов М. А. Виконавське музикознавство: енциклопедичний довідник / М. А. Давидов. – Луцьк : ВАТ “Волинська обласна друкарня”, 2010. – 400 с.
5. Кадцын Л. М. Музыкальное искусство и творчество слушателя : учеб. пособие для вузов / Л. М. Кадцын. – Москва : Высшая школа, 1990. – 303 с.
6. Крыхалова Н. П. Интерпретация музыки / Н. П. Крыхалова. – Москва : Музыка, 1979. – 208 с.
7. Ляшенко І. Ф. Національні традиції в музиці як історичний процес / І. Ф. Ляшенко. – Київ : Музична Україна, 1973. – 326 с.
8. Мастера советской пианистической школы: очерки / [под ред. А. Николаева]. – Москва : Госмузиздат, 1961. – 238 с.
9. Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. Г. В. Келдыш]. – Москва : Советская энциклопедия, 1991. – 672 с.
10. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры / Генрих Густавович Нейгауз. – Изд. 3-е. – Москва: Музыка, 1967. – 320 с.
11. Падалка Г. Розвивальний потенціал мистецької діяльності та педагогічні умови його реалізації / Г. Падалка // Наукові записки Тернопільського нац. пед. університету. Серія: Педагогіка. – 2006. – № 5. – С. 145–154.

### REFERENCES

1. Bielikova V. V., (2006). Objective conditions for the development of musical creativity at the crossroads of the twentieth and twenty centuries, *Pedahohika vyshchoi i serednoi shkoly : zb. naukovykh prats. Spetsvypusk 16 “Mystetsko-pedahohichna osvita (teoriia, metody, tekhnolohii)”* [Pedagogy of higher and secondary school: Col. scientific works. Special issue 16 “Art-pedagogical education (theory, methods, technologies)”], Part 1, Kryvyi Rih, Kryvy Rih State Pedagogical University. (in Ukrainian).

2. Khentova, S. M. (1966). *Vydayushchiesya pianisty-pedagogi o fortepiannom iskusstve* [Outstanding pianists and teachers of piano art], Moscow, Leningrad, Muzyka. (in Russian).
3. Gurenko, E. G. (1982). *Problemy khudozhestvennoy interpretatsii: filosofskiy analiz* [Problems of artistic interpretation: a philosophical analysis], Novosibirsk, Nauka. (in Russian).
4. Davydov, M. A. (2010). *Vykonavske muzykoznavstvo. Entsyklopedychnyi dovidnyk* [Performing musicology. Encyclopedic Directory], Lutsk, Volyn Regional Printing House. (in Ukrainian).
5. Kadtsyn, L. M. (1990). *Muzykal'noe iskusstvo i tvorchestvo slushatelya : ucheb. posobie dlya vuzov* [Music Art and Works of the Student: Study. allowance for high schools], Moscow, High school. (in Russian).
6. Krykhalova, N. P. (1979). *Interpretatsiya muzyki* [Music interpretation], Moscow. (in Russian).
7. Lyashenko, I. F. (1973). *Natsionalni tradytsii v muzytsi yak istorychni protses* [National traditions in the music of the historical process], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
8. Nikolaev, A. (1961). *Mastera sovetskoy pianisticheskoy shkoly. Ocherki* [Masters of the Soviet piano school. Essays], Moscow, Gosmuzizdat. (in Russian).
9. Keldysh, G. V. (1991). *Muzykal'nyy entsiklopedicheskiy slovar* [Music Encyclopedic Dictionary], Moscow, Sovetskaya entsiklopediya. (in Russian).
10. Neygauz, G. G. (1967). *Ob iskusstve fortepiannoy igry* [About the art of the piano game], Moscow, Muzyka. (in Russian).
11. Padalka, H. (2006), The potential of mysticism and the pedagogical minds of the real world, *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriya: Pedahohika* [The scientific issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: Pedagogy], no. 5, pp. 145–154. (in Ukrainian).

УДК 784.3: 78.071.2

Оксана Сіненко  
Лілія Остапенко

### ТЕХНІКА ФОРСОВАНОГО СПІВУ В ЕСТРАДНОМУ ВОКАЛІ

*У статті визначено, що форсований спів є своєрідною технікою та останньою тенденцією в естрадному виконавстві. Розроблено методологію дослідження, яка відрізняється міждисциплінарним характером, оскільки музикознавство тут межує з психологією, акустикою і навіть з основами фізіології та гігієни. Представлено форсований спів як не лише проблемну тенденцію, а й також і техніку. Доведено, що форсований спів може бути технікою, яку використовують частково у розвитку майстерності естрадного виконавця, але не на початкових етапах його діяльності.*

**Ключові слова:** естрадний вокал; техніки естрадного вокалу; техніка форсованого співу; спів; вокальна освіта.

Оксана Сіненко  
Лілія Остапенко

### ТЕХНИКА ФОРСИРОВАННОГО ПЕНИЯ В ЭСТРАДНОМ ВОКАЛЕ

*В статье определено, что форсированное пение является своеобразной техникой и последней тенденцией в эстрадном исполнительстве. Разработана методология исследования, которая отличается междисциплинарным характером, поскольку музыковедение здесь граничит с психологией, акустикой и даже с основами физиологии и гигиены. Охарактеризовано форсированное пение в качестве не только проблемной тенденции, но также и техники. Доведено, что форсированное пение может быть техникой, которая*

используется частично в развитии мастерства эстрадного исполнителя, но не на начальных этапах его деятельности.

**Ключевые слова:** эстрадный вокал, техники эстрадного вокала, техника форсированного пения, пение, вокальная образование.

Oksana Sinenko  
Liliia Ostapenko

### TECHNIQUE OF FORCEFUL SINGING IN POP VOCAL

*It is determined that forced singing is a particular technique and the latest tendency in pop performances. The main problems connected with forced singing are singled out. Variety vocals are characterized by an accelerated change in tendencies, which often lead to negative results. Forced singing – a phenomenon in pop performances, the attitude to which is rather ambiguous, and one of these tendencies. The human voice has long been recognized as the oldest and most flexible musical instrument. Combining into a single whole, musical accompaniment, lyrics, and shades of human voices can make such an impact on the public like no other musical instrument taken separately.*

*As a listener, a person naturally perceives the sound of a human voice as the center and the main focus of a musical work. But the acoustic flexibility of the voice in singing words, forming phrases and transferring emotions also makes it the most complex tool for mastering. In this paper, forced singing is presented not only as a problem trend but as a technique, which, although difficult for mastering and physiology of the singer, can still be mastered in the initial stages of teaching vocal. The methodology of the research, which differs from the interdisciplinary character, is developed because musicology here borders on psychology, acoustics and even the basics of physiology and hygiene. In particular, the systematic approach to the study of forced singing has been applied.*

*The forced singing is presented as not only a problem trend but also a technique that, although difficult for mastering and physiology of the singer, can still be mastered in the initial stages of teaching vocal. It has been proved that one of the most difficult problems of vocal pedagogy is the need to teach the vocalist to sing without the tension of the larynx and vocal cords, but to properly master the special skills of extreme vocals from scratch without being able to control their voice well is impossible and dangerous. It was noted that this would lead to the fact that a person would not only not be able to sing, but also risk losing his or her spoken voice. It is concluded that improper singing, constant sound propagation inevitably leads to vocal cord disease. It is highlighted that the question of the restoration of the vocal system is very subtle and delicate, and the habits developed over the years, are eliminated with difficulty because there is muscle memory. It has been characterized that the process of voice recovery can be quite lengthy: in the group at risk are children's unscrupulous voices. It was concluded that in the training of singing is the very important stage of development: step by step, from simple to complex.*

*Special studies aimed at studying the state of vocal folds and vocal cavity at the singers during the formation of sounds of different heights, found that when the formation of low and medium sounds, vocal folds look like two thick cushions, tightly pressed against each other. The voice is only complete and rich when the fluctuations of the larynx occur at a frequency of 5–6 times per second. If the frequency fluctuations reaches 7–10 times, then we perceive this sound as trembling. When spastic reduction of the muscles of the vocal apparatus vibrate is impossible, and the voice is straightforward. The loudness of the muscles of the vocal apparatus also prevents normal vibration of the sound, resulting in a "rotation" of the sound. Disadvantages vibrate appear when forced singing to the end of the singing career, when the tone of the laryngeal and vocal muscles decreases.*

*It is in young singers that there are a large number of functional disorders of voiding without visible inflammatory pathology from the mucous membrane of the upper respiratory tract. The forced singing, according to observation data, often led to the continuity of vocal folds and the formation of so-called "knots of singers".*

*Thus, forced singing is the result of the irresponsible attitude of the teacher towards the student's vocal apparatus, the result of "hopping" through one or several stages of vocal*

*development, the result of disregard for the quality of vocal performance, and the pursuit of external brightness, efficacy. It has been characterized that forced singing can be a technique used partly in the development of the skill of pop performer, but not at the initial stages of its activity.*

**Keywords:** *pop vocal; technique of pop vocal; technique of forceful singing; singing; vocal education.*

Мистецтво співу – це сукупність теорії та живого досвіду, це те, що називається “вокальною школою”, основи і традиції якої закладали в різних культурах упродовж століть. Естрадний спів – це феномен, який відрізняє ХХ та ХХІ ст. та популяризується через засоби масової інформації. Поширені різноманітні пісенні конкурси, шоу, де учасники демонструють вокальні таланти. Але проблема полягає в тому, що нині є дуже мало нової та адекватної сучасним реаліям методичної літератури. Інтернет пропонує величезну кількість посібників та самовчителів для вокалістів, сайтів, форумів та сторінок, порад від окремих блогерів, які активно консультують людей, котрі цікавляться співом. Варто зауважити, що такі практики самонавчання не є корисними для вокалістів-початківців, які прагнуть одразу ж стати зірками великої сцени та “перестрибнути” кілька сходинок і етапів занять. Спостереження за юними вокалістами на різних професійних музичних конкурсах дає змогу зробити висновок, що наслідком такого підходу до навчання є форсований спів. Така техніка співу небезпечна для молодих виконавців, які зловживають агресивними вокальними стилями, оскільки через форсований спів на голосових зв'язках часто утворюються вузли, що робить голос виконавця предметом цікавості вже не музикознавця, а лікаря-фоніатра. Відтак, дана проблематика не втрачає актуальності, беручи до уваги стрімке зростання популярності естради.

Естрадний вокал відрізняється пришвидшеною зміною тенденцій, які часто призводять до негативних результатів. Форсований спів – явище в естрадному виконавстві, ставлення до якого неоднозначне. Власне, основи вокальної методики досліджували Л. Дмитрієв [1], В. Откидач [3] та І. Е. Кім [6], а С. Коротєєва присвятила низку праць форсованому співу без опори на дихання і наслідкам такої техніки [2]. На питаннях вокальної педагогіки зосередила увагу А. Ренева [4], а Г. Стулова, відповідно, виокремлює істотні особливості вокалу естрадних виконавців [5]. У даній статті використані й роботи іноземних авторів. Наприклад, проблемі дихання під час співу присвятив свою працю Дж. Сандберг [7].

Мета статті – охарактеризувати форсований спів як техніку та останню тенденцію в естрадному виконавстві. Важливим завданням є виокремлення проблем, пов'язаних із форсованим співом.

Голос людини давно визнано найдавнішим і найгнучкішим музичним інструментом. Поєднуючись у єдине ціле, музичний супровід, тексти пісень та відтінки людського голосу спроможні здійснювати такий вплив на публіку, як жодний інший музичний інструмент, узятий окремо. Людина-слухач природно сприймає звук людського голосу як центр та головний фокус музичного твору. Але акустична гнучкість голосу при виспівуванні слів, формуванні фраз та передачі емоцій також робить його найскладнішим інструментом для опанування. Більше того, незважаючи на те, що всі голоси здатні виробляти загальні звуки, необхідні для розуміння мови та спілкування, кожен голос має відмінні риси, незалежні від фонем і слів. “Ці унікальні акустичні якості є результатом поєднання вроджених фізичних факторів та експресивних характеристик продуктивності, що відображаються у вокальній своєрідності особистості” [6].

У наш час слухачам доступна найрізноманітніша музика. Молоде покоління захоплюється сучасною “західною” музикою. Це захоплення обумовлене певними факторами. Вокалісти світової естради мають, як правило, сильні голоси з великим діапазоном, віртуозно володіють мелізматиною, основами імпровізації тощо. Це, безумовно, симпатизує слухачам, а також стимулює виконавців-початківців брати в роботу технічно складні для виконання світові шлягери. Проблема в тому, що керівники вокальних студій та викладачі музичних шкіл не завжди пояснюють своїм підопічним, що для виконання цих творів необхідно володіти основами вокальної техніки, а саме: правильним диханням, використанням резонаторів при співі, так званий спів “у маску”, володіння мікстом тощо.

Як зазначив Дж. Санберг, “за досвідом, голосові терапевти та викладачі вокалу дуже добре знають, що саме є ефективним. Спосіб поліпшення звучання – це покращення техніки дихання. І все ж таки техніка дихання може генерувати надлишковий тиск повітря в легенях. Такий надлишковий тиск необхідний для приведення голосових зв'язок у стан вібрації” [7, с. 49]. Індивідуальні голоси дуже відмінні та є відображенням особистості співака.

Проте людська здатність розпізнавати голоси не залежить від музики. Наприклад, люди цілком спроможні розрізнити голоси знайомих співаків, слухаючи фрагменти творів, які вони раніше не чули. Також для ідентифікації не потрібно багато часу: іноді розрізнити знайомий голос можна лише за секунду. Відтак, ця здатність поєднувати звук голосу та особистість естрадного вокаліста спирається на дві основні структури: людську слухову систему та фізіологію вокального апарату. “З позицій фізіології роботи голосового апарату основи біомеханізмів звукоутворення для всіх жанрових напрямків у вокальному мистецтві одні й ті самі. Це стосується природної координації в роботі всіх систем голосоутворюючого комплексу: енергетичної (дихання), генераторної (гортань), резонатора (артикуляційний апарат) і нервового апарату, що здійснює зв'язок головного мозку з руховою периферією” [5, с. 124]. З огляду на важливість вербального спілкування не дивно, що слухова фізіологія та перцептивні апарати людини сприяють високій чутливості до людського голосу. З погляду еволюції така чутливість, найімовірніше, сприяла виживанню та розмноженню виду. Можливо, настільки ж важливим було вироблення надзвичайно гнучкого вокального апарату для полегшення спілкування.

Незважаючи на свою надзвичайну гнучкість, вокальний апарат також високо самостійний та вразливий. Безліч різних звуків може бути видобуто простими фізичними системами вібрації та резонансу. Однак при навчанні вокалу необхідно привести ці системи у стан контрольованості. Оволодіння голосом – нелегка та довготермінова мета співака. Цей процес здійснюють поетапно. Часто естрадний вокал сприймають як явище, що є простішим та доступнішим до опанування, ніж вокал академічний чи народний. І на цьому шляху до найшвидшого досягнення результату початківці-вокалісти здійснюють ряд помилкових кроків. Розглянемо основні з помилок.

Замість щільного звуку форте, якого досягають співом у резонатори, може натрапити на затиснутий, “крикливий” звук, силу якого забезпечують сильним тиском на голосовий апарат. З погляду гігієни це, без сумніву, небезпечно, оскільки гортань та голосові зв'язки є надзвичайно вразливими. Звідси походить і невміння вокалістів філірувати звук. Це також стосується і наявності динамічних відтінків. Окрім того, однією з причин надмірно затиснутого виконання верхніх нот є невміння змішувати регістри, тобто співати мікст. Намагаючись “перетягнути” насичене щільне звучання грудного регістру на високі ноти, співак-початківець піднімає гортань, затискаючи звук. Таким чином, звучання нот у верхньому регістрі є пласким і тембрально не забарвленим [4].

В описаному вище випадку помічається і схильність до заниження звучання. Внаслідок, можна констатувати, що страждає також інтонація. Варто зауважити, що проблема з інтонацією – це не завжди проблема слуху, а дуже часто проблема саме техніки. Тенденція останнього часу в естрадному вокалі – так званий форсований спів, а мистецтво виконання піано практично втрачено, адже мало хто зі співаків володіє динамічними нюансами і техніками філірування звуку, про що вже йшлося. Наслідки такого співу бувають вельми негативні: починаючи від стійких вузлів на голосових зв'язках, які потребують подальшого тривалого лікування, й закінчуючи ефектом “старечої гортані”. “Останнім часом виник такий термін як “екстремальний вокал”, який, своєю чергою, поділяють на такі види: grunt, growl, scream (його різновиди: lowscream, inhalescream), pigsqueal, distortion та ін.” [2, с. 35]. Ці вокальні техніки є складними для опанування, тому “стартувати” з них початківцям не варто. Але цю рекомендацію часто не враховують – через популярність даних манер у сучасному естрадному вокалі.

Не акцентуючи увагу на питаннях методики, необхідно зауважити, що вокальна техніка у дитячому віці розвивається значно швидше, ніж у дорослому. При цьому нема принципових відмінностей у роботі дихання та в організації роботи комплексу “вокальних” м'язів у дитини й

дорослої людини, але звучання дитячого голосу відрізняється від дорослого як тембром, так і гучністю. Дитина не має співати на межі своїх сил: оскільки її голос ще формується, ставитися до нього слід дбайливо. Сила голосу вироблятиметься поступово, у процесі освоєння вокальної техніки, та ніяк не може бути першочерговим завданням для учня. Викладач має стежити за тим, наскільки органічно звучить голос дитини, постійно прагнучи до свободи звуковидобування при дотриманні вокальної техніки [1].

Повертаючись до явища форсованого співу, не можна не зазначити, що розуміння проблеми даної техніки залежить від знань фізіологічних механізмів, які відповідають за майстерність співу. Зокрема, на внутрішній поверхні верхнього краю щитовидного хряща є надгортанник, який за формою нагадує листок – угорі він широкий, внизу звужений – у вигляді стеблинки. Цей надгортанник складається з еластичного хряща і відрізняється більшою м'якістю, ніж інші хрящі гортані. Передня поверхня його звернена до язика, а задня – до порожнини гортані.

За допомогою м'язів і зв'язок надгортанник з'єднується з під'язиковою кісткою та щитовидним хрящем. М'язи і зв'язки, скорочуючись, змінюють положення надгортанника, що є важливим для здійснення виконуваних ним функцій – відповідно, захисної і голосоутворювальної. Нахилиючись над входом до гортані під час співу, надгортанник звужує передню частину гортані й разом з черпалоподібними хрящами утворює так звану передрупорну камеру – це, таким чином, необхідна умова для виникнення аеродинамічних ефектів у процесі звукоутворення. Від внутрішньої поверхні пластинок щитовидного хряща починається еластичний конус, задні верхні пучки якого вклинюються у просвіт гортані, закінчуючись на голосових відростках хрящів. Це – так звані голосові зв'язки, що є одночасно складовою частиною голосових складок. Довжина голосових складок у чоловіків дорівнює приблизно 20–22 мм, у жінок – відповідно, 18–20 мм. Між голосовими складками утворюється щілина, що називається голосовою щілиною, її ширина у дорослих дорівнює 10–15 мм. При форсованому диханні голосова щілина максимально розширюється під дією заднього перстньочерпалоподібного м'яза, що фіксує голосові складки у положенні відведення. При спокійному диханні щілина – середньої величини, трикутної форми.

Фонаторна (голосова) функція гортані тісно пов'язана з дихальною і мовною. Утворення голосу відбувається при закритій щілині, яка відкривається на короткий час при підвищенні тиску повітря в підголосовій порожнині. Струмін повітря, прориваючись із легень до гортані, вібує над голосовими складками, які здійснюють коливальні рухи всією своєю масою, частиною або вільними краями, сприяючи виникненню звуків різної висоти й сили. В утворенні голосу беруть участь як м'яз-звужувач, так і розширювачі гортані.

Складна й різноманітна система внутрішніх і зовнішніх м'язів гортані, скорочуючись та розслабляючись, змінює взаємне розташування окремих хрящів і таким чином стискає й розширює просвіт гортані, змикає та розмикає голосові складки, піднімає й опускає гортань, нахиляє її наперед і назад. Спеціальні дослідження, спрямовані на вивчення стану голосових складок і голосової щілини у співаків під час утворення звуків різної висоти, виявили, що при утворенні низьких і середніх звуків голосові складки мають вигляд двох товстих валиків, що щільно притиснуті один до одного. Голос тільки тоді повний і багатий, коли коливання гортані відбуваються з частотою 5–6 разів на секунду. Якщо ж частота коливань досягає 7–10 разів, то ми сприймаємо цей звук як тремолоючий. При спастичному скороченні м'язів голосового апарату вібрато виявляється неможливим, і голос носить прямий характер. В'ялість м'язів голосового апарату також унеможливає нормальну вібрацію звуку, в результаті чого виникає “хитання” звуку. Недоліки вібрато виявляються при форсованому співі до кінця співочої кар'єри, коли тонус гортанних і голосових м'язів знижується.

Саме у молодих співаків спостерігається багато функціональних розладів голосоутворення без видимої запальної патології з боку слизової оболонки верхніх дихальних шляхів. Форсований спів, за даними спостереженнями, часто призводив до незмикання голосових складок і утворення так званих “вузликів співаків”. У осіб “мовних” професій, зокрема в педагогів, функціональні порушення голосу переважають над іншими захворюваннями голосового апарату. В адміністративних працівників, кондукторів,

диспетчерів, офіціантів частіше виникає гостре й хронічне запалення голосових складок і дещо рідше – різні форми дисфоній. У людей, професія яких не пов'язана з постійним використанням голосу, функціональні порушення голосу трапляються значно рідше. Тож, унаслідок форсованого співу й своєрідного емоційного складу характеру, студент чи учень може недостатньо добре вокально розвиватися, діапазон голосу в нього може бути неповним, а динаміки в голосі нема. Часто під час співу в таких студентів (учнів) спостерігаються затиски м'язів тулуба, м'язів видиху й різке напруження м'язів шиї. До кінця занять співак може сильно втомлюватись, а оперне професійне навантаження після закінчення курсу навчання може залишитися неопанованим.

Стосовно виконання співаком драматичного репертуару, то форсованим співом може бути досягнена, звісно, емоційна насиченість образів, що, власне, й привертає увагу більшості студентів або ж молодих виконавців до цієї вокальної техніки. Але у зв'язку з цим, якщо виконавець регулярно практикуватиме форсований спів у професійній діяльності на сцені (у тому числі оперній), є велика ймовірність утворення у нього так званої крайової кісти голосової складки. Також можуть відбуватися крововиливи у голосову складку, спостерігатися різні форми дисфоній, які після відповідного голосового режиму, лікування й правильного виспівування зазвичай зникають.

До форсованого співу часто вдаються співаки, які мають звучний голос, повний за діапазоном, приємним тембром, але дещо одноманітний за механізмом голосоутворення. За короткий термін такі вокалісти здатні розучити й проспівати, наприклад, партії Хозе з опери Бізе "Кармен", Манріко з опери Верді "Трубадур", Радамеса з опери Верді "Аїда" тощо. Але таке швидке розучування партій, форсований спів, деяке розширення голосу в нижній ділянці діапазону призводять до захворювання голосових складок і порушення механізму голосоведення, в результаті чого співак може мати проблеми зі здоров'ям та, відповідно, зі співом упродовж кількох місяців.

Досвід роботи зі солістами опери, артистами хору, студентами музичних училищ свідчить, що захоплення надмірно гучним співом, надто раннє звернення до репертуару, насиченого емоційними фарбами, який захоплює всю натуру молодого співака, перевищення теситурних можливостей вокаліста (як, наприклад, партія Ріголетто з однойменної опери Верді, Мефістофеля з опери Гуно "Фауст", Каніо з опери Леонковалло "Паяци" тощо) сприяють утворенню у них, як ми вже зазначили, "вузликів співаків", крайових кіст, фібром голосових складок та різних розладів у голосоведенні. Через те, що естрадний вокал відрізняється синтетичністю, запозиченнями технік та експериментами у вокальних манерах, форсований спів є нині однією з найпоширеніших проблем естради.

Слух і м'язове почуття, вібраційні відчуття сприяють розвитку співоного голосу. Під впливом щоденних тренувань м'язова пам'ять, слух, вібраційний контроль досягають високої досконалості, в кінцевому підсумку покращуючи співоный голос. У контексті форсованого співу дуже важливо, зокрема, звертати увагу на методи контролю голосу вокаліста.

Тільки таким чином можна розв'язати проблему охорони та розвитку дитячого голосу. Але, на думку В. Откидач, у той же час у класі сольного співу розвивають гнучкість голосу, навички кантиленного співу, вміння розуміти та втілювати у своєму виконанні композиторський задум, розрізняти стилі, вивчати питання фразування та смислових акцентів [3, с. 40]. Тому техніку форсованого співу не може використовувати у розвитку вокальних здібностей початківців, але вона є цілком припустимою для періодичного застосування досвідченими майстрами естради.

У даній роботі форсований спів представлений не лише як проблемна тенденція, а й як техніка, котра хоч і є складною для опанування та для фізіології співака, все ж може бути опанованою на початкових стадіях навчання естрадному вокалу.

Одна з найважчих проблем вокальної педагогіки – навчити вокаліста співати без небезпечної для голосу перенапруги гортані та голосових зв'язок. Але правильно опанувати спеціальні навички екстремального вокалу з нуля, не вміючи добре контролювати свій голос, неможливо та небезпечно, позаяк це неминуче призведе до того, що людина не просто не зможе співати, а й ризикує втратити свій розмовний голос. Неправильний спів, постійне форсування



звучу неминує призводить до захворювання голосових зв'язок. Як відомо, питання відновлення голосового апарату є дуже тонким та делікатним. Звички, вироблені роками, ліквідуються з великими труднощами, оскільки діє м'язова пам'ять. Тому процес відновлення може бути тривалим. Особливо в групі ризику опиняються дитячі незміцнілі голоси. Отже, в навчанні співу дуже важливою є етапність розвитку: крок за кроком, від простого до складного. Форсований спів – це наслідок безвідповідального ставлення педагога до голосового апарату учня, “перескакування” через один або кілька етапів вокального розвитку, наслідок зневаги до якості вокального виконання та погоні за зовнішньою яскравістю, ефектністю. Форсований спів може бути технікою, яку частково використовують у розвитку майстерності естрадного виконавця, але не на початкових етапах його діяльності.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Дмитриев Л. Основы вокальной методики / Л. Дмитриев. – М. : Музыка, 2007. – 368 с.
2. Коротева С. В. Форсированное пение без опоры дыхания и его последствия / С. В. Коротева // Научные труды Московского гуманитарного университета. – 2016. – № 2. – С. 31–35.
3. Откидач В. Н. Пути становления творческой личности эстрадного исполнителя / В. Н. Откидач // Наука. Искусство. Культура. – 2016. – № 1(9). – С. 37–42.
4. Ренева А. Н. Распространенные проблемы при обучении вокалу на начальном этапе / А. Н. Ренева // Научные труды Московского гуманитарного университета. – 2016. – № 2. – С. 36–38.
5. Стулова Г. П. Сущностные характеристики эстрадного вокального искусства и задачи учебного процесса / Г. П. Стулова // Музыкальное исполнительство и образование. – 2013. – № 2. – С. 123–127.
6. Kim Y. E. Singing Voice Analysis/Synthesis. – URL: <https://pdfs.semanticscholar.org/89e3/10b7c5577866bbf6071efbcbc20f28b2f0c6.pdf>.
7. Sundberg J. Breathing behavior during singing. – URL: <https://pdfs.semanticscholar.org/6028/74453b2b69ccefafa0e951e84725286e4a4aaa.pdf>.

#### REFERENCES

1. Dmitriev, L. (2007). *Osnovy vokal'noy metodiki* [Fundamentals of vocal technique], Moscow, Muzyka. (in Ukrainian).
2. Koroteeva, S. V. (2016). Forced singing without breathing and its consequences, *Nauchnyye trudy Moskovskogo gumanitarnogo universiteta* [Scientific works of the Moscow Humanitarian University], Vol. 2, pp. 31–35. (in Russian).
3. Otkidach, V. N. (2016). Ways of formation of the creative personality of the pop performer, *Nauka. Iskusstvo. Kul'tura* [Science. Art. Culture], Vol. 1(9), pp. 37–42. (in Russian).
4. Reneeva, A. N. (2016). Common problems when learning vocal at an early stage, *Nauchnyye trudy Moskovskogo gumanitarnogo universiteta* [Scientific works of the Moscow Humanitarian University], Vol. 2, pp. 36–38 (in Russian).
5. Stulova, G. P. (2013). Essential characteristics of pop vocal art and tasks of the educational process, *Muzykalnoye ispolnitelstvo i obrazovaniye* [Musical Performance and Education], Vol. 2, pp. 123–127 (in Russian).
6. Kim Y. E. (2003). “Singing Voice Analysis/Synthesis”, available at: <https://pdfs.semanticscholar.org/89e3/10b7c5577866bbf6071efbcbc20f28b2f0c6.pdf> (accessed 22.09.2018).
7. Sundberg J. (1992). “Breathing behavior during singing”, available at: <https://pdfs.semanticscholar.org/6028/74453b2b69ccefafa0e951e84725286e4a4aaa.pdf> (accessed 22.09.2018).

УДК 784.3: 792.7

Олексій Шпортко  
Галина Гаценко

### ЕСТРАДНИЙ ВОКАЛ У КОНТЕКСТІ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

*У статті визначено, що естрада як явище культури відрізняється синтетичністю. Охарактеризовано естрадний вокал у контексті подібного синтезу мистецтв, який перетворює сценічний номер на перформанс. Доведено, що естрада – це поєднання компонентів вокальних технік, театральних та хореографічних елементів, а також охоплює сукупність візуальних образів. Зроблено висновок, що все це дає естраді змогу формувати художній простір сучасної культури та бути одним із найвпливовіших елементів масової культури.*

**Ключові слова:** естрадний вокал; синтез мистецтв; індивідуальна манера виконавця; сценічний образ; популярна музика.

Алексей Шпортко  
Галина Гаценко

### ЭСТРАДНИЙ ВОКАЛ В КОНТЕКСТЕ СИНТЕЗА ИСКУССТВ

*В статье определено, что эстрада как явление культуры отличается синтетичностью. Охарактеризован эстрадный вокал в контексте подобного синтеза искусств, который превращает сценический номер в перформанс. Доказано, что эстрада – это сочетание компонентов вокальных техник, театральных и хореографических элементов, а также включает совокупность визуальных образов. Сделан вывод, что все это дает эстраде возможность формировать художественное пространство современной культуры и быть одним из самых влиятельных элементов массовой культуры.*

**Ключевые слова:** эстрадный вокал, синтез искусств, индивидуальная манера исполнителя, сценический образ, популярная музыка.

Oleksii Shportko  
Halyna Hatsenko

### POP VOCAL IN THE CONTEXT OF THE SYNTHESIS OF ARTS

*The main task of this work is to demonstrate the synthetic nature of the variety as a cultural phenomenon, as well as the characteristics of pop vocal in the context of such synthesis of the arts, which turns the stage number into a performance. The methodology of research, because of the specifics of this article's topic, requires a combination of methods of musicology, theater studies and cultural studies. Scientific novelty of the article is that in this paper, the pop music and, accordingly, pop vocal are presented not in isolation from other components of the stage number. The variety is a combination of components of vocal techniques, theatrical and choreographic elements, and also includes a set of visual images. Thus, all this allows the stage to form the artistic space of modern culture and be one of the most influential elements of mass culture.*

*Modern artistic culture, which develops in the conditions of a new information society, is characterized by plurality, multi-vectority, contradictions, conflict and coexistence of various artistic tendencies that require study and comprehension. Accordingly, there are a significant number of research papers devoted to various aspects of the formation and development of classical genres of musical art, the activities of outstanding performers and educators in the field of academic music and education. However, throughout the history of artistic culture, along with classical samples, there are significant layers of musical culture, also require serious analysis. This is the so-called "entertaining*

music” that existed, meanwhile, at all times. To “entertaining music” it is customary to attribute the art of pop, although it does not always perform such a function. Moreover, the very concept of “pop music” (or “popular music”) already carries some kind of negative meaning, hence the birth of the term “pop”, which is just as neglected as musicians of the classical direction, jazz or rock-musicians. But in reality, the pop music is a complex phenomenon, it can be equated with an open system that develops under its own autonomous laws. Thus, the pop and pop vocal are of relevance in the context of studying them as phenomena that are synthetic in nature and give rise to a separate field of culture.

Today, before the system of musical education, which finally turned to the art of pop art, there is the problem of creating such pedagogical conditions in which future professional artists and educators will find a clear understanding of the significance not only of commercial success but also of its role in expanding the artistic cultural space. When their success will contribute to the formation of taste in a large number of listeners and spectators who love and willingly attend pop concerts, increase their artistic needs, and then the entertainer will cease to feel a representative of the art of “second grade” and become equal with the representatives of academic art. This is a very important aspect that contributes to enhancing motivation for learning and opens the way to a new spiritual environment. In this paper, the pop music and, accordingly, pop vocal are presented not in isolation from other components of the stage number. The variety serves as a combination of components of vocal techniques, theatrical and choreographic elements, and also includes a set of visual images. Thus, all this allows the stage to form the artistic space of modern culture and be one of the most influential elements of mass culture. Thus, pop art is a complex open system that is characterized by autonomy but also a synthetic integrity of not only elements and techniques of folk, academic vocal, manner, which are characteristic exclusively for the stage, but also the individual image of the vocalist, who needs to be simultaneously not only a singer, but also to have choreographic, plastic, acting and dramatic art. It is important to note the synthesis of the development of pop vocal art and, accordingly, acting art. Scenic skill is acquired in the process of theoretically mastered the basic laws of acting techniques and practical classes. The acquisition of stage skills must go hand in hand with improving voice performance. To achieve stage mastery you can study, supervise the play of outstanding artists, as well as practical realization on the stage of the acquired knowledge in the educational situation.

**Keywords:** pop vocal; synthesis of arts; individual manner of performer; stage style/image; popular music.

Сучасна художня культура, що розвивається в умовах нового інформаційного суспільства, відрізняється множинністю, багатовекторністю, протиріччями, конфліктністю та співіснуванням різних художніх тенденцій, які потребують вивчення та осмислення. Відповідно, є значна кількість дослідницьких робіт, присвячених різним аспектам становлення і розвитку класичних жанрів музичного мистецтва, діяльності видатних виконавців та педагогів у сфері академічного музичного мистецтва й освіти. Однак упродовж усієї історії художньої культури поряд із класичними зразками існують значні пласти музичної культури, які також потребують серйозного аналізу. Це так звана “розважальна музика”, що існувала, між тим, в усі часи. До “розважальної музики” прийнято відносити також мистецтво естради, хоча воно далеко не завжди виконує подібну функцію. Більше того, саме поняття “поп-музика” (або ж “популярна музика”) вже несе в собі якийсь негативний сенс, звідси й народження терміна “попса”, що зневажають музиканти як класичного напрямку, так і джазові або ж рок-музиканти. Але насправді естрада – це складне явище, її можна прирівняти до відкритої системи, яка розвивається за своїми автономними законами. Відтак, естрада та естрадний вокал виявляють свою актуальність у контексті дослідження їх як явищ, що є синтетичними та породжують окреме поле культури.

Естрада як предмет потенційних розвідок популярна серед дослідників. Мистецтво естради бере активну участь у формуванні художнього простору сучасної культури. Цей аспект досліджено, зокрема, у працях Н. Кирихно [2] та Я. Курганової [4]. Дж. Борн [6] приділяє особливу увагу популярній музиці та ефекту шоку, який вона справляє. Інша сторона, яка приваблює науковців, – процес становлення естрадного виконавства, що допомагає розкрити

його специфіку. Цій темі присвятив одну зі своїх статей Ю. Драбчук [1]. Еволюції естрадного виконавства як різновиду популярної музики стосується робота М. Мауча, Р. М. МакКаллама, М. Леві та А. М. Леруа [7]. Особливості та відмінні характеристики естрадного вокалу висвітлені у розвідках Н. Козлова [3], який пише про зв'язок естради, хореографії та жестів. Нарешті, синтетичність естрадного вокалу – основна тема праць В. Плахотнюк [5], на думку якої, у даному випадку ми маємо справу саме із синтезом мистецтв.

Мета статті – висвітлити синтетичність естради як явища культури, а також охарактеризувати естрадний вокал у контексті подібного синтезу мистецтв, який перетворює сценічний номер на перформанс.

У сучасну епоху західна музична культура відрізняється фрагментованістю. Протягом усього ХХ ст. можна побачити безпрецедентне серйозне відчуження композиторів академічного поля від публіки і, разом з тим, зростання популярності комерційних музичних форм із надзвичайним успіхом рівня продажів на ринку. Однак це грубе зображення складної історії музики показує поляризацію сучасної культури, порівняно з класичними зразками мистецтва. Архітектура може бути зразковим середовищем відчуженого та домінуючого модернізму; ідеологія авангарду була побудована в кінці ХІХ ст. на візуальній революції; музика також пережила деякі трансформації. Але ні візуальне мистецтво, ні архітектура не показують розширення впливу та нестабільний масовий ринок популярних форм синхронно з розвитком модернізму й авангарду. З іншого боку, в рамках комерційної популярної музики відбувається розширення ринків і наростання виробничих процесів, що є показовим порівняно з іншими формами культурних явищ, які підтримуються засобами масової інформації.

Тому естрадне виконавство є неоднозначним предметом для дослідження, з його здатністю відобразити наявний стан культури. У соціально-економічному плані естрадна музика поширюється через комерційні ринкові механізми, тоді як процес навчання вокалістів можна забезпечувати й через державні структури [6, с. 51–52]. Вокаліст, як і представник будь-якого іншого виду сценічного видовищного мистецтва, прагне у своїй творчості до створення художнього образу. Елементи такого створення можуть охоплювати голос, інтонацію, ритм, тембр, інші технічні характеристики, пластику, міміку, внутрішню “енергетику” артиста, особливу атмосферу, ауру, яка виникає при виконанні номеру тощо.

Таким чином, естрадне виконавство не є “простою” сферою з пом'якшеними правилами, а через це нібито доступною для опанування у пришвидшеному темпі. Естрада потребує від артиста не лише оволодіння власним голосом, що почасти не є легкою справою (вокалістові необхідно розумітися на деталях як академічного, так і народного співу), а й знання акторського мистецтва, вміння правильно застосовувати невербальні форми комунікації.

Можна сказати, що робота над удосконаленням одного з інструментів творчої діяльності естрадного вокаліста підпорядковується всім законам школи драматичного й акторського мистецтва. Однак проблемним залишається питання акторської підготовки вокалістів, особливо теоретичних та методичних аспектів їх професійного становлення. У практичній діяльності вокальна педагогіка, крім навчання спеціальним навичкам, не приділяє належної уваги процесу об'єднання технічних завдань музичного виконавства і створення художнього образу.

У художній структурі “номеру” важливою основою його створення є неповторна індивідуальність артиста. Для порівняння можна зазначити, що у театрі першоосновою спектаклю є твір драматургії. Індивідуальність артиста служить відправним поштовхом до виникнення “образу”. Але на відміну, наприклад, від опери, де виконавець повинен постійно “приміряти” на себе певні ролі, залежно від твору, естрадний вокаліст завжди є ніби “самим собою”, завжди постає на сцені перед публікою в один раз винайденому для себе образі.

Відтак, одна з особливостей художньої структури номера – це постійний, звичний для глядачів естрадний образ (своєрідна маска) виконавця. У поняття індивідуальності естрадного артиста входить ряд специфічних особливостей: жанр, засоби виразності цього жанру, рівень виконавської майстерності, тобто “технології” опанування виразних засобів цього жанру, міра

володіння навичками акторської майстерності (тобто здатність або нездатність до “перевтілення”, котре, як ми вже зазначили, в естрадному виконавстві має свою специфіку).

Важливою складовою художньої структури номера є також драматургія, тобто сюжетно-дієва побудова номера, сукупність жанрових особливостей, що обов’язково знаходять вираження у специфічних виразних засобах, які артист використовує для створення художнього образу. Для того, щоб у вокальному виконавстві вдалося вміло використати акторську гру, найважливішою обставиною є точна, яскраво виражена драматургія номера. Номер представляє у реальних обставинах і безпосередньо виконує сам артист – тільки у такому випадку виникають “персонаж”, “тема” та “подія”. В естрадному вокальному мистецтві техніка виконання лежить поза площиною техніки акторської майстерності. Отже, є проблема методології створення і з’єднання спеціальної вокальної техніки з вибудовуванням драматургії естрадного номера.

У сучасних суспільствах зміни культури здаються постійними. “Фокус моди особливо очевидний для популярної музики” [7]. Артист неодмінно враховує запити публіки, на яку він орієнтується у намаганні вибудувати кар’єру. Останнім часом, як показує практика, великого значення в естрадному виконавстві набувають пластика співака та оволодіння хореографією. Пластика, як складова частина сценічного образу, розвивається та само, як й інший музичний матеріал. Також пластика бере участь у створенні умов для вираження теми, ідеї виконуваного твору, розкриття його емоційно-змістовної структури. Завдання естрадного співака, таким чином, полягає у тому, щоб, використовуючи ті чи інші засоби “пластичної лексики”, створити єдину образну систему у синтезі з вокальною виразністю. Щоб досягти зазначеної мети, вокаліст має оволодіти нюансами пластичної мови, опанувати сценічний простір та бути одночасно і хореографом, і режисером для “постановки” виконуваної пісні [3, с. 132].

Спершу варто звернути увагу на пластичну виразність у статичі (позу). Вона є серцем пластичної лексики естрадного вокаліста. Поза – це найлаконічніший елемент сценічної пластики, вона здатна виражати образ, сенс, характер твору та емоційний стан співака. Можливості пози є необмеженими, якщо вона – невід’ємна частка внутрішньої правди артиста.

Про естрадний номер не можна говорити у відриві від практики акторської гри. Як зазначає Ю. Драбчук, “прагнення до театралізації пісні виявлялося на початку становлення цього жанру в досить невігядливих, деколи навіть примітивних формах, що не можуть бути порівняні з арсеналом засобів сучасної театральної практики... Найчастіше виконавці використовували такі форми виразності, як ходіння по сцені, одноманітне відбивання такту ногою та ін. Водночас специфічність цього типу виконавства простежувалася від самого початку в спеціальних прийомах інтонування у веденні звуку, в метроритміці, характері мелодики й способі цезурування, а також у суто театральних прийомах виконання” [1, с. 71].

Варто підкреслити, що завдання опанування простором сцени не є тривіальним, бо естрада відрізняється мобільністю. Співак, особливо в період гастрольної діяльності, має швидко пристосовуватися до нових умов. Сценічний простір впливає не тільки на диспозицію виконавця, танцювальної групи, допоміжної техніки, а й зумовлює зміни у звучанні пісні. Таким чином, це потребує від виконавця розвитку такої якості, як гнучкість. У тому числі – стресостійкість та гнучкість психологічна.

Отже, для того, щоб мистецтво естради розвивалося не тільки в руслі суто комерційних проектів (хоча й успішні комерційні проекти можуть бути надзвичайно яскравими, оригінальними і талановитими, досить згадати хоча б виступ української співачки Руслани на Євробаченні у 2004 р.), необхідно високо підняти планку професійної підготовки майбутніх артистів естради, а також майбутніх педагогів у сфері музичного мистецтва й освіти, які готують талановиту молодь до реалізації своїх творчих можливостей на вітчизняних і зарубіжних сценічних майданчиках.

Складність окресленого завдання обумовлена саме тим, що мистецтво естради прийнято відносити, як ми вже зазначили, до “легкої”, “розважальної” сфери, критерії в якій штучно занижені. Але ж весь досвід досягнень у цій галузі свідчить про те, що справжнього успіху досягають лише дуже талановиті, неабиякі яскраві особистості, які володіють власним творчим обличчям, власним “почерком” і високою професійною культурою.

Сьогодні перед системою музичної освіти, котра нарешті звернулася до мистецтва естради, стоїть проблема створення таких педагогічних умов, у яких майбутні професійні артисти та педагоги знайдуть чітке розуміння значущості не тільки комерційного успіху, а й своєї ролі в розширенні художнього простору культури. Коли їх успіх сприятиме формуванню смаку в значній кількості слухачів і глядачів, які люблять і охоче відвідують естрадні концерти, підвищенню їх художніх потреб, тоді естрадний артист перестане відчувати себе представником мистецтва “другого сорту” і стане рівноправним із представниками академічного мистецтва. Це дуже важливий аспект, що сприяє підвищенню мотивації до навчання та відкриває шлях у нове духовне простір.

За такого підходу до організації освітнього процесу на естрадному відділенні у вищих навчальних закладах кожен його випускник погодиться з думкою, що музика здатна відновити цілісність внутрішнього світу людини – у поєднанні з цілісністю зовнішнього світу, який сприймається нею, тим самим відновлюючи у самій людині можливість здобуття психічної рівноваги та осягнення смислів життя [2, с. 210].

На думку В. Плахотнюк, естрада поєднується з популярною музикою у сенсі її західного розуміння. Але дослідниця пише, що можна також інакше тлумачити синтетичний характер естради: “...синтез, передусім, не видів мистецтв, а синтез жанрових, більше того, культурних метакультурних специфікацій музичної культури, де поєднуються інтуїції року, джазу...” [5, с. 265]. Відтак, простір глобалізації дає змогу змішуватися культурам різних регіонів світу, елементи яких комбінуються в те, що у вітчизняному контексті розвитку музичної культури називається естрадою.

На українську естраду вплинули не лише блюз, спірічуелс та регтайм, а й мовні особливості Угорщини, Польщі тощо. Національна естрада постає поєднанням різноманітних діалектних конфігурацій та дискурсів, ритмічних особливостей, характерних для культур країн-сусідів України.

У даному дослідженні естрада та, відповідно, естрадний вокал представлені не ізольовано від інших компонентів сценічного номеру. Естрада виступає поєднанням компонентів вокальних технік, театральних та хореографічних елементів, а також охоплює сукупність візуальних образів. Таким чином, усе це дозволяє естраді формувати художній простір сучасної культури та бути одним із найвпливовіших елементів масової культури.

Таким чином, естрадне мистецтво постає складною відкритою системою, яка відрізняється автономністю, але також є синтетичною цілісністю не лише елементів і технік народного, академічного вокалу, манер, характерних тільки для естради, а й індивідуального образу вокаліста, якому необхідно бути одночасно не лише співаком, а також володіти хореографічною, пластичною, акторською, драматургічною майстерністю. Важливо відзначити синтез розвитку естрадного вокального мистецтва та, відповідно, акторського мистецтва. Сценічна майстерність набувається у процесі теоретично засвоєних основних законів акторської техніки і практичних занять. Сценічні навички треба набувати одночасно з роботою над удосконаленням голосу. Домогтися сценічної майстерності можна навчанням, спостереженням за грою видатних артистів, а також практичною реалізацією на сцені набутих у навчальній ситуації теоретичних знань.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Дрбчук Ю. П. Українська пісенна естрада 70–80-х рр. / Ю. П. Дрбчук // Вісник Маріупольського державного університету. Серія: філософія, культурологія, соціологія. – 2014. – № 7. – С. 69–72.
2. Киряхно Н. И. Искусство эстрады в формировании художественного пространства современной культуры / Н. И. Киряхно // Вестник МГУКИ. – 2008. – № 5. – С. 208–210.
3. Козлов Н. И. О пластической культуре эстрадного вокалиста. – URL: [https://lib.herzen.spb.ru/.../1/.../kozlov\\_22\\_53\\_132\\_137.pdf](https://lib.herzen.spb.ru/.../1/.../kozlov_22_53_132_137.pdf).
4. Курганова Я. Эстрадный вокал в контексте современной масс-культуры / Я. Курганова // Проблемы взаимодействия мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / [ред.-

- упоряд. Г. І. Ганзбург]. – Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2015. – Вип. 42. – С. 419–428.
5. Плахотнюк В. Г. Тенденції становлення естрадного синтезу мистецтв / В. Г. Плахотнюк // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. – 2014. – № 20(1). – Рівне : РДГУ. – С. 265–270.
  6. Born G. Modern music culture: on shock, pop and synthesis. – URL: [http://banmarchive.org.uk/collections/newformations/02\\_51.pdf](http://banmarchive.org.uk/collections/newformations/02_51.pdf).
  7. Mauch M., MacCallum R. M., Levy M., Leroi A. M. The Evolution of Popular Music: USA 1960–2010 / M. Mauch, R. M. MacCallum, M. Levy, A. M. Leroi // Royal Society Open Space. – 2015. – V. 2. – №5. – P. 1–10.

#### REFERENCES

1. Born, G. (1987). Modern music culture: on shock, pop and synthesis, *New Formations*, no. 2 (Summer), available at: [http://banmarchive.org.uk/collections/newformations/02\\_51.pdf](http://banmarchive.org.uk/collections/newformations/02_51.pdf) (access August 20, 2018).
2. Drabchuk, Yu. P. (2014). Ukrainian singing stage of the 70's and 80's, *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu. Seriya: filosofii, kulturolohiia, sotsiologii* [Journal of Mariupol State University. Series: Philosophy, Culturology, Sociology], no. 7, pp. 69–72 (in Ukrainian).
3. Kiryakhno, N. I. (2008). The Art of Diversity in the Formation of the Artistic Space of Contemporary Culture, *Vestnik MGUKI* [Journal of the Moscow State Institute of Culture], no. 5, pp. 208–210. (in Russian).
4. Kozlov, N. I. (2007). On the plastic culture of a pop vocalist, *Journal of the A. Herzen Russian State Pedagogical University*, no. 53, available at: [https://lib.herzen.spb.ru/.../1/.../kozlov\\_22\\_53\\_132\\_137.pdf](https://lib.herzen.spb.ru/.../1/.../kozlov_22_53_132_137.pdf) (access August 20, 2018).
5. Kurganova, Ya. (2015). Variety vocal in the context of modern mass culture, *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity* [Problems of Interaction of Art, Pedagogy and the Theory and Practice of Education], Kharkiv, Publishing Company “S. A. M”, no. 42, pp. 419–428 (in Russian).
6. Mauch M., MacCallum R. M., Levy M., Leroi A. M. (2015). “The Evolution of Popular Music: USA 1960–2010”, *Royal Society Open Space*, 2 (5), pp. 1–10.
7. Plakhotnyuk, V. G. (2014). Trends in the creation of a variety of arts synthesis, *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku* [Ukrainian culture: past, modern, ways of development], no. 20 (1), Rivne, Rivne State Humanitarian University, pp. 265–270. (in Ukrainian).

УДК 78.07

Олена Бурська

#### ДИНАМІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ФАКТУРНОГО МИСЛЕННЯ ПАНІСТА У ПОШУКУ ІНТОНАЦІЙНОЇ ВИРАЗНОСТІ ЗВУКОВОГО ОБРАЗУ

У статті розкриті питання змісту виконавського мислення у площині фортепіанної фактури, спрямованого на пошук джерел інтонаційної виразності та динамічної цілісності звукового образу музичного твору. Зроблено спробу визначення інтрамузичних чинників інтонаційної виразності та внутрішньої динаміки музичної тканини на основі слухового аналізу фортепіанної фактури. Фактура розглянута у виконавському ракурсі як просторова модель звукового образу в клавіатурній проекції та мобільне фонічне середовище.

**Ключові слова:** інтонаційне музичне мислення; виконавський аналіз; фортепіанна фактура; цілісність звукового образу; інтонаційна виразність

**ДИНАМИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФАКТУРНОГО МЫШЛЕНИЯ ПИАНИСТА  
В ПОИСКЕ ИНТОНАЦИОННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ  
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ОБРАЗА**

*В статье раскрыты вопросы содержания исполнительского мышления в плоскости фортепианной фактуры, направленного на поиск источников интонационной выразительности и динамической целостности звукового образа музыкального произведения. Автором сделана попытка определения интрамузыкальных основ интонационной выразительности и внутренней динамики музыкальной ткани на основе слухового анализа фортепианной фактуры. Фактура рассматривается в исполнительском ракурсе как пространственная модель звукового образа в клавиатурной проекции и мобильная фоническая среда.*

**Ключевые слова:** интонационное музыкальное мышление, исполнительский анализ, фортепианная фактура, целостность звукового образа, интонационная выразительность.

Olena Burska

**DYNAMIC FEATURES OF THE PIANIST'S TEXTURAL THINKING  
IN SEARCH OF THE INTONATION EXPRESSIVENESS OF THE SOUND IMAGE**

*Issue related to the content of the performing's thinking in the area of the piano texture which is aiming on the search of sources of intonation expressiveness and dynamic integrity of the sound image of a musical composition are investigated in the paper. The author has made an attempt to define the intra-music factors of the intonation expressiveness and internal dynamics of the texture of a musical composition on the base of the auditory analysis of the piano texture. The texture is considered under the performing's angle as a spatial model of the sound image in its keyboard projection and the mobile phonic environment.*

*It is emphasized that the investigation of the nature of the intonation expressiveness of the sound image of music is a base of the development of the performing's thinking. The sources of the intonation expressiveness are found in the specific attention to the phonic features of the elements of the music texture, such as the phonically coloring of the supporting harmony as a dominant issue within a specific syntactic structure with the appearance of the phenomenon of the phonic synthesis of the elements of a textured stem in its "gravitation field". The other elements of the music texture are inter-tone bonds which are resulted from the phonic quality of an interval in its harmonic form, and interval bonds in the developing of the melodic syntax; phonic micro-contrasts of the interval bonds are manifested as clear meaning of the expressed melody, etc.*

*The image of the music texture as a spatial model of the sound (textured carcass), and, at the same time, as a dynamic integrity, a "hologram" of the textured space in the completeness of its phonic quality, dynamics of the force fields and semantic lines of the development is a subject support of the sound image. The capability to see and hear the live plastics of the linear development of the textured polyphonic with the simultaneous perception of the architectonics of the textured elements is a leading feature in the development of the player's mastering. Analysis of the texture of the music composition on the base of the reduction of its tectonic layers to a harmonic basis of the music integrity (as per H. Schenker) and structural analysis of the melodic lines (as per M. Aranovsky), which discover the vision of the intonation plastics of the textured horizontal is an effective means of the development of such capability. In accordance with the spatial specifics of the music texture, which is described in the system of coordinates as "vertical – horizontal – depth", the logics of the performing's analysis is developed from the syntactic organization of a melodic horizontal through the establishing rhythm-intonation inter-links between the textured layers (textured stem) to the transferring of timbre-dynamic ideas of sounding under the angle of the spatial perspective (depth of texture).*



*The performing's analysis of the music texture as a dynamic integrity requires the support on the factors which define the preservation of the integral vision. Dynamic intonation processes which are capable to manifest on different scale levels of the texture, are defined simultaneously by "gravitation" forces of metric and modal systems and micro-dynamic properties of a tone as a plastic element of the intonation texture, which are based on the zoning nature of the sound diapason (as per M. Garbuzov). Imaginary change of the sound diapason within a specific tone defines the inertia of its plastic transition in the next tone, and, beyond the contour of a motive, combines the tones in the united line leaving the illusion of the "cordless" motion "through the tones" (effect described by E. Kurt). This change serves as an active united force which provides the music phrase with the intonation integrity. This technique "erases" limits between its structural elements and opens the internal logics of the multi-vector intonation inter-links between them and the way to the panoramic review of the "timbral surface" of the sounding.*

*Keeping the focus of attention on the phonic quality of the elements of the music texture, the vision of the structural logics of harmonic development and the feeling of its internal intonation dynamics are the basis of the performing's thinking which is aimed on the achievement of the integrity and expression of the sound image. The author suggests that the carrying out the analysis of the piano music texture according to the defined semantic parameters is a basis of the development of the mastering of the piano performance in view of the direct relationship of its technical constituent from the depth of understanding of intra-music intonation processes.*

**Keywords:** *piano texture; intonation; musical thinking; performance analysis; the integrity of the sound image; intonation expressiveness*

Виконавська майстерність у її найвищих проявах досконалого володіння інструментом, витонченого нюансування музичної тканини, інтонаційно виразного оперування звуком як словом, сповненим смислу, залишається переважно таємницею мистецтва, недосяжною погляду з позицій традиційного аналізу, якої можна торкнутися лише поверхово, в її окремих моментах, зосередившись на глибинних основах цілісності та природної виразності звукового образу. Особливістю майстерності такого рівня є важлива для виконавця здатність мислити інтонаційно витончено у часі та просторі музичної форми з інтуїтивним осягненням глибинних джерел інтонаційної пластики музичної тканини, її внутрішньої динаміки, яка задається природними інтрамузичними процесами, архітектонічної (в просторі фактури) та драматургічної (у динаміці часового розвитку) цілісності.

У дослідженні природи інтонаційної виразності звукового образу музики, зокрема як проблеми фортепіанної педагогіки, важливими є питання змісту виконавського мислення у площині музичної фактури. Саме в ракурсі фортепіанної фактури, одночасно як структури та фонічного середовища, "заповненого музичними звуками простору, що розгортається в часі" (Є. Назайкінський), відкриваються інтрамузичні джерела інтонаційної виразності, динамічної єдності та цілісності звукообразу згідно із законами краси, співмірності й гармонійності його елементів. З одного боку, піаніст оперує клавіатурною моделлю музичної тканини, яка проявляється крізь фактурний каркас, остов звучання, з іншого – у поліпластовому фактурному рельєфі з його "динамічними закономірностями глибинної мобільності" (М. Скребкова-Філатова) якнайкраще проглядаються широкі інтонаційні зв'язки елементів тканини, які не прописані у нотному тексті, але пунктиром проступають у живому звучанні.

Музична *фактурологія* (термін Ю. Холопова) набула розвитку з другої половини ХХ ст., у працях Л. Мазеля і В. Цукермана [15], Є. Назайкінського [17], М. Скребкової-Філатової [21], Ю. Тюліна [24], В. Холопової [26], дослідженнях українських музикознавців Г. Виноградова [2], О. Сокола [22], В. Москаленка [16], Г. Ігнатченка [8] та ін. Серед сучасних музикознавчих досліджень питанням фактури присвячені, зокрема, дисертації Т. Виноградової [3], І. Денисенко [5], Т. Красникової [13]. Виконавський аспект теорії фактури став предметом окремого вивчення у роботах Г. Когана [12], В. Приходько [20], Т. Рощиної [20], Л. Касьяненко [11], І. Цурканенко [27], М. Чернявської [28], С. Школяренка [29]. Докладний аналіз найвагоміших наукових розробок з проблематики фактури поданий у статтях О. Гнатишин [4], О. Титової [23].

Мета статті – висвітлити особливості змісту виконавського мислення у площині фортепіанної фактури, зорієнтованого на пошук джерел інтонаційної виразності та динамічної цілісності звукового образу.

Прояв особливої уваги до фактурної організації музичної системи, процесів складення музичної тканини (*тканевого сложения*) дослідники пояснюють сучасною практикою музичної композиції, її пошуками у площині звукової тканини, що “не перестає дивувати музичний світ новими звучаннями і дивовижними візерунками тканинного декору” [23]. “У сучасній музичній практиці, – зазначила О. Титова, – фактура не тільки виступає на передній план у загальній системі засобів виразності, а й часто завойовує собі право бути провідною силою, що організовує формотворення” [23]. За В. Холоповою, вона є “інтонаційний “резервуар” музики, носій тематичної функції, основа формотворення, а такі сильні виразно-конструктивні фактори, як гармонія, поліфонія, виступають лише її компонентами” [26, с. 4].

“Володіння фактурою” як виконавська якість і показник піаністичної майстерності полягає в особливому баченні музичної тканини твору. Зокрема, в її клавіатурній проекції, де проявляється графіка фактурних ліній, своєрідна “топографія” структурних пластів. Клавіатурний зріз фактури є її симультанним образом. Симультанність у сприйнятті фактурної організації звукової тканини, як зазначив С. Школяренко, є центральною проблемою виконавського відчуття в озвучуванні композиторського тексту. Дослідник підкреслив, що лише в одномоментному баченні фактури цілого виконавець може організовувати звукові деталі, вводити їх у загальний процес становлення форми як “фактурно-синтаксичного розгортання”. Увага до “звукових показників фактури, які не зводяться до нотного тексту навіть при його “мисленому” озвучуванні”, є особливістю виконавського підходу до феномену фактури, що відрізняє його від музикознавчого [29, с. 69].

В аспекті виконавського втілення найбільш наближеними до сутності феномену є визначення фактури в Є. Назайкінського (“Фактура в музиці – це художньо доцільна тривимірна музично-просторова конфігурація звукової тканини, що диференціює й об’єднує по вертикалі, горизонталі та глибині всю сукупність компонентів” [17, с. 72]); В. Москаленка (“Фактура – художня цілісність у побудові звучання музичної тканини, що утворюється при взаємодії її елементів” [16]); Г. Ігнатченка (“Фактура є така, що рухається, і з певною мірою інтенсивності видозмінюється вертикально-просторова координата звукової тканини, що утворює особливу горизонталь – послідовність змін своєї побудови” [8]); Т. Красникової (“Фактура – феномен, який виокремлюється у формі твору і наділений функцією розподілу матеріалу в звуковому просторі, що перебуває у русі та розвитку”) [13].

Виконавська специфіка фактури – в її двоякості як, одночасно, зовнішньої архітектонічної форми звучання – *константної* і *стабільної* (С. Школяренко), що реалізується через фактуру як структуру, і внутрішнього експресивного, динамічного зв’язку фактурних елементів у “звукотекстовому” відображенні фактури як процесу [29, с. 108].

М. Скребкова-Філатова, обмежуючи виконавський ракурс трактування фактури його опорою на категорією “викладу” як конкретного мелодико-ритмічного малюнка, підкреслює, разом із тим, важливість для виконавця “витонченого і деталізованого осягнення неповторних особливостей музичної тканини твору, її конкретних “вигинів” і багатогранних художніх можливостей” [21, с. 18]. Наслідуючи Є. Назайкінського, М. Скребкова-Філатова говорить про фактуру як систему, що організовує в музиці особливий багатокоординатний художній простір. Художній простір і час є невід’ємною основою цієї просторової системи, а її функція в цій якості – у розкритті художніх можливостей внутрішніх просторових властивостей музики [21, с. 253].

До просторових характеристик фактури, її вертикального звуковисотного виміру і горизонтального часового Є. Назайкінський вводить третю, чи не найважливішу у виконавському аспекті координату – *глибину*, яка викликає асоціації з природною просторовою глибиною – “мірою віддаленості предмета або фону від спостерігача”, а в музичному звучанні пов’язана з ефектом звукової інтенсивності [17, с. 75]. Як “конфігурація музичного звучання” в тривимірній системі координат – вертикаль, горизонталь, глибина – фактура є результатом “комплексної організації звукового тіла твору”, відображає у побудові музичної тканини різні

типи об'єднання музичного матеріалу і визначається “не тільки лініями голосів і обрисами звукових мас, а й також звуковим колоритом та фонічною яскравістю” [17, с. 74, 80]. Характеристиками фактури, за Є. Назайкінським, виступають *контур*, *колорит* і *освітлення*, що прямо вказує на особливий ракурс її бачення – у різних проєкціях живого звучання музичної тканини.

Описуючи масштабно-часові рівні сприймання, Є. Назайкінський відносить прояви фактури як способу організації звучання до *фонічного шару* музичної тканини: сфери дії артикуляційної динаміки (саме динамічна гнучкість є акустичною умовою виникнення ефекту глибини звучання з його враженнями віддаленості, яскравості та світлісності), звуковедення як процесу розгортання окремих звуків, агогічних та “внутрішньозонних” інтонаційних відтінків [17, с. 71]. Як явище фонічне фактурний простір “насичений великою кількістю звукових деталей, котрі, власне, й описують об'єм звукової сфери твору, роблять її предметно відчутною, а іноді створюють, окрім того, і враження повітря – порожніх незаповнених проміжків між звуковими елементами” [17, с. 75].

У визначенні фактури як категорії музично-естетичної (фактура є матеріалізацією музичної думки у просторі й часі) Г. Виноградов теж відзначає її тривимірність, але поряд із фактурною вертикаллю та горизонталлю третьою координатою у нього виступає *щільність* [2]. За Г. Ігнатченком, через поняття *фактурної щільності* розкривається предметно-звуковий бік сприймання фактури (концепція цього поняття у Г. Ігнатченка спирається на асоціативний зв'язок музично-звукових явищ з фізичною предметністю), пов'язаний з її функціонально-фонічним аспектом, на відміну від функціонально-логічного. Процеси зміни щільності фактури захоплюють, як зазначив дослідник, усі три її виміри і реалізуються через певні фактурні *crescendo-diminuendo* (зміни щільності вертикалі та глибини) й фактурні *accelerando-allargando* (зміни щільності горизонталі фактури) у фактурному розвитку [8]. Важливою для виконавського осягнення фактурного простору в його динаміці є теза музикознавця про те, що глибинний параметр звучання пов'язаний із особливою організацією фактурної вертикалі, а саме: вертикаль як вихідна координата своєю організацією здатна зорієнтувати сприймання на глибинний параметр звучання. Що фактура як вертикаль музики, котра рухається в часі, “не тільки регулює глибинне розшарування тканини, а й утворює особливу горизонталь – послідовність змін свого стану, що взаємодіє з власне горизонтально-часовими (синтаксичними) структурами, але не зводиться до них” [8].

Виконавський зріз фактури в її цілісності представлений поняттям *фактурного абрису*, що Л. Касьяненко ввела у розумінні абрису як “лінійного окреслення предмета, контуру”, “узагальненого образу побудови музичної тканини” на основі слухового сприйняття фактури, що “відштовхується від зорової інформації”. Такий фактурний абрис виступає проміжною ланкою між нотним текстом твору і його виконавським втіленням [11].

При переведенні абрису, площинного образу фактури у фактурний об'єм (своєрідну модель музичного тіла, цілісного звукового образу) контури фактурних ліній виходять за межі клавіатурної схеми, описуючи “ландшафт” просторового образу звучання зі слуховою опорою на мікродинаміці його глибинних інтонаційних процесів. У такій багатовимірній проєкції слухові уявлення фактури близькі до цілісного звукового образу, відрізняючись лише мірою емоційного переживання, абстрагуванням від його художніх уявлень. Цікаво, що, описуючи складові звукового образу в його цілісному баченні, які не є звуком, але звуком породжуються, Д. Дятлов наводить базові елементи, характерні одночасно і для фактурних уявлень музичної тканини – *тембр*, *лінію*, *рух*; *об'єм*, *пропорції* і *тяжіння* як їх відношення у *колористичних*, *темпових* та *динамічних* протиставленнях [6, с. 7].

Фактурні уявлення – “панорамний огляд” побудови і розвитку музичної тканини, керуються слуховою логікою (Л. Касьяненко), художньою логікою (І. Цурканенко)<sup>1</sup>, “іманентна “іманентна звукопросторова фонічна природа фактури кореспондує з її логічними

<sup>1</sup> “У контексті сприйняття фактури (а також особливостей кожного з її найбільш узагальнених складів) як тканинного, індивідуально-конкретного виразу комплексу універсальних закономірностей вона виконує умовну функцію форми, змістом якої є дія певної художньої логіки” (І. Цурканенко) [27, с. 5].

параметрами” (С. Школяренко). За висловом Т. Чередніченко, зовнішня завершеність звучання фактурної тканини задається “внутрішньою законовідповідністю” її структури.

Відповідно до просторових особливостей фактурної тканини, за якими її описують у системі координат “*вертикаль–глибина–горизонталь*”, вибудовується логіка виконавського аналізу: *від синтаксичної організації мелодичної горизонталі через встановлення ритмо-інтонаційних взаємозв’язків між фактурними пластами (фактурна вертикаль) до переведення тембро-динамічних уявлень звучання у ракурс просторової перспективи (глибина фактури).*

Аналіз музичного синтаксису (мелодія, як відомо, виступає фактуротворчим фактором) виявляє особливості смислової організації музичної думки на різних масштабних рівнях форми: логіку фразування, його мікроструктуру (мотивну будову фраз, тонову організацію всередині мотивів), інтонаційну графіку, динаміку протікання. Цікаво, що в системі фортепіанної фактури та формування самої фрази, і об’єднання їх у більші побудови відбувається не в лінійній послідовності, а просторово – шляхом уявного накладання (мотивів у межах фрази, фраз у реченні і т. д.), що дає змогу рельєфніше проявитись їх спільним елементам (інтонаційним, гармонічним зворотам, фактурним формулам тощо) при повторенні або їх відмінностям в умовах розвитку матеріалу. В такому ракурсі слухового аналізу в музичній тканині починають проступати складні інтонаційні зв’язки, що не так помітні при лінійному русі.

Означені властивості взаємодії елементів музичної тканини лягли в основу “матричного аналізу”, розробленого І. Істоміним, сутність якого у встановленні гармонійності, узгодженості, спорідненості через гармонію між “фазами процесу інтонування”: “У процесі сприймання, при спонтанному порівнянні всіх тонів, що мають певні тривалості та розміщені в певних зонах пульсуючого музичного процесу (на певних долях тактів у нотному записі), мелодія “згортається” у “гармошку”, в своєрідну мелодико-гармонічну формулу» [9, с. 4–6]. Такі гармонічні “згустки” мелодичних тонів І. Істомін назвав зворотами-матрицями, відзначивши, що музичний процес складається із подібних між собою фаз, розвиток яких регламентовано відтворувальним зворотом-матрицею.

Вертикальна проекція мелодичних фрагментів у їх симультанності в площині фортепіанної клавіатури набуває уявної quasi фактурної форми: з динамічним розшаруванням цих локальних моментів музичної тканини на горизонтальні лінійні ряди – “фундамент”, верх та інтонаційно гнучку середину. Виконання на основі мислення мелодичної горизонталі такими фактурними кластерами відзначається природною інтонаційною пластичністю та витонченим нюансуванням музичної тканини.

Стосовно подібних фактурних явищ Т. Красникова зазначила: “Конкретні явища фактури виникають на перетині координат. Так, для прикладу, горизонталь мелодичного голосу межує з прихованою вертикаллю, яка проявляється в обрисах *резонуючої гармонії* (виділення наше. – О. Б.). Відповідно, за визначальної ролі вертикалі в гармонії існує прихована горизонталь, яка проявляється у зв’язках співзвуч на основі голосоведіння” [13]. Феномен “резонуючої гармонії”, яка містить і ніби подовжує в часі усі тони мелодичного звороту, або звороти-матриці І. Істоміна, як гармонічні згустки мелодичних тонів, пояснюють одне й те саме явище, з тією лише відмінністю, що “резонуюча гармонія” виступає фонічною, тембральною основою для інтонаційно виразної організації мелодичного фрагмента, котра проявляється на рівні мікродинаміки і слугує об’єднанню тонів і мікротивів у мелодичні цілісності на основі їх фонічних якостей (емоційна виразність), тоді як звороти-матриці мелодичної горизонталі окреслюють її артикуляційний рельєф (виразність за смыслом).

Багатошарове, quasi гармонічне бачення одноголосної мелодичної лінії відкривається на основі аналізу структурної організації мелодії за М. Арановським, згідно з теорією якого тонологічні особливості мотивної мікроструктури фрази полягають в об’єднанні звуків у синтаксичні структури завдяки центруванню одного з них або групи звуків (інтонації) на основі певної ієрархії з виникненням мікросистеми гнучких інтонаційних відносин між центральним тоном мотива і його “периферією”. За опорними тонами вибудовується загальний контур звуковисотного рисунка. Решта тонів заповнюють проміжки між опорними тонами, виконуючи “службову” функцію переходу, підготовки, центрування, руху “до” і “від”, зв’язок та

ін.” [1, с. 79]. Така нерівність інтонаційного “навантаження” тонів надає мотиву особливої виразності, характерності.

Отже, у глибинній структурі мелодії М. Арановський виділив опорний і орнаментований пласти, динаміка взаємодії яких ґрунтується на явищі “поширення звукового поля тона на широку просторову ділянку мелодії”: “...Опорний тон є подовженим, намагається зайняти домінуюче становище. Однак подовження не може бути нескінченим; тон повинен перейти в інший витриманий тон або утворити навколо себе ніби подовжуюче його звукове середовище... Подібне поширення звукового поля тону є в сутності метафоричним: тон стверджується не сам, а через інші тони, підкорюючи їх собі й утворюючи тим самим певну конструктивну одиницю, фазу мелодичного руху” [1, с. 76]. Цікаво, що ефект “поширення” дії інтонаційно опорного тону діє також у межах фактурної вертикалі, вибудовуючи її динамічну ієрархію.

У контексті аналізу цілісної фактури слухова процедура маркування центрального тону відбувається на основі відчуття тяжіння тонів до ладогармонічного центру інтонаційної побудови. Гармонічна інтонація (термін Б. Асаф’єва) впливає тут на інтонаційну виразність мелодичної горизонталі. Йдеться про таке уявлення фактурної тканини, коли її складові перебувають у складній системній взаємодії, взаємно впливаючи на внутрішні ритмоінтонаційні процеси як на поверхні, так і в глибині фактури. Інтуїція цих внутрішніх взаємозв’язків спонукала І. Істоміна до введення поняття “мелодико-гармонії”, інтонаційної цілісності, в якій “мелодія і гармонія виступають не як поперемінно панівні фактори формотворення, а як елементи, обумовлені цією формотворчою єдністю” [9]. У мелодичному процесі М. Арановський описав подібні інтонаційні явища так: “Хоча центральні тони випромінюють ладоінтонаційну енергію, реалізують її все ж центруючі тони»; безопорні тони “несуть на собі “ладову інформацію”, поширюючи її на всю фазу руху” та ін. [1, с. 82].

Таким чином, процес мелодичного структурування верхнього шару фактури спирається на своєрідну редукацію музичної тканини до певного остова та його “орнаментациї”, оспівування, гнучка ритмо-динаміка якого скеровується силовими лініями ладогармонічних тяжінь. Тони, які, за М. Арановським, у глибинній структурі мелодії належать до шару орнаментациї, утворюють контур звуковисотного руху, інтонаційна пластика якого має свою логіку – хвильового руху, висхідного чи низхідного ходів, оспівування, стрибків тощо. “Завдяки цьому, – наголосив М. Арановський, – інтонаційна лінія ніби повертається до своєї праформи *glissando*, яка так споріднює її з мовленнєвою інтонацією” [1, с. 128]. У фортепіанній фактурі інтонаційна лінія тісно пов’язана із клавіатурним малюнком, тому отримує графічні обриси. Графічний образ мелодичної інтонації є важливим орієнтиром для слухового аналізу фактури, в результаті якого слух піаніста загостреніше реагує на звуковисотний рух тонів (угору, вниз, по колу тощо), що надає звучанню тембрально-динамічної рельєфності, а сама лінія звуковисотного руху стає “видимою”.

Виконавський аналіз музичної фактури як динамічного цілого передбачає опору на фактори, які зумовлюють збереження цілісного бачення. Ними виступають насамперед метрична і ладова системи як “концептуальний час” і “концептуальний простір” (М. Арановський) – об’єктивно задані параметри інтонаційної форми, апріорна “граматична система”, як її визначив М. Арановський, котра в музичному мовленні реалізується, відповідно, через ритмічну і мелодичну організацію музичної тканини у часі. Динамічні інтонаційні процеси, що здатні проявлятися на різних масштабних рівнях фактурного цілого, зумовлені одночасно “гравітаційними” силами метричної і ладової систем та мікродинамічними властивостями тону як пластичного елемента інтонаційної тканини, що ґрунтуються на зонній природі висоти звука (за М. Гарбузовим). Внутрішньо-слуховий прийом *glissando* як уявної зміни висоти в межах окремого тону задає інерцію його пластичного переходу в наступний (“тон в тон”); за контуром мотиву – об’єднує тони в єдину лінію, залишаючи на поверхні ілюзію “безшовного” руху “крізь тони” (ефект, який свого часу описав Е. Курт); між мотивами – слугує активною об’єднувальною силою, яка надає інтонаційної цілісності музичній фразі; у спектрі фактурної тканини подібний слухомисленнєвий прийом “стирає” межі між її структурними

елементами, відкриваючи внутрішню логіку різновекторних інтонаційних звукозв'язків між ними і шлях до панорамного огляду “тембральної поверхні” звучання.

У горизонтальній проекції фактури як цілого таке “внутрішньотонове” мислення отримує підкріплення з боку гармонічної інтонації. Мікроритм та мікродинаміка інтонаційного процесу музичного мовлення підкорюються при цьому об'єктивним закономірностям внутрішньоладової взаємодії стійких (опорних) і нестійких (таких, що прагнуть до розв'язку) гармоній. “Гомофонна мелодія, – писав Л. Мазель, – подібна до англійської королеви: вона царює, але не править... Керує ж гармонія, а також метр, лад. Гармонія здатна об'єднати під егідою однієї функції багато тонів, нівелюючи до певної міри їх ладову самостійність і надаючи їм загального забарвлення” [цит. за 1, с. 126]. Така здатність тонів втрачати свою “самостійність” і змінювати тембральне забарвлення відповідно до гармонічного “контексту”, з одного боку, та динамічна функція безопорних (орнаментальних) тонів, за якою вони “несуть на собі” ладогармонічну інформацію і фактично дають проявитися гармонічним переходам – з іншого, спонукають слухове мислення постійно працювати в мобільному середовищі інтонаційної тканини, реагуючи на дію її “силових полів” (М. Арановський)<sup>1</sup>.

Динамічність та гнучкість нюансування звукового образу закладена в переживанні загальної пластики гармонічного розвитку й, одночасно, мікροконтрастів за гармонічним забарвленням окремих фразувальних моментів. Для прикладу, таку особливу увагу до найвитонченіших інтонаційних деталей фактурної тканини і, разом із тим, масштабне гармонічне мислення, що природно синтезує її елементи за їх гармонічною належністю в художнє ціле, ми чуємо у проникливих виконавських відкриттях Григорія Соколова. Про піаніста, ім'я якого виділяється осібно серед видатних митців минулого і сучасності, під враженням від його високого мистецтва (явища, що “стоїть на межі відтінку геніальності й сприймається як “досягнення недосяжного”) П. Картуш пише: “Феноменальне почуття ритмічної енергетики, точніше, *темброенергетики* (виділення наше. – О. Б.) – одне з дивовижних його вмінь. Його моторні ритмоформули завжди забарвлені, причому завжди в різні кольори. Його ритмічна рівність – це ще й рівність звуконасичення, особлива “спрямованість тембру” [10]. В іншій рецензії на концерт піаніста читаємо: “У його Баха немає звукової плоти, це думка в чистому вигляді. Розмова голосів, кожен з яких володіє власним інтелектом, йде в потойбічному піаніссімо. Знамениті арпеджато і речитативи в сонаті Бетховена – безповітряні чорні дірки в часі та просторі – болісні навіть фізично: неможливо наважитися на подих, поки не відлетить останнє відлуння” [18].

Те, що в грі Г. Соколова сприймається як “таємниця на рівні містичному”, тобто дивовижна виразність його звуковисловлювань, абсолютне “звук оволодіння” (П. Картуш), що проявляється багатством артикуляційних та динамічних відтінків (джерело яких аж ніяк не раціональна винахідливість, а витончене, глибоке розуміння музики), є проявом глибинної інтуїції форми: в її синтаксичному, архітектонічному і фактурному вимірах. Джерела інтонаційної виразності такого виконання криються в особливій увазі до фонічних якостей елементів музичної тканини: фонізму *опорної гармонії* як домінуючої в межах певної синтаксичної побудови, з виникненням явища *фонічного синтезу* моментів фактурної вертикалі в її “гравітаційному полі”; *міжтонових зв'язків*, що зумовлені фонічними якостями інтервалу, взятого у його гармонічній формі; *міжінтервальних сполучень* у конструюванні мелодичного синтаксису, фонічні мікροконтрасти котрих проявляються як чистий смисл висловленого<sup>2</sup> тощо.

<sup>1</sup> У цьому зв'язку важливим є зауваження М. Арановського про те, що для розуміння семантичних процесів у музиці необхідно враховувати контекстуальні функції тону: залежно від того, якого реального вигляду набуває комбінація “силових полів”, на перетині яких виникає тон, він щоразу “виявляється носієм суто індивідуальної комбінації властивостей. <...>Тому, перебуваючи в різних місцях тексту, один й той самий звук ніколи не дорівнює самому собі” [1, с. 98]. Ця загальновідома особливість часто залишається поза увагою слухового аналізу, тоді як уважне ставлення до таких властивостей тона надає особливий гнучкості як інтонаційній лінії, так і внутрішній динаміці цілісної фактурної тканини.

<sup>2</sup> Дивовижне явище прояву музичної виразності, зумовлене увагою до фонічних контрастів між інтервальними мікροструктурами мелодичного синтаксису, із сприйняттям безпосередньо смислу музичного

Бачення внутрішньої логіки у побудові фактурної *конструкції* (проекція гармонічної вертикалі) й фактурної *композиції* (проекція часової горизонталі) відкривається на основі аналізу фактури музичного твору за методом Х. Шенкера, відомим в історії музикознавства як *метод редукції*, сутність якого – у послідовному знятті структурних пластів і розгляді музичної тканини твору як взаємозв'язку структурних рівнів [25, с. 135]. Метод редукції за Х. Шенкером, зазначив Ю. Захаров, відкриває унікальну можливість “диференційованого бачення музичної фактури як структури і як послідовності різних за вагомістю звуків, що тяжіють один до одного й утворюють висотні лінії, що закономірно спадають до тоніки» [7, с. 389]. Мета аналізу за методом редукції, як її формулює Ю. Холопов, полягає у “спогляданні та естетичному переживанні музичного цілого в усій глибині його структури, прослуховуванні голосів гармонічної організації у вертикальному і горизонтальному аспектах на великому часовому проміжку, баченні мети руху” [14].

Шенкерівський аналіз дає змогу усвідомити акорд у його горизонтальній формі (Ю. Холопов), що важливо при переведенні нотного запису в звукове уявлення. Принципова відмінність акорда як елемента фактури у нотному записі та його горизонтальної форми в динамічній музичній тканині свідчить про широкий діапазон художніх можливостей поля музичної фактури, різноманіття відношень між її компонентами, що визначають свободу виконавської інтерпретації, про що свого часу писав С. Скребков [21, с. 240].

Поєднання в аналізі фактури методу редукції, на основі якого проступають віддалені інтонаційні зв'язки в рельєфі музичної тканини й аналізу структурної організації мелодії за М. Арановським, який, своєю чергою, відкриває багаточислове, quasi гармонічне бачення одноголосної мелодичної лінії, дають змогу раціонально осягнути цілісний фактурний каркас, побачити не прописані в нотному тексті динамічні особливості виконавської фактури з її моментами “проростання” мелодичних фрагментів у гармонічну тканину, прихованого голосоведіння, розшарування мелодичної лінії на пласт опор і пласт оспівуючих тонів, що приводить до виникнення ефекту фактурного об'єму в межах одноголосся тощо.

Таким чином, здатність бачити і чути живу пластику лінійного розвитку фактурного багатоголосся, одночасно споглядаючи архітектоніку фактурних елементів: голосів, пластів, формул, фактурних комплексів тощо, є однією з провідних у формуванні виконавської майстерності піаніста. Ефективний засіб розвитку такої здатності – є відповідний аналіз фактури музичного твору, зокрема, на основі редукції її тектонічних пластів до гармонічної першооснови музичного цілого та структурного аналізу мелодичних ліній, що відкриває бачення інтонаційної пластики фактурної горизонталі. Фокусування уваги на фонічних якостях міжтонових та міжінтервальних поєднань як основи інтонаційної виразності, бачення структурної логіки гармонічної тканини з відчуттям її внутрішньої інтонаційної динаміки (у гравітаційному полі опорних гармоній як домінуючих точок фонічного синтезу гармонічної вертикалі) становлять змістову основу виконавського мислення, спрямованого на досягнення цілісності звукового образу та його інтонаційної виразності. Предметною опорою звукообразу в змісті такого інтонаційного мислення слугує *образ фактури* як просторова модель звучання (фактурний каркас) і, одночасно, як динамічне ціле, “голограма” фактурного простору в повноті його фонічних якостей, динаміки силових полів та смислових ліній розвитку.

Аналіз фортепіанної фактури за окресленими змістовими параметрами автор пропонує як основу формування піаністичної майстерності, з огляду на безпосередню залежність її технічної складової від глибини розуміння внутрішньої логіки суто музичних, інтонаційних процесів. Докладний опис та приклади застосування такого підходу до виконавського аналізу музичних творів у фортепіанному класі мають стати предметом окремого дослідження.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии. Исследование / Марк Арановский. – Москва : Музыка, 1991. – 320 с.

---

висловлювання, що “проступає” крізь його звукову форму. Подібне спостерігається при сприйнятті рідної мови, на відміну від іншомовних текстів, де посередником смислу виступає слово, що потребує перекладу.

2. Виноградов Г. В. Музична фактура як аспект дослідження стилю / Г. В. Виноградов // Українське музикознавство. Вип. 12 : Наук.-методичний міжвідомчий щорічник. – К. : Муз. Україна, 1977. – С. 91–107.
3. Виноградова Т. П. Динаміка мелодико-гармонічних зв'язків в системі “лад-склад-фактура” : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Виноградова Тетяна Павлівна ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – 18 с.
4. Гнатишин О. Фактура як предмет уваги української музикології: концептуальний аспект // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. Випуск II (5), 2015 (International Journal: Culturology. Philology. Musicology). – К. : Міленіум, 2015. – С. 113–139.
5. Денисенко І. Є. Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля) [Текст] : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Денисенко Ірина Євгенівна ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2010. – 16 с.
6. Дятлов Д. А. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика : автореф. дис. на соиск. науч. степени докт. искусствоведения: 17.00.02 / Дятлов Дмитрий Алексеевич. – Ростовская государственная консерватория им. С. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2015. – 27 с.
7. Захаров Ю. К. Мелодия в контексте интонационного и линейно-гармонического развертывания лада : дис. на соиск. науч. степени докт. искусствоведения: 17.00.02 / Захаров Юрий Константинович. – М., 2016. – 428 с.
8. Игнатченко Г. И. О динамических процессах в музыкальной фактуре (на материале произведений украинских советских композиторов): автореф. дисс. на соиск. науч. степени канд. искусствоведения: 17.00.02 / Игнатченко Г. И. – К., 1984. – 25 с.
9. Истомин И. Матричный анализ музыкальных произведений в курсе гармонии: Учебно-методическое пособие / И. Истомин. – М., 1998. – 70 с.
10. Картуш П. Из глубочайшей тишины / Павел Картуш // Piano Форум. – 2011. № 2. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.grigory-sokolov.net/pianoforum-2011-2>
11. Касьяненко Л. О. Виконавська інтерпретація фактури прелюдій Ф. Шопена : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Касьяненко Людмила Олегівна. – К., 2001. – 16 с.
12. Коган Г. О фортепианной фактуре. К вопросу о пианистичности изложения / Григорий Коган. – М. : Советский композитор, 1961. – 193 с.
13. Красникова Т. Н. Фактура в музыке XX века : дис. на соиск. науч. степени докт. искусствоведения. 17.00.02 / Красникова Татьяна Николаевна. – М., 2010. – 306 с. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.dissercat.com/content/faktura-v-muzyke-khkh-veka>
14. Лагутина Е. В. Метод редукции Хайнриха Шенкера в анализе гармонии / Е. В. Лагутина // Российский музыкант. – 2008. – 2 ноября. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://gromadin.com/rmusician/archives/1278>.
15. Мазель Л. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм / Лео Абрамович Мазель, Виктор Абрамович Цуккерман. – М. : Музыка, 1967. – 751 с.
16. Москаленко В. Г. Про художню функцію фактури в музиці / В. Г. Москаленко // Науковий вісник НМАУ. Серія: Музикознавство: 3 XX у XXI століття. – Київ, 2000. – Вип. 7. – С. 56–65.
17. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
18. Пантелеева О. Подключение к вечности: Ежегодное священнодействие Григория Соколова / О. Пантелеева // Ведомости. – 2006. – 24 апреля – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/article.shtml?2006/04/24/105694>.
19. Приходько В. И. Музыкальная фактура и исполнитель / Приходько Вера Ивановна. – Харьков : Фолио, 1997. – 208 с.



20. Рощина Т. А. Исполнительская расшифровка авторской концепции фактурообразования: На примере фортепианного творчества К. Дебюсси, М. Равеля, О. Мессьяна : автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. искусствоведения / Рощина Татьяна Александровна. – К., 1991. – 20 с.
21. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции / М. С. Скребкова-Филатова. – М. : Музыка, 1985. – 285 с.
22. Сокол А. В. Типология простой, сложной и синтетической фактуры в произведениях И. Стравинского : автореф. дис. на соиск. науч. степени канд. искусствоведения / Сокол Александр Викторович. – Киев, 1977. – 22 с.
23. Титова Е. В. Музыкальная фактурология (встречные движения в терминосистеме) // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. IX междунар. науч.-практ. конф. – Новосибирск : СибАК, 2012. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://sibac.info/conf/philolog/ix/27017>
24. Тюлин Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации: Музыкальная фактура / Ю. Тюлин. – М. : Музыка, 1976. – 166 с.
25. Холопов Ю. Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера / Юрий Холопов. – М. : Композитор, 2005. – 160 с.
26. Холопова В. Н. Фактура: очерк / В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 1979. – 87 с.
27. Цурканенко І. В. Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства / Цурканенко Ірина Володимирівна. – Харків, 1998. – 16 с.
28. Чернявська М. С. Деякі особливості актуалізації виконавського інтонування фортепіанної фактури. / М. Чернявська // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – 2015. – Вип. 44. – С. 128–140.
29. Школяренко С. И. Художественно-стилевые функции фактуры в концертных пьесах для фортепиано с оркестром Ф. Шопена : дис. на соиск. науч. степени канд. искусствоведения; спец. 17.00.03 / С. И. Школяренко. – Харьков, 2017. – 213 с.

#### REFERENCES

1. Aranovskiy, M. (1991). *Sintaksicheskaya struktura melodii. Issledovanie* [The syntactic structure of the melody. Research], Moscow, Muzyka. (in Russian).
2. Vinogradov, G. (1977). Musical texture as an aspect of style research, *Ukrainske muzykoznavstvo* [Ukrainian musicology] Vol. 12, Scientific and methodological interagency yearbook, Kyiv, Mus. Ukraina, pp. 91–107. (in Ukrainian).
3. Vynohradova, T. (2004). “Dynamics of melodic-harmonic connections in the system “lad-structure-texture”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Art Studies), P. Chaikovskiy National Music Academy, Kyiv, 18 p. (in Ukrainian).
4. Gnatyshyn, O. (2015). Texture as subject of attention of Ukrainian musicology: the conceptual aspect, *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturologiia. Filologiia. Muzykoznavstvo* [International Journal of Culturology. Philology. Musicology]. Vol. II (5), Kyiv, Milenium, pp. 113–139. (in Ukrainian).
5. Denysenko, I. (2010). “Texture as a means of implementing program content in piano music (on the example C. Debussy and M. Ravel)”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Art Studies), Kharkiv I. Kotliarevskiy National University of Arts, Kharkiv, 16 p. (in Ukrainian).
6. Dyatlov, D. (2015). “Performing interpretation of piano music: theory and practice”, Thesis abstract for Doct. Sc. (Musical Art), 17.00.02, S. Rakhmaninov’s Rostov State Conservatory, Rostov-on-Don, 27 p. (in Russian).
7. Zakharov, Yu. (2016). “Melody in the Context of Intonational and Linear Harmonic Unfolding of the Mode”, Diss. Doct. Sc. (Musical Art), Moscow, 428 p. (in Russian).
8. Ignatchenko, G. (1984). “On the dynamic Processes in the Musical Invoice (Based on the Works of Ukrainian Soviet Composers)”. Thesis abstract of Cand. Sc. (Musical Art), 17.00.02, Kyiv, 25 p. (in Russian).

9. Istomin, I. (1998). *Matrichnyy analiz muzykal'nykh proizvedeniy v kurse garmonii: Uchebno-metodicheskoe posobie* [Matrix analysis of musical works in the course of harmony: Teaching tutorial], Moscow. (in Russian).
10. Kartush, P. (2011). *Iz glubochayshey tishiny* [From the Deepest Silence], Piano Forum, no. 2. Electronic resource, available at: <https://www.grigory-sokolov.net/pianoforum-2011-2> (in Russian).
11. Krasnikova, T. (2010). "Texture in the music of the twentieth century", Diss. Doct. Sc. (Musical Art), Moscow, 306 p. – Electronic resource, available at: <http://www.dissercat.com/content/faktura-v-muzyke-XX-veka> (in Russian).
12. Kas'yanenko, L. (2001), "Performing Interpretation of the Texture of F. Chopin's Preludes", Thesis abstract of Cand. Sc. (Musical Art), Kyiv, 16 p. (in Ukrainian).
13. Kogan, G., (1961), *O fortepiannoy fakture. K voprosu o pianistichnosti izlozheniya*, [About piano texture. To the question of the pianistic presentation], Moscow: Sovetskiy kompozitor, (in Russian).
14. Lagutina, E. (2008). Heinrich Schenker's method of reduction in the analysis of harmony, *Rossiyskiy muzykant* [Russian musician] November, 2. Electronic resource, available at: <http://gromadin.com/rmusician/archives/1278> (in Russian).
15. Mazel, L., Cukerman, V. (1967). *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy. Elementy muzyki i metodika analiza malykh form* [Analysis of the musical compositions. Elements of music and analysis of the little forms], Moscow, Muzyka. (in Russian).
16. Moskalenko, V. (2000). "About the artistic Function of the Texture in the Music", *Naukovyi visnyk NMAU. Seriya: Muzykoznavstvo: Z XX u XXI stolittia* [Scientific herald of NMAU. Series: Music Studies: From XX to XXI Century], Vol. 7, pp. 56–65. (in Ukrainian).
17. Nazaykinskiy, E. (1982). *Logika muzykal'noy kompozitsii* [Logic in a musical composition], Moscow, Muzyka. (in Russian).
18. Panteleeva, O. (2006). Connection to Eternity: Gregory Sokolov's annual ritual, *Vedomosti* [Statements], Monday, April 24, Electronic resource, available at: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/article.shtml?2006/04/24/105694> (in Russian).
19. Prihodko, V. (1997). *Muzykal'naya faktura i ispolnitel'* [Musical texture and performance], Kharkiv, Folio. (in Russian).
20. Roschina, T. (1991). "Performance decoding of the auther's conception of texture creation: piano creative work of K. Debussy, M. Ravel, O. Messian". Thesis abstract for. Cand Sc. (Musical Art), Kyiv, 20 p. (in Russian).
21. Skrebkova-Filatova, M. (1985). *Faktura v muzyke: Khudozhestvennye vozmozhnosti. Struktura. Funktsii* [Texture in Music: Artistic Possibilities. Structure. Functions], Moscow, Muzyka. (in Russian).
22. Sokol, A. (1977). "Typology of simple, complicated and synthetic texture in the works I. Stravinsky", Thesis abstract for. Cand Sc. (Musical Art), Kyiv, 22 p. (in Russian).
23. Titova, E. (2012). Musical Facturology (counter moves in the terminology system), *V mire nauki i iskusstva: voprosy filologii, iskusstvovedeniya i kul'turologii: sb. st. po mater. IX mezhdunar. nauch.-prakt. konf.* [In the world of science and art: questions of philology, art history and cultural studies: collection of articles. st. on mater. IX International scientific-practical conf.] Novosibirsk: SibAK Publ., Electronic resource, available at: <https://sibac.info/conf/philolog/ix/27017>. (in Russian).
24. Tyulin, Yu. (1976). *Uchenie o muzykal'noy fakture i melodicheskoy figuratsii: Muzykal'naya faktura*, [The doctrine of musical texture and melodic figuration: Musical texture], Moscow, Muzyka. (in Russian).
25. Kholopov, Yu. (2005). *Muzykal'no-teoreticheskaya sistema Khaynrikhha Shenkera* [The musical-theoretical system of Heinrich Schenker], Moscow, Kompozitor. (in Russian).
26. Kholopova, V. (1979). *Faktura: ocherk* [Texture: Essay], Moscow, Muzyka. (in Russian).
27. Tsurkanenko, I. (1998). "Principles of texture and polyphonic organization in contemporary Ukrainian piano music", Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical Art), Kharkiv, 16 p. (in Ukrainian).

28. Chernyavska, M. (2015), Some features of actualization of performing modulation piano texture, *Problemy vzayemodiyi mystecztva, pedagogiky ta teorii i praktyky osvity* [Problems of interaction between art, pedagogy and the theory and practice of education], Vol. 44, pp. 128–140. (in Ukrainian).
29. Shkolyarenko, S. (2017). “Artistic and stylistic functions of texture in concert plays for piano and orchestra F. Chopin”, Diss. Cand. Sc. (Musical Art), Kharkiv, 213 p. (in Russian).

УДК 786.2.082.4.071.1(092)

Юлія Каплієнко-Ілюк

**ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ ЛЕОНІДА ЗАТУЛОВСЬКОГО  
В АСПЕКТІ НАЦІОНАЛЬНОГО РОЗВИТКУ ЖАНРУ**

*У статті розглянуто творчість одного з сучасних композиторів Буковини – Леоніда Затуловського, зокрема його фортепіанна музика. Уперше проаналізовано фортепіанний концерт композитора в процесі історичного розвитку жанру. Розкрито особливості драматургії, образного змісту, структури, музичної мови твору. Здійснено висновки стосовно творчого стилю композитора та місця жанру в його творчості.*

**Ключові слова:** фортепіанна музика; фортепіанний концерт; мистецтво Буковини; буковинські композитори; творчість Леоніда Затуловського

Юлія Каплиенко-Илюк

**ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ ЛЕОНИДА ЗАТУЛОВСКОГО  
В АСПЕКТЕ НАЦИОНАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ ЖАНРА**

*В статье рассмотрено творчество одного из современных композиторов Буковины – Леонида Затуловского, в частности его фортепианная музыка. Впервые проанализирован фортепианный концерт композитора в процессе исторического развития жанра. Раскрыты особенности драматургии, образного содержания, структуры, музыкального языка произведения. Осуществлены выводы относительно творческого стиля композитора и места жанра в его творчестве.*

**Ключевые слова:** фортепианная музыка, фортепианный концерт, искусство Буковины, буковинские композиторы, творчество Леонида Затуловского.

Yuliya Kapliyenko-Iliuk

**THE CONCERT FOR PIANO BY LEONID ZATULOVSKYI  
IN THE CONTEXT OF NATIONAL DEVELOPMENT OF THE GENRE**

*The article deals with the work of one of modern composers of Bukovyna – Leonid Zatulovskyi, in particular his music for piano. His creative works include pieces for various performers. They impress with originality of the musical style, where the traditions of European and Ukrainian art are intertwined with the peculiarities of Bukovynian folklore. The research provides a musicological analysis of the concert for piano in the context of the development of the genre in Ukrainian music. There were made the conclusions regarding the style of the composer and the role of the genre in his work.*

*There have been applied the methods of historical and cultural, theoretical and genre-style analysis, which allow to reveal the peculiarities of the style of one of contemporary Bukovynian composers – Leonid Zatulovskyi.*

*The purpose of the paper is to analyze and characterize one of the genres of works for piano written by Leonid Zatulovskyi – a concert for piano; to define the role of the work in the process of national development of the genre.*

*One of the most important roles in the creative work of L. Zatulovskyi belongs to his music for piano, in particular 3 concerts for piano and orchestra, 4 sonatas, “Children’s Album”, a large number of individual plays, preludes, etc. Special attention deserves the genre of the concert, which L. Zatulovskyi interprets in the traditions of the national style, guided by the principles of virtuoso, romantic type, not deprived of the signs of symphony.*

*Musical art in Bukovyna, in particular the works of L. Zatulovskyi, has close ties with various national cultures, which has affected the polystylistic nature of the regional composers’ thinking. The concert for piano by Bukovynian composers of the twentieth century and the present is represented by the works of J. Elgiser and L. Zatulovskyi. Both composers adhere to the generally accepted features of the concert genre, however, each of them focuses on his own vision of the national style and fills the works with specific, author’s style content.*

*The concert in F-minor by L. Zatulovskyi, written in the traditional form of a three-part cycle, is marked by the breadth of musical thinking, richness of emotional content and incarnation of various life conflicts. In terms of mastering the traditions of both Ukrainian and European music, the composer’s concert genre relies to a certain extent on the style of S. Rachmaninov, whose works, in his time, also affected the stylistics of the concert by V. Kosenko.*

*Thus, the genre of the concert for piano in the works of L. Zatulovskyi combines the signs of its various types. Following mostly a romantic interpretation of the concert with the virtuoso piano function, the structure and general principles of drama bring the cycle together with the classical and symphonized type. At the same time, the concert of the Bukovynian composer is enriched with the characteristic features of the style of the artist. Melody, genre, rhythmic character, associated with Bukovynian folk song and folk dance traditions, are combined with classical features, typical components of the concert genre. The composer often introduces detailed copulas and cadences into the forms of various parts and their configurations. The frequent appearance of the latter – solo and accompaniment – is observed not only in the party of a solo instrument, in this case piano, but also in other members of the orchestra as well. This testifies to the special composer’s thinking of L. Zatulovskyi, for whom the process of improvisation and virtuoso playing acquires great significance.*

**Keywords:** *music for piano; concert for piano; art of Bukovyna; Bukovynian composers; creative work of Leonid Zatulovskyi.*

На сучасному етапі розвитку музикознавчої думки значне місце займають розвідки, пов’язані з життям і творчістю композиторів, музикантів різних регіонів України. Особливого значення в процесі розуміння стилістичних основ композиторської школи Буковини ХХ – початку ХХІ століття набуває діяльність Леоніда Затуловського – одного з представників сучасної композиторської школи, який у своїй творчості поєднав високий рівень професіоналізму, таланту з умінням бути сучасним і затребуваним. Його музика набула широкої популярності як серед професійних українських колективів та виконавців, так і серед молодого покоління музикантів, учнів музичних шкіл і звичайних слухачів та цінителів музичного мистецтва. Тому дослідження творчої діяльності видатних персоналій сьогодення у контексті загального розвитку українського мистецтва – важливе та актуальне завдання сучасної музикознавчої науки.

Композиторська діяльність та особливості розвитку різних галузей творчості сучасних представників музичного мистецтва Буковини майже не досліджені. В підручниках з історії музики розглянуті питання розвитку музичної культури Буковини в контексті загальної характеристики західноукраїнської музики. У сучасному науковому просторі є кілька публікацій, присвячених історичному минулому мистецтва Буковини, серед яких дві історично-публіцистичні праці К. Демочко [5; 6]. Інформативним джерелом про історію музичної культури й освіти Буковини залишається колективна праця науковців кафедри музики Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича [8]. Творчість

Л. Затуловського ніколи не була об'єктом музикознавчого аналізу. Про його творче життя та виконавську діяльність є багато публікацій у періодичній пресі та довідниках [1; 3; 7; 9], в окремих розділах посібників, зокрема в навчальному виданні “Буковинські композитори” [2]. Однак у цих розвідках стиль композиторів Буковини не вивчається, а творчість Л. Затуловського не досліджена.

Мета статті – проаналізувати й охарактеризувати один із жанрів фортепіанної творчості Леоніда Затуловського – фортепіанного концерту; визначити місце твору в процесі національного розвитку жанру.

Одне з найважливіших місць у творчому доробку Л. Затуловського займає його фортепіанна музика, зокрема три концерти для фортепіано з оркестром, чотири сонати, “Дитячий альбом”, велика кількість окремих п'єс, прелюдій тощо. Привертають увагу твори великих форм, що сконцентрували риси творчості композитора, де проявляються типові для його творчості ознаки полістилістики. Відзначимо жанр концерту, який Л. Затуловський трактує у традиціях національного стилю, спираючись на принципи віртуозного, романтичного типу, проте не позбавленого ознак симфонізації.

Доцільно зазначити, що на Буковині процес розвитку справжнього українського музичного професіоналізму, через історичні умови, розпочався дещо пізніше, ніж в Україні у цілому. Адже перші професійні композитори орієнтувалися переважно на здобутки європейського мистецтва, зокрема, класиків та романтиків. Однак і в українському мистецтві чимало композиторів надають перевагу класичному типу музичного висловлювання, зокрема, такий підхід проявився і в творчості В. Косенка, на що нерідко нарікають його сучасники. Проте в Концерті для фортепіано з оркестром та у камерних творах В. Косенко “виявив тонке (зовсім не “етнографічне”) внутрішнє усвідомлення українського музичного стилю” [4, с. 289]. Але Л. Ревуцький, відповідаючи на зауваження стосовно належності творчості композитора до національного українського музичного стилю, наголосив, що “проблему національного у нас нерідко тлумачать надто вузько, обмежуючи це поняття наявністю в музиці певного числа автентичних фольклорних мелодій, мотивів, інтонацій, ритмів і т. д.” [10, с. 41]. Л. Ревуцький, який, до речі, став основоположником кристалізації жанру фортепіанного концерту в Україні, вважав, що “у визначенні національного більш важливі такі якості, як глибока ґрунтовність усього комплексу засобів музичної виразності, прямі й опосередковані зв'язки композитора з віковими традиціями світової і національної культури, його здатність проїнятися психологією художнього мислення свого народу й уміння правдиво й переконливо відтворити все це” [10, с. 41]. Тому музичне мистецтво на Буковині, зокрема творчість Л. Затуловського, плекає тісні зв'язки з різними національними культурами, що позначилося на полістилістичному характері мислення композиторів краю.

Повертаючись до концерту, зазначимо, що його жанровий розвиток в Україні був нестабільним. Перші зразки інструментального концерту належать до кінця XVIII ст. та пов'язані з творчістю Д. Бортнянського. На Буковині в жанрі інструментального концерту, за деякими даними, працював С. Воробкевич, однак його концерт для скрипки зі супроводом не зберігся. Фортепіанні концерти Л. Затуловського побачили світ у період, коли формування національних основ жанру було відносно завершеним. XX століття в українській музиці вже окреслило три основні типи фортепіанного концерту (за В. Тимофєєвим) [11]:

- 1) українські концерти, які на національному ґрунті засвоювали засади класичного, передусім російського концерту (В. Косенко, В. Нахабін, М. Дремлюга);
- 2) програмні концерти (Б. Лятошинський, А. Штогаренко, О. Жук, І. Шамо);
- 3) концерти, базовані на сукупності образних вражень, що утворюють власний оригінальний “світ” (Л. Ревуцький, Т. Маєрський).

Фортепіанний концерт буковинських композиторів XX століття та сучасності представлений творчістю Й. Ельгісера та Л. Затуловського. Обидва композитори дотримуються загальноприйнятих ознак концертного жанру, проте кожен із них орієнтується на власне бачення національного стилю і наповнює твори конкретним, авторським стильовим змістом.

Фортепіанна музика буковинських композиторів органічно вплітається у загальний процес розвитку її жанрів, зокрема фортепіанного концерту. Так, у ХХ столітті популярними стали концерти І. Карабиця, Ж. Колодуб, М. Сильванського, О. Красотова та ін.

Концерт фа мінор Л. Затуловського, написаний у традиційній формі тричастинного циклу, відзначається широтою музичного мислення, багатством емоційного змісту, втіленням різноманітних життєвих колізій. У плані засвоєння традицій як української, так і європейської музики концертний жанр композитора певною мірою опирається на стиль С. Рахманінова, творчість якого свого часу, позначилась і на стилістиці концерту В. Косенка. Неоромантичні риси нерідко проявляються у творчості українських композиторів, зокрема, романтичним за характером та жанровими рисами став Другий фортепіанний концерт І. Карабиця.

Перша частина концерту Л. Затуловського – *Allegro moderato* – розвинена рондоподібна композиція, котру, з одного боку, можна вважати вільною за формою, а з іншого – має чіткі ознаки рондо-сонати. Відступивши від сонатної форми, композитор демонструє своє вільне ставлення як до сонатності в цілому, так і до форми першої частини традиційного концертного жанру. За спостереженнями В. Тимофєєва, так нерідко діяли композитори ХХ століття та сучасності, у творах яких сонатне *allegro* рідко ставало обов'язковою формою розгортання матеріалу [11, с. 157].

Оригінальне ставлення Л. Затуловського і до тонального плану першої частини концерту. Від початку композитор не практикує чіткого усвідомлення основної тональності, де паралельні фа мінор та ля-бемоль мажор мають однакові права. Отже, паралельно-змінний лад, що традиційно пов'язаний з ознаками народного стилю, дає змогу вільно трактувати й тональний план цієї частини. Незважаючи на лаконізм побудови, вона неоднорідна, подрібнена на дві нерівномірні побудови – 3т. та 1т. На фоні фанфарного *tutti* оркестру активно звучать октави фортепіано на *forte*, що несподівано переходять у м'які фігурації, підводячи до початку головної теми першої частини.

Головна партія викладена у простій тричастинній формі, де мелодія першого розділу доручена унісону скрипок й альтів. Її наспівні початкові інтонації вибудовуються у монотонну структуру з перевагою повторів та перевикладів на новій висоті. Такий тип розвитку не позбавлений повноцінних його етапів, охоплюючи кульмінацію на мелодичній вершині, дає поштовх для наступного, контрастного розділу головної партії. Танцювальна, народного характеру з колоритними синкопами тема природно та невимушено звучить у гобоя та кларнета, вміщується у невелику чотиритактову побудову з репризним її повтором. Реприза головної партії демонструє риси розробковості, де тонально нестійка та розімкнена восьмитактова побудова представляє динамічний тип репризи. До неї додано 5 тактів модулюючої зв'язки з напруженими, дещо агресивними, карбованими пунктирами.

Перший епізод у тональності мі-бемоль мажор, в характері ліричних тем романтичного стилю може виконувати функцію побічної партії. Світла та прозора тема доручена партії фортепіано на фоні розрідженої фактури оркестру. Після її восьмитактового проведення повертається одна з початкових тональностей (ля-бемоль мажор), проте виникає контраст з появою нової теми, до якої у вигляді неточної імітації приєднується підголосок у гобоя. Це тематичне утворення набуває активного розвитку, претендуючи на відносну самостійність, що може дати їй підстави вважатися другою побічною партією. Однак у формі вона з'являється лише ще один раз після місцевої кульмінації та повторення основної побічної партії у валторн *solo*. Її окремі інтонації, покладені в основу секвенційного розвитку, переходять у невелику зв'язку до наступної головної партії. Насичена та динамічна оркестрова фактура, підсилена групою ударних, супроводжує тему, яка звучить у кларнетів в основній тональності.

Наступні два епізоди базовані на матеріалі першого, зокрема на відносно зміненому викладі побічної партії, яка в останньому епізоді, як зазвичай в репризі сонатної форми, проводиться в основній тональності (ля-бемоль мажор). У форму введено розгорнутий розділ у вигляді каденції, яка, своєю чергою, ділиться на три підрозділи: каденція з участю струнних та фортепіано, вставний епізод-ремінісценція колоритного середнього розділу головної партії та сольна фортепіанна каденція.

Останній розділ форми – реприза – вміщує кілька важливих для розвитку етапів форми. По-перше, на початку з'являється тема вступу, трансформуючись та змінюючи свій образ і характер завдяки ладовим перетворенням (фа мажор), динамічним та фактурним змінам. По-друге, у цей завершальний розділ потрапляє й загальна кульмінація форми, яка побудована на зіставленні активного ритмічного *tutti* всього оркестру та фортепіано зі стрімкими пасажами струнних, кларнета і фортепіано в унісон. По-третє, останнє проведення головної партії у фа мажорі перебирає функцію заключного проведення рефрену в рондо та роль коди в сонатній формі. Отже, даний факт, як і решта ознак, дають підстави визначити форму першої частини концерту як рондо-соната. Її вільне тлумачення, неточності у трактуванні класичних структур наводять думку на характерну типовість композиторського мислення у творчості сучасних, зокрема українських, митців. Основи подібних творчих методів були закладені ще на початку ХХ століття, наприклад у творчості В. Косенка, котрий, як і Л. Затуловський, в основі першої частини фортепіанного концерту наблизився до рондо-сонати.

Друга частина (*Andante*) фортепіанного концерту традиційна, адже втілює принципи класичного концертного жанру з повільною середньою частиною. Типовість загальної концепції твору перестає бути актуальною при глибшому аналізі другої частини – її структури, характеру тематичних утворень, принципів розвитку матеріалу. Вражаюче часта зміна розділів, тем, їх розроблення і трансформація нагадують принцип калейдоскопа й утворюють нестабільну структурну основу композиції. Незважаючи на цілком типову тричастинність, розділи форми набувають ознак вільної будови, що проявляється у наявності великої кількості завершених та відносно завершених побудов, базованих на монотематичних утвореннях. Насичена розробковість не заважає майже регулярній квадратності будови періодів, що відповідають 8-тактовій структурі.

Оригінальне ставлення композитора до трактування тональності: відсутність ключових знаків та звершення частини вказує на до мажор, проте не демонструє цієї тональності у процесі викладу та розвитку матеріалу. Так, уже вступ у струнних експонує фа-мажорну тональність і виклад основної теми також проявляє її ознаки. Тема романтичного характеру, насичена розвитком у вигляді транспонуючої секвенції з частими еліптичними зворотами та акордами мажоро-мінору (тризвуки та септакорди VII, VI низьких ступенів). Тема проходить кілька етапів перетворення, формуючи своєрідні оркестрові варіації, кожна з яких у процесі наступного розвитку форми набуває самостійного значення. Середина форми – розгорнута розробка, котра складається зі 7 розділів, кожен з яких, вміщуючи інтонації теми, вносить свій яскравий контраст. Перший розділ – імпровізаційного характеру, представлений сольною партією кларнета, виконує функцію вступної частини розробки на матеріалі нової епізодичної теми. Наступний розділ – кульмінаційний, розпочинає власне розробку, що приводить до активного перевикладу теми на основі секвенційного розвитку. Фанфарний початок розробки продовжується у четвертому розділі, де народжується нова наспівна тема, яка стане основою майбутньої коди другої частини. Останні два розділи розробки – токатного характеру: часті звукові репетиції у партії фортепіано надають сольному інструментові значення ударного, а приєднання до викладу барабанів підсилюють цей ефект.

У цілому, крім основних розділів розробки, нерідко з'являються зв'язки, які за масштабом (8 тактів) можуть претендувати на самостійність. Такого роду побудови пронизують усю форму, з'єднуючи як основні розділи, так і окремі побудови. Варто відзначити і наявність у формі розділів, які, за своїми ознаками, нагадують характерні концертні каденції. Вони з'являються не тільки у призначеному для сольного інструмента місці (перед репризою), а й у першому розділі форми та самій репризі.

Реприза форми насичена активною розробковістю, де тема спочатку викладена у струнних, а фортепіано виконує функцію акомпанементу. Одне з тематично варіативних утворень у наступному розділі репризи розчиняється у фігураціях фортепіанної прелюдійної фактури, що приводить до імпровізаційної каденції сольного інструмента. Після невеликої зв'язки-переходу звучить розгорнута тема, що синтезує теми з 4 та 5 розділів розробки й додає характерні синкопи зі вступу. Закінчення у до мажорі демонструє загальний композиторський стилістичний принцип завершення форми домінантою.

Тракування третьої частини концерту відповідає традиціям жанру і становить типову картину народного свята у формі семичастинного рондо. Кожна з частин створює достатню складну композицію з внутрішнім контрастом розділів, незважаючи на контрастність основних частин рондо. Таким чином, головна тема, якою розпочинається виклад, презентує два різні тематичні утворення, котрі вкладаються у просту тричастинну форму зі складним періодом як перший розділ та великий період середини. Тональність рефрену, а тому і третьої частини загалом – паралельна тональності завершення другої частини – ля мінор. Проте усі епізоди рондо викладені у мажорних ладах, що створює додатковий контраст.

Усе ж таки, характер головної партії (*Allegro moderato*), особливо її середнього розділу, найбільш енергійний та святковий. Перший її розділ – проста двочастинна структура, яку певною мірою можна визначити як складний період (4т.+4т.+4т.), де після викладу основної тематичної ланки йде ряд варіативних повторів, які дещо різняться за мелодичним рисунком та утворюють репризну тричастинну композицію. До неї додана 8-тактова розімкнена побудова з ритмічним уповільненням теми у вигляді низхідного секвенційного розвитку. Середина – найяскравіша у тематичному плані, з колоритним танцювальним характером, рисами буковинських народно-танцювальних пісень із типовими синкопами та м'якими акцентами на слабких долях при завершенні фраз. Розвиток теми базований на гармонічному варіюванні мотиву, який повторюється з видозміненими закінченнями та почерговими змінами тембрових функцій голосів фактури. Реприза форми головної теми скорочена та розімкнена, із завершенням на домінанті основної тональності, що стає й домінантою однойменного ля мажору – тональності першого епізоду. Пісенний тематизм *Andantino* і типова фактура акомпанементу вступного розділу в партії фортепіано *solo* вказує на жанр ноктюрну. Романтична мелодія має три фази тематичного розвитку, що приводить до невеликої середини в оркестровому викладі з характерними хроматизмами з рефрену. Після фортепіанної зв'язки, скороченої репризи відбувається перехід до чергового проведення головної теми рондо. Її виклад стислий, насичений варіативністю, пов'язаною з фактурним оточенням основного матеріалу та структурними змінами.

Другий епізод (*Andante*) – елегійного характеру, з контрастом двох контрапунктуючих тем, де основна – мрійлива, з терцієвим дублюванням звучить у флейт. На її фоні з'являється широкий розспів скрипок, а функції акомпанементу виконують валторни і фагот. При повторі тема почергово проводиться в різних групах інструментів оркестру. Після фортепіанної зв'язки, базованої на повтореннях звуків, що нагадують звучання цимбал – народного інструмента, який значно поширений на Буковині, відбувається нове проведення рефрену. У формі рондо даний розділ виконує кульмінаційну функцію, тому, поряд з основним викладом тематизму, відбувається насичення як фактури, так і структури новими прийомами розвитку, зокрема оберненим контрапунктом. До головної партії долучається об'ємний розділ, який за характером викладу та особливостями мелодики, що відповідають фоновому тематизму, виконує роль радше зв'язки-переходу до наступного розділу форми.

Третій епізод (*Andantino*) утворює новий контраст: як тональний (мі мажор) та тематичний, так і жанровий. Знову відчувуються ознаки ноктюрна, де тема звучить у скрипок з підголосковою функцією фортепіано. Струнка тричастинна структура епізоду завершується яскравою фортепіанною каденцією – незмінним атрибутом концертного жанру та улюбленим прийомом Л. Затуловського. Її перший розділ – імпровізаційний, віртуозного характеру, другий – побудований на танцювальній темі з рефрену, ніби передбачаючи початок головної теми. Останнє проведення рефрену динамічне, розширене, утворює складну структурну композицію з варіаційним та динамізованим викладом теми, з розгорнутою серединою (3 розділи), з наявністю зв'язок, зі вставним епізодом *tutti* оркестру, що створює враження агресивного втручання, з імпровізаційним розділом, допоміжні хроматичні сповзання якого нагадують вступ до першої частини концерту. Після такого активного і насиченого розділу форми з'являється лаконічна, не перевантажена новими тематичними утвореннями кода. Грандіозне звучання теми зі середини рефрену в усього оркестру урочисто завершує концерт.

Отже, жанр фортепіанного концерту в творчості Л. Затуловського поєднує ознаки різних його типів. Дотримуючись в основному романтичного тлумачення концерту з



віртуозною функцією фортепіано, структура й загальні принципи драматургії зближують цикл із класичним, симфонізованим типом. Поряд з тим концерт Буковинського композитора збагачується й характерними ознаками стилю митця. Мелодика, жанровість, ритмічна характерність, що пов'язані з буковинськими народнопісними і народно-танцювальними традиціями, поєднані з класичними ознаками, типовими складовими концертного жанру. Композитор нерідко вводить у форми різних частин та їх конфігурацій розгорнуті зв'язки й каденції. Часта поява останніх – сольних та зі супроводом – спостерігається не тільки у партії сольного інструменту, в даному випадку фортепіано, а й у інших учасників оркестру. Це свідчить про особливе композиторське мислення Л. Затуловського, для якого важливого значення набуває процес імпровізації, віртуозного володіння грою на інструменті.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Богайчук М. А. Література і мистецтво Буковини в іменах : словник-довідник / М. А. Богайчук. – Чернівці : Букрек, 2005. – 312 с.
2. Буковинські композитори : навч. посібник / [уклад. А. В. Плішка]. – Чернівці : Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича, 2011. – 143 с.
3. Видатні діячі культури та мистецтв Буковини : бібліографічний довідник / [автори-укладачі Ю. В. Боганюк, О. О. Гаврилюк, Г. В. Добровольська, М. М. Довгань, А. С. Іваницька]. – Чернівці : Книги–XXI, 2010. – Вип. 1. – 312 с.
4. Гордійчук М. М. Інструментальні концерти / М. М. Гордійчук, А. П. Калениченко, В. Л. Клиш // Історія української музики / [ред. М. М. Гордійчук, О. Г. Костюк, Т. П. Булат та ін.] – К. : Наукова думка, 1992. – Т. 4: 1917–1941. – С. 286–307.
5. Демочко К. Мистецька Буковина : Нариси з минулого / К. Демочко. – Чернівці : Книги–XXI, 2008. – 336 с.
6. Демочко К. Музична Буковина : сторінки історії / К. Демочко. – К. : Музична Україна, 1990. – 136 с.
7. Затуловський Леонід Борисович // Серцем з Буковиною : імена славних сучасників / [ред. колегія : Галиць Г. К., Гурбик Б. О., Ісак А. Ф., Марусик Т. В.]. – К. : Світ успіху, 2011. – С. 179.
8. Кушніренко А. М. Історія музичної культури й освіти Буковини : навч. посібник / А. М. Кушніренко, О. В. Залуцький, Я. М. Вишпінська. – Чернівці : Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича, 2011. – 376 с.
9. Пам'ятаймо! (Знаменні та пам'ятні дати Буковини в 2010 р.) : бібліограф. покажчик / [авт.-укл. : Ю. В. Боганюк, О. О. Гаврилюк ; ред. М. М. Довгань]. – Чернівці : Книги–XXI, 2009. – 400 с.
10. Ревуцький Л. Повне зібрання творів: у 11 т. Т. 11: Літературна спадщина / [упоряд., вступ. стаття і коментарі В. Д. Довженка]. – Київ : Музична Україна, 1988. – 319 с.
11. Тимофеев В. Український радянський фортепіанний концерт. – К. : Музична Україна, 1972. – 160 с.

#### REFERENCES

1. Bohaichuk, M. A. (2005). *Literatura i mystetstvo Bukovyny v imenakh : slovnyk-dovidnyk* [Literature and art of Bukovyna in names : dictionary-directory], Chernivtsi, Bukrek. (in Ukrainian).
2. Plishka, A. V. (2011). *Bukovynski kompozytory : navch. posibnyk* [Bukovynian composers], Chernivtsi, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University (in Ukrainian).
3. Bohaniuk, Yu. V., Havryliuk, O. O., Dobrovolska, H. V., Dovhan, M. M., Ivanytska, A. S. (2010). *Vydatni diiachy kultury ta mystetstv Bukovyny : bibliografichnyi dovidnyk* [Prominent figures of culture and arts of Bukovyna], Chernivtsi, Knyhy – XXI, Vol. 1. (in Ukrainian).
4. Hordiichuk, M. M., Kalenychenko, A. P., Klyn, V. L. (1992). Instrumental concerts, *Istoriia ukrainskoi muzyky* [History of Ukrainian music], editors M. Hordiichuk, O. Kostiuk, T. Bulat and others, Kyiv, Naukova dumka, vol. 4, pp. 286–307. (in Ukrainian).

5. Demochko, K. (2008). *Mystetska Bukovyna : Narysy z mynuloho* [Artistic Bukovyna: essays from the past]. Chernivtsi, Knyhy – XXI. (in Ukrainian).
6. Demochko, K. (1990). *Muzychna Bukovyna : storinky istorii* [Musical Bukovyna: History pages], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
7. Halyts, H. K., Hurbyk, B. O., Isak, A. F., Marusyk, T. V. (Eds.). (2011). *Zatulovsky Leonid Borisovich, Sertsem z Bukovynoiu : imena slavnoykh suchasnykiv* [The heart with Bukovyna: the names of glorious contemporaries], Kyiv, Svit uspihku, p. 179. (in Ukrainian).
8. Kushnirenko, A. M., Zalutskyi, O. V., Vyshpynska, Ya. M. (2011). *Istoriia muzychnoi kultury y osvity Bukovyny : navch. posibnyk* [History of musical culture and education of Bukovyna: Tutorial]. Chernivtsi, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University. (in Ukrainian).
9. Bohaniuk, Yu. V., Havryliuk, O. O. (2009). *Pamiataimo! (Znamenni ta pamiatni daty Bukovyny v 2010 r.)* [Let's remember! (Significant and memorable dates of Bukovina in 2010)], edited Dovhan M. M., Chernivtsi, Knyhy – XXI. (in Ukrainian).
10. Revutskyi, L. (1988). *Literary heritage, Povne zibrannia tvoriv* [Full collection of works], edited by Dovzhenko V. D., Kyiv, Muzychna Ukraina, vol. 11. (in Ukrainian).
11. Tymofieiev, V. (1972). *Ukrainskyi radianskyi fortepiannyi kontsert* [Ukrainian Soviet Piano Concert], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).

УДК 786.1

**Оксана Сліпченко  
Ірина Мельниченко**

#### **РЕАЛІЗАЦІЯ BASSO CONTINUO ЯК АСПЕКТ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ПРАКТИКИ**

*У статті коротко оглянуто первинні та вторинні джерела, в яких можна знайти інформацію з теорії і практики цифрованого басу. Розглянуто деякі ключові принципи розшифрування basso continuo й безпосередньої його реалізації. Порушене питання ансамблевих принципів та стилістики виконання барокового акомпанементу в традиціях різних національних клавірних шкіл того часу. Виконано загальний аналіз двох основних типів існуючих готових реалізацій basso continuo та їх порівняння з позиції автентичності.*

**Ключові слова:** розшифрування basso continuo; стилістика барокового акомпанементу; ансамблеві принципи

**Оксана Сліпченко  
Ірина Мельниченко**

#### **РЕАЛИЗАЦИЯ BASSO CONTINUO КАК АСПЕКТ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ПРАКТИКИ**

*В статье произведен короткий обзор первичных и вторичных источников, в которых можно найти информацию относительно теории и практики цифрованного баса. Рассмотрены некоторые ключевые принципы расшифровки basso continuo и его непосредственной реализации. Затронут вопрос ансамблевых принципов а также стилистики исполнения барочного аккомпанемента в традициях разных клавирных школ эпохи. Произведен общий анализ двух основных типов существующих готовых реализаций basso continuo и их сравнение с позиции аутентичности.*

**Ключевые слова:** расшифровка basso continuo, стилистики барочного аккомпанемент, ансамблевые принципы.

### REALIZATION OF BASSO CONTINUO AS A PART OF ACCOMPANIST'S EXPERIENCE

*Basso continuo is a specific baroque theory and practice that gave the beginning to the classical harmony and became a mould for the letter-figural system of writing chords in jazz. The term "basso continuo", or thoroughbass was founded in 16<sup>th</sup> century. In general it means the system of reduced notation that contains clear and ciphered notes. The main rules of deciphering this "coded music" and it's stylistic features we can find in baroque tractates (the most popular are: Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses by J. D. Heinichen (1711), L'Armonico Pratico al cimbalo by F. Gasparini (1708), Nouveau Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'Orgue, et des autres instruments by M. Saint-Lambert (1707), Kurze Anweisung zum Generalbass-Spielen by G. Turc (1791), and many others.*

*The main principles of thoroughbass realization are:*

*1. The figure in basso continuo score always means the interval from bass note (the most characteristic interval in the chord, as an example 7 – seventh-chord, 5 or 3 – basic chord, 6 – sixth-chord, 9 – ninth-chord). If some notes are left without figure, it can be harmonized with basic chords or be left as passing tones.*

*2. The alteration near the figure shows which tone changes. If the sharp or flat stays separately, it means the alteration of the third.*

*The crossed out figure means diminished or augmented interval (♯ - diminished fifth, diminished triad, or the second inversion of the dominant seventh-chord; ♮ - augmented fourth or second-chord; ♭ - petite accord – the third inversion of the dominant seventh-chord).*

*The main voice-leading in rules baroque accompaniment are:*

*1. Two voices must never move in parallel octaves or fifths. That's why the contrary motion is desirable.*

*2. The chords must be played as near to each other as it possible to avoid illogical leaps.*

*3. All dissonances must be prepared and resolved. This rule refers to sevenths, seconds, tritons, suspended fourths and ninths.*

*The main ensemble principles in thoroughbass are:*

*1. The accompaniment must never double the lead voice. The continuo part has a complimentary function. It concerns the rhythmic organization as well as number and placement of voices.*

*2. Number of voices in accompaniment and type of texture depends on soloist's dynamics and expression.*

*3. Diminution should be applied reasonably. It must supplement the solo part and not to be overloaded with virtuoso progressions or ornaments.*

*There is some stylistic difference between French and Italian styles of playing thoroughbass. French clavier music has a lute roots. That's why it has very sophisticated ornamentation, well-developed polyphony and the specific complex of performing features concerning touché and methods of arpeggiating chords. The Italian tradition is more clear and simple. It intended on immediate performing. This feature related with big popularity of opera in Italy in that time. For playing such giant piece of music required to performer not to pay attention to details, as he did in miniatures.*

*There are some editions of baroque scores that offer finished realization of basso continuo. Sometimes they look like transcriptions, and lay very far from style of composer and his epoch. Sometimes they are more objective and trying to save the original figuring and not overload a score with spare notes. But with position of authentic performance, the priority must be given to self-made realization of basso continuo, because it gives the ability to performer to realize his fancy and to bring a drop of improvisation into his performance.*

**Keywords:** *basso continuo realization, baroque accompaniments stylistic, ensemble principles.*

Серед сучасних вітчизняних музикантів побутує ставлення до історичного виконавства як до окремої складної науки, екзотичної та специфічної. Проте барокова музика була і залишається невід'ємною складовою навчального та концертного репертуару практично всіх академічних інструменталістів і вокалістів. Тому для того, щоб вивести вивчення старовинної класики на якісно новий, європейський рівень, ми маємо вивести історичне виконавство з елітарних вузьких кіл у широку практику академічного та сценічного музичного життя країни. Basso continuo є специфічно бароковою практикою, з якою ми не зіткнемося, виконуючи музику інших епох. Проте саме на фундаменті цифрованого басу сформувалася класична гармонія у тому вигляді, в якому наразі знаємо та вивчаємо її ми, а також система буквенно-цифрових позначень (як альтернативної нотації, котра дає імпровізаційну свободу виконавцеві) в естрадній і джазовій музиці ХХ–ХХІ ст. Тому вивчення принципів basso continuo не лише наблизить нас до історично коректного виконання барокових творів, а й поглибить відчуття та предметне знання гармонії і, як результат, дасть змогу піднятися на новий щабель у виконавській виразності й технічній стороні володіння інструментом.

Сплеск дослідницького та виконавського інтересу до барокової музики набув порівняно широких масштабів у ХХ ст. у країнах Західної Європи та продовжує набирати обертів досі. Навчальних посібників з генерал-басу є немало, проте жоден, на жаль, поки не перекладений українською мовою. Одним із посібників, на який спирається автор даної статті, є книга Йеспера Крістенсена “18<sup>th</sup> Century Continuo Playing (A Historical Guide to the Basics)” [6]. Активно розробляють тему basso continuo і в наукових колах (наведемо як приклад дисертацію Девіда Чепмена “Thoroughbass pedagogy in nineteenth-century Viennese composition and performance practices” [5]). Цікавим поєднанням музикознавчого, теоретичного та виконавського аспектів традиції цифрованого басу є праця Марціна Святкевича (Marcin Świątkiewicz) “Basso continuo we Włoszech i Niemczech pierwszej połowy XVIII wieku” [12]. Серед російських досліджень даній темі присвячені такі наукові статті: М. Катунян “Посткомпозиция XVI века: на пути к авторскому опусу” [2], О. Філіпової “Basso continuo на клавесине. Стилистика и приёмы исполнения” [3], А. Бояркиної “Basso continuo – цифрованный бас или все-таки генерал-бас?” [1].

Мета статті – охарактеризувати основні принципи реалізації basso continuo на основі першоджерел (італійського, французького та німецьких трактатів епохи бароко), проаналізувати й порівняти редакції-реалізації з позиції автентичності з подальшим обґрунтуванням думки щодо практичної доцільності використання уртексту та самостійного розшифрування цифрованого басу.

Період з 1600 до 1750 р. у музикознавстві прийнято називати епохою генерал-басу. Ця практика справді є не просто одним із музично-теоретичних учень, а й знаковою віхою в історії світової музики, яка ознаменувала перехід від лінійно-поліфонічного мислення до так званої функціональної вертикалі. Поняття “генерал-бас”, виникло в XVI ст. та означало тип скороченого запису музики, за якого представлену нотами або буквами басову лінію, поступово усвідомлювану як фундамент багатоголосся, доповнювали цифрами та різноманітними знаками [1, с. 11].

Basso continuo – це феномен, який наглядно свідчить про нероздільність музичної теорії та практики в епоху бароко. Композитор, теоретик, виконавець, педагог – у ті часи ці поняття були не окремими професіями, а різними “іпостасями” музиканта. Можливо, саме тому барокові твори такі логічні та довершені, а трактати – такі практичні. До наших часів збереглося чимало манускриптів-трактатів, які активно вивчають, перекладають та коментують виконавці й дослідники старовинної музики. Багато з них є у відкритому електронному доступі, наприклад: Regola facile, e breve per sonare sopra il basso continuo Ф. Сабаттіні (Venice, 1628); L'Armonico Pratico al cimbalo Ф. Гаспаріні (Venice, 1708); Der General-Bass in der Composition Й. Д. Хайніхена (Dresden, 1728); Große Generalbaß-Schule Й. Маттезона (Hamburg, 1731); Handbuch bey dem Generalbass und der Composition Ф. В. Марпурга (Berlin 1755–8); Kurze

Anweisung zum Generalbass-Spielen Д.Г. Тюрка (Leipzig un Halle, 1791); Principes de l'Accompagnement du Clavecin Ж. А. Д'Англебера (Paris, 1689); Nouveau Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'Orgue, et des autres instruments М. де Сен-Ламбера (Paris 1707); Principes de l'Accompagnement du Clavecin Ж. Ф. Дандрію (Paris ca 1719); Traité des accords et de leur succession selon le système de la basse fondamentale Ж. Ф. Рамо (Paris, 1764). Цей список можна продовжувати. Проте інформація, подана у трактатах різних авторів і навіть різних країн, має багато спільного та може бути зведена до ряду основних принципів реалізації basso continuo на клавирі.

Розшифрування цифрованого басу – це процес творчості, що має певні залежні від часу та країни написання твору стилістичні нюанси виконання. Але незмінним залишається принцип: цифра – це інтервал від басу. Причому кількість октав між басом і цим інтервалом до уваги не беруть, іншими словами – теситуру обирає виконавець, враховуючи ансамблеві, динамічні та інші музично-виразні умови, і це ніяк не зазначено в партитурі. Проте, за Сен-Ламбером, верхній голос акордового акомпанементу ніколи не повинен бути вище  $e^2$  або  $f^2$ , крім випадків, коли бас переміщається в альтовий регістр і всі ноти стають дуже високими [11, с. 34].

Лаконічність системи цифрових позначень полягає у записі акорду через найхарактерніший присутній у його складі інтервал (наприклад, 6 – секста = секстакорд, 7 – септима = септакорд). “Багатоповерхові” позначення використовували зазвичай для запису складних акордів із подвійними затриманнями (трапляються в пізніших партитурах, наприклад у Й. С. Баха). Один і той самий акорд може мати кілька позначень, і навпаки, одна цифра (або комбінація цифр) може означати кілька акордів. Вирішальним у таких випадках буде загальний контекст (тобто загальна гармонічна логіка даної музичної фрази). Наприклад, тризвук може бути записаний цифрою 5, цифрою 3 або взагалі залишатися без цифрового позначення, а цифра 4 може означати затримання до терцового тону або консонантний квартсекстакорд.

Окрім того, окремі басові ноти, що не підписані ніякими цифрами, можуть означати як тризвук, так і прохідні ноти, що не гармонізуються (особливо якщо бас є яскраво вираженою мелодизованою партією). Такі ноти можуть бути як акордовими, так і неакордовими. Прийняти рішення щодо їх гармонізації зазвичай допомагають гармонічна логіка та метричний крок, що відчувається у загальному русі акордів.

Альтерація зазвичай виписують біля цифри, що означає альтерований тон. Якщо ж знак не поєднаний ні з якою цифрою, то він означає альтерацію терції. Крім того, зменшений або збільшений інтервал може бути позначений перекресленою цифрою ( $\cancel{5}$  – зменшена квінта, знак використовували для запису зменшеного тризвуку, до якого часто додавали сексту;  $\cancel{4}$  – збільшена кварта, знак часто використовували для запису секундакорду).  $\cancel{6}$  означає терцквартакорд, який у Дандрію та Сен-Ламбера названий *petite accord* (проте цей самий акорд часто позначали звичайною шісткою).

Важливим аспектом у реалізації basso continuo є голосоведіння. “Перше правило говорить, що в музиці два голоси ніколи не повинні рухатись в октаву або квінту. Таких паралельних октав та квінт потрібно уникати, особливо коли вони утворюються між крайніми голосами. Щоб уникнути цього та інших незграбних і неприйнятних ходів, зверніть увагу на наступне правило: руки ніколи не повинні робити зайвих стрибків, але мають постійно знаходити найближчий акорд, використовуючи мінімальні переміщення так часто, як це тільки можливо” [10, с. 123]. Основним принципом є плавність (будь-які стрибки мають бути художньо або логічно виправданими). Для цього рекомендовано при зміні акордів затримувати (або залишати в тому ж голосі) спільний звук. Далі в тексті трактату Хайніхена [10] – знайомі правила гармонізації поступеневого руху в басі за допомогою тризвуків із використанням протилежного руху голосів. Отже, можна зробити висновок, що правила використання тризвуків дійшли до нас із тих часів, не зазнавши суттєвих змін. Підсумовуючи викладене, Хайніхен зазначив, що протилежний рух голосів є найвигіднішим, бо він дає змогу автоматично уникнути паралелізмів [10, с. 128].

Винятком із правила про паралелізми є рух паралельними секстакордами при поступеному русі в басі. У таких послідовностях Хайніхен радить пропускати октаву для уникнення бідного або незграбного звучання, а також для зручності правої руки (при додаванні прикрас або в інших випадках) [10, с. 140]. У трактаті Сен-Ламбера знаходимо детальне пояснення щодо дублювання в секстакордах. Окрім звичних дублювань октави і терції, Сен-Ламбер наводить також дублювання сексти та секстакорд із доданою квартою (*petite accord*). “Слід також згадати у зв’язку із акордом, що складається з мінорної терції і мажорної сексти, що кварта може бути зіграна замість октави, за умови, що ця заміна сталася в попередньому акорді” [11, с. 16].

Усі дисонанси повинні бути підготовленими та розв’язаними. Це стосується насамперед септими. Крім септими, секунди, нони і тритона дисонансом також вважається кварта, якщо вона виступає у ролі затримання до терції. Септима завжди переходить у сексту, кварта – в терцію, нона – в октаву. “Зверніть особливу увагу на правило, згідно з яким кварта, яка трапляється у верхньому або середньому голосах попереднього акорду, завжди затримана у тому ж голосі та розв’язується вниз у сусідню терцію. Кварта зазвичай поєднується з квінтою та октавою” [9, с. 46].

Щодо взаємодії акомпанементу із солюючим голосом, то у джерелах нема жорстких правил. Партія континуо не обов’язково має бути нижче соло, адже суть гармонічної підтримки – у збагаченні основного голосу додатковими обертонами й фарбами. Гаспаріні радить уникати дублювання мелодії в акомпанементі: “Тим не менш, треба остерігатися того, щоб не збити співака такими димінунціями (або так званими гірляндами): уникайте гри інтервалів або фігур, які він може використати. Більше того, ніколи не грайте нота в ноту вокальну партію або партію, написану для скрипки, оскільки достатньо того, що гармонія містить консонанс або дисонанс, викликаний співзвуччям із басом та пом’якшений згідно з правилами акомпанементу” [8, с. 88]. Проте не слід цуратися також дублювання мелодії в терцію або сексту – цей простий прийом є характерним для барокової музики, особливо в італійській традиції.

Ритмічна взаємодія партій також має бути гармонічною. Короткі тривалості в соло зазвичай урівноважуються витриманими акордами, а довгі ноти, навпаки, прикрашаються фігураціями (димінунціями) в акомпанементі. У трактаті Ф. Гаспаріні є два розділи, присвячені димінунціям: у першому йдеться про верхній голос, у другому – про бас. Проте, наприкінці він застерігає, що той, хто акомпанує, має заслужити звання гарного, міцного акомпаніатора, а не натхненного та моторного виконавця. “Він (*клавірист – О. С., І. М.*) може застосувати свою фантазію та дати волю блискучій техніці коли грає один, а не тоді, коли акомпанує; я, врешті-решт, маю намір говорити про те, як грати витончено, а не безладно” [8, с. 90].

Динамічні зміни в реалізованому basso continuo, звичайно, залежать від динаміки соліста та реалізуються фактурними засобами. Насиченість фактури регулюється як кількістю голосів, так і їх ритмічною та мелодичною “завантаженістю” (димінунції, імітації, мелізми, віртуозні пасажі тощо). Відчуття crescendo і diminuendo – це цілком реальна річ навіть на позбавленому динамічних градацій інструменті (наприклад, одномануальний клавесин). За допомогою туше, артикуляції, мікроагогії та інших прийомів роботи з фактурою цілком можливо вибудувати музичні фрази таким чином, що слухач навіть не помітить, що фактично динаміка не змінилась жодного разу протягом усього твору. Важливість експресивності акомпанементу підкреслює Ф. Гаспаріні: “Ці та інші дисонанси, або жорсткі гармонії, здавалося б, дають гарному співакові змогу краще виразити афекти та дух композиції. Але, як я вже казав раніше, використовуйте їх за бажанням і стежте, щоб ви були задоволені ними в першу чергу, тоді і співак, і слухачі будуть задоволені ще більше” [8, с. 84].

Доречно також згадати про суттєву різницю естетики італійського та французького бароко. Італійський стиль більш прямолінійний, простий, експресивний. Тому запис цифрованого басу в партитурах італійських майстрів зазвичай є дуже лаконічним та простим, розрахованим на миттєве виконання. Для прикладу, в реалізації італійського континуо не соромним, і навіть характерним є багаторазове повторення одного й того ж співзвуччя. Дж. Фрескобальді (у вступі до Першої книги токат) та Ф. Гаспаріні радять повторювати таким

чином дисонанси, задля підсилення афекту, та використовувати арпеджування у розв'язанні, щоб зробити акорд м'якшим та слабкішим [8, с. 79].

XVII–XVIII ст. в Італії були ознаменовані розквітом опери. Особлива увага, яку приділяли в Італії цьому жанру, відображена і в трактатах про цифрований бас. Ф. Гаспаріні, наприклад, окремих розділ своєї книги “L’Armonico Pratico al Cimbalo” присвячує дисонансам та ачакатурам у речитативах. У трактаті Хайніхена “Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses”, окрім розділу про акомпанемент, є також розділ про застосування правил реалізації basso continuo у кантатах. Це свідчить про дві речі: про вплив італійської музики на німецьку та про пряму залежність стилевих особливостей клавірного акомпанементу від жанру, в якому його реалізують.

Французький стиль є складнішим за рахунок розвиненої поліфонічності, великої кількості та різноманітності прикрас, ритмічної примхливості (яскравим підтвердженням цієї думки може бути порівняння французької та італійської куранти). Якщо у трактаті Ф. Гаспаріні приділена увага лише двом прикрасам: ачакатурі та морденту, то в таблиці д’Англебера натрапляємо на велике різноманіття мелізмів [7, е]. Цифрований бас у цій традиції теж виписаний детально, і зазвичай залишає виконавцеві порівняно малий “простір для маневру”. Як зазначила О. В. Шадріна-Лычак у статті “Лютневый стилевой комплекс в клавесинной музыке XVII–XVIII веков”, французька клавірна школа має лютневе коріння [4]. *Style luthé*, що сформувався як система музично-виразних засобів у французькій клавірній традиції XVII–XVIII ст., безумовно, наклав відбиток і на французьку традицію акомпанементу. Це відобразилось у специфіці фактурних прийомів та туше, притаманних французькій клавірній школі.

У сучасній концертмейстерській практиці часто використовують редакції з готовими реалізаціями basso continuo. З одного боку, існування таких редакцій значно полегшує життя музикантам, які не вивчали генерал-бас в консерваторії, а з іншого не всі редакції заслуговують однакової довіри. Наприклад, у редакціях, зроблених у XIX ст. часто натрапляємо на відверто романтичну фактуру, детально виписані штрихи та динамічні відтінки в партії акомпанементу, що дає право назвати такі редакції транскрипціями. Певна річ, що виконання барокового твору за такою партитурою буде далеким від історичного звучання (а отже, й від первісного задуму композитора). Проте є й об’єктивніші реалізації basso continuo, де виписані нотами акорди продубльовані оригінальною авторською цифровкою. У таких партитурах часто авторська лінія басу часто видрукувана більшим шрифтом, а запропоноване розшифрування – дрібнішим. Проте гра за готовою розшифровкою в будь-якому випадку позбавляє бароковий акомпанемент однієї з найприродніших його рис – імпровізаційності. Тому, можливо, не варто втікати від складності процесу реалізації цифрованого басу, адже за цією складністю прихована свобода.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бояркина А. В. Basso continuo, цифрованный бас или все-таки генерал-бас? К вопросу о переводе музыкальных терминов / А. В. Бояркина // Музыка, текст, перевод : материалы секции XLI и XLII Международных филологических конференций / [отв. ред. А. В. Бояркина]. – Санкт-Петербургский государственный университет, 2013. – С. 11–18.
2. Катунян М. И. Посткомпозиция XVI века: на пути к авторскому опусу / М. И. Катунян // Искусство музыки. Теория и история. – 2012. – №3. – С. 3–14.
3. Филиппова О. Basso continuo на клавесине. Стилистика и приёмы исполнения. / О. Филиппова // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко : Сб. науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. М., 2001. – Вып. 32. – С. 100–109.
4. Шадріна-Лычак О. В. Лютневый стилевой комплекс в клавесинной музыке XVII–XVIII веков / О. В. Шадріна-Лычак // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 109 : Старовинна музика – сучасний погляд. – Кн. 6 : Збірник статей / [наук. ред. та упоряд. О. Ю. Шевчук]. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. – С. 135–147.



5. Chapman D. Thoroughbass pedagogy in nineteenth-century Viennese composition and performance practices: diss. ... doctor of philosophy : 2008-05 / David Chapman. – Ann Arbor, Michigan : UMI Dissertation Services, 2015. – 448 pp.
6. Christensen J. B. 18<sup>th</sup> Century Continuo Playing (A Historical Guide to the Basics) / Jesper Boje Christensen. – Bärenreiter, 2002. – 155 p.
7. D’Anglebert G. H. Pièces de clavecin / J. H. D’Anglebert. – Paris, 1689. – 128 p.
8. Gasparini F. The Practical Harmonist at the Harpsichord / F. Gasparini ; trans. by F. S. Stillings. – New Haven : Yale School of Music, 1963. – 102 p.
9. Heinichen J. D. Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses / J. D. Heinichen. – Hamburg: Benjamin Schiller, 1711. – 283 p.
10. Heinichen J. D. Der General-Bass in der Composition / J. D. Heinichen. – Dresden, 1728. – 583 p.
11. Saint-Lambert. M. Nouveau traité de l’accompagnement du Clavecin, de l’Orgue et des autres instruments / Michel de Saint-Lambert. – Paris : Christophe Ballard, 1707. – 64 p.
12. Świątkiewicz M. Basso continuo we Włoszech i Niemczech pierwszej połowy XVIII wieku / M. Świątkiewicz. – Katowice, 2008. – 128 s.

#### REFERENCES

1. Boyarkina, A. V. (2013). “Basso continuo, figured bass or nevertheless thoroughbass? To the music terms translation problem”, Proceedings of the *Muzyka, tekst, perevod: XLI i XLII Mezhdunarodnykh filologicheskikh konferentsiy* [Music, text, translation: 41<sup>st</sup> and 42<sup>nd</sup> International philological conference], Saint-Petersburg State University, March 26, 2012 – March 12, 2013, pp. 11–18. (in Russian).
2. Filippova, O. (2001). Basso continuo on the harpsichord. Stylistics and performance methods, *Problemy stilya i interpretatsii muzyki barokko: Sb. nauch. tr. MGK im. P. I. Chaykovskogo* [Style and interpretation problems of baroque music: Collection of Scientific Works of the P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory], vol. 32, pp. 100–109. (in Russian).
3. Katunyan, M. I. (2012). 16<sup>th</sup> century postcomposition: on the path to the autor’s opus, *Iskusstvo muzyki. Teoriya i istoriya* [The art of music. Theory and history], no. 3. (in Russian).
4. Shadrina-Lychak, O. V. (2014). Style Lute Complex in French Harpsichord music of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> Centuries. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], vol. 109, no. 6, pp. 135–147. (in Russian).
5. David Chapman, (2015). “Thoroughbass pedagogy in nineteenth-century Viennese composition and performance practices”, The dissertation of doctor of philosophy, 2008-05, New Jersey, 448 p. (in English).
6. Christensen, J. B. (2002). 18<sup>th</sup> Century Continuo Playing (A Historical Guide to the Basics), Bärenreiter. (in English).
7. D’Anglebert, G. H. (1689). *Pièces de clavecin* [Pieces for harpsichord], Paris. (in French).
8. Gasparini, F. (1963). The Practical Harmonist at the Harpsichord, translated by F. S. Stillings, New Haven: Yale School of Music. (in English).
9. Heinichen, J. D. (1711). *Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses* [Instruction for perfect Learning of the Thoroughbass], Hamburg: Benjamin Schiller. (in German).
10. Heinichen, J. D. (1728). *Der General-Bass in der Composition* [The Thoroughbass in the Composition], Dresden. (in German).
11. Saint-Lambert, M. (1707). *Nouveau traité de l’accompagnement du Clavecin, de l’Orgue et des autres instruments* [New treatise on the accompaniment of Harpsichord, Organ and other instruments], Paris, Christophe Ballard. (in French).
12. Świątkiewicz, M. (2008). *Basso continuo we Włoszech i Niemczech pierwszej połowy XVIII wieku* [Basso continuo in Italy and Germany in the first half of the 18th century], Katowice. (in Polish).



УДК : 78 : 398 : 001.89 “18/19”

Ірина Мазур

**ЗНАЧЕННЯ ПРОГРАМНИХ ДОКУМЕНТІВ В ПРОЦЕСІ  
ЗБИРАЦЬКОЇ ТА НАУКОВО-ДОСЛІДНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УКРАЇНІ  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ**

*У статті досліджено особливості збирацької діяльності народнопісенної творчості другої половини XIX – початку XX століття. Визначено й окреслено специфіку програмних документів цього періоду. Розглянуто роль і значення програм у процесі становлення та подальшого розвитку основних методологічних підходів та принципів збирацької та науково-дослідницької діяльності української фольклористики.*

**Ключові слова:** народнопісенна творчість; збирацька діяльність; методологія дослідження; програмні документи; українська фольклористика

Ірина Мазур

**ЗНАЧЕНИЕ ПРОГРАМНЫХ ДОКУМЕНТОВ В ПРОЦЕССЕ  
СОБИРАТЕЛЬСКОЙ И НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ  
НА УКРАИНЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX – НАЧАЛА XX СТОЛЕТИЯ**

*В статье исследованы особенности собирательской деятельности народно-песенного творчества конца XIX – начала XX века. Определена и очерчена специфика программных документов этого периода. Рассмотрены роль и значение программ в процессе становления и дальнейшего развития основных методологических подходов и принципов собирательской и научно-исследовательской деятельности украинской фольклористики.*

**Ключевые слова:** народно-песенное творчество, собирательская деятельность, методология исследования, программные документы, украинская фольклористика.

Iryna Mazur

**THE IMPORTANCE OF SOFTWARE DOCUMENTS IN THE PROCESS  
OF GROWING AND SCIENTIFIC-RESEARCH ACTIVITY IN UKRAINE  
OF THE SECOND HALF OF THE XIX – THE BEGINNING OF THE XX CENTURY**

*The problem of studying the collectivist activity of folk-verse art of the Ukrainian people remains one of the priority research problems. The end of the XIX – the first third of the XX century is characterized by changes in the processes of collecting and researching the song material, manifested in a conscious attitude towards a folk song as a distinctive and original phenomenon. In this period, the formation of a system of theoretical and methodological foundations of musical folklore.*

*The purpose of the article is to reveal the principles and regularities of collecting and research activity of folk-verse art at the end of the XIX – the first third of the XX century. The main attention is paid to the consideration of the program documents, which became an important basis for the formation and further development of musical folklore, played an important role in the process of formation and further development of its main methodological approaches and principles of research.*

*The definition of methodological approaches to work with folk-spiritual sources should take into account the fact that the state of collecting folklore activity is one of the important characteristics, which reveals the level of development of folklore in general.*

*Creating questionnaires and numerous programs, experimental searches for new ways to record folklore material, attracting a large number of scholars and amateurs to this process, contributed to the development and activation of both collectivization and research activities. The view on folklore, as an achievement of the past, is organically linked with the presence of a large*

number of materials that are torn from the organic context of their existence, are separated from the essence and function of ritual action. This moment was one of the important and topical issues that played an important role in the development and compilation of many folklore research programs.

A special place in the process of collecting activities belongs to documents, the characteristic feature of which is the availability of specific guidance on the specifics and features of the collection of folk material. In the history of Ukrainian folklore, these documents received a variety of definitions: guidance, instruction, questionnaire, program, recall, invitation, plan. The practice of creating programs with its roots dates back to the XIX century. The South-Western Department of the Russian Geographic Society actively conducted research on "Little Russian lands" under specially developed programs and questioners.

The study of folk poetry in the second half of the XIX century was regarded as an obligatory component of ethnography and envisaged the collection, fixation and study of all manifestations of oral writing, in particular such genres as epics, fairy tales, songs, short stories, proverbs.

If in the first programming documents folk music art was considered in the unity of all issues that concerned not only ritual action, but also the customs and traditions of peoples of a particular locality, then, since the 1860s, the meaning and function of the programs began to change, to be detailed in accordance with the chosen theme. Regulatory documents are created that deal with the fixation of purely ethnographic information. At the same time, programs are being developed to collect, fix and study samples of folk music.

The first attempt to develop and compile programs for the collection of Ukrainian folklore and ethnographic material should be attributed to the 60's of the XIX century. In the 1880's, interest in the folkloric heritage became much more active, resulting in a significant number of program documents related to the collection and study of samples of folklore.

In the preface to the collection "Songs of the Russian people", published in the early 90's of the XIX century, the principles of fixation of folklore texts in expedition are fully and meaningfully laid out. For the first time in the history of musical folkloristic forms and means of gathering activity are considered. The first program document "The Ethnographic Program for Search and Collecting and Research", which was developed in the 1930's in Ukraine, set itself the goal of studying the folklore and ethnographic treasury of the Ukrainian people from a general perspective and was widely used.

Particular importance is taken by the program documents that were developed by the Music and Ethnographic Commission, the existence of which dates back to 1901. An analysis of existing collections and records of folklore samples shows that in the first third of the twentieth century particular attention was paid to the complex study of folk art.

The value of the program documents of the end of the XIX – the first third of the XX century was in the quest to fully, accurately and reliably fix a variety of genre-related folklore and ethnographic material, to find out the conditions and peculiarities of it, the way of life, to identify the characteristic features and specificities of changes and transformations of song samples.

The first program documents played an important role in the process of deploying collecting activities in the territory of Ukraine, becoming a scientific tool for further research and development of scientists of the 20th years of the XX century.

**Keywords:** *collecting activity, research activity, program documents, methodological principles, musical folklore studies.*

Проблема дослідження збирацької діяльності народнопісенної творчості українського народу була і залишається однією з пріоритетних у цій сфері. Актуальність завдання, що гостро постало перед сучасними гуманітарними науками, зокрема, фольклористикою, полягає в необхідності пізнання та дослідження усіх компонентів процесу становлення та розвитку наукової думки в різні періоди історичного минулого української культури, що дасть змогу простежити динаміку та з'ясувати характер змін важливого і цінного компонента духовної скарбниці, яким є народнопісенна спадщина українського народу.

Серед багатьох дослідників та вчених XVIII – першої третини XX століття важко знайти постать, яка б залишилася осторонь збирання, дослідження, збереження та популяризації фольклорної творчості. У працях відомих діячів та видатних учених історичного минулого

(Володимира Антоновича, Бориса Грінченка, Михайла Грушевського, Михайла Драгоманова, Климента Квітки, Філарета Колесси, Василя Кравченка, Миколи Костомарова, Пантелеймона Куліша, Михайло Максимовича, Омеляна Огоновського, Олександра Пипіна, Федора Савченка, Миколи Сумцова, Івана Франка, Павла Чубинського та інших дослідників) осмислено чимало явищ і фактів з історії розвитку української народної творчості.

В останні роки опубліковано чимало праць, присвячених розгляду етапів становлення та розвитку української культури, їх особливостей, вивченню і з'ясуванню значення діяльності наукових установ, окремих учених, які займалися дослідженням пісенної творчості нашого народу. Вивчення української народнопісенної спадщини, дослідження процесів збирання, збереження та популяризації кращих зразків пісенної творчості висвітлено в працях сучасних українських дослідників, зокрема В. Бойко [2], О. Боряк [3; 16], В. Гошовського [6], С. Грици [7; 8; 9], О. Дея [10; 11; 12], І. Довгалюк [14], А. Іваницького [17], Р. Кирчіва [20], І. Матяш [23], В. Шульгіної [30] та багатьох інших).

Мета статті – виявити принципи й закономірності збирацької і дослідницької діяльності народнопісенної творчості кінця XIX – першої третини XX століття, охарактеризувати програмні документи, що стали важливим підґрунтям в процесі формування та подальшого розвитку музичної фольклористики, відіграли важливу роль у становленні та подальшому розвитку її основних методологічних підходів та принципів науково-дослідницької діяльності.

Кінець XIX – перша третина XX століття характеризується певними змінами у процесах збирання та дослідження пісенного матеріалу, що проявляються у свідомому ставленні до народної пісні як до самобутнього й оригінального явища. Дослідники та фольклористи цього періоду, зокрема, О. Серов, М. Лисенко, П. Сокальський, О. Потебня, починають розглядати музичне мислення народу з проекцією на його історичне минуле, активно використовуючи окремі принципи порівняльної методології, які необхідні й важливі в процесі формування і подальшого розвитку принципів та методів фольклористики. Крім того, збірками І. Воробкевича, О. Кольберга, Л. Куба, І. Омельського, Я. Сенчика, Ю. Федьковича започатковано регіональний підхід до вивчення музичного фольклору. Таким чином, у зазначеного періоду відбувається становлення системи теоретичних та методологічних засад музичної фольклористики.

На думку науковців першої третини XX ст., дослідження фольклорних зразків має бути пов'язаним з виконанням наступних методологічних завдань:

- з'ясування справжнього обсягу конкретного зразка; виявлення джерела його походження;
- простеження тенденцій розвитку матеріалу, його змін і трансформацій;
- визначення хронологічних меж його появи і функціонування, фіксації території побутування матеріалу;
- виявлення зв'язку пісень з усною давньою традицією та літературною спадщиною.

У визначенні методологічних підходів до роботи з народнопісенними джерелами слід враховувати той факт, що стан збирацької діяльності фольклору є однією з важливих характеристик, завдяки якій з'ясовують рівень розвитку фольклористики в цілому.

Упродовж зазначеного періоду, а саме, наприкінці XIX – в першій третині XX століття, українська фольклористика прямувала в єдиному руслі розвитку європейської науки. Її методологічне спрямування зберігало наступність із попередньою епохою розвитку науки, що давало змогу застосовувати усі надбання не лише у царині теорії, а й на практиці. Саме це створювало для співробітників Етнографічної комісії, її численних кореспондентів та місцевих збирачів відповідні умови, щоб порівняно у стислий термін зібрати значну кількість народнопісенного матеріалу; це надавало можливості відобразити синхронний “зріз” побутування жанрових моделей традиційної української культури. Визначені методологічні завдання розв'язували за допомогою спеціальних програмних розробок.

Створення питальників, анкет та численних програм, експериментальні пошуки нових способів запису фольклорного матеріалу, залучення до цього процесу великої кількості науковців і аматорів, сприяли розгортанню й активізації як збирацької, так і дослідницької діяльності. Це були перші кроки на шляху до створення науково-дослідницького підходу в

процесі збирацької діяльності. Одночасно відбувався процес розгляду культурної спадщини не лише як продукту діяльності людини, а й як творчої субстанції, носія глибинної та місткої інформації.

Методика запису та фіксації фольклорного матеріалу має ґрунтуватися на принципах розуміння природи, генези і сутності народних традицій. Погляд на фольклор, як на надбання минулих часів, органічно пов'язаний із наявністю великої кількості матеріалів, котрі вирвані з органічного контексту їх побутування, відокремлені від сутності та функції обрядового дійства. Саме цей момент був одним з важливих і актуальних питань, який відіграв важливу роль при розробленні та складанні багатьох програм з дослідження фольклору.

Питання збирання та фіксації фольклорного матеріалу починають активізуватись і набувати особливого значення у другій половині XIX століття. Саме в цей період уже було достатньо пісенних збірок, які засвідчували необхідність створення відповідних програмних документів, спрямованих на вирішення багатьох питань щодо фіксації і систематизації народнопісенного матеріалу. Вивчення й аналіз пісенних збірників другої половини XIX століття дало змогу визначити та окреслити особливості збирацької діяльності:

1. Усі збирачі, які надсилали пісні чи зібраний фольклорно-етнографічний матеріал упорядникові збірника, обов'язково мають бути згадані у вступі або передмові з поданням відомостей як про автора, так і про поданий пісенний зразок;

2. Особливістю цих збірок є фіксація поетичного тексту пісень, нотного матеріалу – майже нема;

3. Усі упорядники пісенних збірників обов'язково подають пісенний зразок і його варіанти, зазначаючи при цьому, які варіанти є в інших рукописних чи друкованих збірках;

4. Ознакою збірок є наявність бібліографічного покажчика, в якому зазначені не тільки збірки, а й праці, в яких подано чи розглянуто пісенний матеріал, що містить даний пісенний збірник.

Необхідно зазначити, що більшість рукописних і друкованих збірників у XIX столітті склалися переважно з чітко визначених жанрово пісень: ліричних (пісні про кохання), побутових, жартівливих. Досить незначною була кількість сатиричних та родинно-побутових пісенних зразків. Ці збірки призначалися переважно для домашнього музикування, що значною мірою зумовило їх жанрову обмеженість та певну стереотипність. Історичні й календарно-обрядові пісні, думи в цих збірниках майже не траплялися, що частково обумовило необхідність створення програмних документів для необхідної координації та спрямування збирацької діяльності народнопісенного матеріалу.

Щодо причин, які гальмували процес наукового дослідження пісенного матеріалу в означений період, необхідно зазначити наступні:

1. Пісенні збірники минулих століть поступово ставали раритетними, саме це спричинило виникнення проблеми щодо визначення та усвідомлення особливостей та характеру змін і трансформацій жанрів фольклору протягом тривалого періоду їх побутування;

2. Увесь матеріал, представлений в пісенних збірниках, не систематизований, більшість із представлених в збірках фольклорних зразків не заслуговують на правдивість. Наприклад, в пісенних збірниках Вацлава з Олеська та Жеготи Паулі вміщено зразки народної творчості без будь-якого зазначення місцевості, часу запису, походження пісні, не подано жодної інформації щодо виконавців. Із цього приводу у 1936 році Ф. Колесса зазначив: "У самій збирацькій праці, у виданнях сирого матеріалу вражають деякі недостачі. В давніших збірниках, наприклад, М. Максимовича, Жеготи Паулі, навіть Я. Головацького, переважно не подано місця проведення запису. Переважає безсистемність у виданнях, недостача критеріїв порядкування. Це утруднює орієнтацію, перегляд матеріалу і досліджу працю" [22, с. 424];

3. Матеріал збирали переважно з одного регіону, місцевості, що заважало створити реальну картину функціонування та побутування пісенних жанрів у різних регіонах та місцевостях;

4. Були пісенні збірники, в яких упорядники подавали пісні, виправляючи їх та вносячи суттєві корективи відповідно до власних поглядів і смаків.

Необхідність створення програм була тісно пов'язана з вирішенням ще однієї проблемної ситуації, яка на початку ХХ століття гостро постала перед фольклористами. Збирали й опрацьовували фольклорний матеріал в Україні нерівномірно. Не усі місцевості було досліджено повністю, одні регіони були представлені досить повно і змістовно, інші – лише окремими зразками. Поряд із систематичними матеріалами були матеріали випадкові, в яких подано поодинокі зразки пісенних жанрів, котрі сподобалися дописувачам чи потрапили сюди через те, що вдалося лише саме такий матеріал зафіксувати. Ці особливості збирацької діяльності певним чином перешкождали створенню цілісної картини функціонування народнопісенної творчості в різних регіонах та місцевостях, не сприяли відтворенню особливостей розвитку і трансформацій пісенного матеріалу протягом історичного минулого.

Перелік джерел, що містять інформацію про збирання та фіксації народнопісенного матеріалу фольклорної творчості, об'ємний і різноманітний. Особливе місце у процесі збирацької діяльності належить документам, характерною ознакою яких є наявність конкретних вказівок щодо специфіки та особливостей збирання фольклорного матеріалу. В історії української фольклористики ці документи отримали різноманітні визначення: настанова, керівництво, інструкція, анкета, питальник, програма, відозва, запрошення, план, квестіонар. Незважаючи на достатню кількість визначень, усі поняття безпосередньо стосуються збирання фольклорного матеріалу і допомагають у вирішенні важливого питання: максимально повно й точно зафіксувати фольклорну творчість. Активне використання терміна “програма” у збирацькій діяльності пов'язаний із тим, що це поняття містить не тільки вказівки щодо збирання та фіксації матеріалу, а й алгоритм вивчення культурного явища, певну дослідницьку матрицю. Програми слугували інструментом, за допомогою якого на місцях фіксували різноманітні прояви народної культури. Варто зазначити, що поняття настанова, керівництво, інструкція дослідники активно використовували переважно до середини ХІХ століття. Від 1860-го року в науковий обіг увійшов термін “програма”, який має активне застосування і в сучасному дослідницькому просторі музичної фольклористики.

Практика створення програм сягає своїм корінням у ХІХ століття. У другій половині ХІХ ст. Південно-Західний відділ Російського географічного товариства активно досліджував “малоросійські землі” за спеціально розробленими програмами і запитальниками.

Першим документом, що містив правила фіксації фольклорно-етнографічних матеріалів, вважають інструкцію “Про історію народів”, яку підготувала німецькою мовою Російська Академія наук у 1733 році. Цей документ було розроблено спеціально з метою дослідження фольклорно-етнографічної спадщини народів Сибіру, і мовою оригіналу він мав назву “Инструкция, данная Академией Г. Ф. Миллеру при отправлении в Сибирское путешествие. Наставление о том, на что надлежит обращать внимание при описании народов, в особенности сибирских”. До інструкції увійшли 1297 розробок, які були розгорнутими положеннями щодо процесу та специфіки збирання і фіксації фольклорно-етнографічного матеріалу [18].

У 1848 році М. Надеждин розробив етнографічну інструкцію, яка відіграла важливу роль у процесі подальшого розгортання збирацької діяльності. Вивчення народної поезії у другій половині ХІХ століття розглядали як обов'язкову складову етнографії, і це передбачало збирання, фіксацію і вивчення усіх проявів усної творчості, зокрема таких її жанрів, як билини, казки, пісні, скоромовки, прислів'я тощо [26].

Етнографічна інструкція М. Надеждина відіграла важливу роль у процесі збирацької діяльності: вперше в історії музичної фольклористики було визначено необхідність фіксації музичного матеріалу як складової народної культури, чітко сформовані і визначені вимоги та критерії щодо записів варіантів пісенних зразків. Цей документ було розмножено у кількості 700 примірників і розповсюджено по всій території Росії. Він відіграв важливу роль у процесі активізації діяльності місцевих збирачів: у 1851 році було надіслано 700 рукописів, через рік кількість надісланих матеріалів сягнула 1000 примірників [25, с. 79].

Із 1840-х років в Росії активізувався процес розроблення і практичного використання перших програмних документів. Архівні документи цього періоду свідчать про те, що “...в эти годы нет почти ни одного района в стране, где бы не появлялись местные собиратели,

направлявшие своё внимание на вопросы истории, экономики, этнографии, языка и фольклора. Местные собиратели посылают ответы на программы центральных учреждений, публикуют свои материалы в местных изданиях (“Губернских ведомостях”, “Памятных книжках”), создают местные краеведческие издания, иногда посылают свои наблюдения в центральную печать; наконец, что ещё пока сравнительно редко, публикуют свои наблюдения в виде отдельных изданий” [25, с. 67].

Поміж програмних документів другої половини ХІХ ст. виділяється надрукована у 1853 році програма О. Метлинського, в назві якої чітко визначено її призначення: “О собирании, приведении в порядок, приготовлении к изданию и печатании песен и других произведений народной словесности” [16, с. 9]. Доцільно зазначити, що усі програми, які мали чітке призначення збирання пісенної творчості українського народу, майже завжди охоплювали окремими питаннями збирання народних казок, прислів'їв, переказів тощо.

У 1865 році О. Кольберг надіслав до редакції “Варшавської Бібліотеки” листа польською мовою, який містив етнографічну програму, де вперше в історії вітчизняної науки було сформовано принципово важливі положення щодо запису та фіксації музичних зразків фольклорної творчості [31, с. 35–37]. Лист складався з передмови, в якій було окреслено загальні методологічні завдання програми (цілі й завдання, звернення до збирачів щодо необхідності та важливості збирання і фіксації фольклорно-етнографічного матеріалу, вимога обов'язкової паспортизації надісланих матеріалів) і безпосередньо з тексту програми. Аналіз цього програмного документа дав змогу зробити висновки щодо основних принципів збирацької діяльності, які дослідник вважав принципово важливими:

1. Необхідність фіксувати при збиранні фольклорного матеріалу не тільки поетичний текст, а й музичний матеріал;
2. При записі тексту пісенного зразка звертати увагу та робити нотатки щодо специфіки й особливостей вимови, наголосу, використання мовних діалектів;
3. Записи пісенного матеріалу мають бути зафіксовані в усіх варіантах, які поширені та побутують у конкретній місцевості, з подальшим їх аналізом і виявленням особливостей музичного зразка;
4. Фіксація усіх пісенних зразків певного регіону в контексті обрядового дійства з метою виявлення їх функції, ролі та значення в обряді [31, с. 36].

Якщо в програмі, яку розробив О. Кольберг, народнопісенний матеріал розглянутий у єдності усіх питань, які стосуються не тільки певного обрядового дійства, а й звичаїв і традицій конкретної місцевості, то з 1860-х років значення та функція програм починають змінюватися, деталізуватися відповідно до обраної тематики. З одного боку, створюють нормативні документи, які фіксують суто етнографічні відомості, особливо стосовно вивчення народних юридичних звичаїв (це пов'язано з історичною подією окресленого періоду – відміною кріпосного права). З іншого боку, розробляють програми, присвячені переважно збиранню, фіксації та вивченню зразків народної музичної творчості.

У 60–70-х роках ХІХ століття розроблянням, складанням і поширенням програм займався південно-західний відділ імператорського Російського географічного товариства, в якому активно працювали П. Чубинський і А. Русов. Характерною ознакою цих програмних документів є поступове розширення тематики та деталізація окремих питань збирацької діяльності. У 1863 р. надрукована “Програма для надавання (доставлення) в Харківський губернський статистичний комітет відомостей про теперішню губернію”, що складається з 8 розділів, котрі містять значну кількість різноманітних питань з історії, географії, антропології, топографії, етнографії тощо. У восьмому розділі окремим пунктом подані питання, пов'язані зі збиранням народнопісенної творчості. У “Примітці” вміщені конкретні вказівки щодо записування пісенного матеріалу [16, с. 10–11].

У 1876 році вийшла “Програма для збирання історико-археологічних відомостей про Подолію”, яку склав викладач Подільської семінарії Митрофан Симашкевич. У назві програми конкретно зазначено регіон дослідження і серед чималої кількості програм це єдина, яку підготувала духовна особа [16, с. 14–15].

Першу спробу розроблення і складання програм для збирання українського фольклорно-етнографічного матеріалу датовано 60-ми роками XIX століття. Це “Програма для збирання відомостей про народні вірування і повір’я в Південній Росії” Петра Єфименка, у котрій чимало запитань стосується фольклорної творчості: обряди, свята, ігри, хороводи, прикмети, пам’ятки народної словесності, до яких належать безумовно і зразки пісенної творчості [16, с. 11–12].

У 1873 р. вийшла детальна і розгорнута “Програма Південно-Західного Відділу Імператорського Російського Географічного Товариства для збирання відомостей з Етнографії” [16, с. 13–14]. Вона мала передмову і 9 розділів, серед яких найбільшу увагу привертає шостий розділ – “Твори словесної народної творчості”, в якому містяться запитання щодо збирання зразків народної творчості: казок, пісень, легенд, вигадок. Варто зазначити, що поряд із програмними документами в кінці XIX ст. виходили “запитальники”, які не містили чітких інструкцій для збирачів фольклорно-етнографічного матеріалу, а лише зазначали пункти дослідження місцевостей, про які необхідно було мати уявлення та інформацію для того, щоб надалі ці регіони вивчали компетентні вчені. Ці запитальники найчастіше містили локальні запитання й мали місцеве призначення.

У 1874 році в Одесі вийшла збірка Д. Багенського “Вказівки до складання опису (описання) свого краю”, яка є цінним документом етнографії XIX століття, і її вважають важливим орієнтиром щодо процесу становлення та розвитку дослідницької діяльності, зокрема, формування методологічних принципів [16, с. 111]. На жаль, цей документ упродовж тривалого часу залишався майже невідомим. Програма складається зі вступної частини, першого розділу, який поділений на два підрозділи: “Декілька слів щодо значення етнографічних матеріалів та їх збирання” і “Техніка етнографічних записів”. Другий розділ (“Записи, які відносяться до обрядової поезії”) містить питання, що стосуються усіх жанрів пісенної творчості, котрі належать до обрядової поезії. В цьому розділі представлені різноманітні жанри фольклорно-обрядової творчості й найцікавіші зразки кожного з них. Розділ третій (“Необрядова пісенність”) складається з питань щодо збирання історичних пісень, ліричних, дитячих, дум. Четвертий розділ (“Народна прозаїчна творчість”) присвячений огляду та з’ясуванню специфіки і характерних ознак численних зразків народної поетичної творчості.

У 1880-х роках значно активізувався інтерес до народнопісенної спадщини, що привело до розроблення багатьох програмних документів, пов’язаних із збиранням та вивченням безпосередньо зразків фольклорної творчості. У 1884 році при Відділенні етнографії Російського географічного товариства створена спеціальна “Пісенна комісія з питань збирання російських народних пісень із наспівами” під керівництвом Т. Філіппова [5, с. 68]. Основним завданням її діяльності було збирання та видання зразків народнопісенної творчості, зокрема, з гармонізацією пісенного зразка.

У передмові до збірника “Пісні російського народу”, який вийшов на початку 90-х років XIX століття завдяки зусиллям співробітників Пісенної комісії, повно та змістовно викладено принципи фіксації фольклорних текстів в умовах експедиції [25, с. 79]. Уперше в історії музичної фольклористики розглянуті форми і засоби збирацької діяльності. Основна цінність і важливість передмов полягає в тому, що у ній сформовані й методологічно визначені прийоми, які важливо використовувати під час збирання та фіксації народнопісенного матеріалу: “Вопрос, как записывать, оказывается не менее важен, чем, что надлежит фиксировать” [25, с. 81]. До основних методичних принципів організації процесу збирання та фіксації пісенного матеріалу віднесені наступні позиції:

- слова і текст необхідно фіксувати під час запису та перевіряти відразу після звучання пісенного зразка;
- пісні чоловічі та жіночі треба записувати окремо, одночасно з фіксацією інформації щодо учасників співу;
- записувати потрібно усі варіанти наспівів, ретельно фіксуючи зміни при повторенні пісенного зразка [25, с. 83].

Принципово важливими для збирацької діяльності Пісенної комісії стали дотримання принципу чіткої фіксації контексту побутування пісень і паспортизація відомостей про

виконавців. Обов'язковим під час експедиції було складання словника, який містив діалекти та специфічні для кожного регіону словосполучення, слова з характерними наголосами, вимовлянням. Важливим у процесі збирацької діяльності стало складання термінологічного словника, який безпосередньо стосувався обрядового дійства, був розглянутий як важлива складова цього процесу, і виконавці використовували його під час дійства. Доцільно зазначити, що термінологія словника тісно пов'язана з моральними та естетичними поглядами та є відображенням народного світосприйняття.

Програмні документи, присвячені вивченню і дослідженню фольклорно-етнографічної спадщини українського народу, належать до другої половини XIX століття, і є здебільшого етнографічними за спрямуванням. Основне їх призначення – створення цілісної загальної картини про етнографічне та фольклорне розмаїття українців. Усі перші програми були надто загальними, конкретика не передбачена щодо жодного з їх питань (наприклад: “Програма для збору статистичних відомостей в селах” [16, с. 14], “Програма для групування відомостей про південний народ” [16, с. 22]).

Перелік запитань торкався таких позицій:

- етнографія описова (домівки, тварини, одяг, їжа, промисли, рослини; ігри й забави; звичаї – питання торкалися таких аспектів, як будівництво, весілля, народження, поховання, певних свят: Нового Року, Миколая, Різдва, Великодня);
- народна словесність та вірування, пісні обрядові, побутові, історичні, демонологія, космологія, чумацтво тощо.

Основну увагу в перших програмах приділяли відомостям про звичаєве та юридичне право, статистичні дані тощо. Програмні документи були спрямовані також на вивчення та дослідження окремих регіонів: Харківського, Київського. Особливістю цих програм є чітка позиція стосовно визначення територіально-географічного положення українського народу: розглядати його як південно-руський, народ Південної Росії тощо.

Перший програмний документ – “Етнографічна програма пошуково-збирацької та дослідницької діяльності”, який був розроблений безпосередньо на теренах України, мав на меті вивчення фольклорно-етнографічної скарбниці українського народу в загальному ракурсі і був призначений для широкого кола [16, с. 8]. Програму розробили у 30-х роках XIX століття відомі діячі із західної України: І. Вагилевич, Я. Головацький та М. Шашкевич (в історії української культури вони відомі як “Руська трійця”). Але зразком для написання і складання цієї програми була відома програма Ф. Туманського, яку вважають в Україні однією з перших дослідницьких програм, спрямованих на загальне фольклорно-етнографічне вивчення спадщини українського народу.

Одним із перших, хто запропонував програму збирання та дослідження фольклорно-етнографічного матеріалу в Україні на межі XVIII–XIX ст., був відомий дослідник Ф. Туманський. Своєю чергою, моделлю для дослідника при створенні власного програмного документа став проект Топографічної комісії Російської Академії Наук, розроблений у 1777 р.

Перша програма Ф. Туманського “Доношение графу П. А. Румянцеву от бунчукового товарища Федора Туманского, корреспондента С.-Петербургской Академии Наук с присоединением двух программ для описания Малороссии 1779 г. в декабре”, як і переважна більшість програмних документів його попередників, передбачала всебічне обстеження земель, котрі тоді іменували Малоросією [16, с. 8]. Ця програма враховувала специфіку побутування фольклорної творчості як у містах, так і в окремих сільських населених пунктах. У проекті детально зазначено, на що треба звернути увагу при фіксації матеріалу. Чільне місце у програмі займали питання, що стосувалися народних звичаїв, традицій та обрядів. У проекті також зазначено необхідність розшукування будь-яких записів та літописів про Малоросію, знімання з них копій. Програмний документ мав важливе значення для розгортання збирацької та дослідницької діяльності на теренах України. Вагомість проекту полягала у тому, що він не залишився без практичного втілення, ставши зразком для появи значної кількості програм у XVIII столітті.

Особливістю програми, яку розробив Ф. Туманський, є такий підхід до вивчення фольклору, який передбачає проходження двох етапів. На першому з них здійснюють власне



збирацьку діяльність. Другий етап передбачає критичне осмислення та систематизацію зібраного матеріалу, що має виконувати кваліфікований дослідник. Цей етап є одним із необхідних чинників дослідницької діяльності й надалі буде розглянутий як важливий структурний компонент методології фольклористики.

Федір Туманський серед перших намітив для себе завдання створення не тільки повної історії Малоросії, з урахуванням усіх її складових та чинників. Він прагнув розглянути і представити наукову історію Малоросії, що відповідала б новим історіографічним вимогам. Спираючись на засади та положення, котрі запровадив цей дослідник, вибудовували свої програмні документи українські фольклористи.

Наприкінці XIX століття дещо змінилася структура програм. Упровадження передмови щодо методу збирання матеріалів, в якій дані пояснення (як і яким чином збирати матеріал та його записувати) свідчить про формування методологічних принципів збирання народнопісенної творчості. Це питання стане важливим при розробленні у наукових установах програм для збирацької і науково-дослідницької діяльності в 20-х роках XX століття. Поступово в програмах кінця XIX століття відбувається чітка диференціація: матеріал для збирання фольклорно-етнографічних відомостей стосується не тільки малоруського народу, а й великоруського народу. Надалі, а саме в 20-х роках XX століття, збиратимуть і вивчатимуть фольклор інших народів, які мешкали на території України.

Особливе значення займають програмні документи, що розробила Музично-етнографічна комісія, діяльність якої почалася 1901 року. Першим програмним документом цієї установи стала “Программа для собирания народных песен и других музыкально-этнографических материалов”, чітко орієнтована на збирання та фіксацію народнопісенного матеріалу [16, с. 25]. Уперше документ надруковано у 1902 році. Оскільки цю програму розробляли переважно мовники, філологи, які не мали уявлення про особливості фольклорної музичної творчості, керівник Музично-етнографічної комісії звернувся до місцевих збирачів фольклорного матеріалу з проханням, в якому чітко окреслив основні завдання щодо збирання та фіксації народнопісенного матеріалу.

Таким чином, на початку XX століття фольклористика не тільки мала достатню кількість зібраного фольклорно-етнографічного матеріалу, а й було створено надійне підґрунтя для вироблення системи та методів як збирацької, так і науково-дослідницької діяльності, що їх сформували в українському науковому просторі у 20-х роках XX століття.

Аналіз записів фольклорних зразків засвідчує, що в першій третині XX століття особливу увагу приділяли комплексному студіюванню народної творчості. Це проявлялось у підходах до систематизації матеріалу, серед яких відзначимо наступні принципи:

- збирання пісенного матеріалу в певних регіонах та місцевостях;
- фіксація і запис конкретних жанрів фольклору;
- фіксація матеріалу від окремих виконавців.

Збирацьку діяльність здійснювали за певним алгоритмом: на основі програм, що складалися з різноманітних запитань, проводили опитування і одночасно робили синхронний запис та фіксували не тільки етнографічні, а й музичні відомості.

Перед збирачами зразки народної музичної творчості поставало чимало питань у зв'язку з фіксацією пісенного матеріалу. Збираючи та фіксуючи зразки пісень у різних виконавців з багатьох місцевостей, кореспонденти наштовхувалися на проблеми з діалектичними особливостями говорів, наголосів, вимови. Дослідники народнопісенного матеріалу неодноразово наголошували на неможливості точної і відповідної фіксації усіх особливостей вимовляння.

Загальновідомо, що складнощі виникали і при публікації пісенних збірників, оскільки неможливо було передати друком усі ознаки та специфіку зафіксованого тексту пісенних зразків. Це привело до того, що збирацька діяльність потребувала тісної співпраці з науковцями різних спеціальностей – не лише власне музикознавцями, а й діалектологами, філологами, етнологами, істориками тощо.

Наявність великої кількості програм, друк збірок народнопісенного матеріалу, опублікування наукових статей з проблем фіксації і систематизації народних зразків

засвідчили, що вже на початку ХХ століття формувалася науково-етнографічна методика записів та публікацій музичного фольклору. Одними з головних принципів збирацької діяльності стали точність і максимальна фіксація усіх особливостей пісенного матеріалу. Особливу увагу в цьому процесі приділяли обставинам побутування фольклорних зразків. Саму ж пісню почали вивчати не тільки як самоцінне явище, а комплексно, із урахуванням усіх обставин її побутування і розглядати в контексті обряду та специфіки його складових.

Цінність програмних документів кінця ХІХ – першої третини ХХ століття полягала в прагненні повно, точно і достовірно зафіксувати жанрово різноманітний фольклорно-етнографічний матеріал, з'ясувати умови й особливості його побутування, виявити характерні ознаки та специфіку змін і трансформацій пісенних зразків. Перші програмні документи відіграли важливу роль у процесі розгортання збирацької діяльності на теренах України, ставши науковим інструментарієм для подальших науково-дослідницьких пошуків та розробок учених 20-х років ХХ століття.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович В. Б. Монография по истории Западной и Юго-Западной России / В. Б. Антонович. – К. : Тип. Е. Я. Федорова, 1885. – 351 с.
2. Бойко В. Г. Сучасна народнопоетична творчість на Україні. Основні тенденції розвитку / В. Г. Бойко. – К. : Наукова думка, 1973. – 120 с.
3. Боряк О. О. Україна: етнокультурна мозаїка / О. О. Боряк. – К. : Либідь, 2006. – 328 с.
4. Гнатюк В. М. Українська народна словесність (В справі записів українського етнографічного матеріалу) / В. М. Гнатюк. – Харків : Союз визволення України, 1916. – 46 с.
5. Горленко В. Ф. Історія української етнографії (ХІІ – середина ХІХ ст.) / В. Ф. Горленко / [відп. ред. Г. Скрипник]. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2005. – 397 с.
6. Гошовський В. Л. Деякі проблеми збереження та дослідження народної пісні Карпат / В. Л. Гошовський // Науковий збірник Закарпатського Краєзнавчого музею / [упоряд. і наук. ред. П. Федака]. – Ужгород : Карпати, 1995. – Вип. 1. – С. 145–150.
7. Грица С. Й. Трансмісія фольклорної традиції: етномузикознавчі розвідки / С. Й. Грица. – Тернопіль : АСТОН, 2002. – 234 с.
8. Грица С. Й. З історії нотації української думової епіки / С. Й. Грица // Народна творчість та етнографія. – 1971. – № 4. – С. 46–58.
9. Грица С. Й. Українська фольклористика ХІХ – початку ХХ століття і музичний фольклор: нарис / С. Й. Грица. – Київ ; Тернопіль : АСТОН, 2007. – 152 с.
10. Дей О. І. Поетика української народної пісні / О. І. Дей. – К., 1978. – 125 с.
11. Дей О. І. Сторінки з історії української фольклористики / О. І. Дей. – К., 1975. – 325 с.
12. Дей О. І. Фольклористично-збирацька діяльність Осипа та Федора Бодяньського / О. І. Дей // Народна творчість та етнографія. – 1977. – № 2. – С. 33–44.
13. Дмитренко М. К. Українська фольклористика: акценти сьогодення / М. К. Дмитренко // НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К. : Сталь, 2008. – 325 с.
14. Довгалюк І. С. Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції / І. С. Довгалюк. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2016. – 650 с.
15. Записки Юго-Западного отдела Русского географического общества: Т. 1–2. – К., 1874–1875.
16. З історії народознавства в Україні: Каталог етнографічних програм / [упоряд. О. О. Боряк]. – К. : Українознавство, 1995. – 119 с.
17. Іваницький А. І. Історична Хотинщина: муз.-етнограф. дослідження: збірник фольклору / А. І. Іваницький // НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – Вінниця : Нова книга, 2007. – 575 с.
18. Инструкция, данная Академией Г. Ф. Миллеру при отправлении в Сибирское путешествие. О истории народов // Миллер Г. Ф. История Сибири. – М.; Л. : АН СССР, 1937. – Т. 1. – С. 47–64.
19. Історія української музики. – Київ : Наукова думка, 1990. – Т. 3. – 424 с.

20. Кирчів Р. Ф. Двадцять століття в українському фольклорі / Р. Ф. Кирчів – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2010. – 536 с.
21. Колесса Ф. М. Історія української етнографії / Ф. М. Колесса // НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. – К., 2005. – 366 с.
22. Колесса Ф. М. Погляд на теперішній стан пісенної творчості українського народу / Ф. М. Колесса // Ф. М. Колесса. Музикознавчі праці. – Київ, 1970. – С. 424–462.
23. Матяш І. Б. Українські народні думи: дослідження, видання, виконавці: історіографічний нарис: бібліограф. покажчик / І. Б. Матяш // Український науково-дослідний інститут архівної справи та документознавства. – К., 2008. – 239 с.
24. Метлинский А. Л. Народные южнорусские песни / А. Л. Метлинский. – К. : Издание Амвросия Метлинского; в Университетской типографии, 1854. – 472 с.
25. Надеждин Н. И. Об этнографическом изучении народности русской / Н. И. Надеждин // Записки ИРГО. – СПб., 1847, кн. II. – С. 61–115.
26. Надеждин Н. И. Инструкция этнографическая / Н. И. Надеждин // Свод инструкций для Камчатской экспедиции, предпринимаемой Императорским Русским географическим обществом. – СПб. : Тип. губернского правления, 1852. – С. 26–27.
27. Попов П. М. До питання про способи збирати фольклорні матеріали / П. М. Попов // Етнографічний вісник. – К. : Українська Академія наук, 1926. – Кн. 2. – С. 5–19.
28. Программа для собирания этнографических и статистических данных, составленная действительными членами Юго-Западного Отдела Императорского Русского Географического Общества, гг. Чубинским и Русовым. – К., 1873. – 4 с.
29. Программа для собирания этнографических сведений, составленная при этнографическом отделении имп. общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. – М., 1887. – 8 с.
30. Шульгіна В. Д. Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук: монографія / В. Д. Шульгіна. – К. : ДАКККІМ, 2007. – 275 с.
31. Утенкова-Шалапак И. А. Собрание фольклорных материалов Оскара Кольберга: история, структура, методология / И. А. Утенкова-Шалапак // Вопросы этномузыкологии. – 2012. – № 3. – С. 35–48.

#### REFERENCES

1. Antonovych, V. (1885), *Monografiya po istorii Zapadnoy i Yugo-Zapadnoy Rossii* [Monograph on the history of Western and Southwestern Russia], Kyiv, Typography E. Fedorov. (in Russian).
2. Boiko, V. (1973), *Suchasna narodnopoetychna tvorchist na Ukraini. Osnovni tendentsii rozvytku* [Modern folk poetic art in Ukraine. Main tendencies of development], Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
3. Boriak, O. (2006), *Ukraina: etnokulturna mozaika* [Ukraine: Ethnocultural mosaic], Kyiv, Lybid. (in Ukrainian).
4. Hnatiuk, V. (1916), *Ukrainska narodna slovesnist (V spravi zapysiv ukrainskoho etnografichnoho materiialu)*, [Ukrainian folklore (In the case of records of Ukrainian ethnographic material)], Kharkiv, Soiuz vyzvolennia Ukrainy. (in Ukrainian).
5. Horlenko, V. (2005), *Istoriia ukrainskoi etnografii (XII – seredyna XIX st.)*, [History of Ukrainian ethnography (XII – mid XIX century.)], responsible editor. H. Skrypnyk, Kyiv, M. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology. (in Ukrainian).
6. Hoshovskyi, V. (1995), Some problems of preservation and research of the folk song of the Carpathians, *Naukovyi zbirnyk Zakarpatskoho Kraieznavchoho muzeiu* [Scientific collection of the Transcarpathian Regional Museum], scientific editing P. Fedak, Uzhhorod, Karpaty, Iss. 1, pp. 145–150. (in Ukrainian).
7. Hrytsa, S. (2002), *Transmissiia folklornoj tradytsii: etnomuzykoznavchi rozvidky* [Transmission of folklore traditions: ethnomusicology scientific research], Ternopil, ASTON. (in Ukrainian).
8. Hrytsa, S. (1971), From the history of the notation of the Ukrainian Duma epic, *Narodna tvorchist ta etnografiia* [Folk art and ethnography], no. 4, pp. 46–58. (in Ukrainian).

9. Hrytsa, S. (2007), *Ukrainska folklorystyka XIX – pochatku XX stolittia i muzychnyi folklor: narys*. [Ukrainian folklore studies of the XIX – early twentieth century and musical folklore: essay], Kyiv ; Ternopil, ASTON. (in Ukrainian).
10. Dei, O. (1978), *Poetyka ukrainskoi narodnoi pisni* [Poetics of the Ukrainian folk song], Kyiv. (in Ukrainian).
11. Dei, O. (1975), *Storinky z istorii ukrainskoi folklorystyky* [Pages on the history of Ukrainian folklore studies], Kyiv. (in Ukrainian).
12. Dei, O. (1977), Folklore and collecting activity of Osyp and Fedir Bodiatskyi], *Narodna tvorchist ta etnografiia* [Folk art and ethnography], no. 2, pp. 33–44. (in Ukrainian).
13. Dmytrenko, M. (2008), *Ukrainska folklorystyka: aktsenty sohodennia* [Ukrainian folklore: the emphasis of the present], Kyiv, Stal. (in Ukrainian).
14. Dovhaliuk, I. (2016), *Fonohrafuvannia narodnoi muzyky v Ukraini: istoriia, metodolohiia, tendentsii* [Fonography of folk music in Ukraine: history, methodology, trends], Lviv, Ivan Franko National University of Lviv. (in Ukrainian).
15. *Zapysky Yuho-Zapadnoho otdela Russkoho heohrafycheskoho obshchestva (1874–1875)*, [Notes of the Southwestern Department of the Russian Geographical Society], Vol. 1–2, Kyiv. (in Ukrainian).
16. Boriak, O. (1995), *Z istorii narodoznavstva v Ukraini: Kataloh etnografichnykh prohram* [From the History of Ethnography in Ukraine: Catalog of ethnographic programs], Kyiv, Ukraïnoznavstvo. (in Ukrainian).
17. Ivanytskyi, A. (2007), *Istorychna Khotynshchyna: muz.-etnohraf. doslidzhennia: zbirnyk folkloru* [Historical Khotynshchyna: musical ethnographer research: collection of folklore ], Vinnytsia, Nova knyha. (in Ukrainian).
18. Miller, G. F. (1937), Instructions given by the Academy to G. F. Miller during departure to the Siberian journey. About the history of peoples, *Istoriya Sibiri* [History of Siberia], Moscow, Leningrad, Academy of Sciences USSR, Vol. 1, pp. 47–64. (in Russian).
19. *Istoriia ukrainskoi muzyky* (1990), [History of Ukrainian music], Kyiv, Naukova dumka, Vol. 3. (in Ukrainian).
20. Kyrchiv, R. (2010), *Dvadtsiate stolittia v ukrainskomu folklori* [Twentieth Century in Ukrainian folklore], Lviv, Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. (in Ukrainian).
21. Kolessa, F. (2005), *Istoriia ukrainskoi etnografii* [History of Ukrainian Ethnography], Kyiv. (in Ukrainian).
22. Kolessa, F. (1970), A look at the current state of song creativity of the Ukrainian people], *F. M. Kolessa. Muzykoznavchi pratsi* [F. M. Kolessa. Musicological works], Kyiv, p. 424–462. (in Ukrainian).
23. Matiash, I. (2008), Ukrainian folk dumas: research, publication, performers: historiographical essay: bibliographic pointer, *Ukrainskyi naukovo-doslidnyi instytut arkhivnoi spravy ta dokumentoznavstva* [Ukrainian Scientific Research Institute of Archival Affairs and Documentation], Kyiv. (in Ukrainian).
24. Metlinskiy, A. (1854), *Narodnye yuzhnorusskie pesni* [Folk South Russian songs], Kyiv, Amvrosii Metlinsky Edition; at the University Printing House. (in Ukrainian).
25. Nadezhdin, N. (1847), About ethnographic study of Russian nationality, *Zapiski IRGO* [Notes IRGO], Sankt-Petersburg, Book II, pp. 61–115. (in Russian).
26. Nadezhdin, N. (1852), *Ethnographic instructions, Svod instruktsiy dlya Kamchatskoy ekspeditsii, predprinimaemoy Imperatorskim Russkim geograficheskim obshchestvom* [Set of instructions for the Kamchatka expedition undertaken by the Imperial Russian Geographical Society], Sankt-Petersburg, Printing house of provincial government, pp. 26–27. (in Russian).
27. Popov, P. (1926), On the question of how to collect folk material. *Etnografichnyi visnyk* [Ethnographic Bulletin], Kyiv, Ukrainian Academy of Sciences, Book 2, pp. 5–19. (in Ukrainian).
28. *Programma dlya sobiraniya etnograficheskikh i statisticheskikh danykh, sostavlenaya deystvitel'nyimi chlenami Yugo-Zapadnogo Otdela Imperatorskogo Russkogo Geograficheskogo Obshchestva, gg. Chubinskim i Rusovym*, (1873), [A program for collecting ethnographic and

- statistical dangers, compiled by the actual members of the Southwest Department of the Imperial Russian Geographical Society, Mr. Chubinsky and Rusov], Kyiv. (in Ukrainian).
29. *Programma dlya sobiraniya etnograficheskikh svedeniy, sostavlennaya pri etnograficheskoy otdelenii imp. obshchestva lyubiteley estestvoznaniya, antropologii i etnografii* (1887), [A program for collecting ethnographic information, compiled at the ethnographic department of the Imperial Palace. Society of lovers of natural science, anthropology and ethnography], Moscow. [in Russian].
30. Shulhina, V. (2007), *Narysy z istorii ukrainskoi muzychnoi kultury: dzhereloznavchyi poshuk: monohrafiia* [Essays on the history of Ukrainian musical culture: source-search: monograph], Kyiv, State Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. (in Ukrainian).
31. Utenkova-Shalapak, I. (2012), Collection of folklore materials by Oscar Kolberg: history, structure, methodology, *Voprosy etnomuzykologii* [Questions of ethnomusicology], no. 3, pp. 35–48. (in Russian).

УДК 378:373.091.12.011.3-051:7:004

Ярослава Топорівська

### ХМАРНІ ТЕХНОЛОГІЇ У НАВЧАЛЬНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ

*У статті окреслено можливості використання хмарних технологій у навчальній діяльності майбутніх педагогів-музикантів. Увагу зосереджено на основних перевагах і недоліках хмарних технологій в процесі професійної підготовки майбутніх фахівців та інтеграції хмарних сервісів Google Apps у їхню навчальну діяльність. Висвітлено сучасний підхід до професійно-орієнтованого навчання студентів із підтримкою інформаційно-комунікаційних технологій. Розглянуто особливості використання відеохостингу YouTube під час вивчення навчальної дисципліни “Музична інформатика”.*

**Ключові слова:** інформаційно-освітній простір, хмарні сервіси Google Apps, сучасні інформаційні технології, навчальний процес, підготовка майбутніх фахівців.

Ярослава Топоривская

### ОБЛАЧНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ-МУЗЫКАНТОВ

*В статье обозначены возможности использования облачных технологий в учебной деятельности будущих педагогов-музыкантов. Внимание сосредоточено на основных преимуществах и недостатках облачных технологий в процессе профессиональной подготовки будущих специалистов и интеграции облачных сервисов Google Apps в их учебную деятельность. Освещен современный подход к профессионально-ориентированному обучению студентов с поддержкой информационно-коммуникационных технологий. Рассмотрены особенности использования видеохостинга YouTube при изучении учебной дисциплины “Музыкальная информатика”.*

**Ключевые слова:** информационно-образовательное пространство, облачные сервисы Google Apps, современные информационные технологии, учебный процесс, подготовка будущих специалистов.

SURFACE TECHNOLOGIES IN EDUCATIONAL ACTIVITIES  
OF FUTURE MUSIC ACADEMIC PEDAGOGUES

*Due to the widespread use of modern information technology in the educational process, the requirements for teacher training, the level of his knowledge, the level of general culture, language, etc. are significantly increased.*

*One of the topical issues associated with the use of cloud technologies is the practical aspect of using cloud technologies in the learning and professional activities of future music art teachers. On the one hand, the activity of a teacher-musician requires the implementation of a creative approach, the development of figurative thinking, creativity, and, on the other hand, the didactic and technological feasibility of the means, methods and forms of work, a clear sequence of professional actions.*

*The article outlines the possibilities of using cloud technologies in the educational activities of future music teachers. The focus is on the main advantages and disadvantages of cloud technologies in the process of training future professionals and integration of cloud services Google Apps into their training activities. It has been established that the use of Google Apps cloud services in the educational and cognitive activities of future music educators contributes to their ability to innovate, to develop creative and research abilities, to promote student's communicative activity, as well as to individualize and differentiate learning process; control and organize self-control; to establish a feedback; simulate processes and phenomena; to conduct laboratory and practical classes in virtual reality; to strengthen motivation for learning. There are some disadvantages of the application of cloud technologies in the educational process. They are: dependence on connection to the network; protection of personal data – it is not necessary to store confidential information in the cloud; user data storage depends on the company providing cloud services; the appearance of cloud monopolists; paid services for users.*

*The modern approach to professional-oriented student education with the support of information and communication technologies is highlighted. The peculiarities of the use of Google Apps services during the study of the discipline "Musical Informatics", in particular, the video hosting YouTube, for the creation of a personal video channel "TNPУ Faculty of Arts" by future teachers-musicians, on which the author's films were developed, were considered.*

*The expediency of the development and application of electronic training courses in individual professional disciplines for the creation of informational and educational space in the preparation of future teachers of musical art, which enable students to familiarize themselves with study material from disciplines presented in the form of various types of information resources (text, video, animation, presentation, e-manual), complete the task and send it for verification, perform electronic testing, etc.*

*It has been found out, that further study of the methodical aspects of application of cloud technologies in the process of professional training of future specialists is needed.*

**Keywords:** *informational and educational space, cloud services Google Apps, modern information technologies, educational process, preparation of future specialists.*

В сучасних умовах широкого використання засобів сучасних інформаційних технологій у навчальному процесі значно зростають вимоги до професійної підготовки вчителя, обсягу його знань, рівня загальної культури, мови тощо. Оновлення професійної підготовки майбутніх учителів передбачає конструювання цілісної науково-методичної системи, спроможної реформувати його концептуальні, структурно-змістові, технологічні та організаційно-дидактичні засади.

Однією з актуальних проблем, пов'язаних із хмарними технологіями, є практичний аспект їх використання у навчанні та професійній діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва. З одного боку, діяльність педагога-музиканта потребує реалізації творчого підходу,

розвитку образного мислення, креативності, а з іншого – дидактично-технологічної обґрунтованості засобів, методів і форм роботи, чіткої послідовності професійних дій.

Теоретичні аспекти застосування хмарних технологій в освітньому процесі розглянуті в наукових працях В. Бикова [1], Р. Горбатюка, О. Потапчука [3], Р. Гуревича [4], Ю. Дюлічевої [5], В. Олексюка [8; 9] та інших.

Мета статті – висвітлити можливості використання хмарних технологій у навчальній діяльності майбутніх педагогів-музикантів.

Сьогодні вдосконалення професійної підготовки вчителя музики неможливе поза впровадженням хмарних технологій, які відкривають нові можливості для педагогіки мистецтва.

Хмарні технології (англ. cloud technologies) – це кардинально новий сервіс, який дає змогу віддалено використовувати засоби опрацювання і зберігання даних [7, с. 99–100].

Використання хмарних технологій у навчальному процесі сприяє значному розширенню можливостей, відкритості, мобільності, доступності, якості навчання, а також розвитку мотивації до навчання, професійно-педагогічній комунікації, активізації самостійної роботи студентів у процесі навчання. Інтенсивне впровадження хмарних технологій в систему освіти впливає на вибір методів та форм організації навчання та потребує інновацій в організації освітнього процесу [12, с. 83].

Як зазначили Л. Процай та Н. Гібалова, хмарні сервіси раніше використовували у навчальних закладах України лише як безкоштовні хостинги поштових служб для студентів та викладачів. У зв'язку з відсутністю практичних навичок їх застосування в навчальному процесі інші інформаційно-комунікаційні інструменти хмарних технологій для навчання майже не використовували. В останні роки студенти й викладачі використовують хмарні сервіси зазвичай для організації документообігу в домені навчального закладу, он-лайн розкладу, чатів та відеоконференцій, створення простору для спільної роботи тощо. На думку науковців, хмарні технології сприяють організації проектної діяльності студентів, а також значно збільшують навчальний потенціал методу проектів [10, с. 128].

Т. Вакалюк стверджує, що перспективними напрямками розвитку хмарних технологій є розроблення навчальних онлайн-додатків, а також перенесення таких відомих систем, як Moodle та Blackboard, у хмари [2].

Ю. Дюлічева виокремлює такі переваги використання хмарних технологій в освіті: “Хмарні сервіси надають дослідникам та науковцям можливість миттєвої обробки величезних обсягів інформації з низькою вартістю обчислювальних ресурсів і можливості її миттєвого поширення та обміну результатами аналізу з іншими дослідниками в усьому світі; хмарні технології створюють можливість для безперервного навчання з підтримкою мобільних технологій та сервісів соціальних мереж і роблять сам процес навчання інтерактивним, тобто доступ до навчальних матеріалів студент може отримати будь-якої миті, в будь-якому місці, де є можливість підключення до мережі Інтернет; хмарні технології дають змогу здійснювати інтерактивне онлайн-консультування студентів у викладача та миттєво отримувати відповіді на запитання; хмарні технології дають змогу збереження даних у хмарах (центрах опрацювання даних) без необхідності їх перенесення з пристрою на пристрій (наприклад, з комп'ютера навчального закладу до домашнього комп'ютера), тобто є апаратна незалежність від обладнання; хмарні технології дають змогу проведення незалежного тестування в наявних хмарних сервісах або можливість розроблення власних тестів викладачами навчальних закладів” [5, с. 63].

В. Олексюк зазначає, що “стосовно технологічних аспектів використання хмарних технологій, то концепція їх розгортання можлива відповідно до таких сервісних моделей: створення і підтримання власної корпоративної хмари, що обов'язково передбачає побудову, підтримання функціонування і забезпечення розвитку власного центру опрацювання даних, його програмно-апаратних засобів та інформаційних ресурсів, а також існування у ВНЗ потужного ІКТ підрозділу; орієнтація на загальнодоступну хмару, що передбачає використання засобів і сервісів “хмарного” провайдера; орієнтація на гібридну (комбіновану) модель

реалізації ІКТ-сервісів, тобто одночасне використання корпоративних та загальнодоступних хмар” [9, с. 77].

Однією з проблем упровадження в освітній процес хмарних технологій є недостатній досвід використання хмарних сервісів викладачами під час навчальних занять із метою високоякісної підготовки студентів. Тому викладачі Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка мали змогу пройти стажування у Центрі дистанційного навчання та новітніх освітніх технологій з курсу “Технології дистанційного онлайн навчання” обсягом академічного навантаження 1 кредит ECTS. Окрім опанування нових можливостей групової роботи зі службами Google Apps (поштовою системою, контактами, календарем), викладачі ознайомилися з можливостями пошукової системи наукових публікацій Google Scholar, сервісу Google Hangouts, відеохостингу YouTube.

Також В. Олексюк зазначає, що завдяки хмарним технологіям, зокрема і Google Apps, зменшуються витрати на обслуговування мережних комплексів навчальних закладів, підвищується якість і доступність їх навчальних ресурсів. На думку науковця, інтеграція хмарних сервісів Google Apps у систему навчальних засобів можлива у будь-якому вищому навчальному закладі [8, с. 68].

Розглянемо детальніше особливості використання хмарних технологій під час вивчення курсу “Музична інформатика”, зокрема, сучасний підхід до професійно-орієнтованого навчання з підтримкою сервісів Google Apps. Під час практичних занять із “Музичної інформатики” було оглянуто можливості, що надає платформа Google Apps Education Edition. Одним із завдань для студентів другого курсу факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка було розробити у програмах відео-редакторах і розмістити у відеохостингу YouTube відеопроєкти про особливості студентської навчальної діяльності та дозвілля. Використовуючи сервіси Google Apps, студенти мали змогу створити власний відеоканал “ТНПУ Факультет мистецтв”, на якому було розміщено авторські фільми про групу ММ-21, концерт Оксани Зіновіївни Довгань “Король танго”, присвячений 25-річчю факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка [6]. Вагомим аспектом профорієнтаційної роботи факультету мистецтв та репрезентації навчальних і виконавських досягнень студентів є розміщений у відеохостингу YouTube концерт “Факультету мистецтв ТНПУ-25!” у трьох частинах [11] із виступами солістів та колективів факультету й інші мистецькі концертні програми.

Для забезпечення взаємозв'язків і взаємодії між суб'єктами навчального процесу, відповідно до програми навчального курсу “Музична інформатика”, було розроблено електронний навчальний курс “Музична інформатика”, який представлено на сайті сервера електронних курсів MOODLE. Сервер електронних курсів Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка забезпечує можливість виконання одного із завдань Болонського процесу – створення освітнього середовища, в якому навчальний матеріал подано у дидактично уніфікованій та формалізованій формі, що дає змогу використовувати його у будь-якому місці та в будь-який час незалежно від форми навчання студента. Електронний навчальний курс “Музична інформатика” передбачає здійснення модульного контролю (контрольні запитання, завдання з критеріями оцінювання і формою подання результатів виконання, тести для контролю виконання завдань) та підсумкового контролю (контрольні завдання й підсумковий тест для контролю знань студента за курс). Питання тестових завдань до кожної теми навчальної дисципліни було підібрано для практичної перевірки і закріплення теоретичних знань студента та визначення викладачем рівня цих знань.

Електронні навчальні курси, розроблені на платформі MOODLE, дають можливість студентам змогу ознайомитися з навчальним матеріалом із дисциплін, що представлені у формі різноманітних інформаційних ресурсів (текст, відео, анімація, презентація, електронний посібник), виконати завдання та відправити його на перевірку, здійснити електронне тестування тощо. Вони уможливили організацію дистанційного навчання студентів денної та заочної форм навчання. Так, на лекційних і практичних заняттях з навчальної дисципліни



“Українська музика” та “Світова музика” майбутні педагоги-музиканти мали змогу за допомогою ресурсів мережі Інтернет (електронні музичні енциклопедії та бібліотеки, фонотеки) ознайомитись із життєвим і творчим шляхом композиторів, переглянути й завантажити зображення про композиторів та їх середовище, епоху, в якій вони жили і працювали, а найголовніше – можливість прослуховувати, завантажувати аудіо та відео-файли програмових музичних творів у виконанні різних виконавців, оркестрів, хорів.

Використання електронних навчальних курсів під час вивчення навчальних дисциплін “Педагогіка”, “Психологія”, “Світова музика”, “Українська музика”, “Світова художня культура”, “Методика музичного виховання”, “Музична педагогіка”, “Музична психологія”, “Основи наукових досліджень”, “Гармонія” уможливує інтенсифікацію та диференціацію навчально-виховного процесу. Щодо використання електронних навчальних курсів з виконавських фахових дисциплін (“Музичний інструмент”, “Постановка голосу і диригування”, “Хоровий клас і практикум роботи з хором”, “Методика роботи з інструментальними колективами”, “Методика роботи з дитячими оркестровими колективами” та інших), то є їх прихильники і противники. Логічний факт, що з фахових індивідуальних та практичних навчальних дисциплін із індивідуальною формою навчання підсумковий контроль у формі тестів недоцільний. Індивідуальні заняття потребують індивідуального підходу до студентів з різним рівнем підготовки. Проте використання електронних навчальних курсів створює можливість викладачам, які читають практичні дисципліни з індивідуальною формою навчання, розмістити в електронних навчальних курсах увесь необхідний теоретичний матеріал, наприклад, із навчальної дисципліни “Постановка голосу і диригування”, – це робоча програма, критерії оцінювання, друковані та Інтернет-джерела, глосарій, новини, електронні словники музичних термінів, електронні посібники (наприклад, К. Пігров “Керування хором”, М. Колесса “Основи техніки диригування”), а також, за потреби, блоги, форуми, чати. Окремим модулем із “Постановка голосу і диригування” є індивідуальне навчально-дослідне завдання, а саме письмовий аналіз хорового твору, який студенти мають змогу надіслати на перевірку за допомогою сервера електронних курсів у згаданий період. Використання електронного навчального курсу з “Хорового класу і практикуму роботи з хором” дало студентам змогу активно обговорювати й аналізувати новини у галузі хорового мистецтва за допомогою чатів, блогів та форумів електронного навчального курсу.

Таким чином, практичне застосування хмарних технологій забезпечує можливість програмового навчання майбутніх педагогів-музикантів, в якому зміст навчального матеріалу передавали невеликими, логічно завершеними частинами [13, с. 63], а студенти “дистанційно навчаються, беручи участь у вебінарах, майстер-класах, спілкуються з іншими суб’єктами освітнього простору, завдяки чому відбувається швидкий обмін досвідом, стимулюється самоосвіта і самовдосконалення” [3, с. 147].

Попри значні переваги хмарних технологій у навчальному процесі Р. Горбатюк і О. Потапчук виокремили і певні недоліки їх застосування, а саме: залежність від під’єднання до мережі; захист персональних даних – не варто зберігати в хмарі конфіденційну інформацію; збереження даних користувача залежить від компанії, яка надає послуги хмарних технологій; виникнення хмарних монополістів; платні послуги для користувачів [3].

Отже, інтеграція хмарних технологій у навчальну діяльність майбутніх педагогів-музикантів сприяє формуванню у них здатності до інноваційної діяльності, розвитку творчих і дослідницьких здібностей, сприяє студентській комунікативній активності, а також дає змогу: індивідуалізувати та диференціювати процес навчання; здійснювати контроль та організувати самоконтроль; налагодити зворотний зв’язок; моделювати процеси та явища; проводити лабораторні й практичні заняття у віртуальній реальності; посилити мотивацію до навчання.

Здійснене дослідження не вичерпує всіх аспектів, пов’язаних із використанням хмарних технологій у навчальній діяльності майбутніх педагогів-музикантів. У процесі пошукової роботи виявлено нові проблеми, що потребують подальшого вивчення, тому доцільно спрямовувати дослідження на методичні аспекти застосування хмарних технологій у вищій освіті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Биков В. Ю. Комп'ютеризація освіти / В. Ю. Биков // Педагогічна газета. – 2000. – № 5. – С. 2.
2. Вакалюк Т. А. Можливості використання хмарних технологій в освіті / Т. А. Вакалюк // Актуальні питання сучасної педагогіки. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції (м. Острог, 1–2 листопада 2013 року). – Херсон : Видавничий дім “Гельветика”, 2013. – С. 97–99.
3. Горбатюк Р. М. Методичні аспекти застосування хмарних технологій в освітньому процесі / Р. М. Горбатюк, О. І. Потапчук // Збірник наукових праць Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського. – 2016. – Вип. 47. – С. 147–150. – Режим доступу : <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/8668>.
4. Гуревич Р. С. Проектування, створення та використання електронних підручників / Р. С. Гуревич // Теоретичні та методичні засади розвитку педагогічної освіти : педагогічна майстерність, творчість, технології : зб. наук. пр. / [за заг. ред. Н. Г. Ничкало] – Харків : НТУ “ХПІ”. – 2007. – С. 453–458.
5. Дюлічева Ю. Ю. Упровадження хмарних технологій в освіту: проблеми та перспективи / Ю. Ю. Дюлічева // Інформаційні технології в освіті. – 2013. – № 14. – С. 58–64.
6. Концерт Довгань Оксани Зіновіївни “Король танго”. – Режим доступу : [https://www.youtube.com/channel/UChTfbMBiUnS\\_ck9XArVTnVw](https://www.youtube.com/channel/UChTfbMBiUnS_ck9XArVTnVw).
7. Литвинова С. Г. Хмарні технології в управлінні дошкільними навчальними закладами / С. Г. Литвинова // Інформаційно-комунікаційні технології в економіці, освіті та соціальній сфері. Випуск 8. – Сімферополь : ФЛП Бондаренко О. А., – 2013. – С. 99–101.
8. Олексюк В. П. Досвід інтеграції хмарних сервісів Google APPS у інформаційно-освітній простір вищого навчального закладу / В. П. Олексюк // Інформаційні технології і засоби навчання. – 2013. – Т. 35, вип. 3. – С. 64–73. – Режим доступу : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ITZN\\_2013\\_35\\_3\\_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ITZN_2013_35_3_9).
9. Олексюк В. П. Застосування віртуальних хмарних лабораторій у процесі підготовки майбутніх учителів інформатики / В. П. Олексюк // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 2 : Комп'ютерно-орієнтовані системи навчання. – 2015. – № 15. – С. 76–81. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu\\_2\\_2015\\_15\\_15](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_2_2015_15_15).
10. Процай Л. Використання хмарних технологій у проектній діяльності майбутніх психологів / Л. Процай, Н. Гібалова // Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. – 2016. – № 9. – С. 126–136.
11. Факультету мистецтв ТНПУ-25! Ч. 1. – Режим доступу : <https://www.youtube.com/watch?v=WLh59N4dzII&t=18s>.
12. Харук А. О. Методика використання хмарної платформи Google Apps Education Edition в освітньому процесі / А. Харук // Матеріали всеукр. конф. молод. науков. (м. Київ, 28–29 трав. 2015 р.) – К. – 2015. – С. 83–84. URL: [http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/10055/1/A\\_Haruk\\_2015\\_05\\_25\\_konf\\_IS.pdf](http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/10055/1/A_Haruk_2015_05_25_konf_IS.pdf).
13. Чайка В. М. Основи дидактики : тексти лекцій і завдання для самоконтролю : навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів / В. М. Чайка. – Тернопіль : Вид-во ТНПУ, 2008. – 350 с.

REFERENCES

1. Bykov, V. Yu. (2000), Computerization of education, *Pedahohichna hazeta* [Pedagogical newspaper], no. 5, p. 2. (in Ukrainian).
2. Vakaliuk, T. A. (2013), “Possibilities of using cloud technologies in education”, *Aktualni pytannia suchasnoi pedahohiky. Materialy mizhnarodnoi naukovopraktychnoi konferentsii* [Topical issues of modern pedagogy. Materials of the international scientific and practical conference] Ostroh, November 1–2, 2013, Kherson, publishing house Helvetyka, pp. 97–99. (in Ukrainian).
3. Horbatiuk, R. M. and Potapchuk, O. I. (2016), Methodological aspects of the application of cloud technologies in the educational process, *Zbirnyk naukovykh prats Vinnytskoho derzhavnoho*

- pedagogichnoho universytetu im. M. Kotsiubynskoho* [Collection of scientific works of M. Kotsyubinsky Vinnytsia State Pedagogical University], Iss. 47, pp. 147–150, available at: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/8668>. (in Ukrainian).
4. Hurevych, R. S. (2007). Designing, creating and using electronic textbooks, *Teoretychni ta metodychni zasady rozvytku pedahohichnoi osvity : pedahohichna maisternist, tvorchist, tekhnologii : zb. nauk. pr.* [Theoretical and methodical foundations of pedagogical education development: pedagogical skill, creativity, technology: a collection of scientific works], under the general editorship of N. G. Nychkalo, Kharkiv, NTU KhPI, pp. 453–458. (in Ukrainian).
  5. Diulichева, Yu. Yu. (2013). Implementing cloud technologies in education: challenges and perspectives, *Informatsiini tekhnologii v osviti* [Information technology in education], no. 14, pp. 58–64. (in Ukrainian).
  6. *Kontsert Dovhan Oksany Zinoviivny "Korol tanho"* [Kontsert Dovhan Oksany Zinoviivny "Korol tanho"], available at: [https://www.youtube.com/channel/UCHtfbMBiUnS\\_ck9XArVTnVw](https://www.youtube.com/channel/UCHtfbMBiUnS_ck9XArVTnVw). (in Ukrainian).
  7. Lytvynova, S. H. (2013). Cloud technologies in the management of pre-school educational institutions, *Informatsiino-komunikatsiini tekhnologii v ekonomitsi, osviti ta sotsialnii sferi* [Information and communication technologies in economy, education and social sphere], issue 8, Simferopol, FLP Bondarenko O. A., pp. 99–101. (in Ukrainian).
  8. Oleksiuk, V. P. (2013). The experience of integration of Google APPS cloud services in the information and education space of a higher educational institution, *Informatsiini tekhnologii i zasoby navchannia* [Information technologies and teaching aids], Vol. 35, Iss. 3, pp. 64–73, available at: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ITZN\\_2013\\_35\\_3\\_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ITZN_2013_35_3_9). (in Ukrainian).
  9. Oleksiuk, V. P. (2015). Application of virtual cloud laboratories in the process of preparing future teachers of computer science, *Naukovyi chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova Serii 2 : Kompiuterno-oriientovani systemy navchannia* [Scientific journal of M. Drahomanov National Pedagogical University. Series 2: Computer-based learning systems], no. 15, pp. S. 76–81, available at: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu\\_2\\_2015\\_15\\_15](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_2_2015_15_15). (in Ukrainian).
  10. Protsai, L. and Hibalova, N. (2016), Use of cloud technologies in project activities of future psychologists, *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnologii* [Pedagogical sciences: theory, history, innovative technologies], no. 9, pp. 126–136. (in Ukrainian).
  11. *Fakultetu mystetstv TNPU-25! Ch.1.* [Faculty of Arts TNPU-25! Part 1], available at: <https://www.youtube.com/watch?v=WLh59N4dzII&t=18s>. (in Ukrainian).
  12. Kharuk, A. O. (2015). "The Google Apps Education Edition cloud platform is an educational process", *Materialy vseukr. konf. molod. nauk.* [Materials of the All-Ukrainian Conference of Young Scientists], Kyiv, May 28–29, 2015, Kyiv, pp. 83–84, available at: [http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/10055/1/A\\_Haruk\\_2015\\_05\\_25\\_konf\\_IS.pdf](http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/10055/1/A_Haruk_2015_05_25_konf_IS.pdf). (in Ukrainian).
  13. Chaika, V. M. (2008). *Osnovy dydaktyky : teksty lektsii i zavdannia dlia samokontroliu : navchalnyi posibnyk dlia studentiv vyshchyykh navchalnykh zakladiv* [Basics of didactics: lecture texts and self-study tasks: a manual for students in higher education], Ternopil, publishing house TNPU. (in Ukrainian).

УДК 786.8 (477.83)

Олександр Лузан  
Вадим Самолюк

#### БАЯН У СУЧАСНИХ КЛЕЗМЕРСЬКИХ КОЛЕКТИВАХ: УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

У статті підкреслено, що одним з компонентів культури України є клезмерська музика. Зазначено її синтетичність, адже вона вбирає у себе елементи різних етнічних