

ISSN 2616-7581 (Print)
ISSN 2617-4030 (Online)

ВІСНИК

КИЇВСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ
І МИСТЕЦТВ

Серія: Музичне мистецтво

Науковий журнал

2019

Том **2**
Vol.

№ **1**

Scientific journal

BULLETIN
OF KYIV
NATIONAL
UNIVERSITY
OF CULTURE
AND ARTS

Series in Musical Art

Київський національний університет культури і мистецтв

Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.

Серія: Музичне мистецтво

Науковий журнал

У журналі висвітлюються актуальні питання теорії та історії українського й світового музикознавства, теоретичні, творчі та методологічні проблеми розвитку музичного мистецтва у сучасних умовах.

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 56 від 10.05.2019 р.)

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

Гуменюк Т. К., доктор філософських наук,
професор;

ЗАСТУПНИК ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА

Брояко Н. Б., кандидат мистецтвознавства,
професор;

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ СЕКРЕТАР

Дорофєєва В. Ю., кандидат мистецтвознавства,
доцент.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Бенч О. Г., кандидат мистецтвознавства,
доктор PhD, ArtD, професор, Київська академія
мистецтв, Католицький університет, м. Ружомберг
(Словаччина);

Грица-Поріцька С. Й., доктор мистецтвознавства,
професор, член-кореспондент НАН України;

Деменко Б. В., доктор мистецтвознавства,
професор;

Дутчак В. Г., доктор мистецтвознавства,
професор, Прикарпатський НПУ ім. В. Стефаніка;

Зінків І. Я., доктор мистецтвознавства, професор,
Львівська національна музична академія
ім. М. Лисенка;

Карась Г. В., доктор мистецтвознавства,
професор, Прикарпатський НПУ ім. В. Стефаніка;

Кухмазова Ю. Ш., кандидат мистецтвознавства,
доктор PhD, доцент, Бакинська музична академія
ім. Уз. Гаджибейлі (Азербайджан);

Мішалов В. Ю., кандидат мистецтвознавства,
доктор PhD, ArtD, ад'юнкт, науковий співробітник,
Університет Монаша, Мельбурн (Австралія);

Опанасюк О. П., доктор мистецтвознавства,
доцент;

Попович О. П., доктор габілітований вокалістики,
професор, Жешувський університет (Польща);

Сюта Б. О., доктор мистецтвознавства, професор,
НМАУ ім. П. І. Чайковського;

Фадєєва К. В., доктор мистецтвознавства, доцент,
НМАУ ім. П. І. Чайковського;

Рітіс Амбразявічюс, доктор гуманітарних наук
(музикознавство), доктор PhD, професор,
Литовська академія музики та театру, Каунаський
технологічний університет (Литва);

Дайва Вічінене, доктор габілітований гуманітарних
наук (музикознавство), доктор PhD, професор,
Литовська академія музики та театру (Литва).

ЛІТЕРАТУРНИЙ РЕДАКТОР

Рибка А. Т.

РЕДАКТОР АНГЛОМОВНИХ ТЕКСТІВ

Діброва В. А.

БІБЛІОГРАФІЧНИЙ РЕДАКТОР

Степко В. В.

ДИЗАЙН ОБКЛАДИНКИ

Дорошенко Є. О.

ТЕХНІЧНЕ РЕДАГУВАННЯ

ТА КОМП'ЮТЕРНА ВЕРСТКА

Лук'яненко В. В.

Науковий журнал відображається в таких базах даних: BASE, Central and East European Index, Crossref, Google Академія, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, Scilit, Journal Factor, WORLDCAT, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Наукова періодика України (УРАН).

Найменування органу реєстрації друкованого видання

ISSN

Рік заснування

Періодичність

Засновник / адреса засновника

Адреса редакційної колегії

Видавництво

Сайт

E-mail

Телефон

Міністерством юстиції України видано Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації № 23136-12976 Р Серія KB від 08.02.2018
ISSN 2616-7581 (Print)
ISSN 2617-4030 (Online)

2018

2 рази на рік

Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36,
м. Київ, Україна, 01133

вул. Чигоріна, 20, каб. 41, м. Київ, Україна, 01042

Видавничий центр КНУКІМ, вул. Чигоріна, 14, м. Київ, Україна, 01042

musical-art.knukim.edu.ua

musical-art@knukim.edu.ua; muzika2018@ukr.net

+38(050)1327042

Kyiv National University of Culture and Arts
Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts.
Series In Musical Art
Scientific journal

The scientific journal highlights the relevant issues of the theory and history of ukrainian and world musicology, theoretical, creative and methodological problems of musical art development in modern conditions.

*Recommended for publication by the Academic Council
of Kyiv National University of Culture and Arts
(Protocol No. 56 of 10.05.2019)*

EDITOR-IN-CHIEF

Humeniuk T. H., Doctor of Philosophy, Professor;

DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF

Broiako N. B., PhD in Arts, Professor;

ASSISTANT EDITOR

Dorofieieva V. Yu., PhD in Arts, Associate Professor.

EDITORIAL BOARD

Bench O. H., PhD in Arts, ArtD, Professor, Kyiv Academy of Arts, Catholic University in Ružomberok (Slovakia);

Hrytsa-Porytska S. Y., Doctor of Arts, Professor, Corresponding Member of NASU;

Demenko B. V., Doctor of Arts, Professor;

Dutchak V. H., Doctor of Arts, Professor, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;

Zinkiv I. Ya., Doctor of Arts, Professor, Lviv National Music Academy named after M. Lysenko;

Karas H. V., Doctor of Arts, Professor, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;

Kukhmazova Yu. Sh., PhD in Arts, Associate Professor, Uzeyir Hajibeyli Baku Music Academy (Azerbaijan);

Mishalov V. Yu., PhD, ArtD, Adjunct, Research Fellow, Monash University, Melbourne (Australia);

Opanasiuk O. P., Doctor of Arts, Associate Professor;

Popovych O. P., Dr. Habil. in Vocal Arts, Professor, Rzeszow University (Poland);

Siuta B. O., Doctor of Arts, Professor, NMAU named after P. I. Tchaikovsky;

Fadieieva K. V., Doctor of Arts, Associate Professor, NMAU named after P. I. Tchaikovsky;

Rytis Ambrazevicius, PhD, Professor, Lithuanian Academy of Music and Theatre, Kaunas University of Technology (Lithuania);

Daiva Vyciniene, PhD, Professor, Dr. Habil. of Musicology, Lithuanian Academy of Music and Theatre (Lithuania).

LITERARY EDITOR

Rybka A. T.

ENGLISH TEXTS EDITOR

Dibrova V. A.

BIBLIOGRAPHIC EDITOR

Stepko V. V.

COVER DESIGN

Doroshenko Ye. O.

**TECHNICAL EDITING
AND COMPUTER LAYOUT**

Lukianenko V. V.

The scientific journal is displayed in BASE, Central and East European Index, Crossref, Google Scholar, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, Scilit, Journal Factor, WORLDCAT, National Library of Ukraine named after V. I. Vernadsky, Scientific Periodicals of Ukraine (URAN).

**Name of authority registration
of the printed edition**

ISSN

Year of foundation

Frequency

Founder / Postal address

Editorial board address

Publisher

Web-site

E-mail

Tel.

The certificate of Media Outlet State Registration KB № 23136-12976 P from 08.02.2018 issued by the Ministry of Justice of Ukraine

ISSN 2616-7581 (Print)
ISSN 2617-4030 (Online)

2018
twice a year

Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Ye. Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine
20 Chigoryna St., Off. 41, Kyiv, 01042, Ukraine

KNUKiM Publishing Centre, 14 Chigoryna st., Kyiv, 01042, Ukraine

musical-art.knukim.edu.ua

musical-art@knukim.edu.ua; muzika2018@ukr.net

+38(050)1327042

Киевский национальный университет культуры и искусств

Вестник Киевского национального университета культуры и искусств.

Серия: Музыкальное искусство

Научный журнал

В журнале освещаются актуальные вопросы теории и истории украинского и мирового музыковедения, теоретические, творческие и методологические проблемы развития музыкального искусства в современных условиях.

Рекомендовано к печати Учёным советом
Киевского национального университета культуры и искусств
(протокол № 56 от 10.05.2019 г.)

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Гуменюк Т. К., доктор философских наук, профессор;

ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

Брояко Н. Б., кандидат искусствоведения, профессор;

ОТВЕТСТВЕННЫЙ СЕКРЕТАРЬ

Дорофеева В. Ю., кандидат искусствоведения, доцент.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Бенч О. Г., кандидат искусствоведения, доктор PhD, ArtD, профессор, Киевская академия искусств, Католический университет, г. Ружомберг (Словакия);

Грица-Порицкая С. Й., доктор искусствоведения, член-корреспондент НАН Украины;

Деменко Б. В., доктор искусствоведения, профессор;

Дутчак В. Г., доктор искусствоведения, профессор, Прикарпатский НПУ им. В. Стефаника;

Зинкив И. Я., доктор искусствоведения, профессор, Львовская национальная музыкальная академия им. Н. Лысенка;

Карась Г. В., доктор искусствоведения, профессор, Прикарпатский НПУ им. В. Стефаника;

Кужмазова Ю. Ш., кандидат искусствоведения, доктор PhD, доцент, Бакинская музыкальная академия им. Уз. Гаджибеги (Азербайджан);

Мишалов В. Ю., кандидат искусствоведения, доктор PhD, ArtD, адъюнкт, научный сотрудник, Университет Монаша, Мельбурн (Австралия);

Опанасюк О. П., доктор искусствоведения, доцент; **Попович О. П.**, доктор хабилитированный вокалистики, профессор, Жешувский университет (Польша);

Сюта Б. О., доктор искусствоведения, профессор, НМАУ им. П. И. Чайковского;

Фадеева К. В., доктор искусствоведения, доцент, НМАУ им. П. И. Чайковского;

Ритис Амбразевичюс, доктор гуманитарных наук (музыковедения), доктор PhD, профессор, Литовская академия музыки и театра, Каунасский технологический университет (Литва);

Дайва Вичинене, доктор габилитованный гуманитарных наук (музыковедения), доктор PhD, профессор, Литовская академия музыки и театра (Литва).

ЛИТЕРАТУРНЫЙ РЕДАКТОР

Рыбка А. Т.

РЕДАКТОР АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ТЕКСТОВ

Диброва В. А.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР

Степко В. В.

ДИЗАЙН ОБЛОЖКИ

Дорошенко Е. О.

ТЕХНИЧЕСКОЕ РЕДАКТИРОВАНИЕ

И КОМПЬЮТЕРНАЯ ВЕРСТКА

Лукьяненко В. В.

Научный журнал отображается в следующих базах данных: *BASE, Central and East European Index, Crossref, Google Академия, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, Scilit, Journal Factor, WORLDCAT, Национальная библиотека Украины имени В. И. Вернадского, Научная периодика Украины (УРАН).*

Наименование органа
регистрации печатного
издания

ISSN

Год основания

Периодичность

Основатель / адрес основателя

Адрес редакционной коллегии

Издательство

Сайт

E-mail

Телефон

Министерством юстиции Украины выдано Свидетельство государственной регистрации печатного средства массовой информации № 23136-12976 Р

Серия KB от 08.02.2018

ISSN 2616-7581(Print)

ISSN 2617-4030 (Online)

2018

2 раза в год
Киевский национальный университет культуры и искусств, ул. Е. Коновальца, 36, г. Киев, Украина, 01133

ул. Чигорина, 20, каб. 41, г. Киев, Украина, 01042

Издательский центр КНУКИМ, ул. Чигорина, 14, г. Киев, Украина, 01042

musical-art.knukim.edu.ua

musical-art@knukim.edu.ua; muzika2018@ukr.net

+38(050)1327042

За точность изложенных фактов и корректность цитирований
ответственность несет автор

© Киевский национальный университет культуры и искусств, 2019
© Авторы, 2019

ЗМІСТ

		ТЕОРІЯ
<i>Рімантас Слюжинскас</i>	Видозміни у виконанні музичного фольклору: еволюція чи просто варіативність?	8
<i>Богдан Сюта</i>	Жанри музичного і вербального мовлення в музичних творах (теоретичні аспекти, взаємодія, методики дослідження)	22
<i>Ева Нідецька</i>	Концерт для фортепіано № 6 Андрея Нікодемовича – симптоматична зміна стилю щодо стилю пізнього періоду?	35
		ПРАКТИКА
<i>Олена Піхтар</i>	Особистісно орієнтована концепція розвитку музичного мислення студентів у мистецьких вищих навчальних закладах	50
<i>Олена Іваненко</i>	Художньо-творчий розвиток учнів молодшого шкільного віку засобом інтеграції мистецтв	60
		КОНТЕКСТ
<i>Ольга Фабрика-Процька</i>	Функціонування словацько-українського пісенного фольклору (на прикладі фестивалю «Маковицька струна»)	71
<i>Іванна Шнур</i>	Відеокліп та виконавський імідж як механізми посилення медіавірусної дії пісенного шлягеру (на матеріалі українських та російських композицій кінця XX – початку XXI століття)	80
		ПЕРСОНАЛІЇ
<i>Ганна Карась</i>	Станіслав Людкевич – Софія Дністрянська: історія однієї публікації (до 140-річчя з дня народження композитора)	93
<i>Віолетта Дутчак</i>	Бандуристи української діаспори – вихідці з Галичини	102

CONTENTS

		THEORY
<i>Rimantas Sliuzinskas</i>	Changeability in Musical Folklore Performing Process: Evolution or Just Variability?	8
<i>Bohdan Siuta</i>	Genres of Music and Verbal Speaking in Music Works (Theoretical Aspects, Interaction, Study Methods)	22
<i>Ewa Nidecka</i>	Piano Concerto No. 6 by Andrzej Nikodemowicz – a Symptomatic Stylistic Transformation with Regard to Late Style?	35
		PRACTICE
<i>Olena Pikhtar</i>	The Personality Oriented Concept of Students' Musical Thinking Development in Higher Educational Institutions of Art	50
<i>Olena Ivanenko</i>	Artistic and Creative Development of the Junier School Age Pupils by Means of Arts Integration	60
		CONTEXT
<i>Olga Fabryka-Protska</i>	The Functioning of Slovakian-Ukrainian Song Folklore (On the Example of The "Makovytska Struna" ("Makovytska String") Festival)	71
<i>Ivanna Shnur</i>	Video Clip and Artiste's Image as Tools of the Song Hit's Mediavirus Action Strengthening (Based on the Ukrainian and Russian Compositions of Late 20th – Early 21st Centuries)	80
		PERSONNEL'S
<i>Hanna Karas</i>	Stanislav Liudkevych – Sofia Dnistrianska: the History of One Publication (to the 140th Anniversary of Composer's Birth)	93
<i>Violetta Dutchak</i>	Ukrainian Diaspora Bandura Players Originates from Galicia	102

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ

Римантас Слюжинскас	Видоизменения в исполнении музыкального фольклора: эволюция или просто вариативность?	8
Богдан Сюта	Жанры музыкальной и вербальной речи в музыкальных произведениях (теоретические аспекты, взаимодействие, методики исследования)	22
Эва Нидецка	Концерт для фортепиано № 6 Анджея Никодемовича – симптоматические изменения стиля относительно стиля позднего периода?	35

ПРАКТИКА

Елена Пихтарь	Личностно ориентированная концепция развития музыкального мышления студентов в высших учебных заведениях искусства	50
Елена Иваненко	Художественно-творческое развитие учеников младшего школьного возраста средством интеграции искусств	60

КОНТЕКСТ

Ольга Фабрика-Процкая	Функционирование словацко-украинского песенного фольклора (на примере фестиваля «Маковицкая струна»)	71
Иванна Шнур	Видеоклип и исполнительский имидж как механизмы усиления медиавирусного действия песенного шлягера (на материале украинских и российских композиций конца XX – начала XXI века)	80

ПЕРСОНАЛИИ

Анна Карась	Станислав Людкевич – София Днистрянская: история одной публикации (к 140-летию со дня рождения композитора)	93
Виолетта Дутчак	Бандуристы украинской диаспоры – родом из Галичины	102

DOI: 10.31866/2616-7581.2.1.2019.171783

UDC 784.4:398.8(474.5)

CHANGEABILITY IN MUSICAL FOLKLORE PERFORMING PROCESS: EVOLUTION OR JUST VARIABILITY?

Rimantas Sliuzinskas*Doctor of Humanities (Ethnomusicology), Professor Senior Research Fellow at Centre of Science;**ORCID: 0000-0003-4005-3652; e-mail: r.sliuzinskas@gmail.com**Lithuanian Academy of Music and Theatre, Vilnius, Lithuania*

Abstract

The musical folklore items use to have continuity of general changes in large scale historically. We can see it in the instrumental folk music, singing folklore, traditional choreography developments. It is not easy to make clear analysis of this process and we need a great number of special studies based on it. We can show only the main points or directions of this object in some different levels here.

Each tune of particular traditional folk song has a great number of its *variations*. Each folklore performer does not want to make clear copy while singing the particular song the same way, as he has heard it from the other performer. So, we are able to find hundreds of the same folk tune variants, performed by particular singers in different times and various localities at the folklore archives in Lithuania. We have a nice possibility to make a comparative analysis of definite part (it is impossible to record all the performing variations) of this melody existing in real folklore life this way. And all variants are both in melodic lines and in poetic texts there, as a rule.

On the other hand, we also can see the very clear *stability* of some the most important intonations, motives or phrases in almost all the different recordings of the melody (and text, of course). It shows us a sort of very clear non-written rules, known intuitively for all the traditional folklore performers as the basic forms of all the oral tradition.

All sorts of music performance on the stage have their own specific standards. We have to make a folklore program in clear time and sequence. We have to show the interesting things for all the audience only. Therefore, traditional folklore performers have to make themselves as *the artists*. They have to turn their faces right way, to speak, to sing and to play music enough loudly, to smile and cry according to *the stage program*. What more terrible things we can ask them to do? Is it the right perspective of *the folklore evolution*?

Thus, in this article we set the main goal – to define, theoretically and practically comprehend the forms of modifications performed by musical folklore, meaning the definitions of its *evolution* and *variability*. **Methods** – scientific analysis, historical, deductive and comparative methods, generalization and hypothesis. **The novelty of the research** is primarily determined by applying the experience of Lithuanian ethnomusicology in solving the general problems of the musical features development in traditional singing folklore.

Conclusions. All the situations presented in this article we would like to define as the *changeability*, *variability* or at least *developments* of folklore (or *in* folklore). And some of them we can find as *development* and *evolution* of all the art and culture history using the folklore (musical, verbal etc.) essence or its elements.

Traditional folklore has its own basic laws. We are not allowed to force and to influence them. We can use the traditional folklore elements as the copies of primary folklore items for all the other purposes we need in the history of worldwide culture, but we will never be able to make clear primary items from such copies. This is the essence of everlasting process of folklore *changeability* in one hand and *evolution* in another one.

Keywords: changeability; stability; variability; evolution; musical folklore; traditional folk singing practice

Introduction

It is well known that the musical folklore items use to have continuity of general changes in large scale historically. We can see it in the instrumental folk music, singing folklore, traditional choreography developments. It is not easy to make clear analysis of this process and we need a great number of special studies based on it. We can show only the main points or directions of this object in some different levels here.

Analysis of recent researches and publications

The problems of changeability, stability, variability and evolution in the living folklore music-making process are reflected in the works of J. Blacking (1973), S. Feld (1985), M. Herndon & N. McLeod (1981), A.P. Merriam (1964), B. Nettl (1983), W. Suppan (1998) etc. Some investigations in this field were also made by the author of this article (Sliužinskas 2004, 2009, 2010, 2012, 2013).

The purpose of the article

Thus, in this article we set the main goal – to define, theoretically and practically comprehend the forms of modifications performed by musical folklore, meaning the definitions of its *evolution* and *variability*.

Presentation of the main material

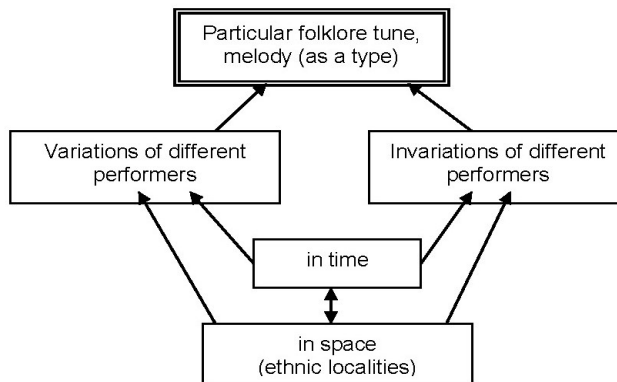
1. Variation and invariation cases of particular melodic tunes, phrases and intonations. Each tune of particular traditional folk song has a great number of its *variations*. Each folklore performer does not want to make clear copy while singing the particular song the same way, as he has heard it from the other performer. So, we are able to find hundreds of the same folk tune variants, performed by particular singers in different times and various localities at the folklore archives in Lithuania. We have a nice possibility to make a comparative analysis of definite part (it is

impossible to record all the performing variations) of this melody existing in real folklore life this way. And all variants are both in melodic lines and in poetic texts there, as a rule.

On the other hand, we also can see the very clear *stability* of some the most important intonations, motives or phrases in almost all the different recordings of the melody (and text, of course). It shows us a sort of very clear non-written rules, known intuitively for all the traditional folklore performers as the basic forms of all the oral tradition.

All these regularities we can show visually the following way (see: Picture No. 1.):

Picture No. 1.



2. Traditional folklore variability in each performing process. Here we will pay attention to the same folk melody, performed by *the same performer*, but in *another time* and in *another situation*.

The role of personal feelings, tiredness, health, performing place, daytime, even wet or dry weather conditions and many other subjective and objective factors can have a sort of influence in the interpretation of *the same tune by the same performer*. Hereby I would like to comment my personal experiment with one enough strong 75 year age traditional singer at my folklore fieldworks in Dzūkija region (South Lithuania). I asked her time to time to sing the one and the same song she liked mostly herself. She did it with great pleasure among almost hundred other traditional songs she knew. And it was very easy to see and to listen for the following changes comparing those recordings of the same song.

a) In morning time, she used to sing the song in the same or approximately half tone – whole tone below fixed tonality comparing with her singing in the evening time. Moreover, the musical tempo often was slower in the morning time, and the sound colors were also much darker as a rule here. And there were no opposite regularities.

b) The same I can say about her singing after some hard and long agriculture work in the fields or at her farmstead, taking care for all the family and cattle.

c) She was in great discomfort, when we tried to make video recordings of her singing at home (some new people, lights, etc.). This discomfort was heard very

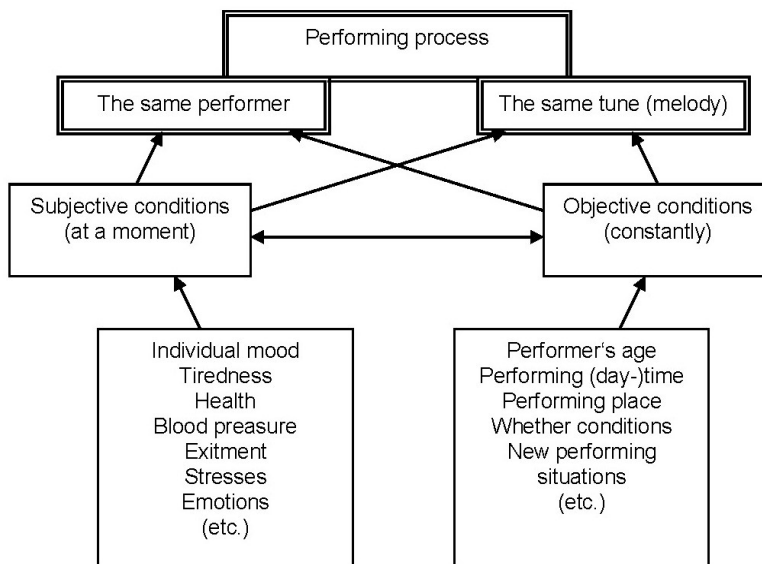
clear in this way recorded variants. And I have the same confirming my remarks information from my colleagues working with traditional folklore sound recordings at LP or CD record studies in the 1980s (we hadn't possibilities to use some portable equipment that time). Almost all performers were very afraid of the new, sound isolated situation and some new strange microphones there. They used to lose their free traditional ways of singing here as a rule.

d) All the over 60 year age singers used to say: "Oh, if I could be in my 20s now... I remember all the songs from those times, but I cannot sing to You with my young voice ...". Or: "Oh, I am not strong in my health right now... It is such a hard weather today... I am not able even to move... My legs are so heavy, and it is not easy even to breathe for me... And yesterday it was ok everything for me, because the Sun was shining so clear..."

It shows a sort of clear changes in the interpretations of the same tune and the same singer, but in other his age and in the changed health possibilities.

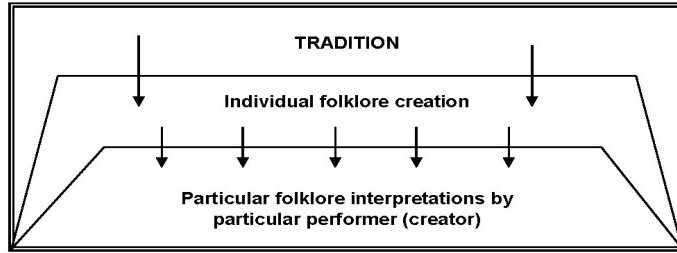
So, let's see this situation on the Picture No. 2.

Picture No. 2.



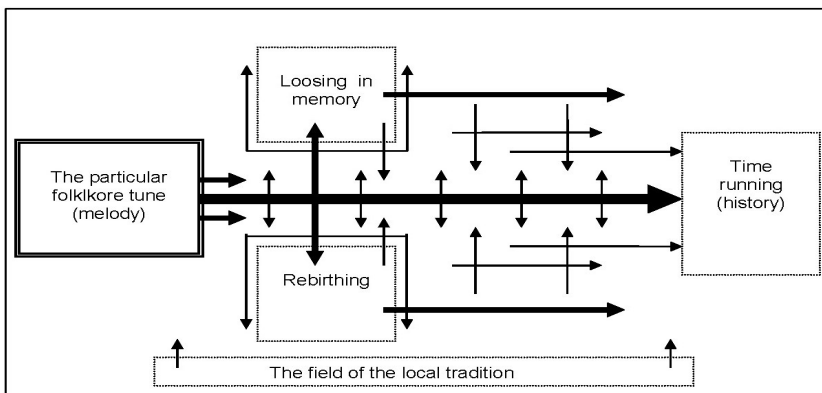
3. Individuality in folklore tradition. The role of individuality in folklore tradition is also very important. We know traditional singers in Lithuania (especially in Dzūkija and Aukštaitija regions) as the great experts of *their own* local folk tradition. They can sing for us some hundreds of traditional folk songs, and it is easy to see their own *personal innovations* in melodies and in the poetry in their variants. It is very important to note, that they will never make innovations *out of their own local tradition*. So, all their individual creation fields are defined only *inside the clear local tradition*. This way we can show the ties between *tradition* as the general background of *individual creation* in folklore (see: Picture No. 3.):

Picture No. 3.



4. Local specific features of folklore changeability (or evolution). Admitting the creation of individual innovations in the traditional folklore we have to clarify their acceptance or non-acceptance by the people of the same society (the same together-living relatives, village neighbors and at least – the same local tradition). In addition, *the time* constant is the most objective factor to find the innovations as *the real and accepted* (or *not-accepted*) part of the tradition. And just the most creatable and the most traditional individualities can be accepted here by local society only. This way *the tradition* can develop itself staying as very conservative, but open system. Therefore, the local folklore tradition consists as a system of double-side society: *individual creatable performers* (active part) and *conservative performers* (passive part). Both those oppositions are the basic conditions of the process *to select and to accept* (the same way strongly revising) all the local folklore traditions, including stable performing and possible innovations. In the case the main part of local people would accept *this innovation* in the song, *this way* of music or *this dance* performing, those revised folklore traditions would stay alive. It is not *round-way* process, it is *spiral-way* process including some new and original innovations (see Picture No. 3. above) every the repeating rebirth case. It is important to note once more – all this folklore life is in the frames of the same local tradition. Let's look at Picture No. 4.:

Picture No. 4.



5. The changeability of particular folklore genres. We have to pay attention not for the situation of stability or mobility in the variants of the same song by the same or another performer only. It is important to admit the *reasons of appearance or disappearance of the social situations*, where all the particular folklore genres use to remain or to change themselves in living tradition. Not all the innovations and variations in folklore traditions generally are free from the main changes in the social life of the locality and even in all the national and state formation. So, it depends generally on two sources:

Subjective reasons. We would like to admit many personal and subjective local people outlooks to the particular folklore genres in their personal and social life: calendar, wedding, family etc. traditions and customs together with the particular folklore genres here. This way the folklore genres can *appear, stay in local tradition, disappear* at all or to be *reborn in future*.

Objective reasons. They depend on the *technical – economical, historical and political* situation in the people social life.

a) The *technical – economical* reasons. Let us take a look for the following example. There were old and strong *sickle-way rye cutting* rituals from (may be?) the pagan times in Lithuania. All the women used to turn down to the Sun singing special ritual folk songs in the fields at harvest time here. And all those ritual songs disappeared from the rye fields (together with all the rituals) after the rising of new technical possibilities – scythes, harvesting machines etc. here. We also remember the nice traditions to have the collective (almost the all the village people) assistant *trashing the rye crop* using the flails in the barns at every farm. The special ritual folk songs used to sound here. The same we can admit about *flax braking* traditions. And all the folk songs of those genres disappeared from the real life together with all the traditions in the new technical and economical situation from the middle of the 20th century.

b) The *historical* reasons. We have a great number of so-called *war-historical* folk songs in Lithuania. Of course, they were actual in the deep past, at the times of the historical battles with Tatars, Poles or Teutonic knights. We have many *social protest* folk songs as well from the historical serfdom and soviet times. But they are not important now, in completely new life with very new actualities and problems. We can show there a lot of the same examples. So, those songs from the historical past times are not living in natural folklore tradition any longer. Of course, Lithuanian people still remember a number of them, but they will sing those songs only after special request, as a rule now. Even the *wedding ritual folk songs* often can stay disconnected with the disappearing wedding customs and ceremonies here.

c) The *political* reasons. Continuing the analysis of the historical reasons in all the changes of folklore genres, we have not to forget the complicated state and political situation in Lithuania all the last 4 or 5 centuries. From the Grand Principality of Lithuania in 16th century we came down to no state at all in the end of 18th century, when Lithuanian lands were divided by German and Russian empires. This way our lands were known as Lithuania-Minor and Lithuania-Major till the beginning of 20th century. Later on the Declaration of Independent Lithuanian State in 1918 and Soviet occupation in 1940–1990 followed. All those great changes in people life were

reflected in special folklore genres as *social protest* either *patriotic* style folklore. The folklore of those genres was kept carefully in great secret in the times of occupations. And, of course, it was not in danger to use it in folk life during independent times. Therefore, those genres can also have their evolution this way.

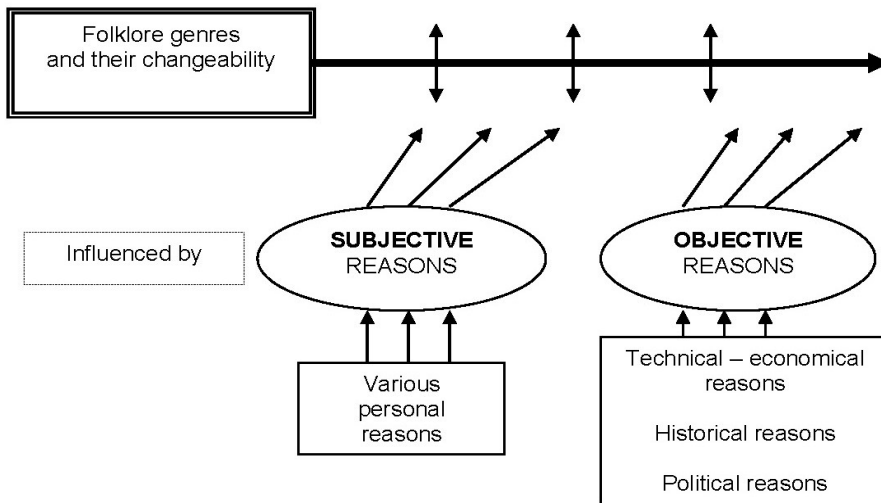
During the ages, it is also important to note all the non-Lithuanian cultures and their negative influences to the local folklore: both in melodic tunes and in poetry (dialects).

Finally, we have to admit some different situations of the folklore genres *evolution* (and *de-evolution*, of course) in the case of Lithuania:

a) Some folklore genres can disappear from the real folk (and social) life completely after the important changes there. This way some of them can be founded in folklore archives or still recorded in the folklore field-works using special questionnaires for this purpose.

b) In other case, some folk songs can adapt their selves in new situation. This way they will still stay in real folk life, but they will be used in another occasions. This way some *ritual wedding* songs can become as simple (not-ritual) *youth* or *love* genre songs, some other wedding songs can be used as common *drinking parties'* songs, etc. This way we have to certify the changes in our self created theoretical classification of the folklore genres. The particular folk songs will still live in other, more fitted to them situations and will represent another folklore genres, very often without any changes in their melodies and poetry. Let's look at Picture No. 5.

Picture No. 5.



6. The social life evolution and its reflections in folklore. We have in our mind all the folk life and all the contemporary culture developments in general. Here we have to comment the following points:

Primary and secondary folklore. Those terms we use to show the difference between the *primary* (old, not-written way distributed) *rural* folklore and all the other *secondary* forms for contemporary people to learn and to continue the folklore traditions in *urban* districts, usually somewhere out of some local ethnic regions. Important role in the *secondary* folklore life have the *folklore archives* and all the sorts of *printed folklore literature*, as well as *special folklore studies* in rural localities. It is important to note, that all the main sources of Lithuanian traditional folklore are from rural districts with their own dialects, customs and traditions. *Secondary* folklore we understand as the special efforts to study and to continue *as much as possible traditional way* the not native or other discontinued folklore traditions. This process is called as the *folklorism* movement in Lithuania.

During the last 10–15 years, we can admit the decreasing tendency of *primary* and the increasing number of *secondary* folklore performing groups in all the Lithuanian ethnic localities.

Primary folklore groups use to continue and to preserve the local folklore the conservative way. The *secondary* ones are on the same way, but some of them more or less use to look for some innovations here at present times. Here we can admit the some experiments as the new quality of contemporary folklore developments:

1. Connections with archaeo-musicology. They are popular in the dissemination of traditional instrumental music as a rule. Some music instruments (like Jewish-harp, called *dambrelis* in Lithuania, etc.) can be found in archaeological expeditions and it is the supposition to use them in folk music some experimental way.

2. Various sorts of experiments on possible reconstructions of the very ancient folklore interpretation. Nobody can help us with the clear documented sound materials from the ancient times, and nobody can be sure about the really traditional way of musical interpretations, performing the folklore from old manuscripts or other no-sound historical sources. So, it is the only one way here – to have real subjective experiments on musical folklore interpretation.

3. Some traditional folklore experiments with non-folklore music:

a) *Folklore and jazz*. Those connections should be quite natural, because the origin of jazz music is a sort of folklore as well. Anyway, we can comment this sort of music quite conservatively – as a sort of our local folklore experiments with the completely new and unknown in our traditions musical material. Therefore, this music exists in Lithuania as a sort of great number of contemporary music experiments.

b) *Folklore and American style country music*. The same comments might be admitted here. We are able to find quite popular new tunes for the youth dancing parties.

c) *Folklore and other pop-music formations*. We have to note some experiments with well sound-technical provided pop-music groups and traditional folklore performers in Lithuanian musical life as well. The traditional folk music in those pop-music concerts can be used this way:

- playing and singing together with some traditional folklore performers,
- traditional folk music sound recordings used as the parts of particular pop-music tunes,
- pop-music as itself and all the possible forms of improvisations here on the basis of traditional folklore tunes.

d) *Lithuanian and not-Lithuanian* folklore. The connections like that are not popular. The reason is very clear. Our own traditional folklore was one of the basic forms to keep our national identity for the half a century Soviet occupation period. We find our traditional folklore as very serious and important here and we prefer to preserve it as *clean as possible* from all the foreign influences. So, we are angry at all sorts of "world-music" or other forms of its "internationalization". This is why we can be called *nationalists* in folklore.

e) *Folklore and professional (classical)* music. Here we can speak about professional music with folklore elements in it. The musical folklore we can find there as:

- the simple and clear quotations of our folk songs (especially *sutartinės* or not complicated instrumental music tunes in symphonic, opera, ballet and chamber music (piano, violin, string quartets etc.). It was popular in the scores of Lithuanian composers in 1950s – 1970s;

- variations on the themes of folk melodies for orchestra and chamber music in 1950s – 1970s (approximately);

- national style classical music just with quotations of some typical *folklore intonations* here, in 1960s – 1980s mainly;

- modern, experimental professional music with delicate way used the *folklore style music perception*, since 1980s until now.

All this music is played on *classical (not traditional) music instruments*. And now we have to comment the professional music, composed especially for the *traditional musical folklore instruments*:

- quasi-folklore style professional music for the so called *Orchestra of Lithuanian Folk Music Instruments* (since 1950s till 1990, mainly). It was the state (Soviet) culture policy to stimulate new, developed (not "primitive" ancient) folk music with developed *symphonic-orchestra-way* quasi-folk style instruments.

- professional Lithuanian or Soviet music arrangements to the same way developed quasi-folklore instruments, ensembles or all their orchestras (1950s – 1970s mainly).

We would like to name last two (quasi-folklore) directions as the not natural and forced moments in Lithuanian ethnic music development. Only the *primary* and *secondary* folklore groups used to play on not developed traditional music instruments. And their music is still devoted to the local musical folklore traditions.

7. The traditional folklore dissemination and propagation at present times. Traditional folklore does not need some special audience. It represents the natural part of everyday life for all the people in local society in the case of living folk traditions. Unfortunately, we all are gradually losing those traditions in contemporary life. So, staying in hope to preserve and to propagate them we use to put folklore on the stage. In addition, here we have *performers* and *audience*, i.e. *active* and *passive* social parts in folklore performing process. Only here, we started to use the special terms of *primary* or *secondary* folklore groups, because both of them are already on deformed social situation making folklore performance *for somebody*. It puts the folklore on completely new situation as a *sort of art object* together with all the other forms of performing arts in culture life of society.

All sorts of music performance on the stage have their own specific standards. We have to make a folklore program in clear time and sequence. We have to show the interesting for all the audience things only. In fact, traditional folklore performers have to

make themselves as *the artists*. They have to turn their faces right way, to speak, to sing and to play music enough loudly, to smile and cry according *the stage program*. What more terrible things we can ask them to do? Is it the right perspective of *the folklore evolution*?

Those rhetoric questions, of course, we can give for all the contemporary folklore institutions not only in Lithuania. They are actual for everybody and everywhere (I hope so). Anyway, the times use to change the things irreversibly and we have no alternatives to preserve the *past traditions* and the *past folklore* in the *past*, "frozen" *life*.

We have the following occasions and possibilities to propagate this sort of folklore in contemporary Lithuania. There are:

a) *Calendar folk fests and ceremonies, sill alive in local folk life*. All the primary and secondary folklore groups use to take active part in those actions. There is no clear border between active and passive participants (especially – the common and mass *Shrove Tuesday*, *St. Johns night* traditions) and everybody is free to sing, dance, romp etc. in common crowd according the local traditions.

b) *Traditional our local folk festivals*. They are arranged in all the main ethnic regions every 1–2 years (since 1980-ies mainly). It is a nice possibility to show your *local* folklore programs and to see all the others. Local folk singers and instrumental music players (not the members of particular primary or secondary folklore groups) are free to show their repertoire here too. Sometimes the folklore groups from other ethnic localities use to be invited to show *their* (different from this local region) folklore. Common folklore evenings with free program also are popular in open air (local folk museums, squares) or somewhere else here.

c) *International traditional folk festivals*. The same way people are interested to look at some *other* folklore, quite exotic for them as a rule. Moreover, it is very attractive to show yours folklore programs somewhere far away. To exchange the information and all the possible forms of knowledge about traditional folklore is very important task for all the people in contemporary times. We have the following main international traditional folklore festivals in Lithuania:

- "Skamba skamba kankliai" ("The *Kankliai* Sounds") in Vilnius, each spring in May, since 1975;

- "Baltica", every each three years summer in Lithuania, Latvia and Estonia (in rotation), since 1987;

- "Daigelis" ("The Seedling"), international children folklore festival, in different country-sides, since 1990;

- "Griežynė" (untranslatable, closed to "The place, full of music"), international instrumental folk music festival, since 1991;

- "Parbėg laivelis" ("The Ship is Coming"), international sea-side folklore festival in Klaipėda, since 1992, etc.

d) *Possibilities to show our folklore abroad*. They have been coming to Lithuania since the late 1980s and their number is increasing each year. Personal contacts between folklore groups between the neighboring and quite far away located countries helps to *hear*, to *see* and to *understand* similarities and differences in folklore of each local and national tradition. Each year 10–20 Lithuanian folk groups (mainly – secondary folklore, as a rule) take part at the international folklore festivals worldwide.

Here we have new *folklore-on-stage* problems: nobody can understand our old native language and dialects. The folklore repertoire for the foreign performances we have to select in special way, showing the attractive ancient singing folklore (*sutartinės* etc.), instrumental music, traditional dances and games with short comments in foreign languages.

e) *Radio and TV broadcasting possibilities* to propagate traditional folklore are used constantly and occasionally this time. We have had some possibilities to do it in Soviet times as well, but not so much. Now we can arrange special Lithuanian and foreign folklore programs on state and local broadcasting service.

Conclusions

Where is the clear line between normal everyday folklore *changeability, variability, development* and its *evolution*? Can we find some sort of objective and subjective factors meaning *evolution* in folklore at all?

Do we need *evolution* in traditional folklore at all?

All the situations presented in this article we would like to define as the *changeability, variability* or at least *developments* of folklore (or *in* folklore). In addition, some of them we can find as *development* and *evolution* of all the art and culture history using the folklore (musical, verbal etc.) essence or its elements.

Traditional folklore has its own basic laws. We are not allowed to force and to influence them. We can use the traditional folklore elements as the copies of primary folklore items for all the other purposes we need in the history of worldwide culture, but we will never be able to make clear primary items from such copies. This is the essence of everlasting process of folklore *changeability* in one hand and *evolution* in another one.

References

- Blacking, J. (1973). *How Musical is Man?* Seattle [in English].
- Feld, S. (1985). *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press [in English].
- Herndon, M., & McLeod, N. (1981). *Music as Culture* (2nd ed.). Darby, PA: Norwood Editions [in English].
- Merriam, A.P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press [in English].
- Nettl, B. (1983). *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press [in English].
- Sachs, C. (1962). *The Wellsprings of Music*. New York: Da Capo Press [in English].
- Sliužinskas, R. (2004). Lietuvių etnomuzikologija amžių sandūroje: istorinė apžvalga ir perspektyvos [Lithuanian ethnomusicology at the turn of the century: historical review and perspectives]. In *Muzikos komponavimo principai. Istorinės sklaidos aspektai* [Principles of Music Composing. Aspects of Historical Dispersion] (Vol. 4, pp. 70-80). Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija [in Lithuanian].

- Sliužinskas, R. (2009). Tradicijos ir muzikos sampratų santykis: metodologinės problemos [The relationship between tradition and music concepts: methodological problems]. In V. Tetenskas, & R. Sliužinskas (Eds.), *Tradicija ir dabartis* [Tradition and Present] (Vol. 4, pp. 64-70). Klaipėda: KU leidykla [in Lithuanian].
- Sliužinskas, R. (2010). Interdisciplinary links of Ethnomusicology and Musical Anthropology: Comparative Research Perspectives. In V. Tetenskas, & R. Sliužinskas (Eds.), *Tradicija ir dabartis* (Vol. 5, pp. 49-58). Klaipėda: KU leidykla [in English].
- Sliužinskas, R. (2012). Buitinė muzika muzikinės antropologijos akirtyje [Household music in the context of musical anthropology]. In R. Sliužinskas (Ed.), *Tradicija ir dabartis* (Vol. 7, pp. 85-93). Klaipėda: KU leidykla [in Lithuanian].
- Sliužinskas, R. (2013). Tradicijos tęstinumas ir inovacijos dzūkų Advento-Kalėdų kalendorinėse apeiginėse dainose. In R. Sliužinskas (Ed.), *Tradicija ir dabartis* (Vol. 8, pp. 85-93). Klaipėda: KU leidykla [in Lithuanian].
- Suppan, W. (1998). Early Ideas in Anthropology of Music. In J. Braun, & U. Sharvit (Eds.), *Studies in Socio-Musical Sciences* (pp. 83-90). Jerusalem: Bar-Ilan University Press, Ramat-Gan [in English].

ВИДОЗМІНИ У ВИКОНАННІ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ: ЕВОЛЮЦІЯ ЧИ ПРОСТО ВАРІАТИВНІСТЬ?

Рімантас Слюжинскас

доктор гуманітарних наук (етномузикознавство), професор, старший науковий співробітник Центру науки;
ORCID: 0000-0003-4005-3652; e-mail: r.sliuzinskas@gmail.com
Академія музики і театру Литви, Вільнюс, Литва

Анотація

Матеріали музичної фольклорної спадщини в історичному плані постійно і широко видозмінюються. Це наочно видно і у традиційній інструментальній музиці, і у народно-пісенному фольклорі, і у зразках традиційної хореографії. Нелегко зробити чіткий аналіз цього процесу, і нам в цьому допомагають безліч спеціальних досліджень присвячених даним темам. У статті викладено основні акценти та проведено головні вектори для подібного роду досліджень на декількох різних рівнях.

Кожна мелодія певної традиційної пісні має безліч *варіацій*. Фольклорний виконавець не прагне до чіткої копії пісні, не прагне виконувати так, як він чув її від іншого виконавця. Таким чином, у фольклорних архівах Литви ми можемо знайти сотні варіантів тієї ж народної пісні, виконаних окремими співаками в різний час і в різних місцях. У нас є прекрасна можливість зробити порівняльний аналіз визначеної частини варіантів тієї або іншої мелодії (усі її варіації в живому виконанні записати неможливо), що існує в реальному фольклорному житті. І усі такі варіанти, зазвичай, виникають як у мелодії, так і у поетичних текстах.

З іншого боку, ми також можемо бачити дуже чітку стабільність деяких найбільш важливих інтонацій, мотивів або фраз майже в усіх різних записах мелодії (і текстів,

звичайно). Це демонструє нам свого роду дуже чіткі неписані правила, інтуїтивно відомі усім традиційним виконавцям фольклору як основні форми усієї усної традиції.

Усі види музичного виконання на сцені так само мають свої особливі стандарти. Під час підготовки фольклорної програми на сцені ми повинні підігнати увесь репертуар в рамки чіткого часу і певної послідовності. Ми зобов'язані показувати тільки цікаві для глядачів і слухачів твори. Отже, традиційні фольклорні виконавці повинні уявити себе *артистами сцени*. Вони повинні повернути обличчя за правилами сцени, говорити, співати й виконувати музику досить голосно, посміхатися або плакати відповідно до заздалегідь запланованої програми. Які ще більш жажливі для них запити ми можемо їм запропонувати? Чи правильна це перспектива *еволюції фольклору*?

Мета дослідження – визначити, теоретично і практично осмислити форми видозмін у виконанні музичного фольклору, маючи на увазі визначення його *еволюції і варіативності*. **Методи дослідження** – науковий аналіз, історичний, дедуктивний і порівняльний методи, узагальнення і гіпотеза. **Наукова новизна дослідження** передусім визначається застосуванням досвіду литовського етномузикознавства в розв'язанні загальних проблем розвитку музичної спадщини традиційної пісенності.

Висновки. Усі ситуації, представлені в цій статті, ми хотіли б визначити як *видозмінювання*, *варіативність* або, принаймні, *розвиток фольклору* (чи у фольклорі). І деякі з них ми можемо розуміти як *видозмінювання* або *розвиток* усієї історії традиційної культури у вигляді фольклорної (музичної, словесної і т. п.) спадщини.

Традиційний фольклор має свої основні закони. Нам не дозволено вимушено впливати на них. Ми можемо використати традиційні фольклорні елементи як копії первинних фольклорних предметів для усіх інших цілей, які нам потрібні в розвитку культури у всьому світі, але ми ніколи не зможемо знову перевтілитися в чіткі первинні зразки таких копій. У цьому суть вічного процесу – як *видозміни* фольклору, так і його *еволюції*.

Ключові слова: видозміна; стійкість; варіативність; еволюція; музичний фольклор; традиційна практика фольклорного співу

ВИДОИЗМЕНЕНИЯ В ИСПОЛНЕНИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА: ЭВОЛЮЦИЯ ИЛИ ПРОСТО ВАРИАТИВНОСТЬ?

Римантас Слюжинкас

доктор гуманитарных наук (этномузиковедение), профессор, старший научный сотрудник Центра науки; ORCID: 0000-0003-4005-3652; e-mail: r.sliuzinkas@gmail.com
Академия музыки и театра Литвы, Вильнюс, Литва

Аннотация

Материалы музыкального фольклорного наследия в историческом плане постоянно и широко видоизменяются. Это наглядно видно и в традиционной инструментальной музыке, и в народно-песенном фольклоре, и в образцах традиционной хореографии. Нелегко сделать четкий анализ этого процесса, и нам в этом помогают множество специальных исследований на эти темы. В статье мы можем показать лишь основные акценты и провести главные векторы для подобных исследований на нескольких разных уровнях.

Каждая мелодия определенной традиционной песни имеет множество *вариаций*. Фольклорный исполнитель не стремится к четкой копии определенной песни таким же образом, как он слышал её от другого исполнителя. Таким образом, в фольклорных архивах Литвы мы можем найти сотни вариантов той же народной песни, исполненных отдельными певцами в разное время и в разных местах. У нас есть прекрасная возможность сделать сравнительный анализ определенной части вариантов той или иной мелодии (все её вариации в живом исполнении записать невозможно), существующей в реальной фольклорной жизни. И все такие варианты, как правило, возникают как в мелодических строках, так и в поэтических текстах.

С другой стороны, мы также можем видеть очень четкую стабильность некоторых наиболее важных интонаций, мотивов или фраз почти во всех различных записях мелодии (и текстов, конечно). Это показывает нам своего рода очень четкие неписанные правила, интуитивно известные всем традиционным исполнителям фольклора как основные формы всей устной традиции.

Все виды музыкального исполнения на сцене также имеют свои особые стандарты. Во время подготовки фольклорной программы на сцене мы должны подогнать весь репертуар в рамки четкого времени и в определенной последовательности. Мы обязаны показывать только интересные для зрителей и слушателей произведения. Итак, традиционные фольклорные исполнители должны представить себя *артистами сцены*. Они должны повернуть лица по *правилам сцены*, говорить, петь и играть музыку достаточно громко, улыбаться или плакать в соответствии с заранее намеченной *программой*. Какие ещё более ужасные для них запросы мы можем им предложить? Правильная ли это перспектива *эволюции фольклора*?

Цель исследования – определить, теоретически и практически осмыслить формы видоизменений в исполнении музыкального фольклора, имея в виду определения его *эволюции* и *вариативности*. **Методы исследования** – научный анализ, исторический, дедуктивный и сравнительный методы, обобщение и гипотеза. **Научная новизна исследования** прежде всего определяется применением опыта литовского этномузыковедения в решении всеобщих проблем развития музыкального наследия традиционной песенности.

Выводы. Все ситуации, представленные в этой статье, мы хотели бы определить, как *видоизменяемость*, *вариативность* или, по крайней мере, *развитие фольклора* (или в фольклоре). И некоторые из них мы можем понимать, как *видоизменяемость* или *развитие* всей истории традиционной культуры в виде фольклорного (музыкального, словесного и т. п.) наследия.

Традиционный фольклор имеет свои основные законы. Нам не разрешено насильно влиять на них. Мы можем использовать традиционные фольклорные элементы в качестве копий первичных фольклорных предметов для всех других целей, которые нам нужны в развитии культуры во всём мире, но мы никогда не сможем обратно перевоплотиться в четкие первичные образцы таких копий. В этом суть вечного процесса – как *видоизменяемости* фольклора, так и его *эволюции*.

Ключевые слова: видоизменяемость; устойчивость; вариативность; эволюция; музыкальный фольклор; традиционная практика фольклорного пения



DOI: 10.31866/2616-7581.2.1.2019.171784

УДК 78.02:303.687:81'3

ЖАНРИ МУЗИЧНОГО І ВЕРБАЛЬНОГО МОВЛЕННЯ В МУЗИЧНИХ ТВОРАХ (ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ, ВЗАЄМОДІЯ, МЕТОДИКИ ДОСЛІДЖЕННЯ)

Богдан Сюта*доктор мистецтвознавства, професор; ORCID: 0000-0002-4986-3451; e-mail: syuta@ukr.net**МЗВО «Київська Академія мистецтв», Київ, Україна*

Анотація

Мета дослідження – висвітлення проблеми взаємодії мовленнєвих, музичних і вербальних жанрів у музичних творах. Запропоновано стратегію визначення оптимальних методологічних підходів та методик аналізу такої взаємодії. В контексті розглядуваної проблеми **вперше запропоновано цілісну методологію** вивчення і висвітлення питання специфіки мовленнєвих актів у музичному мовленні (прямих і непрямих), таксономії музичних мовленнєвих жанрів, застосування елементів семіотичного і дискурсивного аналізу музики та музичних нарративів. Положення праці проілюстровано зразками аналізу музичних творів М. Мусоргського та П. МакКартні. **Висновки.** Доведено однакову природу мовленнєвих жанрів у вербальному і музичному мовленні, запропоновано і подано їх таксономію, розкрито способи взаємодії та висвітлено методики дослідження.

Ключові слова: мовленнєвий жанр; музично-мовленнєвий жанр; вербально-мовленнєвий жанр; іллокуція; іллокутивний компонент; іллокутивна мета; перлокуція; мовленнєвий акт; пресупозиція; імплікатура дискурсу; група жанрів; жанровий тип

Вступ

Проблема осмислення мовленнєвих жанрів у музиці та специфіки їх функціонування гостро постала перед науковцями наприкінці ХХ століття. Ця проблема тісно пов'язана з розв'язанням ряду питань музично-мовної комунікації, які виводять дослідження на міждисциплінарний і кроскультурний рівень, посилюючи тим самим його актуальність. У центрі окреслених аспектів досліджуваних питань – жанри музичного мовлення та специфіка їх функціонування у зв'язку з частотними взаємодіями із жанрами вербального мовлення, а також окремими аспектами музичної семіотики та теорії дискурсу.

Аналіз досліджень і публікацій

Попри загально визнану актуальність дослідження жанрів музичного мовлення, як об'єкт наукового розгляду вони здебільшого й досі залишаються на периферії

сучасного музикознавства. Упродовж 2010–2016-х років ми порушували ряд проблемних питань щодо функціонування музично-мовленнєвих жанрів¹. При цьому методологічну основу з'ясування природи та функцій музично-мовленнєвих жанрів становили теоретичні узагальнення учених-музикознавців, які, втім, безпосередньо і цілеспрямовано проблемою музично-мовленнєвих жанрів не займалися. Йдеться, передусім, про дослідження процесу музичного мовлення та пов'язаних із ним питань музичної семіотики й теорії музичного тексту (Бонфельд, 2006; Медушевский, 1976; Шип, 2001; Agawu, 1991; 1998; 2008; 2009; Cooke, 1989; Hatten, 1994; 2004; Monelle, 2000; 2006; n.d.; Ratner, 1980; Tarasti, 1994; 2001). Послідовно було також використано положення лінгвістичних теорій мовленнєвих жанрів і мовленнєвих актів М. М. Бахтіна (1996), А. Вежицької (Wierzbicka, 1983), Дж. Л. Остіна (Austin 1962; 1975) і Дж. Р. Серля (1986; Searle, 1979).

Мета статті

Основною метою статті є з'ясування особливостей функціонування музично-мовленнєвих жанрів, що зумовлені взаємодією із жанрами вербального мовлення, опрацювання базових методологічних підходів до аналізу цих особливостей і такої взаємодії.

Виклад матеріалу дослідження

У працях попередніх років ми вже постулювали тезу про те, що музично-мовне спілкування відбувається завдяки використанню музично-мовленнєвих жанрів (Сюта, 2012; 2014). Не повторюючи ключових положень цих публікацій, зацентруємо увагу на деяких важливих особливостях функціонування мовленнєвих жанрів у музиці. *По-перше*, вони обов'язково містять іллокутивний компонент (Wierzbicka, 1983, с. 125-137), пов'язаний з інтенціями мовця. Тобто ті висловлення, що стали мовленнєвими жанрами в музиці, як і всі мовленнєві жанри, обов'язково використовують можливості іллокуції, що виявляються, передусім, в наявності іллокутивної мети (чи сили, за висловленням Дж. Серля). Коли іллокутивна спрямованість і семантика музичного висловлення збігаються, йдеться про прямий мовленнєвий акт. Коли ж мовна структура висловлення й інтенція мовця не збігаються, маємо справу з непрямым мовленнєвим актом. У другому випадку композитор (-виконавець) виходить із того, що: а) слухач «має» певну суму немовних знань (зокрема про принципи й правила спілкування та про умови успішності мовленнєвого акту); б) у слухача наявна пресупозиція. Іллокутивний компонент передбачає певні наслідки впливу комунікативного акту на конкретного слухача чи аудиторію (перлокуцію) або ж втілює сподівання композитора (-виконавця) на виникнення таких наслідків.

¹ Вживаний у працях попередніх років термін «музично-мовний жанр» (Сюта, 2011; 2012; 2014) кореспондує із сучасними мовознавчими поняттями «мовні жанри», «мовні акти» та «жанри усної мови». Апробація нашої концепції умотивувала висновок про доцільність використання уточненого терміна «музично-мовленнєвий жанр», який унеможлиблює різночитання.

Згідно з Серлем, існує два типи правил здійснення мовленнєвого акту: регулятивні та конститутивні. Музично-творчі жанри базуються, передусім, на застосуванні конститутивних правил («не просто регулюють, але створюють чи визначають нові форми поведінки»), музично-мовленнєві – на регулятивних («регулюють форми поведінки, які існували й до них»). Ми, наприклад, добре знаємо, що таке пісня, як її виконувати і сприймати. Але форми сприймання і зміст пісенного повідомлення щоразу перевизначаються використовуваними музично-мовленнєвими жанрами з їх іллокутивним спрямуванням та відповідними регулятивними правилами.

«Часто в реальних мовленнєвих ситуаціях, – як зазначає Дж. Р. Серль, – іллокутивну функцію висловлення з'ясовує контекст». І справді, у разі передбачуваної автором інтерпретації, мовець орієнтується не на конвенції мови, де домінують логічні імплікації, а на конвенції спілкування, де домінують імплікатури дискурсу. Тобто адресат формує потрібний зміст, спираючись на комунікативну, а не на мовну компетенцію. Подібна ситуація складається і в музичних творах, у яких моделюються реальні мовленнєві ситуації. Тут дія жанрів музичного мовлення виявляється ще яскравіше: саме їх правильний підбір і застосування забезпечує можливість «прочитання» потрібного змісту, надто ж коли йдеться про непрямі мовленнєві акти. Можна також згадати про систему А. Греймаса, який зауважує, що кожне висловлення містить, крім базового повідомлення, ще кілька модальностей, які підкреслюють значимість сказаного (Greimas, 1971, с. 7-17).

Чи можуть у музичному спілкуванні здійснюватися або ж зображатися (моделюватися) непрямі мовленнєві акти, адже музична мова сама по собі є передусім носієм абстрактних значень? Можемо стверджувати, що за певних умов (зокрема при цілеспрямовано організованій взаємодії жанрів вербального і музичного мовлення) це цілком реально. Переконливим зразком моделювання непрямих мовленнєвих актів за допомогою належно дібраних творчих і мовленнєвих жанрів та їх щільної співдії може слугувати сцена Юродивого із першої картини четвертої дії опери М. Мусоргського «Борис Годунов» (Мусоргский, 1974, с. 323-345). Обрані відповідно до представляваних умов спілкування й використані композитором жанри (пісенька Юродивого, речитативні фрази-вигуки хлопчиків і натовпу, фрази спілкування Бориса із Юродивим та Шуйським) відповідають типовим ситуаціям спілкування, типовим темам, формулам мовленнєвого етикету тощо. Більш того, вони реалізують декілька мовленнєвих намірів мовців. Розгляньмо залучені у цій сцені комунікативні механізми і взаємодії мовленнєвих та творчих жанрів детальніше.

Ключовий драматургічний момент картини – сцена Юродивого із пісенькою (цифри 21 і 32) і розмовою з Борисом (від ц. 28). Пісеньку складають два куплети, розділені іншим матеріалом. Обидва куплети викладають матеріал у монологічній формі (між ними – дуже важливий для формування пресупозиції діалог Бориса і Юродивого). У першому куплеті пісеньки (ц. 21) Юродивий наспівує щось сумне. Текст укладений граматично правильно, але загалом позбавлений змісту. Справді змістовний у цьому куплеті тільки заклик до себе (чи й не до себе? Слухач цього визначити не може, але в авторському тексті «юродивий» виписано з маленької літери) помолитися Богу. Другий куплет (ц. 32) сповнений реального змісту. Але

семантика і вербального, й музичного текстів пісні та іллокутивна спрямованість (мета) пісенних повідомлень і в першому, і в другому куплетах не збігаються. Навпаки, імплікатури дискурсу в пісні Юродивого мають риси полісемантичності, тобто є носіями різних значень, у тому числі прихованих.

Обидва куплети пісні мають абсолютно ідентичні музичні компоненти (мелодію, гармонію, поліфонію, тональний план, оркестрово-тембровий стрій), форму висловлення, презентують той самий музично-творчий жанр (пісня) й ізоморфні (нормативно використані) музичні лексику і синтаксис. Якщо, скориставшись методологією Дж. Серля, з'ясуємо, що й мовець (у нашому випадку в образі Юродивого), і слухач розуміють факти спілкування, співпрацюють при спілкуванні як учасники цього процесу і створюють фактичну довідкову інформацію щодо веденого спілкування, то усвідомимо наявність двох іллокутивних спрямувань (двох іллокутивних сил). Тобто йдеться про непрямий мовленнєвий акт, зміст якого остаточно розкривають наступні перипетії сюжету опери (замість очікуваних «плачу» і «лиття гірких сліз», до яких спонукає народ Юродивий, бачимо загрозові сцени бунту як вияву народного гніву, на що мовець, очевидно, розраховує). Ми розуміємо, що заклик до себе помолитися у першому куплеті є побічним розкриттям справжньої іллокутивної мети – того факту, що декласований «железний колпак» (Юродивий) вважається насправді «божьим человеком» (адже «*Vox populi – vox Dei*»), а позбавлені сенсу, але граматично правильні речення (з погляду і вербального, й музичного складників) мають ілюструвати тезу про те, що цей народний пророк знає щось, недоступне іншим, а слова вживає лише для того, щоб цю пророчу інформацію (і справжню авторську інтенцію) не поширювати, а до деякого часу приховувати. У другому куплеті Юродивий, пророкуючи, уже майже відкрито накликає на Московію великі біди (тільки такі можуть спричинити лиття гірких сліз і плач «душі православної»). Але поки що не називає, хоч знає, які саме (це може бути і голод, і холод, і пошесть, й іноземна інтервенція, і народний бунт, і стихійне лихо). Із музично-літературного тексту до самого кінця опери залишається нез'ясованим, що саме мав на увазі Юродивий, співаючи другий куплет пісеньки (див. ц. 32). Слухач з'ясовує це для себе тільки завдяки пресупозиції (зокрема з інформації історичного характеру, сприйнятій із прологу і різних дій опери, а також завдяки своїм загальним знанням про описуваний період московської історії). Синтезувавши ці знання, слухач може зробити головний висновок із почутого і побаченого: будь-яка влада – від Бога, а надто царська, і спроба здобути владу нелегітимним способом (убивство царевича; ключовим словом у цій синтагмі є не *убивство* як таке, а *царевича*) завжди буде покарана (передусім від імені Господа, про що дано знак у також непрямому іллокутивному акті з наступної сцени – розповіді Пімена про чудеса на могилі убитого царевича і сцені раптової смерті Бориса); це констатовано устами «Божої людини» – Юродивого: «Нет, Борис! Нельзя, нельзя, Борис! Нельзя молиться за царя Ирода. Богородица не велит!»). Показана далі сцена бунту «Під Кромами», засвідчує, що народ також не приймає такої не легітимізованої небесною силою влади. Адже перед цим ми чули з уст народу опис церковної відправи з анафемою Самозванцю й панахидою царевичу Дмитрію (із уст народу – «Живому!»), що була сприйнята людьми як варіант земних придворних інтриг. А використана

в обох куплетах пісеньки абсолютно ідентична музична складова (монологічний мовленнєвий жанр сольного наспівування, який моделює риси жанрів нижчого рівня – розповіді і заклику) дає змогу зрозуміти справжню, хоч і приховану, іллокутивну мету мовлення Юродивого і – ширше – самого композитора: у всі часи влада, яка втратила легітимність на небесах, не ставала легітимною в очах людей і мусила бути заміненою на таку, що має відповідне благословення (згодом довідуємося, що народ морально підтримує Самозванця, який іде на Москву «громити полки Бориса»).

Дуже вагомим змістотворчим чинником у сцені Юродивого з четвертої дії є вже частково описувана вище взаємодія жанрів вербального і музичного мовлення. На сьогодні чи не єдиною спробою застосування ідеї мовленнєвого жанру для аналізу музичних змістів, є праці Роберта С. Хаттена – відомого музичного семіотика і провідного фахівця з проблем музичного нарративу і топіків. У третьому розділі «Від топіка до жанру-експресива» монографії *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert* (Hatten, 2004) він уперше широко використав теоретичне поняття жанру-експресива й розглянув особливості його функціонування. Запропонована назва цього концепту певним чином апелює до класифікаційної системи мовленнєвих актів Дж. Серля. Це не випадково, адже маємо справу не просто із зовнішньою, але передусім і функційною схожістю.

Розгляньмо детальніше можливість класифікації мовленнєвих жанрів у зв'язку з теорією мовленнєвих актів. Роберт Хаттен, враховуючи досвід Кофі В. Аґаву (Agawu, 1991; 1998; 2009), підкреслював, що функціонування цього виду мовленнєвих жанрів (експресивів) як самостійних концептів пов'язане з початком і закінченням висловлень. Але розглядав такі початок і закінчення лише на найвищих рівнях мовлення – рівнях цілісних творів чи їх завершених частин. Така тенденція справджується насамперед у художньому мовленні, де жанри-експресиви домінують. Однак спробуймо все-таки спершу сформулювати більш цілісну таксономічну систему мовленнєвих жанрів у музиці.

Загальні принципи поділу музично-мовленнєвих жанрів на види уже були предметом нашого розгляду (Сюта, 2012). Однак зауважимо, що різноманітність цих жанрів, залежно від іллокутивної спрямованості та сили у мовленнєвих актах, умотивовують їх розподіл на ряд відповідних груп. Так можна виокремити групу мовленнєвих жанрів, показових для вокально-інструментальної та вокальної музики. Завдяки тісній взаємодії музичного і вербального компонентів ця група жанрів вирізняється можливістю достатньо гнучкого використання усіх видів (і підвидів) мовленнєвих жанрів, які в загальних рисах корелюють із типами іллокутивних актів Серля. Для зручності назовемо їх використання аналогічно назвам цих типів: **асертиви** (чи **репрезентативи**; їх метою є фіксація відповідальності мовця за повідомлення і за істинність висловлюваного судження), **директиви** (метою є спроба з боку мовця спонукати слухача до певного вчинку), **комісиви** (їх мета – зобов'язати мовця здійснити певну дію або ж дотримуватися певної лінії поведінки), **експресиви** (покликані виразити психологічний стан та емоційний стрій) і **декларативи** (метою є внесення змін у статус об'єкта, на який вказується). Можуть існувати також проміжні класи, як-от **репрезентативи-декларації** тощо. Через те, що мовленнєвий акт є і одиницею процесу мовлення, і одиницею

породження тексту (зокрема у художньому мовленні), повинен існувати такий його рівень, на якому музично-мовленнєві й творчі жанри стають сумірними за ознаками й масштабом висловлень, відрізняючись майже винятково присутністю чи відсутністю чітко вираженої іллокутивної мети (як-от: танець як твір для слухання чи ритмо-звукова основа для танцювання; або марш для слухання, чи для застосування в поховальному ритуалі тощо). На такому рівні утворюються музичні **жанрові типи** (на відміну від вербальної мови, де базовим масштабним рівнем висловлень вважають речення, у музиці це переважно цілісні твори або їх відносно завершені частини (рідше – періоди), які максимально зближують творчі та зазвичай, однойменні мовленнєві жанри (про жанрові типи детальніше див.: Сюта, 2014, с. 159-167). У будь-якому разі жанри відповідають типовим ситуаціям мовленнєвого спілкування, типовим темам, мовленнєвому етикету. Для музичного (художнього) мовлення найбільш характерними є *жанри-експресиви*, які виражають власні емоційні, психологічні стани та наставлення мовця. У музиці такий мовець – це композитор, композитор+виконавець, композитор+віртуальний мовець вербального тексту у вокальному, вокально-інструментальному чи сценічному творі+виконавець. До цієї групи входить лєвова частка усіх мовленнєвих жанрів інструментальної музики і значна частина жанрів вокально-інструментальних та музично-сценічних творів. Ритуальні, обрядові, сигнальні й етикетні жанри (*директиви*, *комісиви* та *декларативи*) майже завжди реалізуються в інструментальній музиці. *Асертиви* та значна частина інших – у вокально-інструментальній чи вокальній. Співіснування музично-мовленнєвих і вербально-мовленнєвих жанрів у вокальних, вокально-інструментальних та музично-сценічних творах, зазвичай, зумовлює їх активну взаємодію.

Окремо варто сказати про специфіку використання мовленнєвих жанрів у музичних творах з вербальними компонентами. Тут композитори часто моделюють ситуації реального мовлення із застосуванням жанрів реальної комунікації, зокрема у діалогічній формі (звертання, роз'яснення, спонукання, прохання, відповідь, заперечення, спростування, пропонування, наказування тощо). І власне у таких комунікативних моделях за умови активної взаємодії жанрів музичного і вербального мовлення стає можливе відтворення характерних для «живої» комунікації непрямих мовленнєвих актів. Це виразно спостерігаємо й у сцені Юродивого з «Бориса Годунова». У середній частині пісні Юродивого, а саме у сцені його спілкування з Борисом (цифри 28–31) композитор моделює ситуацію реального мовлення. Послідовно подано репліки спілкування Юродивого з Борисом, Бориса із Шуйським, Шуйського з Юродивим і стрільцями у формі фраз-речитативів (мовленнєвих жанрів найнижчого рівня). Спершу Юродивий скаржить на Бориса на хлопчиків, які забрали в нього копійчку («Мальчишки отняли копеечку...»), потім просить царя наказати, щоб їх зарізали, доповнюючи це прохання уточненням: «... как ты велел зарезать маленього царевича...». Власне, це уточнення змінює сутність іллокутивного акту. Іntenція мовця спрямована не на очікування появи нереального царського наказу зарізати хлопців-крадіїв. Цим висловленням Юродивий дає зрозуміти, що замовник царевбивства усім відомий, і це – Борис. Поява в партії оркестру інтонацій теми убійного царевича остаточно розставляє крапки над «і». З боку Бориса також маємо два різноспрямовані

жанри-звертання, що ілюструють дві іпостасі образу чинного монарха. Спершу він за етикетом, звертається із запитанням до рівного собі (Шуйського): «О чѣм он плачет?». Але отримує відповідь, як і слід було сподіватися, від того, кому було фактично адресоване запитання, – від Юродивого. Той пропонує Борисові здійснити повторне дітовбивство, звинувачуючи його у попередньому. Така мова блаженного виводить царя зі стану рівноваги. Тут в комунікативну ситуацію вступає Шуйський, який наказує Юродивому замовкнути («Молчи дурак! Схватите дурака!»). Ці фрази спрямовані на моральну підтримку Бориса у непростій ситуації, що склалася на очах у всіх. Але очікувана іллокутивна сила не реалізується, адже боярин не заперечив основної тези Юродивого, яку розвивають наступні репліки «божої людини». Після невдалого втручання Шуйського, Борис скидає личину царя і, забуваючи про етикет, постає перед нами як проста людина, що вчинила смертний гріх убивства. Він визнає це також засобом непрямого мовлення (не тільки вербального), звернувшись безпосередньо до Юродивого (цар за етикетом у час офіційних і публічних заходів міг спілкуватися тільки із рівними собі) і попросивши того за себе помолитися (цар міг тільки наказувати, але не просити). Але відповідь отримує дуже жорстку: «Нельзя молиться за царя Ирода... Богородица не велит!». Борис (уже не як цар, а як замучена докорами сумління людина) іде геть, шокований відмовою. А Юродивий сідає збоку і, лагодячи лапоть, співає сповнений страшних пророцтв другий куплет своєї пісеньки...

Насиченість розглянутого полілогу різними змістами, різноспрямованими інтенціями й непрямими мовленнєвими актами зумовлює драматичний характер сцени. Міру експресії використовуваних мовленнєвих жанрів (вербальні й музичні у цьому разі повністю збігаються) регулюють засоби музичної виразності, переважно ладово-інтонаційні засоби у речитатизованих партіях дійових осіб. Драматизму зображуваній ситуації додає іще одна наскрізна ідея: з-поміж усіх дійових осіб тільки одного персонажа хвилює *проблема вбивства* та її моральний бік. Це – Борис. Цар-убивця. Муки сумління за вчинене вбивство переслідують його від самого початку опери. Він страждає саме тому, що забрав людське життя («Чур, дитя!»). Це страждання простої людини, що вчинила важкий гріх. Інші персонажі не мають жодних моральних застережень щодо акцептованих тогочасним соціумом форм і міри насильства (від оспівування убивств і мародерств «во городе Казани» до знущань з Хрущова і героїзації сцен дикого бунту під Кромами). Для усіх, крім Бориса, вчинений ним злочин найстрашніший саме тому, що це злочин проти освяченої церквою і найвищої для них – царської – влади, а Борис постає перед нами передусім *не як царевбивця, але як дітовбивця*. Парадоксальність виведених образів полягає у тому, що єдиною людиною, яка зберегла людські почуття і моральні принципи християнства, виявляється ймовірний вбивця ні в чому не винної дитини. «Позитивний» Пімен не може вважатися повноцінним персонажем цієї драми: це своєрідний символ-«замінник» літописної розповіді, коментатор, «бог з машини», який пов'язує перипетії сюжету, що інакшим способом не змогли б поєднатися в лібрето.

Безумовно, ефективність функціонування описаних рівнів комунікації, насичених блискучим моделюванням ситуацій реального мовлення з численними непрямими мовленнєвими актами, забезпечує використання щільної взаємодії

жанрів вербального і музичного мовлення. У процесі цієї взаємодії музичні засоби виразності (зокрема якнайтонше опрацьована музично-мовленнєва інтонація) формують пресупозицію і спрямовуються на підкреслення, увиразнення чи підсилення змістів, трансльованих жанрами вербального мовлення.

Зі сказаного можна зробити висновок про те, що в процесі взаємодії жанрів музичного і вербального мовлення музично-мовленнєві жанри завжди є підпорядкованими. Безумовно, мовленнєві жанри, як і топіки, дуже тісно пов'язані з реаліями мовлення, літератури та соціокультурним контекстом (пор., наприклад: "Topic is less a matter of cultural intertextuality or relation to literature, than of merely a thesaurus of characteristic figures [...] associated with various feelings and affections" (Ratner, 1980, p. 9) і "Topics are richly coded style types which carry certain features linked to affect, class, and social occasion such as church styles, learned styles, and dance styles. In complex forms these topics mingle, providing a basis for musical allusion" (Hatten, 1994). Щоб переконатися, що музично-мовленнєві жанри в процесі взаємодії з вербальними часто виконують провідну роль, розгляньмо першу класичну рок-баладу в історії музики «Елінор Рігбі» (слова і музика – сер Пол МакКартні і група «Бітлз»).

Ця пісня займає 138 позицію у списку 500 кращих пісень усіх часів і народів за версією часопису «Роллінг Стоун». У Ліверпулі на Стенлі-стріт 1982 р. встановили пам'ятник Елінор Рігбі у вигляді самотньої літньої жінки, що сидить на лавочці, а в будинку № 34 на цій вулиці відкрито «Готель Елінор Рігбі». У баладі з інтенсифікованою експресією передані відчуття депресії, спустошеності, непотрібності суспільству самотніх людей. Одним із найдієвіших засобів, що забезпечують баладі однозначний емоційний вплив на слухача, є музична складова твору. Наші ймовірні опоненти могли б заперечити, що поезія «Елінор Рігбі» – одна з найкращих у доробку П. МакКартні. Це справді так. Геніальною є знахідка з епіграфом-приспівом, де майстерно використано ресурси спонукального мовленнєвого жанру – заклик. Йому на зміну після першого куплету приходять «другий» приспів-запитання. Після другого куплету вони об'єднуються в одну запитально-закличну жанрову єдність. Врешті вступає завершальний «другий» приспів після третього куплету, що залишає всі поставлені запитання відкритими, глобальними і... позбавленими відповіді. Засобом розширення стрибків у чергових фразах мелодизованого запитання у партії соліста – $e^1 - e^2$ й $e^1 - g^2$ блискуче майже візуально зімітовано наростальну всеохопність і самого соціального явища, і відчуття розпачу й безвиході. Усе це вказує на безумовно вдале компонування текстових блоків і драматургічну далекоглядність автора вербального тексту:

1.
Ah look at all the lonely people!
Придивися до всіх самотніх людей!
Ah look at all the lonely people!
Придивися до всіх самотніх людей!

2.
All the lonely people, where do they all come from?
Усі самотні люди, звідки вони взялися?
All the lonely people, where do they all belong?
Усі самотні люди, як їм бути?

2.+1.

All the lonely people, where do they all come from? [...]
Ah look at all the lonely people! [...]

2.

All the lonely people, where do they all come from?...

Усі самотні люди, звідки вони взялися?

All the lonely people, where do they all belong?

Усі самотні люди, як їм бути?

Між приспіваними в куплетах розгортається сумна розповідь про долю двох типових самотніх людей – Елінор Пірбі та отця МакКензі, долі яких уособлюють долі десятків і сотень тисяч їм подібних. Експресивна й життєва поезія становить досконалу художню цілісність. І, безумовно, використані музично-мовленнєві жанри цілковито відповідають жанрам вербального мовлення, дублюють їх і зливаються із ними у цільні жанрові типи. Можна навіть подумати, що автор вербального тексту і соліст Пол МакКартні довго шукав музичні відповідники до цього словесного компонента балади. Але парадокс полягає в тому, що музика балади була скомпонована набагато раніше за вербальний текст, який, за словами самого МакКартні, народжувався і припасовувався до музичної основи довго й складно, часто змінюючись через інтуїтивно відчутну його фонологічну недосконалість чи й невідповідність музиці. І не випадково нині мільйони людей у всьому світі слухають цю баладу, адекватно сприймають її зміст, ...не знаючи англійської мови. Тобто музична складова і фонація проспіваного вербального тексту, а також однозначне розуміння іллокутивної сили використаних в баладі мовленнєвих жанрів, доповнені мінімальними інференційними ходами, виявляються абсолютно достатніми для повноцінного сприймання твору.

30

Висновки

На нашу думку, викладене умотивовує висновок про постійну взаємодію мовленнєвих і творчих жанрів у музично-семіотичному процесі.

Виявлення особливостей мовних жанрів є різним у творах суто інструментальних, і творах, що мають вербальний складник тексту. Крім того, жанри вербального і музичного мовлення постійно інтегруються, взаємодіють, особливо зважаючи на мовний характер процесів когніції та спільність іллокутивного компоненту, що реалізується в ході мовленнєвого акту в музично-словесних текстах. Аналітичні розгляди таких артефактів повинні спиратися на методики аналізу мовленнєвих актів Остіна-Серля, обов'язково визначати та враховувати пресупозицію й іллокутивний компонент мовленнєвого жанру.

Локалізація значень у музичному мовленні з залученням вербально-текстового компонента завжди спричиняє породження додаткових смислів, для чого, зазвичай, використовуються непрямі мовленнєві акти, які можна правильно ідентифікувати лише розглянувши специфіку музичної складової (стилістику, жестуру, тропи, топіки, муземи та ін.) і співставивши її з вербальними складниками мовлення та специфікою використаних творчих жанрів.

Список посилань

- Бахтин, М.М. (1996). Проблема речевих жанров. В *Собрание сочинений* (Т. 5, с. 159-207). Москва: Русские словари.
- Бонфельд, М. (2006). *Музыка: Язык. Речь. Мышление. (Опыт системного исследования музыкального искусства)* [Монография]. Санкт-Петербург: Композитор.
- Медушевский, В. (1976). *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки*. Москва: Музыка.
- Мусоргский, М.П. (1974). *Борис Годунов*. Ленинград: Музыка.
- Серль, Дж.Р. (1986). Что такое речевой акт. *Новое в зарубежной лингвистике*, 17, 151-169.
- Сюта, Б. (2011). Нові термінологічні парадигми в метамові сучасного музикознавства. В *Актуальні явища у сучасних слов'янських мовах і літературах* (с. 41-45). Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouc.
- Сюта, Б. (2012). Жанри музичної мови: постановка питання. *Українське музикознавство*, 38, 138-159.
- Сюта, Б. (2014). Мовне поняття жанровий тип у термінологічному корпусі теорії музики. В *Současné slovanské jazyki a literatury: tradice a současnost* (с. 159-167). Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouc.
- Шип, С.В. (2001). *Музыкальная речь и язык музыки*. Одесса.
- Agawu, K. (1991). *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music* [Monograph]. Princeton: Princeton University Press.
- Agawu, K. (1998). The Challenge of Musical Semiotics. In N. Cook, & M. Everist (Eds.), *Rethinking Music* (pp. 138-160). Oxford: Oxford University Press.
- Agawu, K. (2008). Beethoven's Op. 18 No. 3, First Movement: Two Readings, with a Comment on Analysis. In D. Mirka, & K. Agawu (Eds.), *Communication in Eighteenth-Century Music* (pp. 230-253). Cambridge: Cambridge University Press.
- Agawu, K. (2009). *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music* [Monograph]. New York: Oxford University Press.
- Austin, J.L. (1962). *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press.
- Austin, J.L. (1975). *How to Do Things with Words* (2nd ed.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cooke, D. (1989). *The Language of Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Greimas, A.J. (1971). Du sens. In *Du sens. Essais sémiotiques* (Т. 1, pp. 7-17). Paris, Éditions du Seuil.
- Hatten, R.S. (1994). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Hatten, R.S. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. (Musical Meaning and Interpretation)*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Monelle, R. (2000). *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Monelle, R. (2006). *The Musical Topic: Hunt, Military, Pastoral (Musical Meaning and Interpretation)*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Monelle, R. (n.d.). *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers.
- Mussorgsky, M. (1975). *Boris Godunov*. (D. Lloyd-Jones, Trans.). London: Oxford University Press.
- Ratner, L.G. (1980). *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.

- Searle, J.R. (1979). *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana University Press.
- Tarasti, E. (2001). *Existential Semiotics*. Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana University Press.
- Wierzbicka, A. (1983). Genry mowy. In T. Dobrzyńska, & E. Janus (Eds.), *Tekst i zdanie* (pp. 125-137). Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Ossolineum.

References

- Agawu, K. (1991). *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music* [Monograph]. Princeton: Princeton University Press [in English].
- Agawu, K. (1998). The Challenge of Musical Semiotics. In N. Cook, & M. Everist (Eds.), *Rethinking Music* (pp. 138-160). Oxford: Oxford University Press [in English].
- Agawu, K. (2008). Beethoven's Op. 18 No. 3, First Movement: Two Readings, with a Comment on Analysis. In D. Mirka, & K. Agawu (Eds.), *Communication in Eighteenth-Century Music* (pp. 230-253). Cambridge: Cambridge University Press [in English].
- Agawu, K. (2009). *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music* [Monograph]. New York: Oxford University Press [in English].
- Austin, J.L. (1962). *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press [in English].
- Austin, J.L. (1975). *How to Do Things with Words* (2nd ed.). Cambridge, MA: Harvard University Press [in English].
- Bakhtin, M. M. (1996). Problema rechevykh zhanrov [The problem of speech genres]. In *Sobranie sochinenii* [Collected Works] (Vol. 5, pp. 159-207). Moscow: Russkie slovari [in Russian].
- Bonfeld, M. (2006). *Muzyka: Iazyk. Rech. Myshlenie. (Opyt sistemnogo issledovaniia muzykalnogo iskusstva)* [Music: Language. Speech. Thinking. (The experience of systematic study of musical art)] [Monograph]. St.Petersburg: Kompozitor [in Russian].
- Cooke, D. (1989). *The Language of Music*. Oxford: Oxford University Press [in English].
- Greimas, A.J. (1971). Du sens. In *Du sens. Essais sémiotiques* (Vol. 1, pp. 7-17). Paris, Éditions du Seuil [in French].
- Hatten, R.S. (1994). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington, IN: Indiana University Press [in English].
- Hatten, R.S. (2004). *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. (Musical Meaning and Interpretation)*. Bloomington, IN: Indiana University Press [in English].
- Medushevskii, V. (1976). *O zakonomernostiakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeistviia muzyki* [On the regularities and means of artistic influence of music]. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Monelle, R. (2000). *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press [in English].
- Monelle, R. (2006). *The Musical Topic: Hunt, Military, Pastoral (Musical Meaning and Interpretation)*. Bloomington, IN: Indiana University Press [in English].
- Monelle, R. (n.d.). *Linguistics and Semiotics in Music*. Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers [in English].
- Musorgskii, M. P. (1974). *Boris Godunov*. Leningrad: Muzyka [in Russian].

- Mussorgsky, M. (1975). *Boris Godunov*. (D. Lloyd-Jones, Trans.). London: Oxford University Press [in English].
- Ratner, L.G. (1980). *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books [in English].
- Searle, J.R. (1979). *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
- Serl, Dzh.R. (1986). Chto takoe rechevoi akt [What is a speech act]. *Novoe v zarubezhnoi lingvistike*, 17, 151-169 [in Russian].
- Ship, S.V. (2001). *Muzykalnaia rech i iazyk muzyki* [Musical speech and language of music]. Odessa [in Russian].
- Siuta, B. (2011). Novi terminolohichni paradyhmy v metamovi suchasnoho muzykoznavstva [New terminological paradigms in the metamorphosis of contemporary musicology]. In *Aktualni yavlyshcha u suchasnykh slov'ianskykh movakh i literaturakh* [Current phenomena in modern Slavic languages and literature] (pp. 41-45). Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouc [in Ukrainian].
- Siuta, B. (2012). Zhanry muzychnoi movy: postanovka pytannia [Genres of musical language: statement of the question]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 38, 138-159 [in Ukrainian].
- Siuta, B. (2014). Movne poniattia zhanrovyyi typ u terminolohichnomu korpusi teorii muzyki [Language concept genre type in the terminology of the theory of music]. In *Současné slovanské jazyky a literatury: tradice a současnost* [Contemporary Slavic Languages and Literature: Tradition and Present] (pp. 159-167). Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouc [in Ukrainian].
- Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana University Press [in English].
- Tarasti, E. (2001). *Existential Semiotics*. Bloomington and Indianapolis, IN: Indiana University Press [in English].
- Wierzbicka, A. (1983). Genry mowy [Genre of speech]. In T. Dobrzyńska, & E. Janus (Eds.), *Tekst i zdanie* [Text and sentence] (pp. 125-137). Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Ossolineum [in Polish].

GENRES OF MUSIC AND VERBAL SPEAKING IN MUSIC WORKS (THEORETICAL ASPECTS, INTERACTION, STUDY METHODS)

Bohdan Siuta

D.Sc. in Cultural Sciences, Professor; ORCID: 0000-0002-4986-3451; e-mail: syuta@ukr.net
Municipal institution of higher education "Kyiv Academy of Arts", Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the article is devoted to consideration of the problem of interaction verbal and musical speech genres in musical works and determination of optimal methodological approaches and techniques for analyzing such interaction. In the context of this problem **the holistic methodology of studying and illumination is for the first time proposed** the issue of the

specific speech acts in the music speaking, direct and indirect speech acts, taxonomy of musical speech genres and exercise of semiotic and discursive analysis of music and musical narratives. All research positions are illustrated by the analysis of musical works by M. Mussorgsky and Sir Paul McCartney. **Conclusions.** The same nature of speech genres in verbal and music speaking has been proved, their taxonomy has been proposed and set out, methods of interaction have been revealed and research methods have been proposed.

Keywords: speech genre; musical speech genre; verbal speech genre; illocution; illocutionary component; illocutionary point; perlocutionary; speech act; presupposition; discourse implicatures; genre group; genre type

ЖАНРЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ И ВЕРБАЛЬНОЙ РЕЧИ В МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ (ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ, ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ, МЕТОДИКИ ИССЛЕДОВАНИЯ)

Богдан Сюта

доктор искусствоведения, профессор; ORCID: 0000-0002-4986-3451; e-mail: syuta@ukr.net
МУВО «Киевская Академия искусств», Киев, Украина

Аннотация

Цель работы – освещение проблемы взаимодействия речевых, музыкальных и вербальных жанров в музыкальных произведениях. Предлагается стратегия определения оптимальных методологических подходов и методик анализа такого взаимодействия. В контексте рассматриваемой проблемы **впервые предложена целостная методология** изучения и освещения вопросов специфики речевых актов в музыкальной речи (прямых и косвенных), таксономии музыкальных речевых жанров, использования элементов семиотического и дискурсивного анализа музыки и музыкальных нарративов. Положения работы проиллюстрированы образцами анализа музыкальных произведений М. Мусоргского и П. МакКартни. **Выводы.** Была доказана одинаковая природа речевых жанров в вербальной и музыкальной речи, предложена и изложена их таксономия, раскрыты способы взаимодействия и предложены методики исследования.

Ключевые слова: речевой жанр; музыкально-речевой жанр; вербально-речевой жанр; иллокуция; иллокутивный компонент; иллокутивная цель; перлокуция; речевой акт; presupposition; имплицатура дискурса; группа жанров; жанровой тип



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.

DOI: 10.31866/2616-7581.2.1.2019.171785
UDC 785.6:780.616.432(438)

PIANO CONCERTO NO. 6 BY ANDRZEJ NIKODEMOWICZ – A SYMPTOMATIC STYLISTIC TRANSFORMATION WITH REGARD TO LATE STYLE?

Ewa Nidecka

PhD, Associate Professor; ORCID: 0000-0003-1788-3201; e-mail: enidecka@gmail.com
University of Rzeszów, Poland

Abstract

The purpose of the article is to analyze one of the seven piano concertos of the great Polish composer of modern times, Andrzej Nikodemovich (1925-2017), in the context of the late style, means of expressiveness and form. In this genre, the composer uses highly dissonant 12-tone sound material and complex rhythmic divisions, complementing the rhythms, thereby creating a dense sound structure.

Ultimately, they contain a recognizable stylistic idiom, the essence of which is lyricism and expression. It is the result of a permanent variability and diversity and the application of development at the microform stage.

Piano Concerto No. 6 is slightly different from earlier works of this composer. Comparing all seven piano concertos, the No. 6 has one distinctive feature: it contains elements of polyphony technique. Andrzej Nikodemovich often used the aforementioned technique, in religious cantata. This is an appeal to traditional baroque music. **The methodological basis** of this article is the use of a systematic analytical approach with the allocation of musical, historical and textual approaches, which allows one to distinguish the leading features of late style in the works of the composer. **The scientific novelty** of this article is the awareness of the symptomatic and stylistic transformation of the late style in the works of the composer as an important contributing to his work, the work is first scientifically examined from an eponymous position. **Conclusions.** The composer skillfully combines the technique of polyphony with lyrical and expressive musical material that dominates the work. Accordingly, this is a symptomatic change within the framework of the late style of the composer's works.

Keywords: Andrzej Nikodemowicz; Polish piano concerto; Polish music of the XXI-st century; contemporary music

Introduction

The piano works by Andrzej Nikodemowicz (1925–2017) are undoubtedly a fascinating part of the composer's oeuvre. The very fact that the vast majority of more important piano works, especially the seven concertos, originated in the late period of his artistic creation

(1994–2007) begs the following questions: what was the reason why the composer reached for them so late? Although he was a pianist, why didn't he compose such a vast number of concertos earlier? One explanation might be that his artistic creation in his hometown, the beloved Lviv, was considerably limited due to the operation of the communist regime until 1980¹ and with time it became almost impossible. The experience of iniquity inflicted by the communist authorities² had influence on the creation of numerous religious pieces showing the sinfulness and the moral decay of Man, praying for forgiveness. Faith in higher moral values became the driving force unleashing the creative impulse. The composer reminisces about those times in his article *Moje lwowskie lata* [My Lviv years], in which he states:

Among other things I wrote, in utter consternation, a lot of sacral music, which I could not reveal. I wrote it, however, out of inner need. Only after I came back to Poland, the works could see the light of day [transl. mine] (Nikodemowicz, 2004, p. 195).

Analysis of recent researches and publications

The article uses the materials of publication of modern authors (Drahan M., Örmény J., Tomaszewski M.), also Nikodemowicz A. and analyzes the program of the festivals.

What can be inferred from the statements made by the renowned Ukrainian pianist Myroslaw Drahan is that all concertos were written for the excellent interpreter of Nikodemowicz's works, the pianist of Hungarian origin living permanently in Lviv, Jozsef Örmény. He was a well the first performer of *Piano Concerto No. 1* (1994), for whom Nikodemowicz altered *Violin Concerto* (1973), opening a series of later piano concertos and the majority of the composer's works composed for this instrument. Drahan mentioned also another matter concerning the artistic inspiration of the composer. The successful performance of the works by Nikodemowicz at festivals have always widely resounded among those who respected the composer's talent, which, in turn, led to renewed upsurges of creative energy. The very performers inspired the composer to write more works for them. An example might be the piano concertos written for Jozsef Örmény [transl. mine] (Drahan, 2018, p. 72).

Jozsef Örmény, in turn, stated once that when he performed the first work by Nikodemowicz, *4 medytacje* [Four meditations] for the piano (1986), it led to a pleasant reaction on the composer's part: a surprise was how the pianist can read his work. As Örmény reminisces, the concerto was a beginning of a creative friendship. Until 2017 Örmény was the main interpreter of the first five piano concertos by Nikodemowicz, which makes him the top performer of works within this genre³. Another reason for the creation of other piano concertos was the composer's dissatisfaction with the final sound of his

¹ The year 1980 was special for the composer since at that time, being unable to cope with the harassment of the communist regime, with his family, he moved to Lublin which became his new home and a source of artistic inspiration.

² In 1973 Andrzej Nikodemowicz lost his job in the Lviv conservatory; all recordings of his works were deleted from the Lviv radio files. In the years 1950–1980 his works were prohibited from being published (Nidecka, 2010, p. 102)

³ Apart from Örmény, Nikodemowicz's piano concertos were also performed by Joanna Domańska - *Piano Concerto No.4* at the 5th International Festival "Andrzej Nikodemowicz – time and sound" (2016), and the Hungarian pianist, Zoltán Füzessey - *Piano Concerto No. 7* at the second edition of the Festival "Andrzej Nikodemowicz – time and sound" (2013); (Örmény, 2018, p. 101-102; *Festival programs "Andrzej Nikodemowicz – time and sound" 2012-2017*).

works. It has to be mentioned that he was an incredibly strict evaluator of his own work, which resulted in continuous pursuit of the one and only original sound.

The purpose of the article

Taking into consideration the fact that piano concertos by Andrzej Nikodemowicz were created relatively recently⁴ and until now (2019) they have not yet been published, they were not the subject of scientific research except for a few authors' contributions⁵. The present article is therefore the first attempt at scientific elaboration of the eponymous work.

Presentation of the main material

Piano Concerto No. 6 in the context of late style

Piano Concerto No. 6 by Andrzej Nikodemowicz is the penultimate concerto from all seven works, written by the composer for this instrument. This piece was written in 2007, during the happy years when the composer's career was somehow sanctioned within the Polish musical milieu, although the presence of his works on musical stages, except for Lublin, was not satisfactory. Still, Andrzej Nikodemowicz, when he was writing this work, had already been a recognized, award-winning author, and to some extent, fulfilled. His major awards received in 2007 include: the award from the President of Lublin (1999), The Polish Composers' Association (2000), the award from the Minister of Culture and National Heritage (2000), The Musical Award of the City Lublin (2002), a medal and a diploma "Pro Ecclesia et Pontifice" from the pope John Paul the Second (2003), a distinction of the Ukrainian cultural magazine "Ji" for intellectual courage (2005). Moreover in 2005 the composer obtained the title of Professor honoris causa of the Lviv National Musical Academy⁶. The year 2007 concludes creation of the works of the genre of piano concerto with the last *Piano Concerto No. 7*.

Mieczysław Tomaszewski characterizes "late style" ("last style") as a perceptible distinctiveness from the earlier works, from the individual style which preceded. He continues by highlighting the importance of intent listening of the work: full and absolute, without any a priori presumptions until one almost "revels in sound" (Tomaszewski, 2003, p. 9, 49–50). Considering the piano concertos by Andrzej Nikodemowicz, the following questions could be asked: is it possible to feel the presence of late style in the composer's works? If so, what are the symptoms? In case of piano concertos by

⁴ Six out of seven piano concertos, except for the first one, were composed in the years 2002–2007.

⁵ These include the articles: T. Jasiński, "III Koncert fortepianowy" Andrzej Nikodemowicza. Muzyka piękna, [in:] "Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska", Lublin – Polonia, 2007 vol. V. Sectio L Artes; and E. Nidecka, I Koncert fortepianowy Andrzeja Nikodemowicza – ukryte pragnienie wolności, "Notes Muzyczny" 2018 No. 1 (9), II Koncert fortepianowy Andrzeja Nikodemowicza – poszukiwanie oryginalnego brzmienia, "Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna" XII (subsequent articles by the author on the subject of Nikodemowicz's piano concertos, i.e. concerto no. 4 and 5, have already been submitted for publication).

⁶ The received awards I mention in *Muzyka sakralna w twórczości...*, p. 103. Major awards received by Andrzej Nikodemowicz include: the honorary membership in the Polish Composers' Association (2015); see the valediction of the president of ZKP, Mieczysław Kominek *Czas i dźwięk. Spotkania z Andrzejem Nikodemowiczem*, p.179.

Andrzej Nikodemowicz, the category of late style includes the most of works in this genre since except for *Piano concerto No. 1* (1994), as mentioned above, all the remaining concertos originated in 2000, so when the composer was over 70. As a consequence, the only early *Piano concerto No. 1* is said to be an adaptation of *Violin Concerto No. 1* from 1973. The most important pillars of the composer's works, distinctly visible against the background of his oeuvre, are as follows: melodic-rhythmic complications, permanent changeability, invariance of musical material, preference of traditional form (this last element slightly evolved in the late works by Nikodemowicz), which results in melodic-rhythmic dispersion, changeability and harmonic complications, lack of thematic perspicuity, focus on the color factor, and in case of the piano concerto genre – the application of color of motion in the piano section. However, it should be mentioned the approach used in the last years of his creative activity.

In order to notice clearly the differences in style, it is enough to compare *Piano concerto No. 6* with *Concertino on the themes of Sonatina in C-major* by M. Clementi for the piano and 8 woodwinds (1967). The two pieces are separated by 40 years. *Concertino on the themes of Sonatina in C-major* is a special work as it represents a relatively rare stylistic current in Nikodemowicz, defined as a parodical variety of neo-classicism. Nikodemowicz's aesthetic basis was influenced at some point by the works of K. Szymanowskyi, A. Scriabin, and partly also by B. Bartók and I. Strawiński. As early as during his stay in Lviv, so in the years of the Soviet sociopolitical policy, the composer, as a lecturer at the Lviv conservatory, led a student group which from time to time performed various musical pieces. In 1968 this band performed *The Soldier's Tale* (a piece by Igor Strawiński, a composer not performed in Lviv at that time), directed by Stefania Pawłyszyn (Andrzej Nikodemowicz was in charge of the musical aspects of the performance) (Nidecka, 2010, p. 101). For ideological reasons, the works by Strawiński were deemed to be unimportant and not worthy of any attention. The staging of this work was an act of courage, which might result in falling in disfavor with the authorities, for which Nikodemowicz was a perennial problem due to his religious involvement and uncompromising views. A consequence of this attitude was Nikodemowicz's dismissal and his decision to leave Lviv and move permanently to Poland (to Lublin; see footnote no. 2). Undoubtedly, the composer knew Strawiński's work and could have acquired some of the elements of its musical language, which can be seen in *Concertino on the themes of Sonatina in C-major* by M. Clementi.

In *Concertino* it is possible to notice a highly advanced transformation of the four-bar fragment of the theme of *Allegro* from the first part of *Sonatina in C-major* op. 36 No. 1, which retains in short spaces the main key (C major), but with the modification of the scale in which the fourth step was raised, exposing the Lydian fourth. The elements acquired from Strawiński inscribed into the parodistical variety of neo-classicism include atomization or de-idiomatization of musical language consisting in its disruption into microelements taken out of the context and the deformation of these microelements by harmonic and instrumental procedures (Piotrowska, 1982, p. 5, 61-64). An example of the said microelement is the fragment of the theme of the above sonatina by M. Clementi. As a result, in *Concertino* to the foreground come multifarious sound-texture contexts with a substantial dose of wit and irony. Here it

is not possible to find a high degree of sound sophistication, rich shading of sound within a uniform sound range, e.g. color of motion in the piano section, found in piano concertos, so characteristic of the late style of Andrzej Nikodemowicz. This example clearly shows the transformation of the composer's style, in which Nikodemowicz drifted from neoclassical elements to lyrical and expressive qualities, by operating within different shades of mood, which came to be the main stylistic feature and, to a lesser extent, energetic qualities, drawn from a new type of energetics – thanks to B. Bartók and I. Strawiński.

The internal structure of the work

Analyzing *Piano concerto No. 6* by Nikodemowicz, it is possible to discern certain symptomatic changes in style, which can be seen not only in relation to works written much earlier, but also taking into account earlier piano concertos, which, as mentioned above, originated in the late period of the composer's activity. This concerto contains fewer contrasts in the projection of musical material, resulting in the change in character. First of all, Nikodemowicz resigned from static fragments, suspension of musical time, so distinctive in previous works within this genre. Apart from several exceptions, he also resigned from heavily energetic elements exposing vigorous rhythmicity that could be traced back to Bartók. Ultimately, *Piano concerto No. 6* is a more uniform work with regard to musical material, which is obviously connected to its lower diversity and contrastivity. Simultaneously, processual development and smoothness of musical material is still applied, which consists in the lack of sudden agogic and dynamic changes or alterations of motives and musical expression. It can be stated that the utilized material is more uniformised as compared to *Piano Concerto No. 1* (Nidecka, 2018, p. 130, 135, 147). In the discussed work the emotions are slightly toned down, so the style *concitato* is discontinued although it occurred in almost all piano concertos.

In the scope of the musical material, it is possible to discern two main types: the counterpoint type shaped based on polyphonic technique and the lyrical-expressive type. Taking into consideration all piano concertos, the latter type, consisting in the dispersed projection of sounds of different agogic values, utilizing e.g. color of motion, is dominant and decides about the essence of the style in Nikodemowicz's piano concertos.

Polyphonic fragments in the musical material with elements of imitation make *Piano concerto No. 6* distinct from other works within this genre. Andrzej Nikodemowicz frequently uses the polyphonic technique, especially in religious works. For example, the canonic technique was applied in the work dedicated to the Pope John Paul the Second *Antyfona do Najświętszej Maryi Panny* [Antiphony for the Blessed Virgin] (1982) in the choir section.

Imitative fragments of *Piano concerto No. 6* first appeared in woodwinds, starting from the 50th bar. The initial motive of the oboe section plays the role of the main theme:

A relevant characteristic of the theme is its construction. Namely, at the beginning of the theme there is a distinctive major septimal interval, the favorite interval frequently utilized by the composer as a structural element of themes, motives and various musical sequences. The main theme undergoes imitation through subsequent

Example 1. A. Nikodemowicz, Piano Concerto No. 6, imitation of the main theme in the woodwinds, bars 50–60

48

Fl
Ob
Cl
Fg
Cor
Tr B

51

Ob
Cl

//

56

Ob
Cl
Fg

instruments or instrumental groups. The repetitiveness of imitation introduces certain modifications of elements of the theme which most often include the first two bars, in different instrumental groups, e.g. the strings (from bar 67) and French horns (from bar 103). Taking into consideration all the piano concertos by the author, it is one of few examples of such a visible application of the imitation technique, which became a new structural element. Its utilization is undoubtedly a marked turn towards the tradition of baroque. Moreover, the composer aptly combines polyphonic technique

with the already introduced lyrical-expressive material (example in the fragment from bar 73).

Counterpoint elements separate the projection of the second type of musical material of lyrical-expressive character. The last type is characterized by diversity and rhythmic complication and sound dispersion, which constitute, as we have repeatedly underlined, the essence of Andrzej Nikodemowicz's style. As with the previous piano concertos, the wealth of colorful musical material is obtained by the composer as a result of overlapping many musical elements such as: rhythmic complication, in particular overlapping of double and triple meter and continuous changeability and substantial dispersion of the pitch of sound through numerous figurations in the piano section. The examples below show both the diversity and variantability of the musical material of the lyrical-expressive type:

Example 2. A. Nikodemowicz, Piano Concerto No. 6, a variety of projection of lyrical-expressive material in the piano section

a) bars 95–96

The musical score for Example 2, bars 95–96, is presented in three systems. The first system includes the Flute (Fg) and Cor parts. The second system features the Piano (P) part, with a circled '95' at the beginning of the first staff. The third system includes the Violoncello (Vc) and Contrabass (Cb) parts. The piano part is highly complex, featuring overlapping rhythmic patterns and a wide range of pitches. The other instruments provide harmonic support with sustained notes and chords.

b) bars 111-112, solo piano



c) bars 113-114

42

Musical score for bars 113-114. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fg), and Horn (Cor). The second system includes staves for Piano and Violoncello/Double Bass (Vc/Cb). The woodwinds and strings play melodic lines, while the piano provides a complex accompaniment. The score includes first and second endings for several instruments, marked with '1.' and '2.'. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

A solo instrument to a large extent shapes the sound aspects of a work. The perceptible texture-rhythm diversity and the simultaneous smooth changeability connected with dispersion of the pitch of sounds create colorful sequences, through the utilization of e.g. the colour of motion with virtuoso characteristics. The orchestra usually creates a subtle, pastel background, especially thanks to the strings, possibly doubling reoccurring melodic sequences in the solo instrument section or develops the musical thought introduced earlier.

Taking into consideration the fact that the projection of the musical material has changeable shape, undergoes continuous fluctuation and repeats themes and motives of different types in an invariant form, the shape of the concerto does not contain a clear division into visibly separated parts. It is occasioned by the lack of unequivocally determined tempo and character, delineating, for instance, a uniform part which is fast or slow as is the case with a classical concerto. Nevertheless, it is possible to discern a certain outline of three-partedness which originated as a result of introduced texture differentiation.

Fig 1. The formal flow of *Piano Concerto No. 6* by Andrzej Nikodemowicz

part I bars 1-48 lyrical- expressive	part II bars 49-103 with elements of polyphonic technique	part III bars 104-192 lyrical- expressive
---	---	--

Although the texture freely shaped creates a changeable whole, some boundary lines are introduced by the counterpoint technique which is the vehicle of the main theme and, as mentioned above, constitutes a distinctive element with regard to the lyrical-expressive material. It has to be mentioned that in the second part the counterpoint texture is intertwined with lyrical-expressive material. Material of episodic character appears also in the second part, leading to one of two the largest culminations in the work, in the bars 95–100. The culmination consists in dramatic dialogues between the piano and the whole performance 'apparatus'. In other fragments the texture of this part sometimes evolves towards more static chorale blocks in the strings and winds. Here the expression is shaped on the basis of resounding blocks of long rhythmic values. The second big culmination occurs in the final chords at the end of the concerto. The composer introduces also a few minor culminations, which processually shape the musical narrative full of various shades of sound.

Changes in texture substantially influence the increased significance of instrumental groups of the orchestra, especially of the winds and, to a lesser extent, the strings as there are many dialogues between the piano and the above mentioned groups which take control of the musical thought, continue it or mutually develop.

Despite the material fluctuations, the essential feature of the discussed work is texture motive coherence resulting from the repeatability of themes and subsidiary thoughts. Apart from numerous repetitions of the main theme occurring in the polyphonic texture, another example having an impact on the coherence of the work

is the multiple introduction of a two-bar subsidiary theme, the first part of which is developed in simultaneous thirds (the so called third theme)⁷.

Example 3. A. Nikodemowicz, Piano Concerto No. 6, bars 45–46, the subsidiary theme of the third

44

The image displays a musical score for Example 3, consisting of three systems of staves. The first system shows the piano introduction of a subsidiary theme in bar 44, marked with a circled '44' and a piano (*p*) dynamic. The second system shows the full introduction of the theme in bars 45-46, featuring a flute part with a piano (*p*) dynamic and a piano part with a triplet and a *rit.* marking. The third system shows the continuation of the theme in bars 45-46, with a piano part marked *arco* and *p*.

For the first time the initial part of the subsidiary theme appears in bar 41 in the piano section and in cellos and double bass, while it is fully introduced in bars 45–46 in the flute section, piano and strings (example 3). Its characteristic feature is the chromatic, undulating shifts. Another, slightly modified version of the subsidiary theme occurs subsequently in bars 173–174, in the performance apparatus extended with French

⁷ The second part of the third theme consists of rising fourths which undergo modification in subsequent repetitions.

horns. As a result, the coherence of the work is influenced by the continuous endeavor to create new variants of themes and motives and processing their structural elements.

The image displays two musical score excerpts. The top excerpt, marked with a circled '46', shows a horn part with a long, sweeping melodic line. The bottom excerpt, also marked with a circled '46', shows a piano part with a complex, chromatic melodic line and a 'cresc.' marking. The piano part includes a treble clef, a bass clef, and a grand staff. The horn part includes a single staff with a treble clef.

To sum up the above analytical comments, the most relevant stylistic features, which can be discerned in the concerto are as follows:

1. rhythmic complication (in particular, overlapping double and triple meters)
2. full atonalism with the application of the chromatic factor
3. dissonance harmonics
4. texture-motive coherence
5. highlighting the color qualities and timbre nuances (shading of timbres)
6. disposing of expression contrasts
7. dynamic-agogic and expressive changeability applied based on the principle of processual smoothness

8. permanent development at the stage of microform
9. building the texture based on two types of shaping of the musical material
 - lyrical-expressive one, which is changeable with regard to the dynamic-agogic, colour and timbre aspect (through frequent register change, especially in a solo instrument) and character
 - counterpoint with elements of polyphonic technique – as a new element of structure compared to the previously composed piano concertos.

On the one hand, the implementation of the composer's concept of the piece shows the utilization of the timbre possibilities within the already shaped style, on the other, a certain return to tradition. The application of elements of the polyphonic technique is a rare feature in the history of the piano concerto genre in case of Polish composers of the second half of the 20th century and 21st century. In Andrzej Nikodemowicz's music it was more often utilized in religious works: it appeared in piano concertos for the first time.

Conclusions

A few remarks about the reception of piano concertos by Andrzej Nikodemowicz

Piano concertos by Andrzej Nikodemowicz have not been performed by many pianists as they pose a serious technical challenge for the interpreter and they have not been published in the form of musical notation. As mentioned above, the piano works were performed by the Hungarian pianist living permanently in Lviv, Jozsef Örmény, who until 2017 interpreted the first five concertos and Joanna Domańska, who performed for the first time *Piano Concerto No. 6* at the fifth edition of the Festival "Andrzej Nikodemowicz – time and sound" on the 25th of September 2016 in Lublin. The last *Piano Concerto No. 7* was performed by another Hungarian pianist of the young generation, Zoltan Füzesséry at the second edition of the above festival on the 22nd of September 2013. It is possible to observe the high popularity of Nikodemowicz's works among Hungarian and Ukrainian artists who attempt to perform these difficult works both in the past and the present. In recent years Polish pianists have also become more and more interested in the piano works by Andrzej Nikodemowicz, which can be seen in the festival programs⁸. The yearly editions of the festival (in Lublin since 2012) have become the most important cyclical event in Poland which promotes Andrzej Nikodemowicz's oeuvre. Both piano concertos and other works by the composer are the main item in the program of the festival's every edition. The works by Nikodemowicz are also performed at other concerts and festivals in Poland and abroad, e.g. at the International Festival of Contemporary Music in Lviv, where the composer has made his mark in the musical circles.

Andrzej Nikodemowicz's music has undoubtedly found recognition as a part of the contemporary Polish music. I will conclude with a quote from the composer's daughter, Małgorzata Nikodemowicz, who characterizes it in a concise and adequate way:

His music surely cannot be described as easy to accept. But I get the impression that – as it often happens – it precedes at least one generation [transl. mine] (Nikodemowicz, 2018, p. 20).

⁸ Ukrainian pianists who have Nikodemowicz's works in their repertoire include Myroslaw Drahan, Oksana Rapita; Polish ones – apart from Joanna Domańska – Michał Drewnowski, Marek Szlezer, Zbigniew Raubo, Piotr Banasik. Work by this composer are also in the repertoire of Asian pianists e.g. Mei Yi Foo from Malaysia (Festival Programs "Andrzej Nikodemowicz – time and sound" 2012–2018).

It might be concluded that Andrzej Nikodemowicz's music requires aesthetic, intellectual and cultural maturity.

References

- Drahan, M. (2018). Muzyka przepelniona duchowością [Music filled with spirituality]. In T. Księżka-Falger (Ed.), *Czas i dźwięk. Spotkania z Andrzejem Nikodemowiczem* [Time and sound. Meetings with Andrzej Nikodemowicz] (pp. 71-73). Lublin: Gaudium [in Polish].
- Festival programs «Andrzej Nikodemowicz – czas i dźwięk» 2012–2018 [Festival programs “Andrzej Nikodemowicz - time and sound” 2012–2018] [in Polish].
- Nidecka, E. (2010). *Muzyka sakralna w twórczości Andrzeja Nikodemowicza* [Sacral music in the works of Andrzej Nikodemowicz]. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego [in Polish].
- Nidecka, E. (2018). I Koncert fortepianowy Andrzeja Nikodemowicza – ukryte pragnienie wolności [Piano Concerto No. 1 by Nikodemowicz – a hidden desire for freedom]. *Notes Muzyczny*. 1(9), 214-222 [in Polish].
- Nikodemowicz, A. (2004). Moje lwowskie lata [My Lviv years]. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia*, 2 (L), 189-198 [in Polish].
- Nikodemowicz, M. (2018). Ojciec. In T. Księżka-Falger (Ed.), *Czas i dźwięk. Spotkania z Andrzejem Nikodemowiczem* [Time and sound. Meetings with Andrzej Nikodemowicz] (pp. 21-24). Lublin: Gaudium [in Polish].
- Örmeny, J. (2018). Podarował światu piękno i miłość [He gave the world beauty and love]. In T. Księżka-Falger (Ed.), *Czas i dźwięk. Spotkania z Andrzejem Nikodemowiczem* [Time and sound. Meetings with Andrzej Nikodemowicz] (pp. 101-106). Lublin: Gaudium [in Polish].
- Piotrowska, M. (1982). *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku* [Neoclassicism in 20th-Century Music]. Warszawa: Akademia Teologii Katolickiej [in Polish].
- Tomaszewski, M. (2003). *Muzyka w dialogu ze słowem* [Music in dialogue with the word]. Kraków: Akademia Muzyczna [in Polish].

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО № 6 АНДЖЕЯ НІКОДЕМОВИЧА – СИМПТОМАТИЧНА ЗМІНА СТИЛЮ ЩОДО СТИЛЮ ПІЗНЬОГО ПЕРІОДУ?

Ева Нідецька

кандидат мистецтвознавства, доцент; ORCID: 0000-0003-1788-3201; e-mail: enidecka@gmail.com
Жешувський університет, Жешув, Польща

Анотація

Метою статті є аналіз одного з семи фортепіанних концертів видатного польського композитора сучасності Анджея Нікодемовича (1925–2017), в контексті пізнього стилю, з погляду засобів виразності та форми. У цьому жанрі композитор використовує сильно

дисонуючий 12-тональний звуковий матеріал і складні ритмічні поділи, комплементарні ритми, створюючи тим самим щільну звукову структуру. В кінцевому підсумку, вони містять впізнавану стилістичну ідіому, суть якої – ліризм і експресія. Це результат постійної мінливості і різноманітності застосування розробки на рівні мікроформ.

Фортепіанний концерт № 6 дещо відмінний від більш ранніх робіт композитора. Порівнюючи всі сім фортепіанних концертів, саме шостий має одну відмітну особливість: це елементи техніки поліфонії. Згадану техніку Анджей Нікодемівич часто використовував у релігійних кантатах. Це звернення до традиційної барокової музики. **Методологічною основою** даної статті є застосування системного аналітичного підходу з виділенням музикознавчого, історичного та текстологічного підходів, що дозволяє виокремити провідні риси пізнього стилю у творах композитора. **Науковою новизною** даної статті є усвідомлення симптоматичної зміни стилю пізнього періоду у творах композитора як важливої складової його творчості, концерт вперше науково розглядається з епонімічної позиції. **Висновки.** Техніку поліфонії композитор вміло поєднує з лірично-експресивним музичним матеріалом, який домінує у творі. Відповідно, це є показовою зміною в рамках пізнього стилю композитора.

Ключові слова: Анджей Нікодемівич; польський фортепіанний концерт; польська музика XXI століття; сучасна музика

48 КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО № 6 АНДЖЕЯ НИКОДЕМОВИЧА – СИМПТОМАТИЧЕСКИЕ ИЗМЕНЕНИЯ СТИЛЯ ОТНОСИТЕЛЬНО СТИЛЯ ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА?

Ева Нидецка

кандидат искусствоведения, доцент; ORCID: 0000-0003-1788-3201; e-mail: enidecka@gmail.com
Жешувский университет, Жешув, Польша

Аннотация

Целью статьи является анализ одного из семи фортепианных концертов выдающегося польского композитора современности Анджея Никодемвича (1925–2017), в контексте позднего стиля, с точки зрения средств выразительности и формы. В этом жанре композитор использует сильно диссонирующий 12-тональный звуковой материал и сложные ритмические разделения, комплементарные ритмы, создавая тем самым плотную звуковую структуру. В конечном счете, они содержат узнаваемую стилистическую идиому, суть которой – лиризм и выражение. Это результат постоянной изменчивости и разнообразия применения разработки на уровне микроформ.

Концерт для фортепиано № 6 немного отличается от ранних произведений композитора. Сравнивая все семь фортепианных концертов можно отметить, что в данном концерте есть одна отличительная особенность: он содержит элементы техники полифонии. Эту технику использовал Анджей Никодемівич в своих религиозных кантатах. Это относится к традиции барочной музыки. **Методологической основой** данной статьи является применение системного аналитического подхода

с выделением музыковедческого, исторического, текстологического подходов, что позволяет выделить ведущие черты в поздних произведениях композитора. **Научной новизной** данной статьи является осознание симптоматического изменения стиля позднего периода в произведениях композитора как важной составляющей его творчества, произведение впервые научно рассматривается с эпонимической позиции. **Выводы.** Технику полифонии композитор умело сочетает с лирически-выразительным музыкальным материалом, который доминирует в произведении. Соответственно, это и является показательным изменением в рамках позднего стиля произведений композитора.

Ключевые слова: Анджей Никодемович; польский фортепианный концерт; польская музыка XXI века; современная музыка



DOI: 10.31866/2616-7581.2.1.2019.171786

UDC 78.07:159.955]:37.091.212:378.6:7

THE PERSONALITY ORIENTED CONCEPT OF STUDENTS' MUSICAL THINKING DEVELOPMENT IN HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTIONS OF ART

Olena Pikhtar

*PhD in Pedagogic Sciences, Associate Professor; ORCID: 0000-0001-6292-3810; e-mail: pihtar@i.ua
Separate Division of Mykolaiv Branch of Kyiv National University of Culture and Arts, Mykolaiv, Ukraine*

Abstract

The personality oriented concept of students' musical thinking development in higher educational institutions of art is analyzed in the article. Planning of educational process with the regularities of development and the individual self-development creates the favorable conditions for self-realization of the creative potential of future musicians-performers and for activation of their musical thinking. The peculiarity of the students' musical thinking development in the context of the personality oriented approach, as an important factor of the process of professional training improvement, is revealed. **The purpose of the article** is to substantiate the personality oriented concept of harmonious development of students' musical thinking in art higher educational institutions, the expediency of implementation in the process of professional training of future musicians-performers of a personality oriented methodical system of education. The basic ways of development of students' musical thinking were defined. They are appliance in the educational process of the humanistic model of professional training of future musicians-performers, which provides the personality oriented methods of teaching; researching of the musical thinking of students from the positions the interconnection of intellectual, emotional and personal development; the usage of personality oriented situations, in the process of which the creative musical and cognitive activity of students activates, the introduction of dialogue as a mean of subject-subjective relations formation in the musical lessons. It is proved that the effectiveness of the musical thinking development is in the direct correlation dependency from the personal qualities and characteristics of students' musical thinking development. The most perspective forms and methods of personality oriented learning in the development of students' musical thinking, which motivate to think independently, direct the musical thinking of students to active productive actions, creative artistic and interpretive activity, and creativity, are investigated. **A complex of methods**, which are directed on the activation of musical thinking in the process of personality oriented education, are applied, namely: solution of thoughtful musical tasks, personality oriented training, stylistic interpretation, analytical cognition of a musical composition, instrumental dialogue, improvisation, etc. **Scientific novelty** consists in the scientific and methodical development of the personality oriented concept of professional training of future musicians-performers as a whole structural process, It is directed on the the musical thinking development of students on a base of a personality oriented approach.

Conclusions. The expediency of the personality oriented concept of the musical thinking development of students made it possible to develop a methodical system of phased formation of musical thinking, which will provide the effective professional training of the future musicians-performers in the art higher educational institutions.

Keywords: musical thinking; future musicians-performers; personality oriented education; art higher educational institutions; professional training; methodical system

Introduction

The concept of the system modernization of national higher art education involves the transition to the humanistic forms of communication and new types of thinking change of values and guidelines towards self-expression and creative self-realization of a personality. The issues of independent and critical musical thinking activation as one of the main factors of the educational process creative character acquire the first importance in the professional training of students of art higher educational institutions. Therefore, the personal orientation of the preparation process of future chorus artists as a necessary factor in activating of musical thinking ensures a high productivity of the educational activity, in the focus of which is the comprehensive personal and professional self-determination of the students.

Analysis of recent researches and publications

Apprehension of the personality as a self-conscious responsible person and a subject of educational interaction requires the search for new teaching technologies, where the personality oriented approach becomes the most perspective. The scientists (I. Bekh, Y. Bondarevskaya, A. Korobchenko, O. Pekhota, and others) consider the personality oriented studying as the introduction of a personality oriented approach to the educational process practice. The personality oriented approach is an important psychological and pedagogical principle, as well as a certain methodological instrument for the organization of educational process, which is based on a set of outgoing conceptual representations, target instructions, methodical and psycho-diagnostic means of harmonious development of personality. Its meaning consists in the revealing of the subject's experience of each student, and then it is agreed with the content and teaching methodology, considering the identity and the intrinsic value of the each student's personality.

The activation of musical thinking as one of the central problems of students' professional training becomes relevant to our research. After all, the practical preparedness of future chorus artists to the professional activity depends, mostly, on the level and direction of their musical thinking.

This question is extensively reflected in the pedagogical works of O. Burska, A. Korzhenevsky, I. Medvedev, N. Mozgaliova, and others. Some scholars distinguish a role of the personality factor as a necessary component of the musician's professionalism (O. Prudnikova, G. Sayik, M. Tkach, P. Kharchenko, etc.). The modern pedagogical researches of O. Olexiuk, M. Oliinyk, N. Suslova, T. Smirnova determine

the peculiarity of musical thinking by the active personality expression in educational activity. Unfortunately, by the theoretical and practical analysis, there are still some tendencies of the insufficient solution of problems of methodological and theoretical nature concerning the complete development of musical thinking of future musicians-performers, the modern ideas creation of personality oriented education in artistic higher educational institutions. There is a discrepancy between the type of student thinking that is formed during the learning process, and creative nature of cognitive and practical musical tasks.

The purpose of the article

The purpose of the article is to substantiate the harmonious development of musical thinking of students, which can be realized, in our opinion, by organizing a personality oriented methodical system of education and implementing the personality oriented technologies, at most individualizing the educational process.

The development and self-development of the students' personality, the creation of conditions for creative self-realization and self-improvement when communicating with musical art is a goal of musical learning and education. Therefore, we offer such tasks as: development of students' needs in communicating with musical art; understanding of the musical composition as the identification of personal qualities and the author's idea of the composer and interpreter; development of musical abilities, creative characteristics of musical thinking, emotional enthusiasm; formation of artistic-analytical skills and abilities of comprehended creative interpretive performance activity. The listed above is effectively realized, in our opinion, in a personality oriented education process.

52

Presentation of the main material

Not long since the necessity of creation of such socio-cultural environment, in which the personal experience reveals most of all, is substantiated. The personality oriented education is directed on the personal development of a learner, who according to I. Yakymanska "is initially the subject of knowledge" but is not becoming it, on "the formation of criticality, independence, initiative, creativity, manifestation of them in thinking, behavior" (Iakimanskaia, 2000). The training of future specialists in higher art education institutions is basically oriented on such educational process organization that exists beyond the student's personality. So, the most important task of musical pedagogy becomes the development of the musician personality – a future artist, teacher and educator, his subjective and creative position, a qualitatively new view on the understanding of his own professional activity (from education to the implementation of a life-creating and cultural-oriented mission). The personality component as a system-forming one in a personality oriented education ensures the formation of self-knowledge, the development of reflexive ability, influences on the mental activity. Understanding of education is re-thought as a sphere of personality formation, finding out the personal sense of life by each human (Petrenko, 2018).

The personality oriented concept is based on the activity-personality approach, within the frames of which the attention of scientists was focused on the identification

of the very personal mechanisms and individual-typological features of thinking as the activity. According to the personality oriented approach, a musical thinking also means the activity, but directed on the providing of the creative self-realization of the future musician personal functions.

Musical thinking as a process of artistic images recognition in music has a large importance for the formation of personality, its mental, emotional and other features. Self-development of the intellect involves the individual orientation of the individual on the value characteristics and the appropriate guideline on the nature, style, direction of thinking, as well as adjusting of his mental activity. Thus, the issues of mental activity emotional regulation, the close connection of intellectual emotions with the processes that occur on unconscious and non-verbal levels are researched in the field of psychology of musical thinking. The education requires the development of sanogeneous thinking of students, which will enable, according to A.Yu. Hilman, own and self-regulate their emotions and mood (Hilman, 2014).

The protagonists of the personality oriented approach see the result of learning not only in the amount of knowledge, acquired in the process of cognitive activity, but also in the nature of mental activity. If the functions of self-realization, reflection, subjectivation and sense creation are fully reflected in students' thinking, this will indicate the achievement of the personality direction on the process functioning (Burska, 2003). Musical art as a powerful factor in the formation of personality provides an opportunity for self-realization, the creative abilities revealing of each student.

The development of personality is implemented with the help of means of learning and training in the musical traditional education, and the natural development in the personality oriented education is a process of self-movement, which does not recognize the violent controls from the outside. The formation of future musicians internal feelings of freedom, responsibility and self-criticism (as the qualities of personality) are the main indicator of the formation of a brightly expressed individuality (as the integrity and originality). The teacher himself becomes the carrier of freedom in this process. This requires from him the adherence of other points of view and ideologies, a critical assessment of his own values. Accordingly, it happens when the teacher is connected to the student image, which makes it possible to predict the process and result. The personality orientation for the teacher becomes the only one that ensures the activity productivity and puts its attention on the self-actualization, self-realization and self-organization of the student's personality during the educational activity (Korobchenko, 2005).

The professional specification of the future musicians-performers thinking is formed in the process of creative musical activity, independent search for solutions of creative tasks, that is, the development and activization of the student's personality functions take place. The content of personality oriented education is different from the traditional creative approach to the education program and the inclusion in the process the personality oriented pedagogical situations, which as indicated by S. L. Yatsenko demand and actualize the personality functions of students (Yatsenko, 2015). The personality oriented situations need to be created throughout the process of professional training of the students-musicians. Training of students leads to the weakening of creative independence of their musical thinking, separates from gaining

the experience of artistic revelation, which is one of the most interesting manifestations of personal experience. The training of future musicians takes place at the level of personal senses, in the sphere of mental discoveries. The presence of the moment of "artistic revelation", as the essential quality of musical art, indicates the existence of personal experience, which a subject of learning actively and independently acquires (Mozgaliova, 2001).

Complete musical-cognitive activity is connected with the realization of reflexive possibilities of a person. A reflexive comprehension of musical art provides the creation of conditions that encourage the students to express their own thoughts, feelings in the process of active mental activity, to the independent searches for apprehension (interpretation) of artistic-figurative content of musical compositions in the system of professional training of musicians-performers. The organizational and methodological forms of higher education, which predetermine the improvement of the traditions of reproductive training, methodical methods of the traditional "knowledge" approach prevent the development of reflexive mechanisms, that is, the ability of a human intellect to recognize itself, to observe the state of one's soul, and thus, the formation of the complete system of the students' views on their activity (Rudenko, 2013). The personality oriented approach, on the contrary, reveals the individuality, develops the personal functions, in particular, the activatization of the original reserves of self-construction by the subject of his own "I" in accordance with the "I" - conception. The characteristic of a higher degree of the musician self-development is the ability to open the reflexive world of his own "I", a reflexive attitude toward his activity.

The personal orientation of the pedagogical process in the higher school determines a dialogue as a kind of mechanism that enables a teacher to implement the process of equal to partner communication during the music lessons. Since music (as a form of communication) is created only with the help with a dialogue, and musical development of the individual is implemented in the dialogue of his consciousness and external to him consciousnesses; then as the external subjects of dialogue, according to O. Kuchma, the personalities (the human environment) and consciousnesses, engraved in the works of musical culture, can be considered (Kuchma, 2012). Therefore, in our opinion, to investigate the issues of interaction of the teacher's musical thinking, the students in the educational process and that system, realized in a musical material (musical thinking of the composer) is necessary in the dialogue paradigm. It should be stated that a tendency to use the methods of demonstration and verbal influence (the well-known "blind imitation") still prevails in musical pedagogy, which in the shortest possible way lead students to develop the professional skills, abilities, to resolve the certain technical and intonational tasks, but prevent to identify the natural resources, potential opportunities, musical skills, personal qualities. Creative personality oriented professional thinking of a teacher as opposed to the authoritarian management of lecturers, to the purposeful actions (the reduce a creative independence, initiative of a future specialist), creates the favorable conditions for self-determination of students, admiration with the creative process, emotional dedication when performing the musical compositions.

The students of the experimental group in the context of personality oriented studying became the subjects of their education, set the goal independently, formulated

the problem, planned an independent work, while simultaneously analyzed, compared, systematized and generalized. They have gained the principle of openness and transparency, which allows them to get rid of the negative reaction on criticism and ambition. The students gradually turned into an active subject of their own development in the process of education. Such training is concentrated on the development of a personality who thinks creatively. On the contrary, the students tended to use the learned schemes, addresses to the samples, to some "recipes", throughout the research and experimental work in the control group. The choice of methods was implemented by the known analogies. The discipular and spontaneous types of musical thinking were dominated in learning.

The education in the experimental group predicted the multi-level musical tasks with the ability to select tasks and methods for their performance. The students, when choosing tasks, had the opportunity to evaluate their musical abilities independently, identify themselves, test themselves and not be afraid to make the random mistakes. The capability to self-education, self-control, self-criticism, which is connected with the formation of a positive "I"-concept of future specialists, was developed in this way. The students for such style of learning in a creative search acquire the abilities to consider a problem from different points of view, "in width", are able to generate new ideas, find original solutions independently and combine the task solutions. A divergent thinking along with the bright creative personal qualities, musical skills of students are the indicators of musical thinking as a form of creative activity. The method, developed by us, is directed on the activation of musical thinking with the means of appropriately selected musical tasks, development of creative and cognitive independence of students in the process of artistic and interpretive activity.

We conducted the personality oriented trainings and psycho-trainings in the conditions of friendly atmosphere, subject-subjective relations, dialogical communication in the special courses "Methodical bases of musical thinking formation of students in the vocal and choir activity". A special climate in the group was the reason for the awareness of the value of his "I", for the development of reflexive abilities, and also predetermined the acceptance of the values of other students, that is, there was an exchange of experience between the participants of communication.

The development in the process of personality oriented education of such personal qualities of students as creative activity, emotional sensitivity to music, initiative, empathy, artistry, self-criticism, communicativity and creativity assisted the development of characteristics of their musical thinking (image originality, intellectual and emotional activity, associativity, metaphorical, categorical flexibility, dialogicity, independence). In the system of work, the main methods of education became: the solution of intellectual musical tasks, personality oriented training, stylistic interpretation, analytical cognition of musical composition, reflexive comprehension of content, instrumental dialogue, improvisation.

Conclusions

To sum up, we have defined the expedience of a personality oriented concept in the development of the musical thinking of future musicians-performers, which provides the

creative collaboration of lecturers and students, the introduction of dialogue as a mean of formation of subject-subjective relations in the musical classes, activativization of the independent position of each student and creative self-realization. The substantiation of the principles of personality oriented education made it possible to develop a methodical system of the phased formation of musical thinking in the conditions of a modern humanistic education, which will facilitate the complex development of its structural components and provide the effective professional training of students of musical specializations of art higher educational institutions, who would have the comprehensively developed creative independent and critical musical thinking.

References

- Burska, O.P. (2003). The phenomenon of musical and performing thinking and the peculiarities of its formation in the process of training and rehearsal activities of students. *Scientific notes of Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University. Series: Pedagogy and psychology*, 8, 121-125 [in English].
- Hilman, A.Yu. (2014). Sanohenne myslennia yak chynnyk protydii emotsiinoho stresu v navchalnii diialnosti studenta [Sanogenic thinking as a factor of counteraction of emotional stress in the educational activity of a student] *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu "Ostrozka akademiia". Serii: Psykholohiia i pedahohika*, 30, 43-49 [in Ukrainian].
- Iakimanskaia, I.S. (2000). *Tekhnologiiia lichnostno-orientirovannogo obucheniiia v sroemennoi shkole* [Technology-centered learning in the modern school]. Moscow: Sentiabr [in Russian].
- Korobchenko, A.A. (2005). Problemy osobystisno oriientovanoho navchannia u vyshchkykh navchalnykh zakladakh [Problems of personality oriented education in higher educational institutions] *Zbirnyk naukovykh prats Berdianskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu. Pedahohichni nauky*, 4, 140-146 [in Ukrainian].
- Kuchma, O. (2012). Tradytsiia ta novatorstvo yak dialohichni aspekt zhanrovo-stylovoho formuvannia v suchasni muzytsi [Tradition and innovation as a dialogical aspect of genre-style formation in contemporary music]. *Muzychne mystetstvo i kultura. Naukovi visnyk ODMA imeni A.V. Nezhdanovoi*, 15, 88-97 [in Ukrainian].
- Mozghalova, N.H. (2001). Problema muzychnoho myslennia v teorii i praktytsi profesiinoi osvity [The problem of musical thinking in the theory and practice of professional education]. *Tvorcha osobystist uchytelia: problemy teorii i praktyky*, 6, 45-52 [in Ukrainian].
- Petrenko, L. (2018). Porivnialnyi analiz providnykh pohliadiv H. Vashchenka ta A. Makarenka na vykhovannia osobystosti [Comparative analysis of the leading views of G. Vaschenko and A. Makarenko on the education of the individual]. *Pedahohichni nauky*, 71, 165-172. doi: 10.5281/zenodo.1256811 [in Ukrainian].
- Rudenko, Yu.Yu. (2013) Rol osobystisnooriientovanoho navchannia v protsesi formuvannia hotovnosti do osobystisnoho samovyznachennia maibutnoho sotsialnoho pedahoha [A role of personality oriented education in the process of the formation of preparation to the personal self-determination of the future social educator]. *Academic notes [Centralukrainian Volodymyr Vynnychenko State Pedagogical University]. Series: Pedagogical Sciences*, 120, 286-292 [in Ukrainian].

Yatsenko, S.L. (2015). Personality oriented education: theoretical and applied aspects. *Problems of education: Scientific method*, 85, 231-237.

ОСОБИСТІСНО ОРІЄНТОВАНА КОНЦЕПЦІЯ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ СТУДЕНТІВ У МИСТЕЦЬКИХ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ

Олена Піхтар

кандидат педагогічних наук, доцент; ORCID: 0000-0001-6292-3810; e-mail: pihtar@i.ua
ВП «Миколаївська філія Київського національного університету культури і мистецтв»,
Миколаїв, Україна

Анотація

У статті проаналізовано особистісно орієнтовану концепцію розвитку музичного мислення студентів у мистецьких вищих навчальних закладах. Проектування навчального процесу з урахуванням закономірностей розвитку та саморозвитку особистості створює сприятливі умови для самореалізації творчого потенціалу майбутніх музикантів-виконавців та активізації їхнього музичного мислення. Виявлено специфіку розвитку музичного мислення студентів у контексті особистісно орієнтованого підходу як важливого чинника вдосконалення процесу фахової підготовки. **Мета статті** – обґрунтування особистісно орієнтованої концепції гармонійного розвитку музичного мислення студентів у мистецьких вищих навчальних закладах, визначення доцільності впровадження у процес фахової підготовки майбутніх музикантів-виконавців особистісно орієнтованої методичної системи навчання. Визначено основні шляхи розвитку музичного мислення студентів: застосування у навчальному процесі гуманістичної моделі фахової підготовки майбутніх музикантів-виконавців, яка передбачає особистісно орієнтовані методи навчання; дослідження музичного мислення студентів з позицій взаємозв'язку інтелектуального, емоційного й особистісного розвитку; використання особистісно орієнтованих ситуацій, у процесі яких активізується творча музично-пізнавальна діяльність студентів, впровадження діалогу як засобу формування суб'єкт-суб'єктних стосунків на музичних заняттях. Доведено, що ефективність розвитку музичного мислення перебуває в прямій кореляційній залежності від розвиненості особистісних якостей і характеристик музичного мислення студентів. Досліджено найперспективніші у розвитку музичного мислення студентів форми й методи особистісно орієнтованого навчання, які спонукають самостійно мислити, спрямовують музичне мислення студентів до активних продуктивних дій, творчої художньо-інтерпретаційної діяльності, креативності. Застосовано комплекс **методів дослідження**, які спрямовані на активізацію музичного мислення в процесі особистісно орієнтованого навчання, а саме: розв'язування мислительних музичних задач, особистісно орієнтований тренінг, стильова інтерпретація, аналітичне пізнання музичного твору, інструментальний діалог, імпровізація тощо. **Наукова новизна** дослідження полягає у науково-методичній розробці особистісно орієнтованої концепції фахової підготовки майбутніх музикантів-

виконавців як цілісного структурного процесу, яка спрямована на розвиток музичного мислення студентів на основі особистісно орієнтованого підходу.

Висновки. Обґрунтована доцільність особистісно орієнтованої концепції розвитку музичного мислення студентів дала змогу розробленню методичної системи поетапного формування музичного мислення, яка забезпечуватиме ефективну фахову підготовку майбутніх музикантів-виконавців у мистецьких вищих навчальних закладах.

Ключові слова: музичне мислення; майбутні музиканти-виконавці; особистісно орієнтоване навчання; мистецькі вищі навчальні заклади; фахова підготовка; методична система

ЛИЧНОСТНО ОРИЕНТИРОВАННАЯ КОНЦЕПЦИЯ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ СТУДЕНТОВ В ВЫСШИХ УЧЕБНЫХ ЗАВЕДЕНИЯХ ИСКУССТВА

Елена Пихтарь

кандидат педагогических наук, доцент; ORCID: 0000-0001-6292-3810; e-mail: pihtar@i.ua

ОП «Николаевский филиал Киевского национального университета культуры и искусств»,
Николаев, Украина

Аннотация

В статье проанализировано личностно ориентированную концепцию развития музыкального мышления студентов в высших учебных заведениях искусства. Проектирование учебного процесса с учётом закономерностей развития и саморазвития личности создаёт благоприятные условия для самореализации творческого потенциала будущих музыкантов-исполнителей, а также для активизации их музыкального мышления. Выявлена специфика развития музыкального мышления студентов в контексте личностно ориентированного подхода как важнейшего фактора усовершенствования процесса специальной подготовки. **Цель статьи** – обоснование личностно ориентированной концепции гармонического развития музыкального мышления в высших учебных заведениях искусства, целесообразность внедрения личностно ориентированной методической системы обучения в процесс специальной подготовки будущих музыкантов-исполнителей. Обозначены основные пути развития музыкального мышления студентов: применение в учебном процессе гуманистической модели специальной подготовки будущих музыкантов-исполнителей, которая предполагает личностно ориентированные методы обучения; исследование музыкального мышления студентов с позиций взаимосвязи интеллектуального, эмоционального и личностного развития; использование личностно ориентированных ситуаций, в процессе которых активизируется творческая музыкально-познавательная деятельность студентов; внедрение диалога как способа формирования субъект-субъектных отношений на музыкальных занятиях. Доказано, что эффективность развития музыкального мышления пребывает в прямой корреляционной зависимости от развития личностных качеств и характеристик музыкального мышления студентов. Исследованы перспективнейшие в развитии музыкального мышления студентов формы

и методы личноcтно ориентированного обучения, которые способствуют самостоятельно мыслить, направляя музыкальное мышление студентов до активных продуктивных действий, творческой художественно-интерпретационной деятельности, креативности. Использован комплекс **методов исследования**, который направлен на активизацию музыкального мышления в процессе личноcтно ориентированного обучения, а именно: решение мыслительных музыкальных задач, личноcтно ориентированный тренинг, стилевая интерпретация, аналитическое познание музыкального произведения, инструментальный диалог, импровизация. **Научная новизна исследования** заключается в научно-методической разработке личноcтно ориентированной концепции специальной подготовки будущих музыкантов-исполнителей как целостного структурированного процесса, которая направлена на развитие музыкального мышления студентов на основе личноcтно ориентированного подхода.

Выводы. Обоснованная целесообразность личноcтно ориентированной концепции развития музыкального мышления студентов способствовала разработке методической системы поэтапного формирования музыкального мышления, которая будет обеспечивать эффективную специальную подготовку будущих музыкантов-исполнителей в высших учебных заведениях искусства.

Ключевые слова: музыкальное мышление; будущие музыканты-исполнители; личноcтно ориентированное обучение; высшие учебные заведения искусства; специальная подготовка; методическая система



DOI: 10.31866/2616-7581.2.1.2019.171789

UDC 373.3:[37.015.31:7]

ARTISTIC AND CREATIVE DEVELOPMENT OF THE JUNIOR SCHOOL AGE PUPILS BY MEANS OF ARTS INTEGRATION

Olena Ivanenko

PhD in Pedagogic Sciences, Acting Head of the Department of Humanitarian Disciplines;

ORCID: 0000-0003-2785-7728; e-mail: elen-ivanenko@ukr.net

Municipal Institution of Higher Education "Kyiv Academy of Arts", Kyiv, Ukraine

Abstract

At the present stage of the modernization of the education system in Ukraine, the problem of the creative person formation and his or her ability to artistic and creative activity is one of the main issues in the modern artistic pedagogics of the present. The relevant task is to provide conditions for the artistic and creative development of the every child personality of the junior school age, which contributes to their harmonious and comprehensive development at the artistic educational institutions.

These tasks require updating of artistic concepts and paradigms in the field of artistic and creative education of primary school students. The aggravation of the contradiction between the need of specialized artistic educational institutions in optimizing the creative development of this age children and the insufficient level of methodological providing of the educational process determine the relevance of this analysis.

As it is in the process of artistic and creative activity of the junior school age children, an interest in different types of art develops, and in future love and an inexhaustible desire to engage in certain of them appear, therefore, the success and effectiveness of such development in art schools totally depends on the professionalism and competence of a teacher. Only the teacher in the process of studying is able to create such conditions that will facilitate the acquisition of grades 1–4 pupils of the basic skills of artistic and creative activity and children will be able to remember and recognize works of different kinds of art, to be excited about them, to admire about the content of works, the beauty of their forms and images.

The purpose of this study is to substantiate the basic conditions for teachers of artistic educational institutions regarding the effectiveness of artistic and creative development in the process of studying through the integration of arts. **The methodological basis of the article** was the generaladectic principles (connection with the surrounding reality, systematic and sequential learning, and an individual approach to the children development of elementary school age), as well as the principles of artistic and creative development of grades 1–4 pupils in art schools, with the specifics of artistic activity various types: encouraging children to discover creative potential in the process of studying various arts; application in the process of integration of art as a means of artistic and creative development of children

of junior school age; enriching the aesthetic experience of students, as well as the direction of artistic and creative development in understanding the artistic image by mastering the means of artistic expressiveness of various types of art.

Many pedagogical studies have proved that it is the elementary school period that is favorable for the development of the child's creative personality in the process of artistic and creative activity, and this very age contributes to its comprehensive cognitive development. Since pupils of junior school age have high cognitive activity and psychological readiness for artistic and creative activity, they are quite easy to learn and can absorb a large amount of information on different types of art.

Application of integration in the process of studies in art schools with children of junior school age, above all, will allow: to apply an individual approach to each child; to achieve integrity in the pedagogical process; to implement new methods and techniques of artistic and creative education, as well as to fully involve of pupils of grades 1–4 in art schools, by participating in various artistic and creative activities. Indeed, hence to the integration of the arts there is: first, the approach of children to artistic knowledge not only through reason, but also through feelings and emotions; second, the disclosure of the inner world of children of junior school age and their maximum rapprochement with the teacher.

Conclusions The use of artistic integration in classes at artistic educational institutions contributes to a deeper assimilation of pupils of the junior school age of artistic culture and artistic heritage, the development of cognitive interest, and through the development of creative abilities and acquired knowledge, skills and abilities, helps to reveal their artistic and creative potential in the process of participation in various types of artistic and creative activity.

Keywords: artistic and creative activity; artistic and creative development; types of art; integration of arts

Introduction

One of the important problems of contemporary art pedagogics is the development of a system of organizational forms and advanced means of developing the of a pupil of junior school age creativity on the basis of identifying his or her natural instincts and potential in the process of "... harmonious development of all abilities of the child. Listening to music, songs should be changed by reading poems, drawing, modeling. Because no one knows what kind of human activity can show the special talent given by nature to this particular child, he or she must test the maximum of classes in order to determine its purpose over time ..." (Lesgaft, 1988, p.176).

The desire to engage in artistic and creative activity, which influences the comprehensive development of the junior school age pupil personality, is formed during the mastering of such varieties as musical, visual, theatrical and choreographic. Each of these varieties has its own content, which reveals the essence of artistic activity, and at the same time, these activities are aimed at the artistic and creative development of children of junior school age, in the process of creating opportunities for manifestation of their creative potential and abilities.

Since the child from the very beginning of his or her development is capable of various types of artistic and creative activity, the application of the integration of arts allows the pupils of the junior class to fully acquire systemic artistic and aesthetic knowledge and skills, to form clear creative beliefs and artistic interests of a holistic aesthetic orientation. In the future, in the learning process in the school of arts, this will enable the creation of comfortable conditions for the comprehensive artistic and creative development of elementary school students.

Analysis of recent researches and publications

According to many philosophers (M. Berdyayev, V. Solovyov, L. Tolstoy), the process of artistic and creative development of a person is very similar to the search for meaning of life and the creation of a model of one's own destiny. In his research, V. Andreev emphasized that the creative development of the individual is a synthesis of abilities for a purposeful artistic activity, which is of great importance to the individual, that maximizing his creative potential (Andreev, 1988, p.113).

Modern pedagogical science and in the whole complex of adjacent humanities and social sciences consider the problem of development of creative abilities and opportunities of a person, aspiration to artistic and creative activity in the interests of itself and society as a whole as one of the key and decisive. Therefore, on its solution, the efforts of many scholars from different fields of knowledge, pedagogues and practitioners such as N. Anishchenko, N.Vetlugina, S.Sisoyeva, T. Shevchuk are concentrated.

According to N. Babikin, Y. Kulyutkina, S. Stepanova and others, the development of creative thinking and creative abilities is impossible without the assimilation of the cultural and historical experience gained by humanity, the leading base of which is art. Direct contact with art itself does not lead to its true awareness – appropriate preparation for the perception, understanding and evaluation of the work of art is required. O. Leontiev emphasizes the significance of this ability to perceive the work of art as a manifestation of the spiritual activity of a man and the need for its development in the person, considering the specificity of artistic education. "Very often," he writes, "we imagine that it is enough to put a person in front of a picture or put it in a theater hall to understand and realized adequately and immediately what he has seen. This is obvious misconception. Like all kinds of communication, communication with art must be taught specially" (Leontiev, 1983, p.67).

O. Burov, O. Leontiev, O. Melik-Pashaev, B. Nemenenskiy emphasize that the perception of works of art is carried out not in the form of passive transmission of feelings and mood, but as an active activity of the person who perceives from the own consideration of prognostic ideas about beautiful and flawless.

As it is in the process of artistic and creative activity in children of junior school age, interest in different types of art develops, and in the future, love and an inexhaustible desire to engage in certain of them appear, therefore, the success and effectiveness of such development in art schools totally depends on the professionalism and competence of the teacher. Only a teacher in the process of studying is able to create such conditions that will facilitate the acquisition of pupils of grades 1–4 of the basic skills of artistic

and creative activity and through which children will be able to remember and recognize works of different kinds of art, to rejoice at them, to worry about the content of works, the beauty of their form and images.

The purpose of the article

The purpose of the study is to substantiate the basic conditions for teachers of artistic educational institutions regarding the effectiveness of artistic and creative development in the process of studying through the integration of arts. The methodological basis of the article was the generaladectic principles (connection with the surrounding reality, systematic and sequential learning, and an individual approach to the development of children of elementary school age), as well as the principles of artistic and creative development of pupils of grades 1–4 in art schools, with the specifics of various types of artistic activity: encouraging children to discover creative potential in the process of studying various arts; application in the process of integration of art as a means of artistic and creative development of children of junior school age; enriching the aesthetic experience of students, as well as the direction of artistic and creative development in understanding the artistic image by mastering the means of artistic expressiveness of various types of art.

Presentation of the main material

In the process of artistic and creative activity of pupils of grades 1–4, close interconnection and interaction between different types of arts is envisaged, which contributes to raising the students' interest in active artistic and cognitive activity, and also expands the possibilities for the manifestation of creative abilities. One of the important factors in improving the effectiveness of artistic and creative development of this age students is the process of art integration. It is through the interaction of arts, which becomes of great importance in modern education, new opportunities and effective ways of artistic realization of reality can arise, which provides for the disclosure of the child's creative abilities and contributes to its artistic and creative development.

In today's artistic education, the idea of the most comprehensive use of various types of art for the effective artistic and creative development of primary school children becomes very relevant, while the encourage to interaction has already been laid in the art itself, namely, in its functional and genetic ties; and it is based on the general art like nature of varieties of art, united by common features, such as: artistic idea, artistic image and artistic language. The problem of the use of the interaction of arts can be considered not only through the common, but also through the opposite, whereas such interaction is based precisely on the fact that each kind of art has certain specific features that are not present in others.

Every art has its own peculiarities of influence on the child and the means of artistic expressiveness, which are characteristic only for this variety (color - for fine art, melody - for musical, movement - for choreographic, word for theatrical).

"The basis of all varieties of art is the reality, which different types of art reflect their language - the language of sounds, colors, and plasticity," Sh. Amonashvili emphasized.

"If we were able to create such scales, which could weigh up the types of art, then I am sure that none of the types of art would be more weighty than the other. All of them are the branches of one tree. And if I want to give the children a full-fledged artistic education, then I am obliged to help to see this tree with its crown, and help to bring them closer to its top" (Amonashvili, 1988, p. 100).

All varieties of art are interconnected with each other, by means of existence and by their development, and thereby they form a certain system that characterizes certain connections and relations that are formed between them. Each type of art has a certain pictorial-expressive range, and, in its turn, reflects the diversity of its own specific capabilities, which determine the nature of the impact on the child personality of preschool age. Thus, a separate kind of art that has some influence on the child, necessarily captures not only the various aspects of the psyche, but also influences the sphere of feelings.

In the study of N. Grigoriev it is possible to find the opinion that the influence of the complex of types of art is transformed in consciousness due to the complex prism of the psychological properties and qualities of the personality of the child, which mobilizes feelings, thoughts, imagination, intelligence, all life experience, because any influence of a phenomenon is refracted due to the internal properties of the phenomenon in interaction with which it acts (Grigorev, & Shevchenko, 1980).

If one type of artistic and creative activity deeply touched the soul world of a child of junior school age, then it will definitely seek to show its emotional mood in another. In the process of studying art by students in elementary school there is a feeling of their own manifestation, because it is an artistic and creative activity that corresponds to the very nature of the child, and also provides aesthetic pleasure that motivates and encourages it for artistic and creative activity.

In classes with the use of artistic integration, all types of art must be involved, because only in their combination one can emphasize the specifics of each of them. This will enable primary school students to gain experience not only in a certain type of art, but also allow them to comprehend all forms of different types of artistic activities in terms of their age perception.

Integration of different types of art in artistic and creative development of children of elementary school age is possible only because certain varieties of art (fine arts, musical, choreographic, etc.), which reflect the same object of the surrounding reality, but from different sides, various, inherent only to a certain the form of art, means of expression, which, by integrating, create holistic images in the representation of children and act as an effective factor for displaying in the students of art schools of creative abilities in various artistic and creative activities.

It is known that the game remains the dominant form of activity for junior schoolchildren, so children easily include art in their lives. According to P. Pisarevskiy, "this manifests itself both in the use of art and in its creation. Discussing the conditions of the game, children also naturally, harmoniously, without thinking, accept the convention of art" (Pisarevskiy, 1987, p. 52).

The urgency of the application of artistic integration is determined not only by the artistic, but also by the social and aesthetic needs of the individual. The aesthetic phenomenon of reality, due to the integration of arts, has advantages over the

possibilities of certain types of art. By combining artistic means of various types of art into a single entity, the teacher can achieve results in a more optimal term. Each art is distinguished by the peculiarity of the means of expressiveness. Musical art reproduces visual images, the visual arts adds to the auditory, theatrical art combines elements of others and enjoys all of them. The combination of different types of art into a single whole in artistic and creative activity contributes to the complementarity of means of expressiveness, which, in its turn, deepens the cognitive interest in art and creates a certain emotional atmosphere without which the act of perception is impossible" (Zhukov, 2017).

In order for the effectiveness of artistic and creative development of junior school age children to be high it is necessary to create the pedagogical conditions under which we understand the circumstances of the educational process that take place in classes at art schools and contribute to its effectiveness. Therefore, one of the conditions is to make a creative, relaxed atmosphere in classes of various arts, devoid of authoritarian direction of the teacher, in order to allow children to express their creative abilities and potential freely.

To realize this pedagogical condition in the process of studying on the principles of arts integration, first of all, it is necessary to capture the teacher's own pedagogical work. His professional skills must be manifested not only in the way he or she speaks, but also how the teacher shows works of art to junior school age children in order to capture and lead them. Only in the relaxed atmosphere of emotional uplift and interest of grades 1–4 pupils the efficiency of classes increases and conditions for artistic and creative development are created.

The next condition for improving the effectiveness of artistic and creative development of junior school age pupils in the process of various arts studying is the use of accessible and at the same time high-quality artistic material in order to activate such an important component of artistic and creative development of children of this age as the presence of cognitive interest.

The requirement for the repertoire to be accessible is generally considered in two aspects: the availability of content of works of art and the availability for reproduction by the 1–4 grades pupils. The latter position is determined by the age-old possibilities of children, their particular life and artistic experience. And the availability of content should not be seen as the use of exclusively software and image images that are close enough to children of this age (nature, game, images of animals, etc.) and give resistance to the external object signs of the image, and above all, this requirement is considered as the correspondence of the emotional content of the work feeling what children of this age are able to experience at the moment. Thus, in this aspect, it is very important to enrich the emotional experience of a junior school age child, namely, the ability to empathize with the feelings expressed in works of art.

And the last pedagogical condition for increasing the efficiency of artistic and creative development of junior school age children is the introduction of problem-solving situations in the process of mastering the artistic material.

In order for the pupils of 1-4 grades to master the high-educational material in the best possible way, and education and training to be of a really creative nature, a necessary condition in the process of studying, on the basis of the integration of arts, is

the introduction of problem-solving situations. It is necessary to create such situations that will contribute to a self-search by students of this age for answers to questions and means of artistic activity.

It is clear that in order to achieve the teacher's educational goal it is easier to provide immediately the necessary knowledge and show the means of action, but the introduction of problem-searching situations, though it requires the teacher to spend quite a lot of time and effort, but nevertheless it gives the student an opportunity due to his knowledge, independently to find the answers to the questions raised, because he or she learns to think independently and thus begins to believe in his or her own strength, and this is very valuable for the implementation of artistic and creative development of junior school age children.

Primary class students can not only reproduce, but also independently create their own works in various artistic activities. In musical activity, children of this age during listening can orient in the genres of musical works with their characteristic features, improvise musical melodies, as well as perform songs without musical accompaniment or pick up a simple melody on musical instruments, as well as control the rhythm of their own performance, that is, to notice the wrong intonations in singing or playing musical instruments.

In the choreographic activity they learn to express and clearly their movements, to transmit a characteristic image, to combine already known dance moves. On their own initiative, primary school students dance, while singing a fictional melody and at the same time clearly repeating the rhythm of a familiar dance. Students feel and easily emphasize the change of parts of the work and changing the corresponding movements. Repeating an action, the child of this age easily transforms it, and then repeats the option that she likes more. Pupils of the junior school age perfectly improvise and create their own dance compositions, as well as demonstrate the ability to independently assess their own choreographic performance.

In the visual activity of the child develops the ability to notice the means of expressiveness in the works of art, to display previously acquired knowledge to solve new creative tasks, to reflect independently on the idea of the future work. The teacher helps children to acquire the ability to independently monitor, perceive, and think, for which the questions formulated by him contribute to thinking before answering, and also teaches children to notice the characteristic features of objects, to analyze the form, to determine the similar and opposite, to see the richness of colors and forms of the surrounding world. Pupils of the junior school age are able to display independently various compositional structures in the drawing or sculpture, realize their plan graphically or in color and convey the expressive moments of the imaginary character.

Consequently, the involvement of children of junior school age in various types of artistic and creative activity in art schools on an integrated basis contributes to the expression of their creative manifestations when displaying a certain artistic image, the use of acquired cognitive skills in the creation of their own works in various art forms, and, most importantly, makes it possible transfer their own emotional mood from the heard or seen.

Application of integration of art in the process of artistic and creative development allows to cover the diversity of the surrounding world, to increase the aesthetic influence

of artistic images on the personality of junior school age children, since it is very difficult to solve this problem with one type of art, and the very combination of arts can develop creative potential and creative abilities. Primary school students through the use of the method of creative tasks and creative games, the purpose of which is to develop aesthetic perception, associative thinking, artistic creative abilities of children of this age, as well as to educate the aesthetic attitude to different types of art.

Conclusions

Due to the introduction of artistic integration there are some important aspects : first, the approach of children to artistic knowledge not only through mental activity, but also through feelings and emotions; second, the disclosure of the inner world of children of junior school age and their maximum rapprochement with the teacher. After all, the use of an integrative approach at classes in art schools with children of junior school age will allow them to be fully involved in the world of art through participation in various artistic and creative activities, as well as to achieve integrity in the pedagogical process and create opportunities for the effective realization of new methods and receptions of artistic and creative learning through an individual approach to each student.

References

- Amonashvili, Sh.A. (1988). *Zdravstvuyte, deti!* [Hello, children!] (2nd ed.) Moscow: Prosveshchenie [in Russian].
- Andreev, V.I. (1988). *Dialektika vospitaniya i samovospitaniya tvorcheskoy lichnosti: osnovy pedagogiki tvorchestva* [Dialectics of education and self-education of a creative personality: the basics of the pedagogy of creativity]. Kazan: Kazanskii University [in Russian].
- Grigorev, N.D., & Shevchenko, G.P. (1988). Problemy vzaimodeistviia iskusstv v sisteme esteticheskogo vospitaniia [Problems of the interaction of arts in the system of aesthetic education]. In *Estetichyeskoye vospitaniye v shkolye. Voprosy sisytemnogo pokhoda* [Aesthetic education in school. System hike issues] (pp. 61-67). Moscow: Prosveshchenie [in Russian].
- Lesgaft, P.F. (1990). *Izbrannye pedagogicheskie sochineniia* [Selected pedagogical writings]. Moscow: Pedagogika [in Russian].
- Pisarevskiy P.S., & Petrova Iu.N. (1987). *Problemy esteticheskogo razvitiia lichnosti shkolnika* [Problems of aesthetic development of the student's personality]. Moscow: Pedagogika [in Russian].
- Zhukov, V. (2017). Sut intehrovanoho navchannia shkoliariv predmetiv mystetskoho tsykladu [The essence of the integrated education of students of arts subjects]. *Pedahohika ta psykholohiia*, 57, 54-62. doi: 10.5281/zenodo.843219 [in Ukrainian].
- Zhuravlova, L., & Ipkaieva, K. (2019). Formuvannia tvorchykh zdbnostei starshykh doshkilnykh zasobamy intehratsii riznykh vydiv khudozhnoi tvorchoi diialnosti [Formation of creative abilities of senior preschool children by means of integration of various types of artistic and creative activity]. *Molod i rynek*, 1 (168), 17-22. doi: 10.24919/2308-4634.2019.158313 [in Ukrainian].

ХУДОЖНЬО-ТВОРЧИЙ РОЗВИТОК УЧНІВ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ ЗАСОБОМ ІНТЕГРАЦІЇ МИСТЕЦТВ

Олена Іваненко

кандидат педагогічних наук; ORCID: 0000-0003-2785-7728; e-mail: elen-ivanenko@ukr.net
МЗВО «Київська Академія мистецтв», Київ, Україна

Анотація

На сучасному етапі модернізації системи освіти в Україні проблема формування творчої особистості та її здатності до художньо-творчої діяльності посідає одне з чільних місць у мистецькій педагогіці сьогодення. Актуальним завданням є забезпечення умов для художньо-творчого розвитку особистості кожної дитини молодшого шкільного віку, що сприяє її гармонійному та всебічному розвитку в умовах мистецьких навчальних закладів.

Ці завдання потребують оновлення мистецьких концепцій та парадигм у галузі художньо-творчого навчання учнів початкових класів, а загострення суперечності між потребою спеціалізованих мистецьких навчальних закладів в оптимізації творчого розвитку дітей даного віку та недостатнім рівнем методичного забезпечення навчального процесу зумовлює актуальність даного дослідження.

Оскільки саме в процесі художньо-творчої діяльності у дітей молодшого шкільного віку розвивається інтерес до різних видів мистецтва, а надалі й любов та невичерпне бажання займатися певним з них, тому успіх й ефективність такого розвитку в мистецьких навчальних закладах повністю залежить від професіоналізму та компетентності викладача. Тільки педагог в процесі занять здатний створити такі умови, що сприятимуть набуттю учнями 1-4 класів основних навичок художньо-творчої діяльності й завдяки яким діти матимуть змогу запам'ятовувати та впізнавати твори різних видів мистецтва, радіти їм, перейматися змістом творів, красою їх форми та образів.

Мета дослідження – обґрунтування основних умов для педагогів мистецьких навчальних закладів щодо ефективності художньо-творчого розвитку в процесі занять засобами інтеграції мистецтв. У **методологічну основу дослідження** були покладені загальнодидактичні принципи (зв'язок з навколишньою дійсністю, системність та послідовність навчання та індивідуальний підхід до розвитку дітей молодшого шкільного віку), а також принципи художньо-творчого розвитку учнів 1–4 класів у школах мистецтв, які пов'язані зі специфікою різних видів мистецької діяльності: спонукання дітей до розкриття творчого потенціалу в процесі занять різними видами мистецтв; застосування в процесі занять інтеграції мистецтв як засобу художньо-творчого розвитку дітей молодшого шкільного віку; збагачення естетичного досвіду учнів, а також спрямованість художньо-творчого розвитку щодо осягнення художнього образу шляхом засвоєння засобів художньої виразності різних видів мистецтва.

У багатьох педагогічних дослідженнях було доведено, що саме початковий шкільний період є сприятливим щодо розвитку творчої особистості дитини в процесі художньо-творчої діяльності, і саме цей вік сприяє її всебічному пізнавальному розвитку. Оскільки учні молодшого шкільного віку виявляють високу пізнавальну активність та психологічну готовність до художньо-творчої діяльності, вони досить легко піддаються навчанню і можуть засвоїти великий обсяг інформації з різних видів мистецтва.

Застосування інтеграції в процесі занять в школах мистецтв з дітьми молодшого шкільного віку, найперше, дозволить: застосувати індивідуальний підхід до кожної дитини; досягнути цілісності в педагогічному процесі; реалізувати нові методи та прийоми художньо-творчого навчання, а також, в повній мірі, залучити учнів 1-4 класів до світу мистецтва, шляхом участі в різних видах художньо-творчої діяльності. Адже з впровадженням інтеграції мистецтв відбувається: по-перше, наближення дітей до мистецьких знань не тільки через розум, а й через відчуття та емоції; по-друге, розкриття внутрішнього світу дітей молодшого шкільного віку та їх максимальне зближення з педагогом.

Висновки. Застосування художньої інтеграції на заняттях в мистецьких навчальних закладах сприяє глибокому засвоєнню учнями молодшого шкільного віку художньої культури та мистецької спадщини, розвитку пізнавального інтересу, а завдяки розвитку творчих здібностей та набутих знань, умінь й навичок, допомагає розкрити їх художньо-творчий потенціал в процесі участі в різних видах художньо-творчої діяльності.

Ключові слова: художньо-творча діяльність; художньо-творчий розвиток; види мистецтва; інтеграція мистецтв

ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ УЧЕНИКОВ МЛАДШЕГО ШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА СРЕДСТВОМ ИНТЕГРАЦИИ ИСКУССТВ

Елена Иваненко

кандидат педагогических наук; ORCID: 0000-0003-2785-7728; e-mail: elen-ivanenko@ukr.net
МУВО «Киевская Академия искусств», Киев, Украина

Аннотация

На современном этапе модернизации системы образования в Украине проблема формирования творческой личности и её способности к художественно-творческой деятельности занимает одно из ведущих мест в художественной педагогике настоящего времени. Актуальной задачей является обеспечение условий для художественно-творческого развития личности каждого ребенка младшего школьного возраста, что способствует её гармоничному и всестороннему развитию в условиях учебных заведений в области искусств.

Эти задачи требуют обновления художественных концепций и парадигм в сфере художественно-творческого обучения учащихся начальных классов, а обострение противоречия между потребностью специализированных учебных заведений в области искусств в оптимизации творческого развития детей данного возраста и недостаточным уровнем методического обеспечения учебного процесса, обуславливает актуальность данного исследования.

Поскольку, именно в процессе художественно-творческой деятельности у детей младшего школьного возраста развивается интерес к различным видам искусства, а в дальнейшем и любовь, и неисчерпаемое желание заниматься определенным из них, поэтому успех и эффективность такого развития в художественных учебных заведениях полностью зависит от профессионализма и компетентности преподавателя. Только педагог

в процессе занятий способен создать такие условия, способствующие приобретению учащимися 1-4 классов основных навыков художественно-творческой деятельности и, благодаря которым, дети смогут запоминать и узнавать произведения разных видов искусства, радоваться им, заниматься содержанием произведений, красотой их формы и образов.

Цель исследования – обоснование основных условий для педагогов специализированных учебных заведений в области искусств по эффективности художественно-творческого развития в процессе занятий средствами интеграции искусств. **Методологическую основу исследования** составляют общедидактические принципы (связь с окружающей действительностью, системность и последовательность обучения и индивидуальный подход к развитию детей младшего школьного возраста), а также принципы художественно-творческого развития учащихся 1–4 классов в школах искусств, которые связаны со спецификой различных видов художественной деятельности: побуждение детей к раскрытию творческого потенциала в процессе занятий различными видами искусств; применение в процессе занятий интеграции искусств как средства художественно-творческого развития детей младшего школьного возраста; обогащение эстетического опыта учащихся, а также направленность художественно-творческого развития по постижению художественного образа путем усвоения средств выразительности различных видов искусства.

Во многих педагогических исследованиях было доказано, что именно начальный школьный период является благоприятным в развитии личности ребенка в процессе художественно-творческой деятельности, и именно этот возраст способствует его всестороннему познавательному развитию. Поскольку ученики младшего школьного возраста проявляют высокую познавательную активность и психологическую готовность к художественно-творческой деятельности, они достаточно легко поддаются обучению и могут усвоить большой объем информации по различным видам искусства.

Применение интеграции в процессе занятий в школах искусств с детьми младшего школьного возраста, прежде всего, позволит: применить индивидуальный подход к каждому ребенку; достичь целостности в педагогическом процессе; реализовать новые методы и приемы художественно-творческого обучения, а также, в полной мере, привлечь учащихся 1-4 классов к миру искусства, путем участия в различных видах художественно-творческой деятельности. Ведь вследствие внедрения интеграции искусств происходит: во-первых, приближение детей к художественным знаниям не только через разум, но и через чувства и эмоции; во-вторых, раскрытие внутреннего мира детей младшего школьного возраста и их максимальное сближение с педагогом.

Выводы. Применение художественной интеграции на занятиях в творческих учебных заведениях способствует более глубокому усвоению учащимися младшего школьного возраста художественной культуры и художественного наследия, развитию познавательного интереса, а благодаря развитию творческих способностей и приобретенных знаний, умений и навыков, помогает раскрыть их художественно-творческий потенциал в процессе участия в различных видах художественно-творческой деятельности.

Ключевые слова: художественно-творческая деятельность; художественно-творческое развитие; виды искусств; интеграция искусств.



DOI: 10.31866/2616-7581.2.1.2019.171790

УДК 784.4:[398.8=161.2+398.8=162.4](437.671+477.87)

THE FUNCTIONING OF SLOVAKIAN-UKRAINIAN SONG FOLKLORE (ON THE EXAMPLE OF THE “MAKOVYTSKA STRUNA” (“MAKOVYTSKA STRING”) FESTIVAL)

Olga Fabryka-Protska

*PhD in Cultural Studies, Associate Professor; ORCID: 0000-0001-5188-1491; e-mail: olgafp4@ukr.net
Educational Scientific Institute of Arts, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine*

Abstract

The goal of the work. The research is related to the issue of the specificity of the existence of Slovak-Ukrainian song folklore on the territory of Eastern Slovakia, the disclosure of the issue of the functioning of the «Makovytska Struna» song festival. **The methodology of the research** is to combine the methods of cognition due to the requirements of the objective analysis of historical sources, which reflect the main tendencies of the development and functioning of the cultural and artistic life of the Ukrainians of the Region of the second half of the XXth – the beginning of the XXIst century. **Scientific novelty** of the work consists in the comprehensive coverage of the Slovak-Ukrainian song ties. The interconnection between Ukrainian song and Slovak folk songs is one of the priorities of folklorists and musicologists in our time. **Conclusions.** It is proved that the study of ethnic history, features of the song folklore of the Ukrainian population in various fields is one of the main issues of the present. The joint ethnographic boundary between the Ukrainian and Slovak populations in the Transcarpathian region and the Presov (Eastern Slovakia) region contributed to the cultural, economic and folkloric ties between them.

In the process of transformation of the forms of the existence of folk song culture and ritualism, as well as the interaction of song tradition and new creation, in particular, associated with the influence of the ingratiation of modern culture of Rusyn-Ukrainians, it was discovered that whole figurative and poetic cliches are taken from the Slovak folklore in local Rusyn production; all that is special in the content and form of Lemko and Rusyn folklore does not separate them from the general array of traditional musical-song and verbal literature of the Ukrainian people does not isolate them, but rather complements enriches this array with unique elements and features. Folk festivals of Rusyn-Ukrainians, despite the processes of assimilation, are extremely popular in the modern period among the Ukrainian population of Slovakia.

Keywords: song folklore; Ukrainian Rusyns; Lemki; Eastern Slovakia; festival

Introduction

Slovak-Ukrainian folkloric connections are relevant and poorly researched. The definition of common features, interrelationships between Ukrainian song and Slovak folk songs is one of the priorities of folklorists and musicologists in our time.

Analysis of recent researches and publications

The article uses the materials of the Karas H. monograph, which contributes to understanding the culture of the Ukrainian diaspora, Karshko A., Kovach F. and others. Slovak-Ukrainian tribal relations presented in the publication Melnyk O.Yu.

The purpose of the article

The research is related to the issue of the specificity of the existence of Slovak-Ukrainian song folklore on the territory of Eastern Slovakia, the disclosure of the issue of the functioning of the «Makovytska Struna» song festival.

Presentation of the main material

Collection, systematization and publication of song folklore of both peoples falls on the nineteenth and twentieth centuries. Published collections of songwriting give grounds to assert that singles are a common property of Ukrainians and Slovaks of Eastern Slovakia, southeastern part of Krakov voivodship, Transcarpathian and Western Ukrainian territories. Each of the collections contains introductory articles and short reviews of the history of the collection and research of Ukrainian and Slovak folk songs. Their authors made their thoughts on the history of Slovak-Ukrainian song ties.

72 Along with this in the first half of the twentieth century in the Ukrainian and Slovak folk music, the world saw special works devoted to the review of Slovak-Ukrainian song ties. In particular, Filaret Kolessa made a significant contribution to the research of Ukrainian and Slovak song folklore. He was the first Ukrainian music folklorist to raise this issue as an object of the independent study. In the introductory article to the work "Folk songs from Galician Lemkivshchyna", the author reveals the affinity of Lemko song material with the Slovak and Czech-Moravian melodies. Along with the appearance of identical versions of songs common to the Slovaks, Czechs and Ukrainians, the scientist drew attention to the rhythm, syncopation, the transposition of phrases from the tonic and the dominant, the melodic structure, and others in Lemko songs that are similar to the neighboring peoples.

Theoretical considerations, expressed by F. Kolessa in the introductory article to the collection of Lemko songs, are of interest, as we are talking about the influences that were affected by the Slovak and Czech-Moravian songs on the part of Lemko songs. In particular, "in the collections of the Czech-Moravian, Slovak and Hungarian tunes we encounter the colloid form characteristic of the western group of Ukrainian musical dialects ... on the basis of which we can also speak of the spread of Ukrainian influence on the neighboring ethnographic territories ... By insisting on the influence of the interaction of the Slovaks and Ukrainians song creativity, Filaret Kolessa, at the same time, urged researchers to be very cautious in determining the specific homeland of a song common to Slovaks and Ukrainians.

After all, these songs are popular everywhere so much that they are considered their own, although they do not hold the soil and ethnographic boundaries, and it would be difficult and risky to defend their homeland for them" (Melnyk, 1970, p.5).

In the writings of F. Kolessa the question of the Carpathian cycle of songs, common to Ukrainians, Poles, Czechs and Slovaks are also raised. The creation of a large number of songs common to the Ukrainian ethnos of the Carpathians, Slovaks, Poles and Moravian Czechs, which the Polish scientist Y. Bistron called the "Carpathian cycle", by the definition of F. Colossi, covers a long belt on both sides of the Carpathian Mountains: Lemkivshchyna, Slovakia, Podgale, Silesia and East Moravia. It was "from the central regions - Ukrainian, Polish, and Czech - that the song motives came into the joint of the reservoir, as well as the wandering themes diverged from here, especially to the east and north" (Melnyk, 1970, p. 6).

Filaret Kolessa, before the Carpathian cycle, includes songs of local origin known in other areas of the Ukrainian land, and those "which, regardless of their origin and distribution, are loved and sung by the Slavic tribes belonging to the mentioned Carpathian group" (Melnyk, 1970, p. 6).

The artist points out that the Galician Lemkas took over many songs from Transcarpathian Ukrainians, as evidenced in the songs by the Magyar words and geographical names from the Southern Subcarpathians. Also, among Lemkos there are songs that are common to Lemkos, Poles, Slovaks and Moravian Czechs. These are the same singers of the Carpathian cycle, a significant part of them are also "beyond the Carpathians and the Tatras in the field of the mentioned Slavic peoples" (Melnyk, 1970).

As for the definition of the originality of the song folklore of the Galician Lemkas, the Ukrainians of the Pripyashivshchyna and Transcarpathia, F. Kolessa noted that among the Ukrainian population of both slopes of the Carpathian Mountains a large group of original local Ukrainian melodies will be set up, for which it is in vain to look for parallels or variants in Ukrainian and foreign collections: this is undoubtedly a local creature, which did not go beyond the Galician and Presov domains of Lemkivshchyna. Clement Kvitka paid much attention to the comparative study of Slavic songs. In his writings, namely, "Rhythmic parallels in the songs of the Slavic peoples", "Ukrainian songs about the child's mouth" and "Ukrainian songs about the girl traveling from the ruins", the issues of Slavic ties in the song-folklore of the Slovak-Ukrainian song links and more were examined. Following the advent of F. Kolessoy and K. Kvitka, the well-known Hungarian folklorist, Bela Bartok, worked on collecting songs from Hungarians, Slovaks, Ukrainians, Romanians and its systematization, as well as revealing the musical affinity of the Carpathian cycle. He collected about 11,000 folk songs, among them 3,700 Hungarian, 3,500 Romanian, 3,223 Slovak and more than 200 Ukrainian. The collection of songs that made the border with the Hungarians became the basis of a series of his scientific studies. It is important that the work is devoted to the affinity of the musical folklore of the Slovaks, Ukrainians and other neighbors with the Hungarians of the peoples (Melnyk, 1970).

A detailed analysis of the song material of Slovaks, Hungarians and Ukrainians, recorded by B. Bartok, made it possible for the scientist to draw conclusions about the influence of Novogorovska folk music on the music of Slovaks, Ukrainian kolomyiks – on Hungarian folk music, on the mutual influence of the songs of the three neighboring peoples, and so on. It was also done on the great songs of Hungarians, Slovaks and Ukrainians B. Bartok, the common motives and their various creative interpretation of these neighboring nations. However, according to researchers, his work had certain disadvantages, especially the excessive exaggeration of the influence of Hungarian

folklore on the songs of the Slovak people and Ukrainians of Transcarpathia. For example, when viewing 153 songs recorded by F. Koles in the villages of Eastern Slovakia and Transcarpathia, Bela Bartok more than 40% of them were Hungarian and Hungarian. The analysis of F. Kolessa "Folk Songs from the South Prykarpattya" set up to disagree with the straightforward and one-sided enrollment of many Zakarpattya Ukrainian melodies to the "Hungarian and Hungarian origin of songs".

In the modern period, it is a population that for centuries was one unit divided into the groups: Rusyns, Ukrainians, Lemkos and Slovaks. The last group is constantly increasing at the expense of the first two. If such assimilation process takes even more turns, then in the future they will completely disappear from statistical surveys. Thus, the assimilation process of Rusyn-Ukrainians leads to the loss of distinctive dialect, culture and folklore in general.

In the processes of transformation of the forms of the existence of folk song culture and ritual, as well as the interaction of song tradition and new creation, in particular, associated with the influence of the ingratiation of modern culture of Rusyn-Ukrainians, it was discovered that: a) in the local Rusyn play-making, all figurative and poetic cliché are from Slovak folklore; b) all that is special in the content and form of Lemko and Rusyn folklore does not separate them from the general array of traditional musical-song and verbal literature of the Ukrainian people, does not isolate them and, conversely, complements enriches this array with unique elements and features, etc.

In the self-perfection and adaptation to new forms of existence, the folk-song culture of the Rusyn-Ukrainians of Eastern Slovakia to a large extent in modern social life is an integral part of the artistic process in our time. A wide network of folk art departments of various genres develops at organizations of the Union of Rusyn-Ukrainians of the Czech Republic and Slovakia. These are folk groups, ensembles, children's groups which popularize their culture in villages and cities both in Slovakia and abroad. The best participants of these holidays, the premiere, competitions fall on the central holiday of the Rusyn-Ukrainian culture, which takes place every year in Swidnik since 1954.

Among the well-known events are folklore festival in the village of Kamionka in Starolyubovnya, the competition of reciters of the "Strings of the Heart" named after Irina Nevytska, the festival of drama and artistic word of the name of Alexander Dukhnovych, the festival of the spiritual song in Snyina and others.

An important place in the cultural and artistic life of Ukrainians in Slovakia belongs to the festival of performers of folk and authorial songs of Rusyn-Ukrainians of Slovakia "Makovytska Struna", which dates back to 1973 in the city of Bardiev to the East, from which the area of Makovytsa is located. It is historically known that from the fourteenth century this territory was inhabited by Rusyn-Ukrainians. The first organizer of the festival was the Central Committee of the Ukrainian Workers' Union in Presov, and since 1990 it was the Union of Rusyn-Ukrainians of Slovakia.

A. Karshko was the initiator and head of the festival until 2008. The central festival has been holding in the largest sports hall of the city since the 1990's. The program is repeated in J. Zaborsky Theater in Presov. "Makovytska Struna" is a unique festival of folk songs not only within the borders of Slovakia. Its uniqueness lies in the fact that within the framework of the festival the same song should not be repeated. In this regard, since its inception, the organizers have an accurate register of performers and songs. By 2002,

according to the calculations of the organizers in the district competitions "Makovytska Struna", 5,413 singers took part and 8,292 song samples were cast. In particular, 1434 performers and 1043 songs have been shot at the central selection competition for Bardiev for 30 years.

It should be noted that at the vocal festival outside the competition there are amateur and professional singers from different regions of Slovakia and from abroad, mainly from Ukraine, in particular "Tsymbory" from Uzhhoroda, "Lisorub" from Velykoho Bychkova, "Vizerunok" and "Ternove pole", "Sokoly" from Drohobych, "Veseli muzyky" from Kiev, "Akoloda" from Lviv and many others. Official delegations from Bratislava, Prague, Kosice and representatives from Ukraine, the Czech Republic, Poland and other countries come to the festival every year. Starting with the first holding of this festival, the Ukrainian studio of the Slovak Radio Broadcasting in Prishov, all programs are recorded and then they are broadcasted on the radio. Slovak festivals and television also provided photo reports from the festival.

All those things contributes to the popularization of the festival. The songs are heard in such programs as "Concert for Celebrities", "Concert of Folk Songs", "Sunday Songs", "Muzychni vitannya", "Besida kumiv", "Selo hraye, spivaye i dumu dumaye", "Nezabutka", "Dlya vas, dlya molodykh", "Pisni na vikend" etc. Popular "Druzhba narodiv" ta "Makovyts'ki nuty". The lyrics are often printed in the press, namely, in the newspaper "New Life", the magazine "Druzhno vpered", "Repertuarnyy zbirnyk".

From 1987 to 1997, the Union of Rusyn-Ukrainians of the Slovak Republic, with the help of the Institute of Education in Bratislava, issued six separate collections from the repertoire entitled "Druzhba narodiv" ta "Makovytski nuty". One of the most prominent Slovak ethnoscientists, Ondrej Demo, evaluated 15 "Makovytska Struna" said: "This is the only festival in Slovakia that has won the right to its uniqueness ... Here every song, depth of singing and feelings worried not only those that are on the stage, but also those who are in the audience - the hearers. And this elated emotional experience is not a substitute for charm, because it contains many impulses: fear, anxiety, inspiration, disappointment, but above all, extraordinary joy of beauty ... All songs during the festival are performed in folk styles (native village) and in Ukrainian. This links the native village and the origin. The turning point in the history of the festival was 1986. The Organizing Committee decided to announce the winner of the "Makovytska Struna" every year in Bardieva. Among the first winners were Maria Kiyovska from Bardiev, Anna Shutyak-Poarach from Presov and Maria Kanya from Orjabiny, Stepan Lukatsko and Ivan Karafa from Shabrona; trio Ivan Migalich, Nikolai Gornyak and Mykola Petrashovsky from Humenne.

Beginning from 1990 to 2001, the winners were awarded e.g. soloists Beata Begeni, Iveta Svitok, Valentina Gumenik (Presov), Natalia Puklush from Porach, Tomasz Namespetr from Koshits, Marianna Zhelezna from Khmeleva, Monika Soroka from Bardiev and Maria Chokina from Ubly etc. Besides the title the winner of the "Makovytska Struna" gets no a other material award but a crystal vase and a real gift from the sponsors, but this title in Eastern Slovakia is of great moral value, because it opens its bearer the road to the radio studio and is often the beginning of a professional scene career.

In the period of the 15th festival in 1987, the diploma "For the development and popularization of folk songs" was added to the laureate's title. This award was evaluated by 118 participants of the "Makovytska Struna" in the categories of solo, duet and trio.

Maria Kiyovsky from Bardieva, Nikolai and Natalia Petrashovsky from Humenny, Beata Begeni from Presov, Maria Bpartko and Maria Kanya from Orjabine, Maria Pobega and Maria Gaverla from Koshits, Stepan Lukatsko and Ivan Karaffa from Shambron, Maria Semgryts from Belovezhy and many others were among the first award-winners. Subsequently, most of them became the laureates of this festival.

In 1989, during the 17th festival, a jury prize was introduced, which other 29 participants received. At the 23rd festival in 1995, the jury introduced the prize for the youngest member of the "Makovytska Struna", and in 1999 during the 27th song festival the organizers established the prize "For the authenticity of the song". Initially, the jury rewarded the best music folklorists – Jury Kostiuk, Volodymyr Lyubimov, Ondrey Demo, Nikolay Tyaglo, and others.

For the stimulus of participants and amateur composers to the author's work, organizers of the 24th festival in 1996 introduced a new prize "For the Best Original Song", composed entirely in the style of folk songs. These songs include "Shvit, mishachku, z vechera do rana" Stepana Lukatska, "Nyan'ku nash dorohyi", "Spivanky, spivanky" ta "Cheren'ova hora" Ladyslava Matska, "Oy, Yanichku, shto sya zrorbylo?" Anna Kiyovska, "Ponyzhe nashoho sela" Stanislava Beydy, "Molytva" Yana Volchka, "Oy, babko moya doroha" by Volodymyra Volchka and "Na krayu lisa" Ivanny Karash i Stepana Matolyaka, "A tam dolov, za valalom" Anny and Mykhail Balintovykh and others (Karshko, 2002).

During the first two "Makovytska Struna" song festivals, the singers provided their own support, in the vast majority under the accordion. Starting with the third review-competition, the organizers ordered an independent musical chapel for the festival. To improve the performance level from the 10th review, it was decided and commissioned for the support of each festival to commission professional collectives of folk instruments, among them: Orchestras of the Poddlyakansky Ukrainian folk ensemble, J. Zaborsky Theater, "Carpathian". Orchestra of folk instruments "OL'UN" Slovak Broadcasting participated several times in Bratislava.

Among the authors of musical arrangements should be called Y. Selchana, V. Lyubimov, J. Soloka, F. Slavkovskoho, M. Dudik, S. Molota, M. Dubetskiy, O. Demo, then V. Fedora, A. Karshko, J. Hrushovskoho, M. Veverka.

Significant roles in the festival directors occupy I. Ivancho, J. Sysak, J. Felbaba, R. Smoter, A. Kyyovska, A. Karshko. Each year, the selected songs of dramatic writers try to make the program as a whole. For a long time, the leading festivals were O. Balla (Ukrainian text) and Y. Valentik (Slovak text), Y. Sysak, T. Kucherenko, I. Stropkovsky.

The 45th festival took place on November 25, 2017 in Bardieva, and on November 26 in Pryshav on the grand stage of the J. Zaborsky Theater. It was a concert of winners of regional competitions called "Na hostyny". The concert of winners of regional competitions and guests of the 46th review of the "Makovytska Struna" was held at Bardejov on November 24, 2018, and in Presov on November 25 in the Park of Culture and Recreation. The co-organizers of the festival, except for the Rusyn Rusians-Ukrainians of the Slovak Republic, were the Presov Self-Governing Territory, the Bardiev Regional Government, the Bardievye Verkhne-Sharishia Culture Center, the District Committee of the Women's Union of Ukraine, Bardiev, the "BAPOS" and the "MYR" Sports Palace, and the Park of Culture and Recreation in Presov. It should be noted that all the winning

participants performed Ukrainian songs under the auspices of the folk instruments' choir under the guidance of the professional conductor Julius Selchan.

Consequently, such artistic events become an important factor in cultural identification, creating opportunities for the restoration of forgotten pages of the spiritual treasury of Rusyns by integrating the material and spiritual culture of a subethnic.

Conclusions

Thus, we discovered that: in the stylistic features of the Rusyn musical dialect, two groups of dialect-stylistic differences are distinguished: ornamental and compositional-structural as specific features of oral literature. Considering the cultural traditions of the Rusyn-Ukrainians of Eastern Slovakia, we observe not only innovations, but also in a certain way "genetic continuity", which leads to the renewal of folklore strata, in particular songwriting.

These and other aspects of studying the musical and song culture of Rusyn-Ukrainians are primarily related to the preservation of local differences in the culture of ethnic groups. Self-perfection and adaptation to new forms of existence, the folk-song culture of Rusyn-Ukrainians in modern social life preserves the function of a characteristic component of the artistic process.

Unfortunately, in our time in Slovakia only a part of the population declares itself to be Ukrainians. Most of the population self-identifies itself with ethnonyms, "Rusnaks", as well as those that officially declare to Slovak membership. In the Ukrainian ethnic environment of the Presov regions there were significant changes in the ethnocultural profile of the population. In our time typical attributes of ethnicity and gradual identity of this minority with the surrounding Slovak people are weakened. Assimilation processes are developing in the cultural, social and socio-economic environment of Ukrainians. The permanent affiliation of the Eastern Slovakia Ukrainians to the neighboring states caused an ethno-regional difference. Today, the Ukrainian population of the Region is divided into the following groups: a) those who identify themselves as they are beneficial (variability depending on the situation; b) those who perceive their own ethnic identity, but for their children choose the elements of assimilation (educated in Slovak spirit, communicate with them in Slovak); c) nationally conscious; d) those who, for the sake of an unproblematic, calm life, consciously choose the way of assimilation for themselves and for their children; e) nationally indefinite.

References

- Bartok, B. (1966). *Narodnaia muzyka Vengrii i sosednikh narodo* [Folk music of Hungary and neighboring nations]. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Fabryka-Protska, O. (2013). *Pisenna kultura lemktiv Ukrainy (XX-XXI st.)* [Song culture of Lemkos of Ukraine (XX-XXI centuries)] [Monograph]. Ivano-Frankivsk: Nova Zoria [in Ukrainian].
- Karas, H. (2012). *Muzychna kultura ukrainskoi diaspori u svitovomu chasoprostori XX stolittia* [Musical culture of the Ukrainian diaspora in the world of the twentieth century time period] [Monograph]. Ivano-Frankivsk: Tipovit [in Ukrainian].

- Karshko, A. (2002). *Makovyts'ka struna. Spivy moho krayu*. [Makovitsa string. Singing my land]. Published by Presov:"NITECH s.r.o" [in Slovak].
- Kovach, F. (Ed). (1999). *Kraieznavchyi slovnyk rusyniv-ukraintsiv. Priashivshchyna* [Local history Rusyn-Ukrainians dictionary of the Presov region]. Priashiv: Soiuz rusyniv-ukraintsiv Slovatskoi respubliky [in Ukrainian].
- Kozminova, A. (1922). *Podkarpatska Rus. Prace a zivot pos trance kulturni, hospodarska a narodopisne* [Subcarpathian Rus. Work and life trance cultural, economic and ethnographic]. Praha [in Czech].
- Melnyk, O.Yu. (1970). *Slovatsko-ukrainski pisenni zv'iazky* [Slovak-Ukrainian song links]. Lviv: Vydavnytstvo Lvivskoho universytetu [in Ukrainian].

ФУНКЦІОНУВАННЯ СЛОВАЦЬКО-УКРАЇНСЬКОГО ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ (НА ПРИКЛАДІ ФЕСТИВАЛЮ «МАКОВИЦЬКА СТРУНА»)

Ольга Фабрика-Процька

кандидат мистецтвознавства, доцент; ORCID: 0000-0001-5188-1491; e-mail: olgafp4@ukr.net
Навчально-науковий Інститут мистецтв, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Івано-Франківськ, Україна

Анотація

Мета роботи. Дослідження пов'язане із висвітленням питання специфіки побутування словацько-українського пісенного фольклору на території Східної Словаччини, розкриттям питання функціонування пісенного фестивалю «Маковицька струна». **Методологія дослідження** полягає у поєднанні методів пізнання, зумовлених вимогами об'єктивного аналізу історичних джерел, що відображають основні тенденції розвитку та функціонування культурно-мистецького життя українців Пряшівщини другої половини ХХ – початку ХХІ ст. **Наукова новизна роботи** полягає у комплексному висвітленні словацько-українських пісенних зв'язків. Взаємозв'язки між українською пісенною творчістю і словацькими народними піснями є одним із першочергових завдань фольклористів та музикознавців в наш час. **Висновки.** Доведено, що вивчення етнічної історії, особливостей пісенного фольклору українського населення на різних теренах є одним із головних питань сьогодення. Спільний етнографічний кордон між українським та словацьким населенням в районі Закарпаття і Пряшівщини (Східна Словаччина) сприяв культурним, економічним та фольклорним зв'язкам між ними.

У процесах трансформації форм побутування народнопісенної культури та обрядовості, а також взаємодії пісенної традиції та новотворчості, зокрема пов'язаної з впливом ословачення сучасної культури русинів-українців, виявлено, що в місцеве русинське піснетворення влітаються цілі образно-поетичні кліше, взяті зі словацького фольклору; все що є особливим у змісті і формі як лемківського, так і русинського фольклорів не відділяє їх від загального масиву традиційної музично-пісенної та усної словесності українського народу, не виокремлює їх, а навпаки, доповнює, збагачує цей масив неповторними елементами

й рисами. Фольклорні фестивалі русинів-українців, попри процеси асиміляції, надзвичайно популярні в сучасній період серед українського населення Словаччини.

Ключові слова: пісенний фольклор; русини-українці; лемки; Східна Словаччина; фестиваль

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ СЛОВАЦКО-УКРАИНСКОГО ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА (НА ПРИМЕРЕ ФЕСТИВАЛЯ «МАКОВИЦКАЯ СТРУНА»)

Ольга Фабрика-Процкая

кандидат искусствоведения, доцент; ORCID: 0000-0001-5188-1491; e-mail: olgafp4@ukr.net
Учебно-научный Институт искусств, ГБУЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника», Ивано-Франковск, Украина

Аннотация

Цель работы. Исследование связано с освещением вопроса специфики бытования словацко-украинского песенного фольклора на территории Восточной Словакии, раскрытием вопроса функционирования песенного фестиваля «Маковицкая струна». **Методология исследования** заключается в сочетании методов познания, обусловленных требованиями объективного анализа исторических источников, отражающих основные тенденции развития и функционирования культурно-художественной жизни украинцев прешовского края второй половины XX – начала XXI века. **Научная новизна** работы заключается в комплексном освещении словацко-украинских музыкальных связей. Взаимосвязь между украинским песенным творчеством и словацкими народными песнями является одной из первоочередных задач фольклористов и музыковедов в наше время. **Выводы.** Доказано, что изучение этнической истории, особенностей песенного фольклора украинского населения на различных территориях является одним из главных вопросов современности. Совместная этнографическая граница между украинским и словацким населением в районе Закарпатья и Пряшевщины (Восточная Словакия) способствовала культурным, экономическим и фольклорным связям между ними.

В процессах трансформации форм бытования народно-песенной культуры и обрядности, а также взаимодействия песенной традиции и новаций, в частности связанной с воздействием словакизации современной культуры русинов-украинцев, выявлено, что в местное русинское (украинское) песенное творчество вплетаются целые образно-поэтические клише, взятые из словацкого фольклора; все что является особенным в содержании и форме как лемковского так и русинского фольклоров не отделяет их от общего массива традиционной музыкально-песенной и устной словесности украинского народа, не выделяет, а наоборот, дополняет, обогащает этот массив неповторимыми элементами и чертами. Фольклорные фестивали русинов-украинцев, несмотря на процессы ассимиляции, чрезвычайно популярные в современный период среди украинского населения Словакии.

Ключевые слова: песенный фольклор; русины-українці; лемки; Восточная Словакия; фестиваль



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.

DOI: 10.31866/2616-7581.2.1.2019.171792
UDC 78.011.26:17.022.1:7.071.2(470+477)"19/20"

VIDEO CLIP AND ARTISTE'S IMAGE AS TOOLS OF THE SONG HIT'S MEDIAVIRUS ACTION STRENGTHENING (BASED ON THE UKRAINIAN AND RUSSIAN COMPOSITIONS OF LATE 20th – EARLY 21st CENTURIES)

Ivanna Shnur

*PhD in Arts, Lecturer at the Music Department; ORCID: 0000-0002-8633-5244; e-mail: iv.phenix@gmail.com
Municipal Institution of Higher Education "Kyiv Academy of Arts", Kyiv Academy of Arts, Kyiv, Ukraine*

Abstract

An important place in mass music culture belongs to the song hit – a phenomenon which attributes have not still been explored well finally. Among them – a video clip as a specific form of hit's incarnation and an artiste's image as a communicative feature of the phenomenon's existence. The ascertainment of these aspects is the main objective of the study. The logic of achieving this objective led to the choice such a methodology: the method of analyzing scientific literature on the problem (to determine the degree of its elaboration and the prospect of further exploration), the method of intonation analysis (in the study of the musical language's features and the principles of composition's organization), the functional method (aimed at studying the degree of subject's dependence on audience's socio-cultural inquiries), the communicative method (that allows take into consideration the factor of the compositions' existence in the public consciousness, the audience's reaction to them and artiste's personality), the comparative method (to study the genre and intonation and also the individual image components of the song hit).

The song hit aims to reach the widest possible audience so this fact dues to the presence of such components as a media virus and a meme in its structure. They are directed at appealing to psychological "sensitive points", the rooting in the mind and the causing of their further distribution, they can be found at all the song hit's levels and they aim at the comprehensive coverage of the listener/viewer.

Results. The song hit's communicative nature determines the significance of its visual component represented by the video clip. In addition to the representative function, this embodiment is the most effective media virus tool.

Moreover, the hit's promoting, the marketing nature extends to its performer's competitiveness. This aspect involves the obligatory presence the viral properties in the image, which can cause the audience's emotional response. The artiste's representative function necessitates constant and purposeful work on his image.

Keywords: the song hit; the video clip; the meme; the media virus; the artiste's image; the pop music.

Introduction

The study of the song hit phenomenon has paramount importance for understanding the specifics of the mass music and the modern music culture in general. We interpret the song hit as a socio-cultural musical product that is represented by a pop song mostly in love-lyrical content which has gained such quality as the recognition of a large audience because of memorization's easiness, reliance on the genre-intonation vocabulary of the epoch, focusing on emotional response, the presence of an extraordinary performance image and the balance ratio of standardized and unique musical material.

Modern song hit potentially contains not only the audial component: it often includes a visibility and so it forms a synthetic product based on a song. Thereby the understanding of its visualization aspect is equally important. According to D. Rushkoff's (1994) modern mass phenomena are characterized by the features of mediavirus – a sociocultural phenomenon/event of the present, which instantly spread in the media space, infects a huge number of vector and corrects their minds in line with the most beneficial to the creators of the virus.

Our study's historical framework (the late 20th – the early 21st centuries) reflects the various stages of the viral component's adaptation in the song hit. In this process, the video clip as a visual form of the song's existence has become especially important (it is noteworthy that D. Rushkoff relies precisely on a video clip studying the pop songs' viral features).

The song hit communicative nature determines the involvement of the actual mass communication, implements also the using the most demanding and democratic forms of material's representation. Thus, the video clip immanently involves the visual communication channel that serves as the cornerstone in the acquisition of the composition's song hit status.

Analysis of recent researches and publications

There are various studying aspects of the video clip in Ukrainian and Russian video clips' researches among them the typology and the features of origin and development (Eliseeva, 1989; Samutina, 2001), the content component and the synthesizing nature of the video (Chernyshov, 2014), etc. However, in spite of that, the following questions are unconsidered: the correlation of the audial and visual components' in the song hit and also their interaction in the process of song's popularizing. T. Cherednichenko's comprehension of the song hit (1994) is not well argued and somewhat emotional (despite its scientific value). In particular the scientist clarify the clip's essence (Cherednichenko, 1994, p.182-185) and repeatedly emphasize the monotony and discreteness of its audiovisual up to underlining the inherent phenomenon of "time and space disintegration" (Cherednichenko, 1994, p.184). At the same time the video clip's essential feature was not highlighted – the interconnection of its audio and video components. As for the artiste image's papers, most of them are devoted to the certain performers (Razzakov, 2003) or the musical management's specify (Sukhanov, 2012; Strakovich, 2014) but no one of them contains the system analysis of particular

artiste image's elements that promote the memorization of song interpretation. Therefore, these aspects need more details.

Presentation of the main material

In our opinion there are such specific components in the video clip that are absent in the song hit of its "pure", only audio existence: discrete and heterogeneous visual elements. The song hit (as a clip's audio component) has a cementing function: it consolidates the video fragments and forms a new, highly attractive mass culture product. In turn the connection of heterogeneous video elements amplifies the song hit's tendency to mix and to combine multi-level components within the composition (from verbal-intonation to individual-performing). This leads to the obligatory dialogicity of the audio and video constituents which is indicated by the researchers: N. Samutina (2001) accents the indisputable unity of the video and the song in it. In our opinion these features not only enhance the attention to the clip but also give it additional hook¹ properties. We argue this position through a comprehending of the indicated dialogicity in detection of its hook qualities.

One of the most prominent features of such a dialogue is the tempo-rhythmic, time correlation of visual and intonation aspects: in comparison with audio the video may be "accurate", "outrunning", "delayed" – it must relate with the song's rhythm (Samutina, 2001). The type of these components' tempo-rhythmic combination additionally enhances the emotional perception of song imagery. For example, in video "Taka yak ty" ("Such as you") by "Okean Elzy" audio's tender and hearty emotions are emphasized with "delayed" montage rhythm and the smooth, "sliding" motion of the camera.

The reason for the "delayed" video's infrequent application is the predominance of a typical clip montage that is characterized by speed, rhythm and acuteness (Samutina, 2001). The analysis of Ukrainian and Russian video clips of the 1990–2010th shows the dominance of an "outrunning" type of video rhythm which is emphasized by a sharp and rapid change of visual fragments. We think that this tendency is due to the video directors' desire to give the clip an additional dynamism, activity and impulsivity, among a huge number of examples: "Potselui" ("The Kisses") by "VIA Gra", "Furiya" ("The Fury") by "Druha Rika" and "Na raYOne" ("On the District") by Potap and Nastya Kamenskykh.

As researchers note (Eliseeva, 1989; Rushkoff, 1994; Sokoliuk, 2009), the video clip becomes the main form of the hit's existence because of the specialized channels' emergence that broadcast clips and playback tools (household video equipment and video cassettes). Thus the using of the latest technological phenomena in the song hit's dissemination, on the one hand, reflects the technogenic era's peculiarities and, on the other hand, it seeks to strengthen the song hit's hook attributes by including the visual component. Moreover, in a number of cases this component itself acquires the quality of the hook due to the presence in the clip a variety of special effects: the animations, the video effects, the computer graphics, etc. The visual component's

¹ We understand the hook as an intonation-contrast element, which promotes the audience activation and leads to update of the listener's feelings.

enrichment with the latest technical practices is comparable to using a variety of audio effects (e.g., the echo, the changing of the playback speed, the playback in the reverse direction, etc.). In both cases the main goal is to attract the listener's attention.

Another feature of the video and audio components' community of the song hit is the movement dynamics, which enhances its hook signs. This quality is represented often by dance (a large number of song hits of all the times are based on the dance: for example, the Eurodance in the 1990's or R&B in 2010's). Among other ways of its embodiment are the artiste's skill and the collage of "sliced" video fragments.

It is important a dance genre's popularization to be combined with the commercial nature of the video clip. This aspect represents a star-artist who makes moves with a music. It is no coincidence the artiste's presence on the screen. It is a required condition for a clip (Samutina, 2001). Similar to the song hit's commercial substance the clip's commerciality led to the crystallization of some clichés in it², among them: the performers' clothes, their language and gesture, the video space's entourage, the shooting's type, the plot's type, etc. (Samutina, 2001). So just like using typical intonations in the song hit, there is a standardization of all the clip's levels: from the gestures and the language's specifics up to the general plot. But as in the case of audio-hit the operation of stable visual fragments does not necessarily indicate a low quality of a clip: on M. Eliseeva's (1989) mind "a well-constructed clip can be called an audiovisual sonnet – strict timeframes, functions and aesthetics made it a some special genre" (p.16).

In addition to the commercial essence the song hit's visualization accumulates the most effective viral-memetic components that encourage listeners to spread it. Among them are memes, which appeal to the genetic "sensitive points" and socio-communicative instincts (according to R. Brodie, 1996): sensuality, anxiety, food, belonging to community, obedience to authority, etc. Consequently, we investigate the specificity of the video clip's viral-memetic nature as a synthetic product.

Like the song hit's intonation content the most demanded and used elements of the music video are connected with the sensuality and anxiety memes. A typical example of a based on a dance music video is "Okean i tri reki" ("The Ocean and Three Rivers") by V. Meladze and the band "VIA Gra". In addition to the intonation component, vigorous dance acquires a dominant role in the video and gives additional viral properties to the hit.

In this aspect, central importance has a specific interpretation of dance in the pop culture by T. Cherednichenko (1994). The scientist designates the following its connotations: "the environment of bodily energy", "the plastic capabilities' play", "the erotic symbolization" (p.161). Obviously, the result of such a rhythm-dance component's positioning is the sensuality meme's actualization. The "duties' division" of the clip's participants is interesting: the modern-dance group embodies "the environment of bodily energy" and "the flexible capabilities' play" (because of the graceful and simultaneously active-sharp choreography which is typical for the modern musical) while the soloists' plasticity is permanently aimed to broadcast of erotic sensuality.

² The clip's clichés significance is best illustrated by M. Eliseeva (1989): "often the clip is a set of clichés. But it should keep in mind that a gigantic work has been done to find these clichés so there is no reason to neglect this experience" (p.16).

This clip's intonation and visual components' dialogicity way are the domination of sensuality and attention activation memes (attention activation meme is derived from the anxiety meme). Therefore, it is typical to use in "Ocean and Three Rivers" clip with a quick and sharp frames changing which contributes to the complementarity of the multi-level components. In the verse the composition's main "actors" are compared: V. Meladze (his melody contains the attention activation meme [rising-iambic P4] and sensuality meme [rising m6 on distance]) and the group "VIA Gra" (the melody is based on the singing within the limits of 3 sounds). The chorus contains a sensuality meme in a veiled form: smooth-winding melodic deployment (it is the best suited to the reproduction of the rivers' whimsical flow, which is also referred with the verbal text) is carried out in the small-scale range (f^1 - a).

It is significant that in the clip "Ocean and Three Rivers" the embodiment of "the erotic symbolization" (according to T. Cherednichenko, 1994) contributes the attraction of various cultural phenomena which are on different sides of the "cultural abyss". On the one hand, it is a reminiscence of well-known canvases that are a kind of art hits with nudity ("Venus Anadyomene" by Sandro Botticelli, "Grande Odalisque" by Jean-Auguste-Dominique Ingres and "Danaë" by Rembrandt) and also are the masterpieces of undeniable artistic value. On the other hand there are the mise en scenes with a typical women's stylistic image for an erotic films (the pseudo-shy behavior, the emphasized bright makeup, the seductive body's plastic). It is worth noting the using in this clip the erotic mise en scenes reflects the practice to saturate the visual range by sensual elements that was typically in the mid-1990s films and was indicated by researchers in the cinema art sociology³. The totality of the intonational, choreographic, pictorial and image components defined in this clip forms such a vivid video product that subsequent listening of the hit "Ocean and Three Rivers" causes visual "pictures"-memories. In addition, the viral-memetic components contribute to this composition's further solidification in the memory.

A special aspect of the viral-memetic nature's embodiment is the presence of a belonging to community meme in song hit. Such compositions reflect the demands of some socio-cultural groups – usually with a marginal status. Among them, there is one of the most popular in the post-Soviet mass culture: so-called Gopniks – young people whose mentality and lifestyle are in violation with generally accepted norms of behavior⁴. Although these videos' target is young people (due to the declaration of rebellious behavior), we believe that these clips' peculiarity leads to the appearance of a hook effect for a wide audience. It is significant that the clips' topics reflect the demands of "the margins" and led to the use the typical media virus mechanism for

³ For example, K. Tarasov outlines the situation in 1994th: "Russia has apparently entered the forefront in the cinema world community with the volume of the erotic and pornographic mass that spills on the screen. The screenplay clearly aims to satisfy symbolically the audience's sexual needs" (Tarasov, 1994, p.64). This trend is typical also for Ukrainian cinema so in the video "Ocean and Three Rivers" the using of sensual images is natural and justified.

⁴ Hoptnik is "the representative of the subculture which was formed as a result of criminal aesthetics' infiltration in the working environment; a person who demands money or valuable things from other people, a crook, a robber, a hooligan. Hoptniks are self-asserted by inflicting humiliation and injustice of other people. A typical gopnik can cling to passers-by for no reason if he feels they cannot stand for themselves' (Gavriliuk, 2010, p.126).

the rooting of memes to the mind – the cognitive dissonance method. For example, the clip “Na raYOne” (“On the District”, 2008) by Potap and Nastya Kamenskykh declares a frankly gopnik theme which representation is in all the structural video and audio components, among them:

- unpretentious melody with the predominance of intonation “trampling” on 2–3 sounds which is subordinated to the repeating harmonic sequence t-VI-s-D – it is the conscious involvement of musical language’s specific elements that are easy to intonation by representatives of the target audience;
- visual conversational preamble and completion (performed by residents of the project “Comedy Club Ukraine” T. Batrodinov and A. Burim) which depict the typical image of this marginal subculture’s representatives;
- using of such a video material is depicting an ordinary commuter town (nondescript Khrushchyovkas, a flea market, observant grandmothers on a bench, the carpet’s knocking out, children’s jumping on an elastic band, etc.);
- Potap and Nastya’s performance in the “field” conditions – the artistes represent the Gopnik’s image stylistics relief and in a somewhat romantic key: aggressive-swirling facial expressions and gestures, eccentric submission of verbal text (he is generously replete with slang expressions like “Vasya, chto ty gonish?” [“Vasya, what are you lying about?”] or “zayavu eyo batya nakatal togda nekstati” [“her dad drove the claim fortuitous then”]), tasteless pretentious style of clothing with the numerous gold adornments (mostly the massive chains).

Particular attention deserves the verbal-intonational component of this clip. According to YouTube-reviewer I. Oleinikov (Igor Chi’li) the intonational aspect of the hit “On the District” is an outright plagiarism of the composition “Applausi per Fibra” (2006) by Italian rapper Fabri Fibra: “That’s really impossible to make a complete song list of this person [Potap = O. Potapenko – I. Shnur] and his team have stolen from other stars because they rush out all themselves are listening to. It’s interesting that the greatest Potap and the company’s hits were borrowed from other well-known tracks” (Oleinikov, 2013). Thus, the modification of the original composition took place exclusively within the hit’s text-verbal component. It is significant that Potap’s composition borrowed from Fabri Fibra’s song all the audio-conceptual material including the accompaniment’s timbre-intonational component. We would not focus on the ethical aspect of this but note that despite the great degree of heredity the hit “On the District” transforms the emotional and semantic assertion due to the using of another plot. In “Applausi per Fibra” we see the narrative about the life’s difficulties – the domination of depressive-brown color is largely contributing to this. Whilst the visual component of Potap’s hit was made with a greater claim to chic, the apparent desire is to carol the gopnik’s way of life: it is manifested with underlined-bright colors of “picture”.

In spite of the fairly high artistic and technical quality of this group clips they are a kind of sympathy for the unpretentious taste of mass products’ typical consumer. It is significant that these hits’ visual representations reveal the the post-Soviet person’s latent mental characteristics. Thus according to N. Kuznecova, although the times of the gopniks’ widespread physical domination became part of the 1990’s history yet their image’s brightness would forever lay in the modern man’s mind.

"The vestige of the gopnik-gene is manifested in the fact that even the most quasi-western-looking young Russian person carries a classic gopnik's outlook in his heart: the blind chauvinism, the anti-Americanism, the hatred to blacks and of course a tendency to gopnik's tricks on Aeroflot flights, when even the richest Russian can feel the influence of his hopnik's recessive genes" (Kuznetcova, 2007). Therefore, in the clip "On the District" there is a purposeful appealing to the subject that has a response in the Slavic mentality and has signs of deliberately created media virus.

The song hit's marketing essence leads to the extraordinary commercial potential not only the song itself but also its performer. In the 20th – early 21st centuries the industrial specifics of the hit's writing and distribution was increased by the significant technological development and the formation of the musical enterprise's phenomenon (recording companies). These structures led to the emergence of the hit and star artiste because "disproportionately large resources were invested in the promotion of a small part of musical products – potential bestsellers – that causes the dominance of the so-called system of hits and stars" (Strakovich, 2014, p.30-31). Consequently, the "win" compositions almost always are approved by the musical industry so it proves the thesis that the song does not become a hit without its powerful popularization even despite the well-made hooks.

It is important the musical corporations' financial support is too far from everyone who wants to sing. The marketing approach works in this aspect too because "no one label will work with a musician "from scratch", an experienced producer chooses an artiste who has the charisma, knows how to move on the stage and has enough concert experience" (Sukhanov, 2012, p.26). This rule's exceptions are the television vocal shows ("Voice of the Country", "Factory of Stars", "X-Factor", etc.) which specificity is precisely to show the production process of the "star" artiste from the average person (among the examples – the singers Alekseev, P. Gagarina, A. Matvienko, V. Romanchenko, Timati).

The fashion phenomenon has a significant effect on the artiste's image by adhering to specific fashion criteria: matching with actual audience demands and the presence of a certain artistic image. These positions define the most typical features of song hit's artiste:

- The free artistic manner as a means of communicating with the listener. In our opinion because of this, the sensuality meme is inherently characteristic of pop image with varying intensity of its appearance.
- Domination of image provocative as a way of keeping the attention and the main tool of the artiste's popularization⁵ – thus aggravating the composition's hook and viral essence.
- Specific emotions' expression as a reality's recreational simulacrum.

Thus the pop artiste's image must contain certain components that are able to "act" on the audience as much as possible: the memetic elements (mostly attracted by the sensuality meme), somewhat that keeps an attention (mainly due to the image's provocative nature) and the relevance that embodied in the entertainment key.

⁵ According to V. Sukhanov, "the provocation became a kind of mass demand. A significant role in this was played by advertising that made a provocation into a cult" (Sukhanov, 2012, p.25).

It should say the image has a multi-level structure: it includes the artiste's appearance, his suit, stage behavior and the peculiarities of individual performance. However, no less importance has such an essential characteristic as the timbre and intonation vividness of the voice, which ensures the artiste's recognizability. At the same time, the performer's specificity (the regional accent, the diction "defects", etc.) should be an artiste's charm, and not an obstacle in the listener's perception. An example of such the "incomplete" charm is the slight hoarseness and some burry that immanent to the manner of S. Vakarchuk.

As we see, the individual artiste's image has a paramount importance to the song hit and it necessitates the study of the Ukrainian-Russian pop performers' image specificity. So let us comprehend the most significant images of the 20th – early 21st century's performers.

The Soviet artiste's image reflected the ideological inquiries so there is no provocative in it. Depravity and frivolity were identified with bourgeois pop art whereas Soviet artists emphasized love for the Motherland (for example, I. Dunayevsky's "March of enthusiasts" performed by L. Orlova, Dm. & Dan. Pokrass' "Moscow May" in the performance of V. Bunchikov and V. Nechaev).

The Soviet artiste's image envisaged extreme modesty of the clothes: a strict suit and a shirt with a tie in men, modest dresses for women and also unpretentious scenic behavior. It should be noted that in addition to observing the ideological guides the artiste's "stiffness" is due to the technical peculiarities of that time: the microphones should be hold in the same position because of the background effect's significant probability so the artistes were not able to move with them. But even this "inconvenience" contributed to the inner emotions' concentration and emphasized the artiste's sculptural expressiveness even a certain bulkiness of the image, especially for male artistes (for example, the concentrated and at the same time inspired performance of the song "My Moscow" by M. Bernes).

The Soviet image was a kind of the genre-intonation concept's continuation: either sincere lyricism that prompts listening to songs as an old friend's stories, or concentrated concert songs based on the march genre, which emphasizes the performer's social status as a "speaker of ideas" and an ideologue.

At the end of the Soviet period (1970-80's) was formed another image style, it was aimed to the competitiveness with Western songs that penetrated from the "Iron Curtain". One of the brightest is the image of A. Pugacheva whose originality is based on the so-called "theater of songs" – the underlined theatricalization of the performance. In this artiste's representation a song appears to be a solo performance and a kind of musical theater. For example, during the performance of the song "Arlekino" (1975) A. Pugacheva involved the principle of concentrated influence on the listener: "the expressive effect is achieved not only by intonation but also with the appearance. Before culminating, with a few movements the artiste creates a hairstyle that shades her as much as possible. On the words of the culmination "I will take a mask and this world will change with me" the singer removes hair from her forehead pronouncedly in the slow movement" (Razzakov, 2003, p.104). Significantly, A. Pugacheva's emphasis on the spectacular performance is a consciously formed image

strategy⁶, which the artiste adheres to throughout the creative path⁷. Moreover the well-developed strategy of “theatricality” went beyond the purely performing image and led to creation of the production center “Theater of the Song” (since 1988) which is engaged in organizing the cultural events (the festival “Christmas meetings”), the tours, the albums and souvenirs releases, as well as production activities.

After the USSR’s collapse, the post-Soviet artiste’s images arose “offhand” in accordance with the rapid pace of the formation of a broad-based pop industry. Their main property was the imitating the external features of Western pop music: the sensual liberty, the dynamism and the comprehensive dance. Borrowings concerned both visual and genre-intonational components: instantly the dominant genre style became Eurodance that was popular in the world wide practice (the stability of artificial-synthesizing sound, the obligatory presence of a synthetic inflammatory bit as if it was whipped up), for examples, “Ruchki” (“Arms”) by the group “ViRUS!” and “Chao, bambina” by the group “Kar-Men”.

In the subsequent (2000–2010th), the post-Soviet musical industry is characterized by a general “strategy of minimizing costs” (Frolov, 2007, p.70) and it has a predominance of images’ imitation. There are practically absent specific indicators can distinguish the singers’ image. The majority of Ukrainian and Russian pop artists’ images are presented as some kind of the following signs’ compilation: the declaring a “glossy” image, the accentuating the external data, the presence of sensuality elements. Meanwhile the lack of their originality and the absence of creative approach to the image largely deprives the pop artists of the individual. Their images are diversified exceptionally by stage costumes: for example, Dima Bilan’s street style (the jeans, the shirt, the sneakers), F. Kirkorov’s and M. Baskov’s glitteringly-overflowing clothes or Ani Lorak’s and S. Loboda’s pompously-shining and, at the same time, sexually-relaxed stage clothes.

In our opinion, image’s secondary is one of the reasons for the post-Soviet pop music’s absence on the international level. In those cases when the efforts to create an original performing image were made the pop artist gains worldwide recognizability. For example, an image-makers team developed image of the singer Ruslana (R. Lyzhychko) filled with “wild” energy that played one of the key roles in her victory at the Eurovision Song Contest 2004 and greatly increased the recognizability of this artiste on the international arena.

⁶ F. Razzakov’s cites a dialog between A. Pugacheva and A. Stefanovich (a film director and her future husband) who prompted her to interpret this image: “you are a wonderful artiste, this is your strongest side, develop it. Strive to play all your songs, turn it into a theater”. Pugacheva was extremely interested in this proposal. She asked, “how can I do that?”. “Well, make a little play from the song. You should have such a dress, which can be transformed into various stage suits so that you can play several different roles. In general you have to handle any requisite”. “But there is only a microphone in my hands”. “Right. But who prevents you from making it, for example, a scepter or a glass?” (Razzakov, 2003, p.40).

⁷ To prove this thesis let us give an impression of A. Pugacheva’s performance in the newspaper “Na smenu!” (“On shift!”, 1965): “Today Alla Pugacheva makes a solo performance on the stage, it is a theater of one actor. Yes, it is the theater because Pugacheva not only sings well but also she creates a song’s visible image – a capacious, an expressive. Everything “works” for the song: the magic of the hands and the magic of the eyes, the luxury of obedient hair, the tactfully confused, the smooth, suddenly thrown back from the forehead and revealing the clear face of the Madonna, and the progressive, mournful and elegant, clumsy and volatile dress (Alla calls it in a theatrical way – a suit and even a boilersuit) which becomes a little girl-dress and even the clown’s cloth for her whim” (Quoted by Razzakov, 2003, p.73).

Conclusions

There is the variety of ways in representing the song hit's visual aspect. The using of the latest technical effects and vivid cultural phenomena suggests that the clip continuously absorbs and comprehends all the appearances that can hook the viewer's attention and firmly root in memory. The visual contexture's saturation with powerful memes and memo complexes has the extremely important role in this process. This aspect emphasizes the importance of media virus as a video clip's essential feature. Moreover, the virus components' involvement to the video is conscious and purposeful: there is no coincidence that in D. Rushkoff's typology the video clips refer to the intentionally created media viruses (Rushkoff, 1994, p.218).

As for the clips' quality, in our opinion, the numerous factors of the video's diversification cause precisely the monotony's avoidance mentioned by T. Cherednichenko (1994, p.184). On this occasion, there is an existence of a large number of resources in the Internet that are dedicated to the video clip's montage and contain numerous recommendations of avoidance the visual routineness. For example, one of them recommends to alternate smooth changes of the frame with fast transitions and to contain the most beautiful footages on the strongest music accents (Khaprichkov, 2016). As we see, the visual products' creators are deliberately aimed at maximizing the audience's attention by diversifying the tempo and rhythmically emphasizing the video's brightest moments.

It is important that such a strong concentration on the video is due to its specificity status in the structure of mass culture on the borders 20th–21st centuries. In this regard, the relevance has Y. Strakovich's thesis about the change of the video clip's role: "in the 20th century music video was a kind of advertising that leads to the musical product's purchase; in the 21st century the clip is a final product created to keep the audience's attention" (Strakovich, 2014, p.287). As we see the change of the video clip's structure and functions has caused the modification of the song hit's compositional specificity: in the XXIst century the visual component acquires the most importance in hit's structure and provides a new, extremely wide field for the hook qualities' implementation. In the music video itself the emphasis shifts from the representative function (associated with the hit's visual embodiment, the artiste's presentation and the image declared by him) to the communicative: the clip becomes a kind of "message" translator from the performer to the listener/viewer and, in addition, from one viewer to another which underlines the D. Rushkoff's opinion about the video clip as the most effective media virus tool (Rushkoff, 1994, p.211).

It should be noted that in the hit's structure the artiste's image plays one of the leading roles since the song's performer acts as its representative, he is a key figure in the perception process. The actual tendency of saturation with the hook and viral elements all the constituents causes the exceptional role of the artiste's image: under the condition of continuous and professional work with it there is the great potential for song popularizing and imparting it the hit qualities.

References

- Arbatskaia, E. (2018). Biologicheskie metafory v teorii mediaa [Biological metaphors in media theory]. *Verhnevolzhskij filologicheskij vestnik*, 4, (15), 45-50. doi:10.24411/2499-9679-2018-10195 [in Russian].
- Brodie, R. (1996). *Virus of the Mind : The New Science of the Meme*. Seattle-Washington: Integral Press [in English].
- Cherednichenko, T.V. (1994). Muzyka v istorii kultury [Music in the history of culture] (Vol. 1). Dolgoprudnyj: Allegro-Press [in Russian].
- Chernyshov, A. (2014). Sekrety pesennogo video [The secrets of the song video] *Mediamuzyka*, 3. Retrieved from http://mediamusic-journal.com/Issues/3_3.html [in Russian].
- Eliseeva, M. (1989). Klipy i vshlipy [Clips and sobs]. *Smena*, № 17, 16-17 [in Russian].
- Frolov, D. (2007). "Popsa": uproshhenie institucii iskusstva ["Pops": the simplification of the institution of art]. *Ekonomicheskaja sotciologija*, 8, 4, 60-72 [in Russian].
- Gavriliuk, V. (2010). Gopniki kak fenomen v srede molodezhi [Gopnik as a phenomenon among young people]. *Sotciologicheskie issledovaniia*, 1, 126-131 [in Russian].
- Khaprichkov, I. (2016). Operativnyi montazh klipa. Kliuchevye momenty. Videourok [Quick installation of the clip. Key points. Video tutorial]. Pervaia virtualnaia vystavka fotoindustrii. Retrieved from https://photowebexpo.ru/expo/photo_school/lessons/operational-mounting-clip-key-points-lesson [in Russian].
- Kuznetcova, N. (2007). Kuda ty delsia, russkii gopnik? [Where are you, Russian Gopnik?]. *Komsomolskaia pravda*. Retrieved from <https://www.crimea.kp.ru/daily/23915.4/68429/> [in Russian].
- Oleinikov, I. (2013). "Plagiat" shou ["Plagiarism" show]. *CarambaMusicShow*, epizod 4: "Rusish plagiatish". Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=inzxDkEn2x0> [in Russian].
- Razzakov, F. (2003). *Alla Pugacheva: Po stupeniam slavy* [Alla Pugacheva. The steps of glory]. Moscow: Iauza [in Russian].
- Rushkoff, D. (1994). *Media Virus! Hidden Agendas in Popular Culture*. New York: Ballantine books [in English].
- Samutina, N. (2001) Muzykalnyi videoklip: poeziia segodnia [Music video: poetry today]. *Neprikosnovennyi zapas*, 6, (20) [in Russian].
- Sapanzha, O., & Ershova, D. (2017). Art-mem v diskuse sovremennoi kultury : analiticheskie statusy i prakticheskie vozmozhnosti [Art-meme in the discussion of modern culture : analytical statuses and practical opportunities]. *Mezhdunarodnyi nauchno-issledovatel'skii zhurnal*, 12(66), 2, 34-37. doi:10.23670/IRJ.2017.66.038 [in Russian].
- Sokoliuk, S. (2009). Obrazna struktura videoklipu: evoliutsiia rozvytku [Image structure of the video clip : the evolution of development]. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 16, 132-140. [in Ukrainian].
- Strakovich, Iu. (2014). *Tcifroliutciia. Chto sluchilos s muzykoi v XXI veke* [Digitizing. What happened to the music in the XXth century]. Moscow: Klassika-XXI [in Russian].
- Sukhanov, V. (2012). Fenomen muzykalnykh leiblov v sovremennoi Rossii [The phenomenon of music labels in modern Russia]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kultury*, 2, 25-28 [in Russian].
- Tarasov K. (1994). Eroticheskoe kino: pro & contra [Erotic movie: pro & contra]. *Sotciologicheskie issledovaniia*, 4, 64-69 [in Russian].

Zhurkova, D. (2019). Slozhnaia sudba "prostykh" form: otechestvennaia traditciia izucheniiia populiarnoi muzyki [Difficult fate of "simple" forms: the domestic tradition of studying popular music]. *Muzykalnaia kultura*, 1, 192-213. doi:10.24411/2226-0072-2019-00009 [in Russian].

ВІДЕОКЛІП ТА ВИКОНАВСЬКИЙ ІМІДЖ ЯК МЕХАНІЗМИ ПОСИЛЕННЯ МЕДІАВІРУСНОЇ ДІЇ ПІСЕННОГО ШЛЯГЕРУ (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКИХ ТА РОСІЙСЬКИХ КОМПОЗИЦІЙ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ)

Іванна Шнур

кандидат мистецтвознавства; ORCID: 0000-0002-8633-5244; e-mail: iv.phenix@gmail.com
МЗВО «Київська Академія мистецтв», Київ, Україна

Анотація

Чільне місце в масовій музичній культурі належить пісенному шлягеру – явищу, деякі особливості якого досі не мають ґрунтовного осмислення. Серед них – відеокліп як специфічна форма втілення шлягеру та виконавський імідж як комунікативний засіб побутування даного феномена. З'ясування цих аспектів становить **мету дослідження**. Логіка досягнення зазначеної мети зумовила вибір **методів дослідження**: метод аналізу наукової літератури з проблеми (для виявлення ступеня її розробленості та перспективи подальших розвідок), метод інтонаційного аналізу (при дослідженні особливостей музичної мови, принципів організації цілого), функційний метод (спрямований на вивчення міри залежності предмету дослідження від соціокультурних слухацьких запитів), комунікативний метод (дозволяє враховувати чинник побутування композицій у суспільній свідомості, реакцію аудиторії на них та особистість виконавця), компаративний (для вивчення жанрово-інтонаційної та індивідуально-виконавської складових пісенного шлягеру).

Націленість пісенного шлягеру на охоплення щонайширшої аудиторії зумовлює наявність у його структурі таких складових як медіавірус та мем. Вони спрямовані на апеляцію до психологічних «чутливих точок», укорінення в розумі й своє подальше поширення, вони можуть міститися на всіх рівнях пісенного шлягеру та мають за мету всебічне охоплення слухача/глядача.

Висновки. Комунікативна сутність пісенного шлягеру зумовлює значущість його візуальної компоненти, представлені відеокліпом. Таке втілення пісенного шлягеру, окрім виконання репрезентативної функції, є найдієвішим медіавірусним інструментом.

Окрім засобів популяризації композиції, маркетингова природа шлягеру поширюється й на конкурентоспроможність її виконавця. Цей аспект передбачає обов'язкову наявність в іміджу артиста вірусних властивостей, здатних спричинити емоційний відгук аудиторії. Репрезентативна функція виконавця пісенного шлягеру зумовлює необхідність постійної та цілеспрямованої роботи над іміджем.

Ключові слова: пісенний шлягер; відеокліп; мем; медіавірус; виконавський імідж; поп-музика

ВИДЕОКЛИП И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ИМИДЖ КАК МЕХАНИЗМЫ УСИЛЕНИЯ МЕДИАВИРУСНОГО ДЕЙСТВИЯ ПЕСЕННОГО ШЛЯГЕРА (НА МАТЕРИАЛЕ УКРАИНСКИХ И РОССИЙСКИХ КОМПОЗИЦИЙ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА)

Иванна Шнур

кандидат искусствоведения; ORCID: 0000-0002-8633-5244; e-mail: iv.phenix@gmail.com
МУВО «Киевская Академия искусств», Киев, Украина

Аннотация

Главное место в массовой музыкальной культуре принадлежит песенному шлягеру – явлению, некоторые особенности которого до сих пор не имеют основательного осмысления. Среди них – видеоклип как специфическая форма воплощения шлягера и исполнительный имидж как коммуникативное средство бытования данного феномена. Изучение этих аспектов составляет **цель исследования**. Логика достижения названной цели обусловила выбор **методов исследования**: метод анализа научной литературы по проблеме (для выявления степени её разработанности и перспектив дальнейших исследований), метод интонационного анализа (при исследовании особенностей музыкального языка, принципов организации целого), функциональный метод (направлен на изучение степени зависимости предмета исследования от социокультурных слушательских запросов), коммуникативный метод (позволяет учитывать фактор бытования композиций в общественном сознании, реакцию аудитории на них и личность исполнителя), компаративный (для изучения жанрово-интонационной и индивидуально-исполнительской составляющих песенного шлягера).

Нацеленность песенного шлягера на охват самой широкой аудитории обуславливает наличие в его структуре таких составляющих как медиавирус и мем. Они направлены на апелляцию к психологически «чувствительным точкам», укоренение в разуме и свое дальнейшее распространение, они могут содержаться на всех уровнях песенного шлягера и имеют целью всесторонний охват слушателя/зрителя.

Выводы. Коммуникативная сущность песенного шлягера предопределяет значимость его визуального компонента, представленного видеоклипом. Такое воплощение песенного шлягера, кроме выполнения репрезентативной функции, является самым действенным медиавирусным инструментом.

Кроме средств популяризации композиции, маркетинговая природа шлягера распространяется и на конкурентоспособность её исполнителя. Этот аспект предполагает обязательное наличие в имидже артиста вирусных свойств, способных вызвать эмоциональный отклик аудитории. Репрезентативная функция исполнителя песенного шлягера вызывает необходимость постоянной и целенаправленной работы над имиджем.

Ключевые слова: песенный шлягер; видеоклип; мем; медиавирус; исполнительский имидж; поп-музыка



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.

DOI: 10.31866/2616-7581.2.1.2019.171793

УДК 78.071.1:82-6

СТАНІСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ – СОФІЯ ДНІСТРЯНСЬКА: ІСТОРІЯ ОДНІЄЇ ПУБЛІКАЦІЇ (ДО 140-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ КОМПОЗИТОРА)

Ганна Карась

*доктор мистецтвознавства, професор; ORCID: 0000-0003-1440-7461; e-mail: karasg@ukr.net**ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Івано-Франківськ, Україна*

Анотація

Мета роботи – привернути увагу до маловідомої публікації піаністки та музикознавиці Софії Дністрянської (1882–1956) про видатного українського композитора Станіслава Людкевича (1879–1979), в якій чи не вперше за межами України була представлена його творча особистість. **Методологія дослідження** полягає у поєднанні культурно-історичного методу (висвітлення творчості композитора та її оцінки в історичному контексті) та джерелознавчого (при опрацюванні архівних документів). **Наукова новизна статті** зумовлена тим, що до наукового обігу вводяться архівні матеріали: листування С. Людкевича і С. Дністрянської з приводу статті в німецькомовній газеті «Prager Presse» (м. Прага, Чеська Республіка), яка була опублікована 19 травня 1925 року з нагоди 25-літнього ювілею композиторської діяльності С. Людкевича. Переклад статті з німецької мови здійснила автор цього дослідження. Полеміка, яка розгорнулася навколо публікації С. Дністрянської, стосувалася трактування національного чинника в музичній творчості, на що тонко реагував С. Людкевич, роблячи правки в енциклопедичних виданнях щодо себе, а також стала підґрунтям для аналітичних досліджень сучасних українських вчених Івана Ляшенка та Олександра Козаренка. **Висновки.** В запропонованій дослідницькій роботі привернена увага до осмислення проблем національної музичної культури. Результати дослідження дають змогу розвивати дослідження історії національної музики.

Ключові слова: стаття; публікація; листування; національний вияв; композитор; українська музична культура; Станіслав Людкевич; Софія Дністрянська

Вступ

Станіслав Пилипович Людкевич (1879–1979) настільки вагома постать в українській музичній культурі, що його багатогранна творчість ще багато років привертатиме увагу дослідників і виконавців. Цьогорічний ювілей композитора спонукав до аналізу однієї маловідомої публікації Софії Дністрянської 1925-го року.

Мета статті

Мета роботи – привернути увагу до маловідомої публікації піаністки та музикознавиці Софії Дністрянської (1882–1956) про видатного українського композитора Станіслава Людкевича (1879–1979), в якій чи не вперше за межами України була представлена його творча особистість.

Виклад матеріалу дослідження

Піаністка, музикознавиця і педагог Софія Дністрянська (24.10.1882 – 09.02.1956), здобувши музичну освіту на теренах Галичини та Відня, розгортала свою діяльність в Австрії, а від 1922 року – в Празі, де її чоловік Станіслав Дністрянський був професором (певний час ректором та деканом) юридичного факультету Українського вільного університету. Як піаністка С. Дністрянська виступала з концертами у Львові, Відні, Празі, Ужгороді. Їй належать численні статті на музичні теми, опубліковані в українській та іноземній пресі, головним чином, критичні аналізи музичних концертів. На Першому Українському науковому з'їзді в Празі (3–6 жовтня 1926 року) С. Дністрянська виголосила доповідь на тему «Провідні ідеї в історії музики», в якій розглянула впливи індивідуального та колективного світогляду на розвиток музичної творчості, на Другому (20–24 березня 1932) – зацікавлення учасників викликала її доповідь «Національні елементи у фортепіанній музиці останніх десятиліть», яку ілюструвала фрагментами композицій Й. Брамса, К. Дебюссі, М. Равеля, Ф. Ліста, Е. Гріґа, Б. Сметани, Л. Яначка, М. Мусорського, П. Чайковського, М. Лисенка та О. Дашевського – у власному виконанні на фортепіано (Карась, 2012). Отож, тема національного вияву у музиці перебувала у полі наукових зацікавлень С. Дністрянської.

Не могла С. Дністрянська оминати такої важливої події як відзначення 25-літнього ювілею композиторської діяльності Станіслава Людкевича, з яким була знайома особисто, і перше виконання його величного твору – кантати-симфонії «Кавказу» в цілості, оскільки раніше виконувалися тільки окремі її частини. Дослідниця творчості композитора Зіновія Штундер (2005) підкреслює, що це була головна подія 1925-го року як в музичному житті Львова і Галичини, так і в житті українців, проживаючих за її кордонами (с. 294). Однак, «композитор був проти влаштування ювілею, вважав, що нічим не заслужив на таке відзначення його діяльності, але музична громадськість, члени Музичного товариства ім. Лисенка, Вищого музичного інституту, різних музичних і громадських товариств та установ були іншої думки. 17 лютого «Діло» анонсувало концерт, що відбувся 8 березня, в неділю, о 12 годині в залі Народного Дому. Виконавцями були «Львівський Боян» і симфонічний оркестр Музичного товариства ім. Лисенка» (Штундер, 2005, с. 295).

З нагоди ювілею у галицькій пресі з'явилися статті Василя Барвінського та Нестора Нижанківського. Софія Дністрянська готувала свій допис до празької німецькомовної газети «Prager Presse».

З. Штундер (2005) пише: «З подружжям Дністрянських Станіслав Людкевич перебував у приятельських стосунках, буваючи у Відні, відвідував їх і в той час навіть листи до нього приходили на їхню адресу. Однак він був проти того,

щоб С. Дністрянська писала про нього статтю і причину подав у листі. Першим у справі цієї статті до Людкевича звернувся з Праги редактор українського відділу газети «Prager Presse», відомий український публіцист Максим Гехтер. Він просив Людкевича прислати свою фотографію, але композитор відмовив йому» (с. 298). Тоді Софія Дністрянська надіслала Людкевичу рукопис статті й листа, фрагменти з якого подано З. Штундер (2005):

«Високоповажаний Пане Докторе!

Лист Ваш з 3-го квітня до п. Гехтера у Празі опинився в моїх руках. Дуже прикро мені стало, що намірена Гехтером і мною стаття не удостоїлася Вашого *placet*¹... я з радістю вітаю і тішуся Вашим так заслуженим ювілеєм, який вважаю консеквенцією Вашої успішної і нам всім українцям дорогої праці на полі нашої музики. В залученню посилаю Вам мою погорджену Вами статтю до перегляду і ставлю Вам *ultimatum*: коли до тижня не дістану від Вас ніякої відповіді, то стаття появиться у «Prager Presse». Але не вважайте сего «хрань Боже» шантажем з моєї сторони – я хочу тільки похвалитися Вами перед чужими і перебороти Вашу надто велику скромність і, як самі пишете, «дикість»...» (с. 298).

Композитор відповів листом 5 травня²:

Поштовий штемпель: Lwow 5. V. 25

Адресовано: Wahlgeboren
S. Dnistrjanska
Wien VIII Albertgasse
34/26

Вельми ласкава
Пані Добродійко!

95

Даруйте, що пишу оловцем, але так склалося що не маю під рукою пера, а хотів би Вам чим скоріше відписати на Ваше цінне і миле мені письмо. Ваші всі аргументи стійкі і переконуючі, а я остаточно був би справді некультурний чоловік, якби я Вам з причини Ваших шляхетних намірів робив які нібудь...³ обструкції чи щось в тім роді. Я Вам мушу бути щиро зобов'язаний за все, але не мозу⁴ при тім здерзати ся від замітки, що ми взе так давно зивемо здалека, що з того мусіло вийти в справі мале непорозуміння. Я бачите чому боронюся перед ювілеями, що не хочу дати себе зивцем похоронити з тим моїм нузденним опублікованим доробком і маю все ще претенсію зити дальше. Всез таки більшої половини моїх річий мені ще не вдалося вивести, або я їх ще не випустив з рук а хочу раз випустити.

Тому і Ваша силуетка, хоча й як зручно лявірує міз потребою сказати щось позитивного гарного, а недостачею як раз того позитивного, бо його дуже мало.

Ну, ласкава і мила Пані Софіє, нехай Вам Бог помагає у Вашій всій праці, я Вам щиро дякую за все, хоч і проти сего бунтує ся душа моя. Ви мабуть не у всім

¹ *Placet* (лат.) – дозвіл, згода.

² Оригінал листа знаходиться в особистому архіві академіка М. Мушинки у Словаччині, вперше опублікований в нашій монографії (Карась, & Обух, 2018, с. 344-345).

³ Так є в листі.

⁴ Тут і далі замість літери «ж» використовується літера «з».

праві у Ваших поглядах про мене, але воно зроблено культурно і зручно, я навіть не думав, що Ви така фейлетоністка ще й в так замотаній справі.

Щиро здоровлю Вас
Ст. Людкевич

В вересни буду цілком певно
в Відні.

Я Вас однак ще раз прошу як добру знакому, мозеб Ви таки не містили статі тепер».

Однак, не зважаючи на протест С. Людкевича, Софія Дністрянська друкує статтю в газеті «Prager Presse» ч. 137 від 19 травня 1925 року, яку нещодавно нам вдалося віднайти і перекласти:

«**Станіслав Людкевич**, 25-річний ювілей якого як діяча мистецтва святкується по всій Україні, займає провідне місце в українській музичній творчості сучасності. Він є музичним явищем свідомо національного характеру, не ставши жертвою націоналістичного сепаратизму. Що для Лисенка як великого інтерпретатора українського національно етносу, було суворим законом (зокрема не переходити межі наївно-націоналістичного), для Людкевича стало навмисною самооцінкою, і, якщо творчість Лисенка менше підходить для того, щоб мати широкий вплив за межами української культури (її слід і потрібно розглядати як виключне надбання українського народу), то мистецтво Людкевича має цінності, які здатні викликати імпульси та інтерес у закордонного спостерігача. Творчість Людкевича об'єднує та споріднює дві чітко розмежовані області чисто народного та суб'єктивно мистецького. Якщо в його інтерпретаціях народних пісень для солісток або хору суб'єктивне відступає на користь трактування національної душі, то настільки сильно воно проявляється у творах, де композитор затримується в області своєї вільної фантазії. Якщо його музика майже ніколи не дає відчутти відсутність національного походження свого творця, то його музичний виклад часто є новим та оригінальним, зберігаючи при цьому традиційні форми, щоб не видатися революційним, і рідко ступає в область програмної музики. В цьому він не є закритим для чужих впливів. Мелодика, сповнена туги та неспокою, а також нестача цілісного оформлення, подібні у нього до творчості Гріга, ритміка тут і там нагадує про молодий російський напрям, а техніка інструментального супроводу (мідні духові інструменти) часто змушують згадувати Ваґнера. Проте, це все не порушує жодним чином контурів його власної мистецької фізіогноміки. Ліричне утворює споконвічне його мистецьких схильностей, і в цьому лірично-тужливому ми повинні шукати його ставлення (до дійсності) як композитора. У його сутності немає драматичного, замість цього виступає символіка емоціонального настрою. Він поглинає в себе втілений в музику текст, щоб виразити в музичному оформленні символ свого мистецького сприйняття. Так трапилось у його найвидатнішому творі «Кавказ» для оркестру, сольної партії та хору. Тут зв'язок тексту та музичного оформлення не реалізується через інтерпретацію або перетворення окремих слів чи ситуацій, навіть більше, глибоке враження впливає з його твору і приводить до символічного розуміння

всього поетичного змісту. В цьому перебуванні наодинці із думкою та в цьому таланті так глибоко відчувати текст, ніби заново відновлюється перед нами волевиявлення поета, у чому полягає беззаперечна характерна особливість (риса) його творчості. Софія Дністрянська» (Dnistrianska, 1925).

Чому ж Станіслав Людкевич був проти друку цієї статті?

Зіновія Штундер (2005) називає кілька причин: «Композиторів минуло сорок шість років, Галичина відзначала його ювілей, а з виданих до того часу його творів було лише кілька ранніх солоспівів і фортепіанних п'єс. Всі інші видання становили літографії, виконані для підручної бібліотеки «Львівського Бояна». Не краще стояла справа і з виконанням його творів. Йому пощастило мати такого прекрасного виконавця своїх солоспівів, як Модест Менцинський, а потім і цілий ряд інших співаків, але й до шістдесятого року його життя бракувало професійних виконавців його великих хорових і симфонічних творів, його «Кавказу», «Заповіту», «Каменярів», «Стрілецької рапсодії» та ін. А Софія Дністрянська, живучи роками у Відні, не могла добре знати творчості композитора» (с. 299).

У своїй статті С. Дністрянська спробувала дати узагальнену характеристику творчості Людкевича, як видатного представника сучасної української музики, однак, З. Штундер вважає, що не з усіма твердженнями авторки можна погодитися, приміром, коли вона каже, що найбільш характерною рисою його музики є ліризм, а драматизм йому далекий. «Не заперечуючи факту, що Людкевич є прекрасним ліриком, ніяк не можна погодитися з авторкою, що драматизм йому чужий. У цьому, що драматизм становить одну з головних, якщо взагалі не головну рису його творчості, авторка статті могла переконатися, слухаючи третю і четверту частини «Кавказу» в березні 1914 р. та його драматичну кантату «Останній бій» (Штундер, 2005, с. 299). Так само З. Штундер (2005) не погоджується з думкою С. Дністрянської про те, що «ритміка тут і там нагадує про молодий російський напрям», оскільки російські композитори не мали впливу на музичний стиль Людкевича (с. 300).

З. Штундер відзначає, що на початку статті, в рукописі, авторка пише: «Ludkevyc̆ ist eine Musikerer-scheinung von bewusst ausgeprägter nationalistischer Art, ohne dem nationalistischen Separatismus zu verfallen»⁵. У надрукованій статті слова «nationalistischer Art» виправлено на «nationaler Art», але мимоволі спадає на думку, що саме ці слова С. Дністрянської дали привід композиторові включити в статтю про себе в «Das neue Musiklexikon», який саме тоді, в 1925 році, готувався до друку під редакцією Альфреда Айнштайна, застереження: «Er ist ein Komponist nationaler, doch nicht nationalistischer, romantischer Färbung»⁶. Це речення є в статті про Людкевича і в одинадцятому виданні лексикона Гуґо Рімана з 1929 р., який теж готував до друку А. Айнштайн. На ці слова посилався Людкевич у 1948 р., на першому пленумі Спілки радянських композиторів України, коли його намагалися обвинувачувати в національній обмеженості» (Штундер, 2005, с. 300).

⁵ «Людкевич є появою музиканта свідомого, ясно вираженого націоналістичного типу, без впадання в націоналістичний сепаратизм».

⁶ «Він є композитором національного, але не націоналістичного, романтичного забарвлення» (підкреслення З. Штундер.).

Питання національного стилю були в полі зору С. Людкевича, адже ще в 1905 році він пише статтю «Націоналізм в музиці» до першого українського мистецького журналу «Артистичний вісник», якій він видавав спільно з художником І. Трушем (Людкевич, 1999). Спонукою до її написання були статті Ф. Колесси та І. Франка, вміщені в перших числах журналу. Полеміка С. Людкевича з Ф. Колессою з цього приводу продовжилася в подальших публікаціях обох авторів. З. Штундер (1999) зазначає, що «...дискусія про національний стиль української музики почалася значно раніше, в листуванні М. Лисенка з галицькими композиторами. Ще 1898 року С. Людкевич, О. Бережницький, Й. Роздольський, Й. Кишакевич зустрічалися в помешканні Ф. Колесси, читали листи М. Лисенка до нього й дискутували про національний стиль у музиці. Потім С. Людкевич торкався цієї теми неодноразово...» (с. 12). Націоналізм в музиці, мистецтві і загалом в культурі, на думку С. Людкевича (1999), «...се ніщо інше, як лиш різnorodна форма вираження того самого духовного змісту, тих самих людських ідей та змагань. І в тім найширшім розумінні поняття націоналізму, то всяка штука, відтак і музика, мусіла бути зі своїх починів і весь час творчого розвитку **національна**, т. є. залежна і відповідаюча племінним прикметам тої народної сфери з якої вийшла, а яка витворилася серед певних географічно-історичних чи інших яких умов» (с. 35).

Відповідаючи на закиди в національній обмеженості, у виступі на першому пленумі Спілки радянських композиторів України 3 квітня 1948 р. С. Людкевич (2000) підкреслював, що він є «...представник національно-поміркованого напрямку, але не націоналістичного» (с. 685).

Висновки

Отож, попри окремі полемічні сентенції С. Дністрянської, в її статті підкреслено провідне місце С. Людкевича в українській музичній творчості сучасності. Констатовано, що він є явищем свідомо національного характеру, його творчість – нова та оригінальна, що було підтверджено подальшим розвитком творчості композитора та його оцінкою в наукових працях музикознавців другої половини ХХ століття та сучасності.

До проблематики національного чинника в історії української культури, зокрема в музиці, про який йшлося вище, мистецтвознавці змогли повноцінно звернутися тільки в роки незалежності України, коли ідеологічні заборони й кліше були зняті. Першим в цьому напрямку працював Іван Ляшенко (1991). В центрі його уваги була історія формування національного чинника в музиці та сучасні форми його виявлення. Вчений підкреслював, що для дослідження музичної культуротворчості необхідно враховувати такий об'єктивний чинник, як національна свідомість та самосвідомість діячів музичного мистецтва, «...як певний тип інтонаційно-образного мислення, характер творчої діяльності якого залежить від психології та культурних традицій певного соціально-етнічного оточення» (с. 7).

Концепції І. Ляшенка плідно продовжені та розвинуті його учнем, Олександром Козаренком (2011), який ключовою проблемою свого наукового дискурсу обирає прояв національного в українській музиці. Праця вченого «Феномен української національної музичної мови», в якій обґрунтована авторська модель національної

музичної мови, є фундаментальною основою для осмислення її мовленнєвих кодів не лише у творчості композиторів минулого, але й сучасності.

Підсумовуючи, зазначимо, що осмислення проблем української національної музичної культури сьогодні резонує з глобалізаційними, інформаційними та ідеологічними викликами й спонукає вчених і митців працювати за прикладом видатних композиторів і виконавців минулого.

Список посилань

- Карась, Г. (2012). *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття* [Монографія]. Івано-Франківськ: Тіповіт.
- Карась, Г., & Обух, Л. (Уклад.). (2018). *Софія і Станіслав Дністрянські. Листи. Спогади. Статті* [Монографія]. Івано-Франківськ: Фоліант.
- Козаренко, О. (2011). *Феномен української національної музичної мови* [Монографія]. Львів: НТШ.
- Людкевич, С. (1999). Націоналізм в музиці. В З. Штундер (Ред.), *Дослідження, статті, рецензії, виступи* (Т. 1 с. 35-52). Львів: Видавництво М. П. Коць.
- Людкевич, С. (2000). Виступ на першому пленумі Спілки радянських композиторів України, 3. ІV. 1948 р. В З. Штундер (Ред.), *Дослідження, статті, рецензії, виступи* (Т. 2, с. 683-685). Львів: Видавництво М. П. Коць.
- Ляшенко, І. (1991). *Національне та інтернаціональне в музиці*. Київ: Наукова думка.
- Штундер, З. (1999). С. Людкевич як музикознавець, фольклорист і музичний критик. В З. Штундер (Ред.), *Дослідження, статті, рецензії, виступи* (Т.1, 5-28). Львів: Видавництво М. П. Коць.
- Штундер, З. (2005). *Станіслав Людкевич. Життя і творчість*. Т. 1 (1979–1939). Львів: ПП «БІНАР-2000».
- Dnistrianska, S. (1925, May 19). Stanislav Ludkevyc̣. *Prager Presse*, 5, 137, 6. Взято з http://kramerius.nm.cz/search/i.jsp?pid=uuid:861d7354-d350-11e6-89c9-005056ba013a#periodical-periodicalvolume-periodicalitempage_uuid:4505e52d-d34f-11e6-89c9-005056ba013a.

References

- Dnistrianska, S. (1925, May 19). Stanislav Ludkevyc̣. *Prager Presse*, 5, 137, 6. Retrieved from http://kramerius.nm.cz/search/i.jsp?pid=uuid:861d7354-d350-11e6-89c9-005056ba013a#periodical-periodicalvolume-periodicalitem-page_uuid:4505e52d-d34f-11e6-89c9-005056ba013a [in German].
- Karas, H., & Obux, L. (Comps.). (2018). *Sofia i Stanislav Dnistrianski. Lysty. Spohady. Statti* [Sofia and Stanislav Dnistrianskie. Letters. Memoirs. Articles] [Monograph]. Ivano-Frankivsk: Foliant [in Ukrainian].
- Karas, H. (2012). *Muzychna kultura ukrainskoi diaspory u svitovomu chasoprostori XX stolittia* [Musical culture of the Ukrainian diaspora in the world time space of the twentieth century] [Monograph]. Ivano-Frankivsk: Tipovit [in Ukrainian].
- Kozarenko, O. (2011). *Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy* [The phenomenon of the Ukrainian national musical language] [Monograph]. Lviv: NTSh [in Ukrainian].

- Lyashenko, I. (1991). *Natsionalne ta internatsionalne v muzytsi* [National and international in music]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Lyudkevych, S. (1999). Natsionalizm v muzytsi [Nationalism in music]. In Z. Shtunder (Ed.), *Doslidzhennia, statii, retsenzii, vystupy* [Research, articles, reviews, performance] (Vol. 1, 35-52). Lviv: Vydavnytstvo M. P. Kots [in Ukrainian].
- Lyudkevych, S. (2000). Vystup na pershomu plenumi Spilky radianskykh kompozytoriv Ukrainy, 3. IV. 1948 r. [Speech at the First Plenum of the Union of Soviet Composers of Ukraine, 3. IV. 1948]. In Z. Shtunder (Ed.), *Doslidzhennia, statii, retsenzii, vystupy* [Research, articles, reviews, performance] (Vol. 2, 683-685). Lviv: Vydavnytstvo M. P. Kots [in Ukrainian].
- Shtunder, Z. (1999). S. Liudkevych yak muzykoznavets, folkloryst i muzychnyi krytyk [S. Lyudkevich as a musicologist, folklorist and musical critic]. In Z. Shtunder (Ed.), *Doslidzhennia, statii, retsenzii, vystupy* [Research, articles, reviews, performance] (Vol.1, 5-28). Lviv: Vydavnytstvo M. P. Kots [in Ukrainian].
- Shtunder, Z. (2005). *Stanislav Liudkevych. Zhyttia i tvorchist* [Stanislav Lyudkevich. Life and creativity] (Vol. 1, 1979-1939). Lviv: PP «BINAR-2000» [in Ukrainian].

STANISLAV LIUDKEVYCH – SOFIIA DNISTRIANSKA: THE HISTORY OF ONE PUBLICATION (TO THE 140th ANNIVERSARY OF COMPOSER'S BIRTH)

Hanna Karas

Doctor of Arts, Professor; ORCID: 0000-0003-1440-7461; e-mail: karasg@ukr.net
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

Abstract

The purpose of this work is to attract an attention to little – known publication of a pianist and musical expert Sofiia Dnistrianska (1882–1956) about outstanding Ukrainian composer Stanislav Liudkevych (1879–1979), where his personality as a famous representative of modern Ukrainian music was represented hardly for the first time outside of Ukraine. The generalized characteristics of composer's work was also shown. **Methodology of the research** consists of combination of cultural-historical method (elucidation of the composer's work and its estimation in the historical context) and origin learning method (processing of archival documents). **Scientific novelty** of the article was caused by the fact that such archival materials were added to scientific circle, as: correspondence of S. Liudkevych and S. Dnistrianska about the article in German language newspaper "Prager Presse" (Prague city, Czech Republic), which was published on 19 May, 1925 on the occasion of the 25th anniversary of S. Liudkevych composer activity. The translation of the article from the German was done by the author of this research. Controversy, which expanded around this publication of S. Dnistrianska, was about interpretation of national factor in music activity. S. Liudkevych reacted delicately by making notes in encyclopedic editions about himself. The question of national style, which was within sight of S. Liudkevych as not only the composer but also as the musical expert (let us recollect his article "Nationalism in music", 1905), became basis for analytical researches of Ukrainian scientists Ivan Liashenko and Oleksandr Kozarenko.

Conclusions of the proposed research work result in drawing attention to understanding of the national music culture problem. The results of the research give opportunity to develop investigations of the history of national music.

Keywords: article; publication; correspondence; national demonstration; composer; Ukrainian musical culture; Stanislav Liudkevych; Sofia Dnistrianska

СТАНИСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ – СОФИЯ ДНИСТРЯНСКАЯ: ИСТОРИЯ ОДНОЙ ПУБЛИКАЦИИ (К 140-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА)

Анна Карась

доктор искусствоведения, профессор; ORCID: 0000-0003-1440-7461; e-mail: karasg@ukr.net,
ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника», Ивано-Франковск,
Украина

Аннотация

Цель работы – обратить внимание на малоизвестную публикацию пианистки и музыковеда Софии Днистрянской (1882–1956) о выдающемся украинском композиторе Станиславе Людкевиче (1879–1979), в которой едва ли не впервые за пределами Украины была представлена его творческая личность. **Методология исследования** заключается в сочетании культурно-исторического метода (освещение творчества композитора и его оценки в историческом контексте) и источниковедческого (при обработке архивных документов). **Научная новизна статьи** обусловлена тем, что в научный оборот вводятся архивные материалы: эпистолярный С. Людкевича и С. Днистрянской по поводу статьи в газете «Prager Presse» (г. Прага, Чешская Республика), которая была опубликована на немецком языке 19 мая 1925 года и посвящена 25-летию юбилею композиторского творчества С. Людкевича. Перевод статьи с немецкого языка осуществлен автором этого исследования. Полемика, которая развернулась вокруг публикации С. Днистрянской, касалась трактовки национального компонента в музыкальном творчестве, на что очень тонко реагировал С. Людкевич, делая правки в энциклопедических изданиях о себе, а также стала основой для аналитических исследований современных украинских ученых Ивана Ляшенко и Александра Козаренко. **Выводы.** В предложенной исследовательской работе актуализировано осмысление проблем истории национальной музыкальной культуры. Результаты исследования дают возможность развивать исследования истории национальной музыки.

Ключевые слова: статья; публикация; эпистолярный; национальный компонент; композитор; украинская музыкальная культура; Станислав Людкевич; София Днистрянская



DOI: 10.31866/2616-7581.2.1.2019.171794

УДК 78.071.2:780.614.13]:314.151.3-054.72(477.83/.86)

БАНДУРИСТИ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ – ВИХІДЦІ З ГАЛИЧИНИ

Віолетта Дутчак*доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музичної україністики**та народно-інструментального мистецтва; ORCID: 0000-0001-6050-4698; e-mail: violetta.dutchak@ukr.net
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Івано-Франківськ, Україна*

Анотація

У статті аналізується соціокультурне походження багатьох відомих представників бандурного мистецтва української діаспори. Виокремлені персоналії митців – бандуристів діаспори, уродженців Галичини та їх здобутки у контексті актуалізації потреби вивчення трансляції виконавської традиції, збереження ознак виконавської школи тощо. **Метою статті** є вивчення внеску бандуристів Галичини у розвиток бандурного мистецтва зарубіжжя. **Наукову новизну дослідження** становить введення до наукового обігу систематизованої інформації про представництво бандуристів Галичини в середовищі української діаспори, їх пріоритети в інструментарії, репертуарі, виконавських манерах тощо.

Визначено внесок К. Місевича, Д. Гонти, Д. Щербини у популяризацію бандури в Польщі у міжвоєнний період. Виокремлена діяльність львівської галицької школи Юрія Сінгалевича, учні якої (С. Ганушевський, С. Ластович-Чулівський, В. Юркевич, З. Штокалко та ін.), не лише сприяли поширенню бандури в Галичині, але й стали успішними у різних видах бандурної діяльності в середовищі української діаспори, синтезували свої вміння з традиційними регіональними бандурними школами. Окремо відзначено уродженців Галичини В. Луціва та Б. Шарка, які в середовищі української діаспори синтезували регіональні бандурні школи виконавства.

У статті використано історичний, аксіологічний, музикознавчий та культурологічний підходи та відповідні їм методи, які визначають **методологію дослідження**. Зокрема, історико-хронологічний метод використаний для розгляду етапів життєтворчості бандуристів, аксіологічний – для визначення цінності їх здобутків, музикознавчі та культурологічні методи сприятимуть різновекторному представленню внеску бандуристів Галичини у світову скарбницю української культури. **Висновки**. Визначено, що в процесі розвитку бандурного мистецтва в Галичині відбулося єднання східної й західної шкіл бандури, були закладені основні напрями функціонування інструмента, продовжені й у повоєнній еміграції.

Ключові слова: бандурне мистецтво; діаспора; Галичина; галицька школа бандуристів Ю. Сінгалевича

Вступ

Мистецтво бандуристів української діаспори не можна розглядати поза спадкоємністю культурних, освітніх і виконавських традицій. Адже в більшості, емігранти вже були носіями тезаурусу певних знань, навичок, світогляду, отриманих ще на батьківщині. Аналізуючи соціальне і географічне походження митців-бандуристів, що репрезентували свою творчість в зарубіжжі, спостерігаємо, що їх представляли не лише бандуристи центральних і східних регіонів України, де найбільше розвивалося бандурне мистецтво. Значна їх частина мала походження з Галичини.

Західноукраїнські землі до 1939 року перманентно знаходилися під владою австрійської, пізніше польської держави. Після Першої світової війни територія Західної України потрапляє під польський протекторат. Це великою мірою унеможливило повноцінний культурний розвій української національної культури. Відповідно, згадки про розвиток бандури періоду 20–30-х років у Польщі, що відомі в історії розвитку інструмента, не можна вважати однозначно діаспорним явищем. З одного боку, це було збереженням власних традицій на історичних етнічних територіях, з іншого, – популяризацією української культури в Польщі, активним розвитком українсько-польських музичних взаємин. Саме ці обставини дозволили бандуристам Галичини активно продовжити свою мистецьку діяльність вже в еміграції – в Німеччині, Великобританії, Канаді, США.

Аналіз досліджень і публікацій

Бандурному мистецтву Галичини в його історичній ретроспекції присвячено ряд робіт О. Ваврик, О. Герасименко, Д. Губ'яка, М. Євгенєвої, Б. Жеплинського, Д. Ковальчук, Т. Шаленко, М. Шевченко та ін. Проте, лише в окремих (Ваврик, 2006; Євгенєва, 2017) простежуються спадкоємні творчі лінії бандурного мистецтва від материкової України до діаспорної. Пропонована публікація також продовжує попередні роботи автора, присвячені дослідженню бандурного мистецтва Галичини та українського зарубіжжя (Дутчак, 2006, 2013, 2014, 2018).

Мета статті

Метою статті є вивчення внеску бандуристів Галичини у розвиток бандурного мистецтва зарубіжжя.

Новизну роботи становить введення до наукового обігу систематизованої інформації про представництво бандуристів Галичини в середовищі української діаспори, їх пріоритети в інструментарії, репертуарі, виконавських манерах тощо, закладені ще в період навчання і професійного становлення.

Виклад матеріалу дослідження

Галичина виконувала роль перехідної ланки (як у територіальному аспекті, так і в суспільному й культурному) між Україною і Польщею, а відповідно, і Західною

Європою. Бандуру, як інструмент народних виконавців, Галичина знала і поважала. Ймовірно, що саме її поширення у регіоні сприяло розповсюдженню інструмента у XVII–XVIII ст. на території Польщі.

Розвиток традицій бандурного мистецтва в Галичині першочергово пов'язаний з діяльністю видатного українського письменника, бандуриста і мистецтвознавця **Гната Хоткевича** (1877–1938). Гнат Хоткевич перебував в Галичині порівняно недовго – впродовж 1906–1912 років, проте, за цей період здійснив багато культурно-мистецьких проєктів, що мали перспективне продовження. Його приїзд був вимушеною еміграцією – внаслідок участі у революційних подіях 1905 р. у Харкові. У Галичині він жив у Львові та пізніше в селі Криворівня тодішнього Станиславівського повіту.

Г. Хоткевич відразу увійшов до активного кола передової галицької інтелігенції, щільні взаємини об'єднували його з І. Франком, В. Стефаником, О. Кобилянською, В. Гнатюком, С. Людкевичем, О. Маковеєм, Л. Курбасом, Н. Кобринською, О. Барвінським та ін. Першочергово, він мав великі плани щодо відродження популярності бандури в західному регіоні України. Адже ще до приїзду Хоткевича в Галичину, Іван Франко писав: «Як відомо, справжні кобзарі – тепер уже рідкість; співання дум вийшло з моди, серед простого народу для них не стало слухачів. От тим і важно, щоб те артистичне ремесло не вигибло, але знайшло собі продовження серед інтелігенції, і Гнат Хоткевич зрозумів се. Ми маємо звістки, що він своєю грою і артистичним виконанням дум робить велике враження серед інтелігенції» (Франко, 2008, с. 382). Хоткевич сподівався, що його праця на музично-професійному рівні змінить ставлення до кобзарства і в Галичині, підніме його на якісно новий щабель. Він сконцентрував свою бандурну діяльність на декількох рівнях: виконавському, просвітницькому, навчально-методичному, вважаючи їх нерозривно пов'язаними.

Він провів для жителів Галичини два великих концертних турне (1906–1907, 1909), де виступав як соліст-бандурист і скрипаль (в ансамблі). Газета «Діло» постійно інформувала читачів про концерти бандуриста в містах і селах, відзначаючи його віртуозність, тонкий художній смак, артистизм. Майстерне володіння голосом, блискучу інструментальну техніку, художнє виконання оцінили й музиканти-фахівці, і пересічні слухачі.

Можна стверджувати, що в кобзарських концертах галицького періоду Хоткевич уже є музикантом, котрий визначив новий напрям, стиль, школу, виконавську естетику в кобзарському мистецтві. Як відгук-рефлексія на концертні виступи в Галичині Гната Хоткевича була написана й опублікована стаття «Відродження бандури» видатного музикознавця і композитора Станіслава Людкевича (1906 р., часопис «Світ» (ч. 7) (Людкевич, 2000, с. 182–184). Невипадковим видається аналіз Людкевичем способів гри на бандурі. Він добре зрозумів ті можливості, які відкривав харківський спосіб гри для майбутнього виконавства, і підтримав у цьому Гната Хоткевича. С. Людкевич підкреслював національні особливості бандури: «... ми повинні над сею справою серйозно застановитись хоч би тому, що бандура, які б не були її первопочини й походження, усе ж таки від XVI віку становить виключну власність українського народу, яка немов зрослася з його історичним життям і нині своєю конструкцією, характеристичними прикметами

(саме дwoякими струнами) є типовим, специфічним українським народним інструментом, якого ніде не подибуємо. Як така бандура повинна стати близькою й милою всякому українцеві» (Людкевич, 2000, с. 184).

Хоткевич продовжує кобзарську діяльність не лише на рівні виконавства, але й наукових узагальнень: публікує перший в історії кобзарства «Підручник гри на бандурі». Він був виданий у Львові 1909 року у видавництві Наукового товариства ім. Т. Шевченка (Хоткевич, 1909) і став першою спробою методично-теоретичного узагальнення способів звуковидобування, прийомів гри для діатонічного інструмента, якою була тоді бандура, на основі харківського типу гри. Підручник Хоткевича мав характер самовчителя для бандуристів-початківців. Автор тут виходить за межі технічного посібника й прагне розширити світогляд користувачів відомостями з теорії музики, у доступній формі викладаючи поняття ритму, тональності, інтервальних структур, ключів тощо. Також він висвітлює історію виникнення бандури, розповсюдження її в Україні. Не менш важливим був розділ технічно-інженерного спрямування: як виготовити й настроювати бандуру. Хоткевич пропагує десятипальцеву систему звуковидобування, харківський спосіб гри, пропонує значну кількість вправ, технічний репертуар, звертаючи особливу увагу на різноманітні аплікатурні комбінації та положення пальців відносно струни.

Саме концертні виступи Хоткевича стимулювали інтерес музичної громадськості та пересічних галичан до самобутнього інструмента бандури (Ковальчук, 1992, с. 26–27). Хоча Хоткевич не залишив на Галичині учнів, проте виданий ним підручник, що став надбанням приватних бібліотек багатьох представників місцевої інтелігенції, священиків, сприяв виробництву інструментів та навчання гри на них. Велика праця видатного бандуриста не минула даремно, а стала міцним фундаментом для професійного розвитку інструмента в регіоні. Загалом кобзарська діяльність Хоткевича в Галичині, виконавська та методично-наукова у поєднанні з подальшою діяльністю бандуристів еміграції (у т. ч. празького і подебрадського гуртків), сприяла становленню галицької школи бандурного мистецтва (зокрема, школи Ю. Сінгалевича), а пізніше і львівської академічної бандурної школи В. Герасименка.

Окрім підручника Г. Хоткевича, науковий ґрунт для розвитку кобзарства в Галичині заклав і відомий фольклорист Філарет Колесса. Його зацікавлення традиційним репертуаром народних співців втілювалося в публікацію першої і другої серії текстів і мелодій дум, записаних ним від кобзарів та лірників Полтавської губернії під час експедиції 1908 року, яку допомогли організувати Леся Українка та Климент Квітка, а також Опанас Сластіон («Мелодії українських народних дум»: I том – 1910 р., II том – 1913 р.). Ф. Колесса зробив записи дум на фонографічних валиках від кобзарів Полтавської та Харківської губерній. Дослідження Ф. Колесси стали науковою і репертуарною базою для всіх охочих вивчити традиційний кобзарський репертуар (Колесса, 1969).

На початку 20-х років у Галичині активно концертує бандурист **Данило (Данько) Щербина** (1891–1942) – театральний актор за фахом, колишній придворний бандурист гетьмана Павла Скоропадського. Його концерти в гуцульському краї збудили небуденну зацікавленість до інструмента, стали стимулом для виготовлення бандур місцевими майстрами. Так, зокрема, печеніжинський музикант і майстер-різьбяр Микола Семенюк зміг скопіювати інструмент Щербини (на 35 струн), декорувати



Кость Місевич

його на гуцульський лад, а пізніше і виступати з ним на сільській аматорській сцені¹.

Кінець 20-х – початок 30-х років став періодом знайомства багатьох молодих людей Галичини (особливо із середовища інтелігенції, священничих родин) з кобзарським мистецтвом, що спонукало їх до подальшого розвитку власного виконавства і творчості. Серед популяризаторів кобзарства в Галичині у період між двома світовими війнами слід згадати відомого волинського бандуриста **Костя Місевича** (1890–1943), який проводив виконавську і педагогічну діяльність, займався виготовленням інструментів. Він народився на Хмельниччині в родині адвоката, закінчив гімназію, працював на залізничній станції Проскурів, цікавився мистецтвом і літературою. Придбавши у крамниці підручник гри на бандурі Г. Хоткевича, Місевич робить

собі бандуру, бере уроки у сліпого кобзаря Антона Митяя. Історія залишила свідчення, що Кость Місевич став справжнім бандуристом-віртуозом.

У 1920 р. разом з українським урядом і армією Симона Петлюри, Кость Місевич опиняється на території Речі Посполитої. Живе в містах Тарнув, Перемишль, стає головою Спілки пасічників в Перемишлі. Відкривши власну майстерню, виготовляє вулики, а також музичні інструменти, зокрема, бандури. Його бандури мали 10–12 басів і 18 приструнків, настроєних діатонічно, одночасно він працював над власним підручником гри на бандурі, котрий, на жаль, не зберігся.

Зустріч з бойовим побратимом Дмитром Гонтою стала приводом до появи кобзарського дуету. З 1925 р. вони концертують по Волині та Галичині. Виступи дуету склалися з короткої розповіді про бандуру, далі 2–3 історичні пісні, думи як сольні виступи, народні пісні для дуету і в кінці – танцювальні мелодії (Жеплинський, 2002, с. 61–62). Виступи відбувалися в школах, духовних семінаріях, народних хатах-читальнях «Просвіти». Разом з хором Д. Котка, дует здійснює гастрольне турне в 1927 році по містах Польщі. Дует Місевича і Гонти слухали жителі Перемишля, Станиславова, Унева, Жовкви, Яворова, Бучача та інших міст Галичини. Виступали перед відомими письменниками Галичини Андрієм Чайківським (Коломия) та Василем Стефаником (Русів). Місевич давав також лекції навчання гри на бандурі, він був вчителем сина А. Чайківського Богдана в місті Сокаль на Львівщині.

23 квітня 1929 р. К. Місевич разом з Д. Гонтою виступили з сольним концертом у Львові. До програми вечора увійшли думи «Про Палія і Мазепу», «Про зруйнування Січі», «Про Байду Вишневецького», канти «На смерть Шевченка», «Б'ють пороги», «Про Почаївську Божу Матір», танцювальні мелодії «Гайдук», «Полтавський», «Кубанський», «Запорозький», «Харківський танок». Другий концерт відбувся 15 травня 1931 р. (Черепанин, 1997, с. 285).

Згодом утворюється тріо: Кость Місевич, Дмитро Гонта, Данило Щербина.

¹ Нині інструмент зберігається у фондах Національного музею Гуцульщини і Покуття імені Й. Кобринського (м. Коломия Івано-Франківської області).

Вони беруть участь у Шевченківській Академії в залі Народного Дому у Львові, де виступали поет М. Вороний та хор Д. Котка. Їх концертні подорожі та просвітницька діяльність сприяли поширенню бандури серед місцевої української інтелігенції,



Тріо К. Місевич, Д. Щербина, Д. Гонта, Львів, 1925 р.

у т. ч. і у священничих родинах. Дует бандуристів Місевича і Гонти брав участь у закордонних гастролях українського хору Дмитра Котка, вони виступали у Варшаві, Вільно та інших містах Європи (Жеплинський, 2000, с. 52).

З 1929 р. Кость Місевич живе постійно в с. Млинівці на Кременеччині, де разом з дружиною Маргаритою Боно (Бжеською) ведуть спільне господарство. У вільний час Кость Місевич навчає гри на бандурі Маргариту Боно, яка закінчила Київську консерваторію по класу фортепіано та вокалу. Згодом вони разом виступають у концертах, які організовує товариство «Просвіта». Дует виконував твори «Вночі на могилі», «Ой, Морозе, Морозенку», «Гей, на горі січ іде», «Ой нема, нема», «Їхав стрілець на війноньку», «Гей, чого ж ти, дубе», «За лісом не бачу», «Стоїть явір над водою», «Харківська», «В зеленім гаю», «Подільянка», «Подільський козачок» (Легкун, 2006, с. 3–6).

У 30-х роках на Львівщині формується бандурна школа **Юрія Сінгалевича** (1911–1947). Юрій Сінгалевич під впливом кобзарів і лірників, яких йому доводилося слухати ще в дитинстві на парохії дідуся-священника о. Якова Сінгалевича в селі Романів на Львівщині, сам вирішив зробити собі бандуру і стати бандуристом (Жеплинський, 2006, с. 19–22). За основу він взяв опублікований підручник Г. Хоткевича. Гуртуючи кругом себе учнів та соратників, Ю. Сінгалевич пропагує бандуру як інструмент героїко-патріотичного, національного спрямування. У репертуарі Ю. Сінгалевича були думи, історичні, побутові, жартівливі пісні, інструментальні твори у власних обробках. Концерти супроводжувалися короткими історичними розповідями про кобзу-бандуру.



Юрій Сінгалевич

У 30-х рр. виходить грамплатівка із записами творів у виконанні Ю. Сінгалевича,

до якої увійшли численні українські народні пісні («Журавель», «Летить галка через балку», «Харківський танок» та ін.). Виступи Ю. Сінгалевича сприяли широкій популярності інструмента на західноукраїнських землях (Жеплинський, 2002, с. 183–190). Він знав різні способи гри на бандурі, аналізував їх, знайомив з ними своїх учнів. Крім того, Сінгалевич займався питаннями удосконалення інструмента, винайшов механізм перемикання тональностей, готував окреме методичне видання. Важливо зазначити, що Сінгалевич освоїв не лише методику, запропоновану в підручнику Хоткевича,



Ансамбль школи Ю.Сінгалевича, Львів, кінець 30-х рр.



Ансамбль бандуристів школи Ю. Сінгалевича. Львів, 1943 р.

а й перейняв багато засобів від учнів Михайла Теліги та Василя Ємця – молодих учасників громадського культурного товариства «Кобзар», що діяло в Празі та Подєбрадах в 1924–1927 рр., які приїхали в Галичину. Саме такий сплав традицій бандурного мистецтва дозволяє виділити в школі Сінгалевича своєрідний галицький спосіб гри на бандурі, котрий пізніше був продовжений його учнями в середовищі діаспори, в Німеччині, США, Канаді.



Семен Ластович-Чулівський

Серед учнів Юрія Сінгалевича, які згодом також стали відомими бандуристами й засновниками капел та ансамблів бандуристів в Україні та діаспорі, були сини та дочки священників: Михайло Табінський, сестри Марія та Тереса Ваврики (Ковальчук, 2006, с. 16–19). У середині 30-х років Ю. Сінгалевич організовує школу гри на бандурі, де навчаються **Семен Ластович-Чулівський** (1910–1987), **Володимир Юркевич** (1912–1985), **Зіновій Штокалко** (1920–1968), **Степан Ганушевський**

(1920–1971) та ін. Створюється й ансамбль бандуристів, що концертує по Західній Україні. У 1938–1939 рр. велику концертно-виконавську діяльність розгортає тріо бандуристів у складі Юрія Сінгалевича, Зіновія Штокалка і Федора Якимця. Вони здійснюють також записи на львівському радіо. Слід зауважити, що саме більшість учнів школи Ю. Сінгалевича пізніше стали видатними бандуристами – представниками бандурного мистецтва українського зарубіжжя.

Серед найвизначніших учнів Ю. Сінгалевича був **Зіновій Штокалко** з Тернопільщини. Тепла і ліберальна атмосфера в родині сприяла розвитку зацікавлень і талантів молодого Зіновія (Дутчак, 2006, с. 29–37). Бувши військовим священником під час Першої світової війни, його батько, о. Павло, привіз із центральної України додому бандуру, і Зіновій активно зацікавився цим інструментом. Перші лекції бандурної гри він отримав від бандуриста Юрія Клевчуцького, а опісля, перебуваючи вже на студіях у Львові, брав лекції у першого галицького бандуриста Юрія Сінгалевича. Однак, головною запорукою його визначних успіхів в опануванні бандурним мистецтвом було наполегливе самонавчання. Він невтомно працював над вивченням всього, що стосувалося кобзарства (роботами М. Лисенка, Г. Хоткевича, Ф. Колесси), і разом з тим – над постійним удосконаленням техніки своєї гри. Завдяки цьому, він досяг у грі на бандурі особливо високого ступеня виразності. Пізніше, в еміграції, З. Штокалко залишить для дослідників численні записи кобзарського репертуару у власному віртуозному виконанні (здійснені у США), а також «Кобзарський підручник» (Штокалко, 1992). Саме в «Кобзарському підручнику» збереглися зразки репертуару бандуристів львівської школи, обробки пісень, здійснені З. Штокалком, К. Місевичем та їх вчителем Ю. Сінгалевичем (Дутчак, 2017, с. 113).



Зіновій Штокалко

Брати Антін та Степан Малюци, що були зі священничого роду, також вчилися у Сінгалевича. Їхній батько, о. Іван Малюца, був парохом у с. Нове Село, що на Тернопільщині. Народився **Степан Малюца (Пальчинецький)** 1915 р. у с. Пальчинці Збаразького повіту. Його батько був прикладом українського священника-патріота. Після закінчення місцевої народної школи Степан вступив до Львівської української гімназії. У 1935 р. С. Малюца склав іспит зрілості в Малій духовній семінарії, а опісля записався до Музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові на відділ диригентури й оркестровки. Після закінчення музичного інституту, Степан у 1939 р. ще закінчив Державний інститут пластичних мистецтв у Львові. Згодом С. Малюца-Пальчинецький зі своїм братом Антоном стали відомими бандуристами, виступали разом в ансамблі та як солісти (Досінчук-Чорний, 1996, с. 46–47).

У Ю. Сінгалевича також вчився **Степан Ганушевський**. Бандурист народився в с. Дора Станиславівського повіту (Івано-Франківщина) в родині о. Михайла та Ірини Ганушевських. Свої дитячі та юнацькі роки Ганушевський провів в Угорниках



Степан Ганушевський

біля Станиславова (тепер Івано-Франківськ), де його батьком був парохом. У середині 30-х рр. ХХ ст. до Станиславова приїхав з концертом бандурист з Волині Кость Місевич. Він пробув у домі о. М. Ганушевського декілька тижнів, дуже часто граючи на бандурі, а велика і співуча родина Ганушевських із захопленням слухала його гру. З допомогою бандуриста К. Місевича молодий Ганушевський придбав бандуру і після закінчення гімназії у 1937 р. переїхав до Львова, де почав брати уроки у Юрія Сінгалеви́ча, одночасно навчаючись солоспіву у Львівському музичному інституті ім. М. Лисенка (Максим'юк, 2012, с. 19). Наприкінці 30-х – на початку 40-х рр. Степан Ганушевський грав в ансамблі під керівництвом Ю. Сінгалеви́ча, брав участь у передачах львівського радіо, а також виступав у концертах як соліст (Досінчук-Чорний, 1989, с. 1–2). У діаспорі С. Ганушевський

презентуватиме свою творчість у США.

Володимир Юркевич народився у Львові, навчався гри на кларнеті в Музичному інституті ім. М. Лисенка, грав в оркестрі (Чорний-Досінчук, 1995, с. 48–50). У бандурній школі Сінгалеви́ча відразу зарекомендував себе як соліст і учасник ансамблів, де виступав разом з З. Штокалком, С. Ганушевським, С. Ластовичем-Чулівським. Пізніше продовжує свою мистецьку діяльність у Німеччині та США.

Вихідці з Галичини – і серед відомих бандуристів українського зарубіжжя другої половини ХХ ст. це, зокрема, **Володимир Луців** (1929 р. н.) – співак-бандурист, лауреат Міжнародних конкурсів, який проживає у Лондоні (Великобританія), **Богдан Шарко** (1920–2013) – співак-бандурист, мистецтвознавець, який проживав і виступав у Мюнхені (Німеччина) та багато інших. Проте, вони навчалися гри на бандурі вже в еміграції від бандуристів полтавської школи.

Як бачимо, ціла плеяда відомих бандуристів внесла неоціненний вклад у розвиток кобзарського мистецтва не лише Галичини, але й пізніше – українського зарубіжжя. Вони були прикладом культивування любові до героїчного минулого України, а на протигагу більшовицькій ідеології, бандурне мистецтво зберігало свою сутність – плекання національного духу, пропагування відновлення української державності.

У роки німецької окупації Галичини, з метою збереження національної культури, українські бандуристи продовжували свою мистецьку діяльність, виступаючи перед цивільним населенням, пізніше у таборах військовополонених. Бандуристи Галичини й Волині вступають до лав Української повстанської армії, зокрема, К. Місевич, В. Юркевич, С. Ганушевський та ін.

Продовжили своє концертне життя і бандурні колективи під керівництвом Ю. Сінгалеви́ча: тріо (Ю. Сінгалеви́ч, В. Юркевич, З. Штокалко), квартет (С. Ластович-Чулівський, Г. Смирний, С. Ганушевський, С. Малюца). Відомо, що в 1941–1944 рр. Ю. Сінгалеви́ч проживав і виступав у Перемишлі (Попович, 2006, с. 193). Виступають як солісти З. Штокалко, С. Ластович-Чулівський, С. Ганушевський, Ф. Якимець. У березні 1943 р. у Львові в Інституті народної творчості відбувся з'їзд галицьких бандуристів, на який зібралося 13 учасників.

Було організовано кілька концертних виступів солістів, ансамблів та об'єднаного колективу (диригент о. С. Сапрун).

У 1944 р. бандуристи школи Ю. Сінгалевича зустрілися з київськими бандуристами й, об'єднавшись в рядах Капели імені Тараса Шевченка, вирушають на захід. Концертна діяльність в роки фашистської окупації змусила багатьох митців назавжди покинути Україну. Більшість з них разом з Капелою бандуристів імені Тараса Шевченка продовжили свої виступи за кордоном, спершу в Німеччині, пізніше в США. Саме в цей складний історичний період бандуристи опинилися фактично в протиставленні до офіційної влади СРСР, оскільки, відповідно до законів того часу, вважалися зрадниками. Проте їх співпраця на мистецькій ниві формувалася єдиним спільним духовним ядром високої національної свідомості, бажанням утвердження незалежної України, яке вони реалізували засобами мистецтва. Концертна діяльність бандуристів по містах і селах Галичини в період Другої світової війни стала могутнім фактором національного пробудження, заклик до волі, нагадуванням, що не тільки «наша дума, наша пісня не вмре, не загине», а «також не загине стремління нашого народу до найвищого ідеалу Самостійної Української Держави» (Самчук, 1976, с. 169).

Висновки

Таким чином, період першої половини ХХ ст. став формуванням площини для функціонування бандурного мистецтва за кордоном, що зумовлювалася історичною специфікою розвитку України як держави, перебуванням ряду її етнічних земель і представників в інонаціональних умовах, наслідками Першої світової війни, революцій 1905 і 1917 рр., встановленням Радянської влади в Україні та її входженням до СРСР, ідеологічно-політичними розбіжностями у поглядах на розвиток національної культури. Окрему роль у першій половині ХХ ст. відіграла Галичина, де представники інтелігенції керувалися, як зазначає У. Граб, необхідністю «зберегти національну самобутність в умовах мультинаціонального середовища» (Граб, 2009, с. 92). Саме ця обставина допомогла бандуристам адаптуватися в інонаціональному середовищі вже в еміграції. Проте, попри складність історичного періоду, бандуристи, які перебували поміж кордонами різних держав, усе ж відчували національну єдність свого минулого, плакали збереження кобзарської традиції, розвиток виконавства, методичного і репертуарного забезпечення навчання.

Найкращі учні школи Ю. Сінгалевича – З. Штокалко, С. Ганушевський, С. Ластович-Чулівський, В. Юркевич – не тільки заклали основи розвитку академічного бандурного напрямку в Галичині, а пізніше сприяли активному розвитку традиції українського інструмента в діаспорі. Важливо, що наукова і методична спадщина Г. Хоткевича, який ставив за мету спопуляризувати бандуру в Галичині, саме у творчості бандуристів діаспори знайшла свій розвиток, була перевидана, стала основою для розвитку конструкторського, репертуарного, виконавського напрямів.

Таким чином, в розвитку бандурного мистецтва в Галичині відбулося єднання східної й західної шкіл бандури, були закладені основні напрями

функціонування інструмента, продовжені й у повоєнній еміграції. Отже, в цей період можна виділити такі домінуючі аспекти, як: пропагандистська діяльність Г. Хоткевича (виконавство, методика, наукові студії), функціонування львівської школи Ю. Сінгалевича (сольне та ансамблеве виконавство, «акумулявання» в Галичині традицій харківської бандурної школи – з одного боку, Гната Хоткевича, з іншого – Василя Ємця (через бандуристів Чехословаччини). Розвиток бандурного мистецтва в Галичині проходив в контексті стану «перманентної діаспорності», що був характерним для цього краю, зважаючи на перебування західноукраїнських земель у складі Австро-Угорщини, а пізніше Польщі.

Список посилань

- Ваврик, О. (2006). *Кобзарські школи в Україні*. Тернопіль: Збруч.
- Граб, У. (2009). *Музикологія як університетська дисципліна. Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського (1912–1941)*. Львів: Видавництво Українського католицького університету.
- Досінчук-Чорний, М. (1996). С. Малюца-Пальчинецький – визначний бандурист УПА. *Бандура*, 57-58.
- Дутчак, В. (2006). Музична спадщина Зіновія Штокалка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*, 1 (16), 29-37.
- Дутчак, В. (2013). *Бандурне мистецтво українського зарубіжжя [Монографія]*. Івано-Франківськ: Фоліант.
- Дутчак, В. (2018). Творча і наукова діяльність Андрія Горняткевича (Канада) в контексті розвитку бандурного мистецтва України та діаспори. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 2, 106-124.
- Євгенєва, М. (2017). *Формування та розвиток бандурного мистецтва Тернопільщини*. (Дисертація кандидата мистецтвознавства). Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Львів.
- Ємець, В. (1961). *У золоте 50-річчя служби Україні*. Торонто: УВАН.
- Жеплинський, Б. (2000). *Коротка історія кобзарства в Україні*. Львів: Край.
- Жеплинський, Б. (2002). *Кобзарськими стежинами*. Львів.
- Жеплинський, Б. (2006). Юрій Сінгалевич і відродження кобзарського мистецтва в Галичині. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*, 1 (16), 19-22.
- Ковальчук, Д. (1992). Шана бандуристові. *Бандура*, 39-40, 26-27.
- Ковальчук, Д. (2006). Діти священників Галичини – продовжувачі кобзарських традицій. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*, 1 (16), 16-19.
- Колесса, Ф. (1969). *Мелодії українських народних дум*. Київ: Наукова думка.
- Легкун, О. (2006). Сторінки життя та концертна діяльність Костя Місевича. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*, 1 (16), 3-6.

- Людкевич, С. (2000). *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. (Т. 2). Львів: Дивосвіт.
- Максим'юк, Г. (2012, Березень 1). Золоті струни бандури. До 95-річчя від дня народження Степана Ганушевського. *Галицький кореспондент*.
- Попович, О. (2006). Бандурні традиції Перемишля. *Науковий вісник Українського університету в Москві*, 10, 192-196.
- Самчук, У. (1976). *Живі струни: бандура і бандуристи*. Детройт: Видання Капелі Бандуристів ім. Тараса Шевченка.
- Франко, І. (2008). *Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. З останніх десятиліть XIX в.* Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження».
- Хоткевич, Г. (1909). *Підручник гри на бандурі*. Львів: НТШ.
- Черепанин М. (1997). *Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX ст.)* [Монографія]. Київ: Вежа.
- Чорний-Досінчук, М. (1989). Степан Ганушевський. *Бандура*, 29-30.
- Чорний-Досінчук, М. (1995). У пам'ять бандуриста Володимира Юркевича. *Бандура*, 53-54, 48-50.
- Штокалко, З. (1992). *Кобзарський підручник*. Едмонтон; Київ: Видавництво Канадського інституту українських студій.
- Dutczak, W. (2014). Hnat Chotkewycz i ogruntowanie się stylu wykonawstwa koncertowego na bandurze w Galicji na początku XX wieku. In *Musica Galiciana*. (Т. 14). Rzeszów: WUR.

References

- Cherepanyn, M. (1997). *Muzyczna kultura Halychyny (druga polovina XIX – persha polovina XX st.)* [Musical culture of Galicia (other half of the 19th – the first half of the twentieth century)] [Monograph]. Kyiv: Vezha [in Ukrainian].
- Chorny-Dosinchuk, M. (1989). Stepan Hanushevskiy [Stepan Hanushevsky]. *Bandura*, 29-30 [in Ukrainian].
- Chorny-Dosinchuk, M. (1995). U pamiat bandurysta Volodymyra Yurkevycha [In memory of Bandura player Vladimir Yurkevich]. *Bandura*, 53-54, 48-50 [in Ukrainian].
- Dosinchuk-Chorny, M. (1996). S. Maliutsa-Palchynetskyi – vyznachnyi banduryst UPA [S. Malyutsya-Palchynetsky is a prominent bandurist of the UPA]. *Bandura*, 57-58 [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2006). *Muzyczna spadshchyna Zinoviia Shtokalka* [Music Legacy by Zinovy Shtokalko]. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii "Mystetstvoznavstvo"*, 1 (16), 29-37 [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2013). *Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia* [Bandura art of Ukrainian diaspora] [Monograph]. Ivano-Frankivsk: Foliant [in Ukrainian].
- Dutczak, W. (2014). Hnat Chotkewycz i ogruntowanie się stylu wykonawstwa koncertowego na bandurze w Galicji na początku XX wieku [Hnat Chotkewycz and the rebellion of the style of concert performance on a bandura in Galicia in the early twentieth century]. In *Musica Galiciana*. (Vol. 14). Rzeszów: WUR [in Polish].
- Dutchak, V. (2018). *Tvorcha i naukova diialnist Andriia Horniatkevycha (Kanada) v konteksti rozvytku bandurnoho mystetstva Ukrainy ta diaspory* [Artistic and scientific activity of Andrii Horniatkevych (Canada) in the context of bandura art development in Ukraine and Diaspora]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Muzychne mystetstvo*, 2, 106-124 [in Ukrainian].

- Franko, I. (2008). *Narys istorii ukrainsko-ruskoj literatury do 1890 r. Z ostannikh desiatylyt XIX st.* [Essay on the history of Ukrainian-Russian literature until 1890. From the last decades of the nineteenth century]. Drohobych: Vydavnycha firma "Vidrodzhennia" [in Ukrainian].
- Hrab, U. (2009). *Muzykolohiia yak universytetska dystsyplina. Lvivska muzykolohichna shkola Adolfa Khybinskoho (1912–1941)* [Musicology as a university discipline. Lviv School of Musicology of Adolf Khybinsky (1912-1941)]. Lviv: Vydavnytstvo Ukrainskoho katolytskoho universytetu [in Ukrainian].
- Iemets, V. (1961). *U zolote 50-richchia sluzhby Ukraini.* [In the golden 50th anniversary of Ukraine's service]. Toronto: UVAN [in Ukrainian].
- Ievhenieva, M. (2017). *Formuvannia ta rozvytok bandurnoho mystetstva Ternopilshchyny* [Formation and development of bandura art of Ternopil region]. (Candidate's thesis). Lvivska natsionalna muzychna akademiia im. M. V. Lysenka, Lviv [in Ukrainian].
- Khotkevych, H. (1909). *Pidruchnyk hry na banduri* [Handbook of bandura]. Lviv: NTSh [in Ukrainian].
- Kolessa, F. (1969). *Melodii ukrainskykh narodnykh dum* [Melodies of Ukrainian folk dumas]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Kovalchuk, D. (2006). Dity sviashchenykyv Halychyny – prodovzhuvachi kobzarskykh tradytsii [Children of the Galician priests – the continuators of the kobzar traditions]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriia "Mystetstvoznavstvo"*, 1 (16), 16-19 [in Ukrainian].
- Kovalchuk, D. (1992). Shana bandurystovi [Honor a bandura player]. *Bandura*, 39-40, 26-27 [in Ukrainian].
- Lehkun, O. (2006). Storinky zhyttia ta kontsertna diialnist Kostia Misevycha [Kost' Misewich's pages of life and concert activity]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriia "Mystetstvoznavstvo"*, 1 (16), 3-6 [in Ukrainian].
- Liudkevych, S. (2000). *Doslidzhennia, statii, retsenzii, vystupy* [Research, articles, reviews, speeches]. (Vol. 2). Lviv: Dyvosvit [in Ukrainian].
- Maksymiuk, H. (2012, March 1). Zoloti struny bandury. Do 95-richchia vid dnia narodzhennia Stepana Hanushevskoho [Gold bandura strings. To the 95th anniversary of the birth of Stepan Hanushevsky]. *Halytskyi korespondent* [in Ukrainian].
- Popovych, O. (2006). Bandurni tradytsii Peremyslia [Traditions Bandura of Przemyśl]. *Naukovyi visnyk Ukrainskoho universytetu v Moskvi*, 10, 192-196 [in Ukrainian].
- Samchuk, U. (1976). *Zhyvi struny: bandura i bandurysty* [Live strings: Bandura and Banduraplayers]. Detroit: Vydannia Kapeli Bandurystiv im. Tarasa Shevchenka [in Ukrainian].
- Shtokalko, Z. (1992). *Kobzarskyi pidruchnyk* [Kobzar textbook]. Edmonton; Kyiv: Vydavnytstvo Kanadskoho instytutu ukrainskykh studii [in Ukrainian].
- Vavryk, O. (2006). *Kobzarski shkoly v Ukraini* [Kobzar schools in Ukraine]. Ternopil: Zbruch [in Ukrainian].
- Zheplynskyi, B. (2000). *Korotka istoriia kobzarstva v Ukraini* [Brief history of kobzarart in Ukraine]. Lviv: Krai [in Ukrainian].
- Zheplynskyi, B. (2002). *Kobzarskymy stezhynamy* [Kobzar trails]. Lviv [in Ukrainian].
- Zheplynskyi, B. (2006). Yurii Sinhalevych i vidrodzhennia kobzarskoho mystetstva v Halychyni [Yuri Singalevich and the revival of kobzarart in Galicia]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriia "Mystetstvoznavstvo"*, 1 (16), 19-22 [in Ukrainian].

UKRAINIAN DIASPORA BANDURA PLAYERS ORIGINATES FROM GALICIA

Violetta Dutchak

*Doctor of Arts, Professor, Head of the Music Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art Department,
ORCID: 0000-0001-6050-4698; e-mail: violetta.dutchak@ukr.net
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine*

Abstract

The article deals with the sociocultural origin of many well-known bandura art representatives of the Ukrainian diaspora. The work distinguishes the personalities of the diaspora bandura players, the natives of Galicia and their achievements in the context of the study necessity actualization in performing tradition broadcast, the preservation of the performing school characteristics, etc. **The purpose of the article** is to study the contribution of Galician bandura players to the development of bandura art in foreign countries. **The scientific novelty of the research** is the systematic information introduction about the representation of Galician bandura players in the Ukrainian diaspora, their priorities in the tools, repertoires, performances, and so on. The contribution of K. Misewych, D. Honta, D. Scherbyna to popularization of bandura in Poland in the interwar period is being determined. The activities of the Yuri Singalevich Lviv Galician school are being pointed out, whose students (S. Hanushevskiy, S. Lastovich-Chulivskiy, V. Yurkevych, Z. Shtokalko, etc.) not only promoted the bandura in Galicia, but also became successful in various types of bandura activity in the Ukrainian diaspora, synthesized their skills with traditional regional bandura schools. Particularly, the natives of Galicia V. Lutsiv and B. Shark, who in the Ukrainian diaspora synthesized the regional bandura schools of performance, were noted. The article uses historical, axiological, musicological and cultural approaches and their corresponding methods, which determine the methodology of research. In particular, the historical-chronological method is used to examine the stages of bandura players artistic path; the axiological - to determine the value of their achievements, musicological and cultural methods will contribute to the multi-vector representation of Galician bandura players contribution to the world treasury of Ukrainian culture. **Conclusions.** It has been determined, that in the process of bandura art development in Galicia, the unification of Western and Eastern bandura schools took place, the basic directions of music instrument functioning were laid, which ideas were continued in post-war emigration.

Keywords: bandura art; diaspora; Galicia; Yuri Singalevich Lviv Galician school

БАНДУРИСТЫ УКРАИНСКОЙ ДИАСПОРЫ – РОДОМ ИЗ ГАЛИЧИНЫ

Виолетта Дутчак

доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыкальной украинистики и народно-инструментального искусства; ORCID: 0000-0001-6050-4698; e-mail: violetta.dutchak@ukr.net
ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника»,
Ивано-Франковск, Украина

Аннотация

В статье анализируется социокультурное происхождение многих известных представителей бандурного искусства украинской диаспоры. Выделены персоналии бандуристов диаспоры, уроженцев Галичины и их достижения в контексте актуализации потребности изучения трансляции исполнительской традиции, сохранения признаков исполнительской школы и т. п. **Целью статьи** является изучение вклада бандуристов Галичины в развитие бандурного искусства зарубежья. **Научную новизну исследования** составляет введение в научный оборот систематизированной информации о представительстве бандуристов Галичины в среде украинской диаспоры, их приоритеты в инструментари, репертуаре, исполнительских манерах и тому подобное.

Определен вклад К. Мисевича, Д. Гонты, Д. Щербины в популяризацию бандуры в Польше в межвоенный период. Выделена деятельность львовской галицкой школы Юрия Сингалевича, ученики которой (С. Ганушевский, С. Ластович-Чуливский, В. Юркевич, З. Штокалко и др.), не только способствовали распространению бандуры в Галичине, но и стали успешными в различных видах бандурной деятельности в среде украинской диаспоры, синтезировали свои умения с традиционными региональными бандурными школами. Отдельно отмечено уроженцев Галичины В. Луцива и Б. Шарка, которые в среде украинской диаспоры синтезировали региональные бандурные школы исполнительства.

В статье использованы исторический, аксиологический, музыковедческий и культурологический подходы и соответствующие им методы, которые определяют **методологию исследования**. В частности, историко-хронологический метод использован для рассмотрения этапов жизнотворчества бандуристов, аксиологический – для определения ценности их достижений, музыковедческие и культурологические методы способствуют разновекторному представлению вклада бандуристов Галичины в мировую сокровищницу украинской культуры. **Выводы.** Определено, что в процессе развития бандурного искусства в Галичине произошло слияние восточной и западной школ бандуры, были заложены основные направления функционирования инструмента, продолженные и в послевоенной эмиграции

Ключевые слова: бандурное искусство; диаспора; Галичина; галицкая школа бандуристов Ю. Сингалевича



Scientific publication

BULLETIN
OF KYIV NATIONAL UNIVERSITY
OF CULTURE AND ARTS

Series in Musical Art

Scientific journal

Volume 2 No 1
2019

Наукове видання

ВІСНИК
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Серія: Музичне мистецтво

Науковий журнал

Том 2 № 1
2019

Підписано до друку: 26.06.2019. Формат 70x100 ^{1/16}
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Roboto.
Ум. друк. арк. 9,59. Обл.-вид. арк. 8,27.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 3845

Видавничий центр КНУКіМ
Видавець Київський національний університет культури і мистецтв
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготовників
і розповсюджувачів видавничої продукції, серія ДК №4776 від 09.10.2014