

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

# ВІСНИК

КИЇВСЬКОГО  
НАЦІОНАЛЬНОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ  
КУЛЬТУРИ  
І МИСТЕЦТВ

Серія: Музичне мистецтво

*Науковий журнал*

---

**2020**

Том **3**  
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 № 10 від 26.05.2020 р.)

#### ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

**Брояко Н. Б.**, кандидат мистецтвознавства,  
професор;

#### ЗАСТУПНИК ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА

**Дорофєєва В. Ю.**, кандидат мистецтвознавства,  
доцент;

#### ВІДПОВІДАЛЬНИЙ СЕКРЕТАР

**Чернецька Н. Г.**, кандидат мистецтвознавства,  
доцент, Східноєвропейський національний  
університет імені Лесі Українки;

#### 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, ПНУ імені Василя Стефаника;

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

**Карась Г. В.**, доктор мистецтвознавства, професор,  
ПНУ імені Василя Стефаника;

**Кужмазова Ю. Ш.**, кандидат мистецтвознавства,  
доктор PhD, доцент, Бакінська музична академія  
ім. Уз. Гаджибейлі (Азербайджан);

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

**Полович 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;

**Фурдичко А. О.**, доктор мистецтвознавства,  
доцент;

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

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

#### ЛІТЕРАТУРНИЙ РЕДАКТОР

**Рибка А. Т.**

#### РЕДАКТОР АНГЛОМОВНИХ ТЕКСТІВ

**Сарновська Н. І.**

#### БІБЛІОГРАФІЧНИЙ РЕДАКТОР

**Степко В. В.**

#### ДИЗАЙН ОБКЛАДИНКИ

**Дорошенко Є. О.**

#### ТЕХНІЧНЕ РЕДАГУВАННЯ

#### ТА КОМП'ЮТЕРНА ВЕРСТКА

**Бережна О. В.**

Науковий журнал відображається в таких базах даних: BASE, Central and East European Index, Crossref, DOAJ, Google Академія, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: довідник наукових ресурсів відкритого доступу, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Наукова періодика України (УРАH).

#### 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  
(minutes No 10 of 26.05.2020)*

---

**EDITOR-IN-CHIEF**

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

**DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF**

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

**ASSISTANT EDITOR**

**Chernetska N. H.**, PhD in Arts, Associate Professor,  
Lesya Ukrainka Eastern European National  
University;

**EDITORIAL BOARD**

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

**Hrytsa-Porytska S. Y.**, DSc (Art Studies), Professor,  
Corresponding Member of NASU;

**Demenko B. V.**, DSc (Art Studies), Professor;

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

**Zinkiv I. Ya.**, DSc (Art Studies), Professor, Lviv  
National Music Academy named after M. Lysenko;

**Karas H. V.**, DSc (Art Studies), 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);

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

**Siuta B. O.**, DSc (Art Studies), Professor, NMAU  
named after P. I. Tchaikovsky;

**Fadieieva K. V.**, DSc (Art Studies), Associate  
Professor, NMAU named after P. I. Tchaikovsky;

**Furdychko A. O.**, DSc (Art Studies), Associate  
Professor;

**AmbrazeVICIUS R.**, PhD, Professor, Lithuanian  
Academy of Music and Theatre, Kaunas University  
of Technology (Lithuania);

**VyciniENÉ D.**, PhD, Professor, Dr. Habil. of  
Musicology, Lithuanian Academy of Music  
and Theatre (Lithuania).

**LITERARY EDITOR**

**Rybka A. T.**

**ENGLISH TEXTS EDITOR**

**Sarnovska N. I.**

**BIBLIOGRAPHIC EDITOR**

**Stepko V. V.**

**COVER DESIGN**

**Doroshenko Ye. O.**

**TECHNICAL EDITING  
AND COMPUTER LAYOUT**

**Berezhna O. V.**

---

*The scientific journal is displayed in BASE, Central and East European Index, Crossref, DOAJ, Google Scholar, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: the Directory of Open Access scholarly Resources, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, Ulrich's Periodicals Directory, 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, Yevhen Konovalets Str.,  
Kyiv, 01133, Ukraine

20, Chigoryna Str., Off. 41, Kyiv, 01042, Ukraine

KNUKIM Publishing Centre, 14, Chigoryna Str., 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 № 10 от 26.05.2020 г.)

#### ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

**Брояко Н. Б.**, кандидат искусствоведения, профессор;

#### ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

**Дорофеева В. Ю.**, кандидат искусствоведения, доцент;

#### ОТВЕТСТВЕННЫЙ СЕКРЕТАРЬ

**Чернецкая Н. Г.**, кандидат искусствоведения, доцент, Восточноевропейский национальный университет имени Леси Украинки;

#### РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

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

**Грица-Порицкая С. И.**, доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент НАН Украины;

**Деменко Б. В.**, доктор искусствоведения, профессор;

**Дутчак В. Г.**, доктор искусствоведения, профессор, ПНУ имени Василия Стефаника;

**Зинкив И. Я.**, доктор искусствоведения, профессор, Львовская национальная музыкальная академия им. Н. В. Лысенко;

**Карась А. В.**, доктор искусствоведения, профессор, ПНУ имени Василия Стефаника;

**Кухмазова Ю. Ш.**, кандидат искусствоведения, доктор PhD, доцент, Бакинская музыкальная академия им. Уз. Гаджибейли (Азербайджан);

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

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

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

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

**Фурдичко А. О.**, доктор искусствоведения, доцент;

**Амбразявичюс Р.**, доктор гуманитарных наук (музыковедение), доктор PhD, профессор, Литовская академия музыки и театра, Каунасский технологический университет (Литва);

**Вичинене Д.**, доктор гуманитарных наук (музыковедение), доктор PhD, профессор, Литовская академия музыки и театра (Литва).

#### ЛИТЕРАТУРНЫЙ РЕДАКТОР

**Рыбка А. Т.**

#### РЕДАКТОР АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ТЕКСТОВ

**Сарновская Н. И.**

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР

**Степко В. В.**

#### ДИЗАЙН ОБЛОЖКИ

**Дорошенко Е. О.**

#### ТЕХНИЧЕСКОЕ РЕДАКТИРОВАНИЕ

#### И КОМПЬЮТЕРНАЯ ВЕРСТКА

**Бережная О. В.**

Научный журнал отображается в следующих базах данных: *BASE, Central and East European Index, Crossref, DOAJ, Google Академия, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: справочник научных ресурсов открытого доступа, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, Ulrich's Periodicals Directory, 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, 2020  
© Авторы, 2020

## ЗМІСТ

## ТЕОРІЯ

<b>Ганна Карась</b>	Семіосфера націокультурного простору Гантера	8
<b>Ірина Казнох</b>	Драматургічні принципи циклічної композиції Пасхального канону (на матеріалі Ірмологіона 70-х – 80-х рр. XVII ст.)	18

## ПРАКТИКА

<b>Григорій Ганзбург</b>	Просторові ефекти в звучанні музики	27
<b>Наталія Данченко</b>	Акусматична музика: принципи графічної візуалізації	37
<b>Олександр Войтович</b>	Порівняння акустичних властивостей концертних залів (на прикладі естетичної оцінки звучання музичних творів)	48

## ІСТОРІЯ

<b>Віктор Мішалов</b>	Традиція та новаторство у бандурному виконавстві Василя Ємця	59
<b>Петро Андрійчук</b>	Розвиток аматорського хорового мистецтва у контексті музичної культури України другої половини XX – початку XXI століття	71

## КОНТЕКСТ

<b>Євгенія Бондар</b>	«Історія ересі» К. Цепколенко в контексті актуальних тенденцій сучасної хорової творчості	81
-----------------------	---	----

## ПЕРСОНАЛІЇ

<b>Віолетта Дутчак</b>	«Живі струни» Уласа Самчука в контексті джерелознавства бандурного мистецтва (115-літтю від дня народження У. Самчука присвячується)	95
------------------------	--	----

## CONTENTS

		<b>THEORY</b>
<b><i>Hanna Karas</i></b>	Semiosphere of the Hunter national cultural space	8
<b><i>Iryna Kaznokh</i></b>	Cyclical composition's dramaturgical principles of the Easter canon (on the Irmologion material of the 70s – 80s of the XVII century)	18
		<b>PRACTICE</b>
<b><i>Hryhorii Hanzburh</i></b>	Spatial effects in the sound of music	27
<b><i>Nataliia Danchenko</i></b>	Acousmatic music: principles of graphic visualization	37
<b><i>Oleksandr Voitovych</i></b>	Comparison of the acoustic properties of concert halls (on the example of aesthetic evaluation of the sound of musical works)	48
		<b>HISTORY</b>
<b><i>Victor Mishalow</i></b>	Tradition and innovation in the bandura performances of Vasyl Yemetz	59
<b><i>Petro Andriichuk</i></b>	The development of amateur choral art in the context of the musical culture of Ukraine in the second half of the 20th and beginning of the 21st centuries	71
		<b>CONTEXT</b>
<b><i>Yevheniia Bondar</i></b>	K. Tsepkenko's "History of Heresy" in the context of current trends in contemporary choral creativity	81
		<b>PERSONALIA</b>
<b><i>Violetta Dutchak</i></b>	Ulas Samchuk's "Living strings" in the context of bandura art source studies (dedicated to Ulas Samchuk's 115 <sup>th</sup> anniversary)	95

## СОДЕРЖАНИЕ

## ТЕОРИЯ

- Анна Карась** Семиосфера нациокультурного пространства Гантера 8
- Ирина Казнох** Драматургические принципы цикличной композиции Пасхального канона (на материале Ирмологиона 70-х – 80-х гг. XVII в.) 18

## ПРАКТИКА

- Григорий Ганзбург** Пространственные эффекты в звучании музыки 27
- Наталья Данченко** Акусматическая музыка: принципы графической визуализации 37
- Александр Войтович** Сравнение акустических свойств концертных залов (на примере эстетической оценки звучания музыкальных произведений) 48

## ИСТОРИЯ

- Виктор Мишалов** Традиция и новаторство в бандурном исполнении Василя Емца 59
- Петр Андрийчук** Развитие любительского хорового искусства в контексте музыкальной культуры Украины второй половины XX – начала XXI века 71

## КОНТЕКСТ

- Евгения Бондарь** «История ереси» К. Цепколенко в контексте актуальных тенденций современного хорового творчества 81

## ПЕРСОНАЛИИ

- Виолетта Дутчак** «Живые струны» Уласа Самчука в контексте источниковедения бандурного искусства (115-летию со дня рождения У. Самчука посвящается) 95

DOI: 10.31866/2616-7581.3.1.2020.204334

УДК 78.071.2:314.743

## СЕМІОСФЕРА НАЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ ГАНТЕРА

Ганна Карась

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

---

### Анотація

У статті розглянуто Український культурний центр в Гантері (США) як особливий культурний простір, семіосфера якого сповнена різних текстів і знаків: вербальна комунікація (українська, англійська та інші мови), музичні тексти (вокальні, інструментальні), мова архітектури, образотворчого мистецтва, мова природи. Основний акцент зроблено на проведенні від 1983 року за ініціативи композитора Ігоря Соневицького фестивалю класичної та камерної музики в Greene County (штат Нью-Йорк), який продовжується до наших днів. Метою фестивалю є пропагування сучасного українського музичного мистецтва.

**Мета дослідження** – осмислити семіосферу націокультурного простору Гантера (США). У статті використано історичний, аксіологічний, культурологічний та інформаційно-семіотичний підходи й відповідні їм методи, які визначають **методологію дослідження**. Зокрема, історико-хронологічний метод використаний для розгляду діяльності Українського культурного центру в Гантері впродовж тривалого часу (понад 40 років), аксіологічний – для визначення цінності здобутків українських митців, культурологічні методи сприятимуть різновекторному представленню внеску діячів культури у світову та українську скарбниці, інформаційно-семіотичний метод допоможе осмислити семіосферу простору Гантера як світ знаків, за допомогою яких в людському суспільстві зберігається і накопичується соціально-культурна інформація, створена людьми знаковими засобами.

**Наукову новизну дослідження** становить введення до наукового обігу систематизованої інформації та архівних матеріалів про діяльність Українського культурного центру в Гантері, проведення за ініціативою композитора Ігоря Соневицького фестивалю класичної та камерної музики в Greene County (штат Нью-Йорк).

**Висновки.** Українська культура як синтез різних видів мистецтва та народної творчості, яку зберігає і продукує Український культурний центр в Гантері, допомагає нашим землякам або американцям українського походження зберігати свою національну і культурну ідентичність, а для представників інших народів – демонструвати її високі сенси й досягнення.

**Ключові слова:** семіосфера; націокультурний простір; Український культурний центр; композитор Ігор Соневицький; Гантер; США



## Вступ

Український культурний центр в Гантері (США) – це особливий культурний простір, семіосфера якого сповнена різних текстів і знаків. Гантер понад сорок років об'єднує українські мистецькі сили діаспори та материкової України, засвідчує високий професійний рівень українського музичного мистецтва, тому важливо збагнути «анатомію» цього мистецького явища.

## Мета

Мета статті – осмислити семіосферу націокультурного простору Гантера. Для її досягнення необхідно вирішити такі завдання: виявити і проаналізувати невідомі матеріали про мистецький Гантер; з'ясувати особливість семіосфери націокультурного простору Гантера.

## Аналіз останніх досліджень і публікацій

Розрізнений фактичний матеріал про мистецький Гантер міститься у монографії Стефанії Павлишин (2005) про Ігоря Соневицького<sup>1</sup>, книзі спогадів про нього (Павлишин, 2010), Інтернет-ресурсах (Кіндрась & Лабунський, 2014; Корсун, 2012; «Мирослав Скорик», 2018). Джерельним матеріалом слугували архівні документи та відеоматеріали з архіву І. Соневицького, що знаходяться в Інституті церковної музики Українського католицького університету у м. Львові («Доброчинний концерт», 1997; Соневицький, 1977; Соневицький, 1973)<sup>2</sup>, інтерв'ю із композиторами Мирославом Скориком (Карась, 2019а)<sup>3</sup> та Олександром Козаренком (Карась, 2019б). Теоретичним підґрунтям для студії обрано вчення Юрія Лотмана (2010).

## Виклад матеріалу дослідження

Сьогодні культурно-відпочинковий центр у Катскільських горах «Гантер», що розташований за 150 км від Нью-Йорка, – це цілісний комплекс: знаменита дерев'яна церква св. Івана Хрестителя, Центр української культури (Music and Art Center of Greene County), котрий проводить музичний фестиваль та концерти кла-

<sup>1</sup> Соневицький Ігор (1926–2006) – відомий український композитор, музикознавець, піаніст, диригент, педагог, організатор у США. Навчався у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові, Музичній академії у Відні, Державній музичній академії у Мюнхені (1950). Доктор філософії в Українському вільному університеті у Мюнхені (1961). З 1950-го року у США, співзасновник та викладач Українського музичного інституту у Нью-Йорку (у 1959–1961 – його директор). Диригент хору «Думка» в Нью-Йорку, «Трембіта» в Ньюарку, «Українського хору ім. Тараса Шевченка» в Клівленді. Професор Українського Католицького Університету в Римі (1971–1980), дійсний член Української Вільної Академії Наук у США і Наукового товариства ім. Т. Шевченка, член Американського Музикологічного Товариства та Асоціації Американських Композиторів, засновник та керівник Центру української культури в Гантері (1983–2003).

<sup>2</sup> Висловлюємо вдячність за сприяння в опрацюванні цих матеріалів докторам мистецтвознавства, професорам Юрію Ясіновському, Наталії Сиротинській та аспіранту Юрію Островському.

<sup>3</sup> Щиро дякуємо за сприяння цього інтерв'ю доктору мистецтвознавства, професору Адріані Скорик.

сичної музики, виставки та інші заходи, літні курси співу для дітей, гуртки народного мистецтва, крамниця народних художніх виробів.

Лідія Корсун (2012) підкреслює: «"Український Гантер" (за назвою містечка, де живуть, здебільшого, українці) включає ще мешканців-українців сусідніх шести містечок Greene County і містить у собі ще більш широке поняття. Бо для повоєнних іммігрантів ця мальовнича місцевість – копія наших Карпат – уособлювала Батьківщину і втамовувала їхню ностальгію. Ті, хто відкрив та освоїв цей чудовий "шматочок України в Америці", виховали тут уже четверте покоління своїх нащадків і привили їм любов до українства. Тому й побутує таке своєрідне географічно-етнічне визначення як "гантерці". Всі, причетні до життя чи діяльності Гантера, гордо пишуть – поряд зі своїми прізвищами – замість звань та посад – "гантерець". І цим усе сказано».

Відкрив цю місцину на початку 1950-х років український переселенець, відомий футболіст Володимир Кобзар (1909–1977), який прагнув придбати хату для своєї родини. Пошуки привели його до Greene County (назва північної частини Катскільських гір): «Почувши шум води, Кобзар пішов у напрямі річки... Дві гірські потоки вливались одна в одну, пструг-форель стрілою помчав з-під одного каменя під другий, а лагідні верхи гір нагадали йому Рахів де "Чорна Білу доганяє»» (Соневицький, 1973, арк. 4). Символіка природного ландшафту, що нагадував рідні карпатські пейзажі, спонукала прийняти рішення поселитися тут. «Це був фактично початок існування української вакаційної оселі в Гантері. В 1960 році Кобзар збудував перший мотель (6 мешканєвих одиниць), а три роки пізніше закінчив будову більшого будинку, що його назвав "КСЕНЯ". В цьому будинку влаштовано велику залу, де від 1962 року відбуваються мистецькі та культурно-розвагові імпрези» (Соневицький, 1973, арк. 5–6). Від 1963 року щороку відомий український артист-маляр Едвард Козак влаштовував у цій залі індивідуальні виставки, а від 1972 року до нього долучилися сини Ярема та Юрко. Ігор Соневицький підкреслював, що найбільшим фактором, що спонукав українців приїхати до Гантера або поселитися на постійно, була побудова української греко-католицької церкви св. Івана Хрестителя, архітектором якої став Іван Жуковський (1901–1980) (Соневицький, 1973, арк. 6–7). Церкву у 1962 році збудували без цвяхів з кедрового дерева, яке привезли з Британської Колумбії в Канаді і покрили кедровими драницями-дошками, які виготовляли вручну. Дранку, як вид покрівельного матеріалу, здавна використовують на Гуцульщині. За задумом, зовнішній і внутрішній вигляд церкви мали відповідати стилю «модифікованої гуцульської церковці» (Соневицький, 1973, арк. 8). Відомий скульптор-монументаліст, різьбяр по дереву Михайло Черешньовський (1911–1994) вирізьбив іконостас для цієї церкви, застосовуючи в ньому всі народні мотиви, а також престіл, кивот, тетрапод, стояк під Євангеліє, павук-панікадило. Розмалювання ікон виконав один з найвизначніших художників – Петро Холодний, молодший (1902–1990) (Соневицький, 1973, арк. 9–10). Висока дзвіниця біля церкви своєю конструкцією нагадує Семиківську дзвіницю Косівського повіту. Таким чином, церква св. Івана Хрестителя не тільки «...стала зразком нашої архітектури та церковного мистецтва в США і в Канаді та атракцією в Катскільських горах» (Соневицький, 1973, арк. 10), а й об'єднуючим та духовним центром Українського Гантера. У 2012 році вона відзначила свій Золотий ювілей – 50-річчя. Цій події був присвячений великий фестиваль української культури.

Вгуцульському стилі підніжжя дзвіниці було побудовано із цільного дерева без цвяхів гуцульський двір, що його називають популярно ГРАЖДОЮ. Це приміщення об'єднало кілька функціональних зон: велику залу для культурно-мистецьких імпрез, різьблений рундук-балкон для скульптур і дереворитів, крамницю народного мистецтва. 22 липня 1973 року було відкрито в «Гуцульському дворі» першу мистецьку виставу картин Михайла Мороза, Миколи Бутовича, Петра Холодного (мол.), Едварда Козака та скульптур і різьб Михайла Черешньовського (Соневицький, 1973, арк. 13–14). Вподовж року відбувалися лекції з історії народного мистецтва. Зрештою, сюди почала приїжджати з різних міст США і Канади «...українська інтелектуальна та мистецька сила» (Соневицький, 1973, арк. 17).

Відкриття Українського культурного центру в Гантері відбулося 9 липня 1977 року. Анонсуєчи програму діяльності центру на літній сезон 1977 року у передачі на радіостудії «Голос Америки», його культурно-мистецький керівник Ігор Соневицький наголошував на її різноманітті: лекції з історії українського мистецтва, концерти, вечори гумору й сатири, молодих талантів, вечірки з танцями (Соневицький, 1977, арк. 3–4). Вже тоді митець був переконаний, що «заснування "Українського культурного центру в Гантері" – це є один яскравий доказ вітальності українців в Америці... Молодь охоче гуртується коло таких осередків і свідомо чи підсвідомо поглиблює в собі почуття української ідентичності, що живе в народних піснях, танцях і в слові» (Соневицький, 1977, арк. 4–5).

Діяльність центру впродовж перших шести років підготувала нову ініціативу Ігоря Соневицького – заснування у 1983 році в Граджі у Гантері **фестивалю класичної та камерної музики**. Сьогодні, це найстаріший фестиваль «серйозної музики» в Greene County (штат Нью-Йорк), започаткований композитором при великій підтримці своєї дружини Наталки Соневицької-Палідвор. Ігор Соневицький здійснював його впродовж двадцяти років (до 2003-го року). Маючи добру музичну освіту, гарний смак, менеджерські здібності, приятельські особисті контакти з відомими музикантами українського походження (Павло Плішка, Тома Гриньків та інші) він забезпечив фестивалю відповідне звучання й статус.

Коли розпався Радянський Союз і українські музиканти могли вільно приїжджати до Америки, фестиваль збагатився новими іменами.

Справу І. Соневицького продовжив піаніст світового рівня Володимир Винницький як музичний директор фестивалю (від 2003 року)<sup>4</sup>. Їхнє знайомство у 1989 році стало знаковим: «Це був якби "природний місточок" між Україною і діаспорою. Як наслідок цього, в Америці з'явилися не "номенклатурні",

<sup>4</sup> Винницький Володимир народився у Львові, закінчив Львівську спеціалізовану музичну школу ім. С. Крушельницької, Московську консерваторію імені П. І. Чайковського та аспірантуру. Викладав у Київській консерваторії (нині Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського), був солістом Національного симфонічного оркестру України. Активно концертував в Україні, республіках колишнього Радянського Союзу, а також у Європі, США, Канаді, Центральній і Південній Америці, Південній Африці – фактично об'їздив увесь світ. У США він мешкає з 1991 року. Працював на фортепіанних факультетах в музичних закладах Нью-Йорка, в Університеті Коннектикута. Він є директором відділу камерної музики у коледжі Чарльстона (штат Південна Кароліна). У 2012 році був обраний головою журі П'ятого Міжнародного конкурсу піаністів пам'яті Еміля Гільєрса в Одесі. Почесний професор Київської національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (2015), Одеської національної музичної академії ім. А. Нежданової (2010), Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка (2008), Переможець Distinguished Artists Award (1994), Лауреат Міжнародного конкурсу піаністів ім. Маргарити Лонг і Жака Тібо (Париж, 1983).

а справжні таланти, які зараз стали відомими мистцями у світі» (Павлишин, 2010, с. 134).

На фестивалі виступали найвизначніші, в більшості молоді, українські композитори (Вірко Балея, Мирослав Скорик, Олександр Козаренко, Юрій Ланюк), співаки (Павло Плішка, Андрій Добрянський, Марта Кокольська-Мосійчук, Стефан Шафаровський, Лілея Волянська, Оксана Кровицька), піаністи (Юліана Осінчук, Володимир Винницький, Олександр Слободяник, Микола Сук), скрипалі (Олег Криса, Юрій Мазуркевич, Назар Пилатюк), віолончелісти (Наталія Хома) з України та діаспори, квартет ім. Леонтовича. Традиційний музичний фестиваль у Гантері у 2018 році відбувся вже 36-ий раз. Почесним гостем цього Фестивалю вже в'ятнадцяте був Герой України, народний артист, легендарний композитор Мирослав Скорик. У свій ювілейний рік (80-річчя з дня народження) Мирослав Михайлович брав участь у фестивалі як композитор та піаніст. У першому відділі концерту прозвучала «Карпатська рапсодія» для скрипки і фортепіано, Поема для скрипки і фортепіано, Арія і народний танець для віолончелі та фортепіано, Бурлеска для фортепіано Мирослава Скорика, у другому – Фортепіанне тріо та п'ять джазових п'єс для фортепіано в чотири руки. У концерті брали участь уродженці Львова – Наталка Хома (віолончель) та Володимир Винницький (фортепіано) та Івано-Франківська – Назар Пилатюк (скрипка). Ці блискучі музиканти під час американських гастролей об'єдналися у ансамбль із символічною назвою «Київ тріо». Цим складом артисти виступають за кордоном та в Україні («Мирослав Скорик», 2018). Джазові п'єси прозвучали у виконанні Володимира Винницького та Маестро Мирослава Скорика.

12

М. Скорик підкреслює, що Гантер є тим місцем, яке дає зрозуміти українцям що то є Америка. Унікально, що в далекій і незрозумілій для нас країні виникає зацікавлення публіки, глядачів, слухачів, колег-музикантів сучасною українською музикою. Безперечно, що вона має бути цікавою слухачам, щоб збудити інтерес, заявити, що є така нація, народ, що має свій код, свою ментальність, свою поетику буття і своє мистецтво. Гантер дозволив представити широку палітру українського мистецтва, яке зацікавлює виконавців зі всього світу. Важливо, що музиканти-неукраїнці долають тисячі кілометрів, щоб приїхати сюди, виконати твори українських композиторів, а потім поширювати український контент, який закладений у кожному творі, у своїх країнах. М. Скорик наголошує на вагомій ролі Ігоря та Наталії Соневицьких у підтримці творчості сучасних українських композиторів, адже вони не тільки запрошували митців з концертами до Гантера, але й замовляли твори за певну винагороду. Так, замовлена Мирославу Скорику І. Соневицьким Соната № 2 для скрипки і фортепіано, прем'єра якої відбулася в 1991 році за участю Олега Криса, здобула популярність і увійшла до репертуару багатьох скрипалів (Карась, 2019а).

Засновник московсько-тартуської семіотичної школи, автор універсальної семіотичної теорії і методології Юрій Лотман під семіосферою вважає семіотичний простір, який притаманний певній культурі (Лотман, 2010, с. 251). А він «... заповнений конгломератом елементів, які знаходяться в найрізноманітніших стосунках один з одним: вони можуть виступати в якості смислів, які зіштовхуються, коливаються у просторі між повною тотожністю і абсолютним нестикуванням. Ці різномовні тексти одночасно містять в собі обидві можливості, тобто один і той же текст може бути у відношенні до якогось смислового ряду у стані пересікання, а до другого – тотож-

ності. Ця різноманітність можливих зв'язків між смисловими елементами створює об'ємний смисл, який осягається повною мірою тільки із відносин всіх елементів між собою і кожного із них до цілого» (Лотман, 2010, с. 146). Виходячи із цієї тези, семіотичний простір Гантера сповнений конгломерату елементів (текстів): вербальна комунікація (українська, англійська та інші мови), музичні тексти (вокальні, інструментальні), мова архітектури, образотворчого мистецтва, мова природи.

Юрій Лотман (2010) підкреслював, що «...семіотичний простір не є сумою окремих мов, а є умовою їх існування і роботи <...> Поза семіосферою немає ні комунікації, ні мови» (с. 250). Тобто, для того, щоб відчитати тексти, учасники комунікації повинні мати певний досвід, навички семіозису, оскільки «...семіотичний досвід повинен парадоксально випереджувати будь-який семіотичний акт» (Лотман, 2010, с. 250). Отже, участь у семіотичних актах мистецького Гантера зумовлювала підготовленість публіки до них. Тобто, це мала бути освічена, інтелігентна, високодуховна публіка, здатна дешифрувати мистецькі тексти, кожен з яких має свою специфіку.

Маємо зауважити, що публіка Гантера – неоднорідна – сюди приїжджають як українці, так і американці, музиканти і поціновувачі музики, мистецтва. Тому, необхідно врахувати думку Юрія Лотмана (2010) про те, що «...всяка культура розпочинається із розбиття світу на внутрішній ("свій") простір і зовнішній ("їх"). Як цей бінарний розподіл інтерпретується – залежить від типології культури» (с. 257).

Для українців це була рідна культура, тому дешифрування текстів відбувалося органічніше, для американців (на наш погляд) прочитання цих текстів є проблематичним, оскільки українська культура для них є чужою. Процес семіотизації (розподіл зовнішнього світу на об'єкти, які щось означають, символізують, вказують, тобто мають смисл, і ті, що представляють лиш самих себе) (Лотман, 2010, с. 259) для них не є цілісним, повним. Оскільки ми наголошуємо на комунікативному процесі, то можливість діалогу з твором мистецтва має відповідати такій умові: «...взаємна зацікавленість учасників ситуації у повідомленні і здатність подолати безумовні семіотичні бар'єри» (Лотман, 2010, с. 268). Практика проведення музичного фестивалю у Гантері впродовж тривалого часу за участю виконавців – неукраїнців, американської публіки засвідчує таку зацікавленість і готовність до сприйняття українського мистецтва.

Американська журналістка, музичний критик газет «Woodstock Times» і «Daily Freeman» Кітті Монтґомері, побувавши у Гантері у 1989 році на концерті піаніста Олександра Слободяника, писала: «Тут відбулося святкування класичного репертуару, що перевищує будь-який піаністичний спектакль, пережитий раніше в цивілізованому світі. Тут була жива музика! Перший серед багатьох мистецьких титанів, яких ми спостерігали у "Гражді" протягом 20 сезонів, вистава була одкровенням...» (Павлишин, 2010, с. 149).

Композитор, піаніст, вчений Олександр Козаренко, побувавши з концертом у Гантері на початку 2000-х років, підтверджує думку про те, що його природне і культурне середовище сприймається українцями як рідне Підгір'я, Гуцульщина. Його семіосфера сповнена знаків української культури, де еманує наша енергія, де з'єднується воля. Відмінними є високе-високе небо, яке палахкотить дивовижними загравами, виття койотів, цвірінкання дивних птахів. Кожен українець, на думку О. Козаренка, який живе там або приїжджає з мистецькою програмою,

творить цю дивну семіосферу з яскраво вираженим інтелектуальним зафарбуванням. Для американців Гантер – це якийсь інший світ, який, однак, вони прагнуть відчутти і зрозуміти це унікальне явище (Карась, 2019b). Винятковим прикладом впливу Гантера є особистість іспано-американського філософа, соціолога релігії Хосе Казанови (José Casanova), який мешкає там, українізувався, у своїх працях окрему увагу приділяє динаміці соціорелігійних процесів в Україні. В молоді роки він перекладав для українського часопису «Сучасність», одружився з україною, відмовився від священничого сану, сина назвав Олексою, розмовляє українською мовою, поселився в Гантері, приїжджає в Україну з лекціями, зокрема в УКУ у Львові (Кіндрась & Лабунський, 2014).

Юрій Лотман (2010) наголошував, що «текст – не тільки генератор нових смислів, але й конденсатор культурної пам'яті» (с. 162). Таким чином, «відчитуючи» різноманітні націокультурні українські тексти (музичні, образотворчого мистецтва, архітектури), якими насичений простір Гантера, слухачі (глядачі) поринають у глибинні джерела нашої культурної пам'яті. Необхідною складовою збереження культурної пам'яті є проведення літніх курсів співу для дітей співачкою Анною Бачинською, для яких І. Соневицький створював пісні (Павлишин, 2010, с. 120–123).

Важливим елементом в системі семіотичних наук є символ. Юрій Лотман (2010) писав: «Символ і в плані виразу, і в плані змісту завжди являє собою якийсь текст, тобто володіє якимсь єдиним замкнутим в собі значенням і чітко вираженим кордоном, що дозволяє ясно виокремити його із оточуючого семіотичного контексту» (с. 240–241), а ще символ «...виступає як чіткий механізм колективної пам'яті» (с. 249). Символами українського Гантера є архітектура, твори образотворчого і музичного мистецтва, в яких закодовані етнозберігаючі смисли.

### Висновки

Ігор Соневицький як амбасадор української культури разом з багатьма українськими митцями впродовж тривалого часу створювали унікальну семіосферу Гантера. Тут «...виступають артисти світового рівня, а обов'язкові в кожній програмі, здебільшого невідомі тут українські твори, викликають зацікавлення і здивування своєю майстерністю і своєрідністю» (Павлишин, 2005, с. 21). Українська культура як синтез різних видів мистецтва та народної творчості допомагає нашим землякам або американцям українського походження зберігати свою національну і культурну ідентичність, а для представників інших народів – демонструвати її високі сенси і досягнення.

Перспективи подальшого дослідження вбачаються в аналізі мистецьких програм, які виконувалися на музичному фестивалі в Гантері впродовж тривалого часу, у поглибленому вивченні символіки українського Гантера.

### Список бібліографічних посилань

Доброчинний концерт. (1997, 16 серпня) [Відео]. (Відео- та аудіо матеріали). Архів Ігора Соневицького. Український католицький університет, Інститут церковної музики, Львів.

- Карась, Г. (2019а, 22 серпня). Інтерв'ю з Мирославом Скориком. Архів Ганни Карась, Івано-Франківськ.
- Карась, Г. (2019b, 31 серпня). Інтерв'ю з Олександром Козаренком. Архів Ганни Карась, Івано-Франківськ.
- Кіндрась, К., & Лабунський, В. (2014). Український Хантер. *Nova газета*, 3. <http://novagazeta.info/hunter.html>.
- Корсун, Л. (2012). Український фестиваль у Хантері. Церква св. Івана Хрестителя відзначає свій Золотий ювілей – 50 років. *Час і події*, 28. <https://www.chasipodii.net/article/10341/>.
- Лотман, Ю. (2010). *Семіосфера*. Искусство–СПБ.
- Мирослав Скорик продовжує свій ювілейний рік у США. (2018). *Music-review Ukraine*. <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/2F4E8E26DDE1A341C22582DC00807F7B?OpenDocument>.
- Павлишин, С. (2005). *Ігор Соневицький*. БаК.
- Павлишин, С. (2010). *Тиха музики молитва. Спогади про Ігора Соневицького*. БаК.
- Соневицький, І. (1973, серпень). Радіопередача "Ukrainian Hunter". Голос Америки, 17 арк. (Матеріали до біографії, скрипти радіопередач, виклади на УКУ в Римі, праця в УМІ). Архів Ігора Соневицького. Український католицький університет, Інститут церковної музики, Львів.
- Соневицький, І. (1977, січень). Радіопередача "Ukrainian cultural center in Hunter, N.Y.". Голос Америки, 5 арк. (Матеріали до біографії, скрипти радіопередач, виклади на УКУ в Римі, праця в УМІ). Архів Ігора Соневицького. Український католицький університет, Інститут церковної музики, Львів.

## References

- Dobrochynnyi kontsert [Charity concert]. (1997, August 16) [Video]. (Video- ta audio materialy). Arkhiv Ihora Sonevytskoho. Ukrainskyi katolytskyi universytet, Instytut tserkovnoi muzyky, Lviv [in Ukrainian].
- Karas, H. (2019a, August 22). Interviu z Myroslavom Skorykom [Interview with Miroslav Skoryk]. Arkhiv Hanny Karas, Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
- Karas, H. (2019b, August 31). Interviu z Oleksandrom Kozarenkom [Interview with Oleksandr Kozarenko]. Arkhiv Hanny Karas, Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
- Kindras, K., & Labunskyi, V. (2014). Ukrainskyi Hanter [Ukrainian Hunter]. *Nova hazeta*, 3. <http://novagazeta.info/hunter.html> [in Ukrainian].
- Korsun, L. (2012). Ukrainskyi festyval u Hanteri. Tserkva sv. Ivana Khrestytelia vidznachaie svii Zoloty yuvilei – 50 rokiv [The Hunter's Ukrainian Festival. Church of St. John the Baptist celebrates his Golden Anniversary – 50 years]. *Chas i podii*, 28. <https://www.chasipodii.net/article/10341/> [in Ukrainian].
- Lotman, Ju. (2010). *Semiosfera [Semiosphere]*. Iskusstvo–SPB [in Russian].
- Myroslav Skoryk prodovzhuie svii yuvileinyi rik u SShA [Miroslav Skoryk continues his jubilee year in the United States]. (2018). *Music-review Ukraine*. <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/2F4E8E26DDE1A341C22582DC00807F7B?OpenDocument> [in Ukrainian].
- Pavlyshyn, S. (2005). *Ihor Sonevytskyi [Igor Sonevitsky]*. BaK [in Ukrainian].
- Pavlyshyn, S. (2010). *Tykha muzyky molytva. Spohady pro Ihora Sonevytskoho [Silent prayer music. Memories of Igor Sonevitsky]*. BaK [in Ukrainian].
- Sonevytskyi, I. (1973, August). Radioperedacha "Ukrainian Hunter" [Broadcast "Ukrainian Hunter"]. Holos Ameryky, 17 арк. (Materialy do biohrafii, skrypty radioperedach, vyklady na

UKU v Rymi, pratsia v UMI). Arkhiv Ihora Sonevytskoho. Ukrainskyi katolytskyi universytet. Instytut tserkovnoi muzyky, Lviv [in Ukrainian].

Sonevytskyi, I. (1977, January). Radiopredacha "Ukrainian cultural center in Hunter, N.Y." [Broadcast "Ukrainian cultural center in Hunter, N.Y."]. *Holos Ameryky*, 5 ark. (Materialy do biografii, skrypty radiopredach, vyklady na UKU v Rymi, pratsia v UMI). Arkhiv Ihora Sonevytskoho. Ukrainskyi katolytskyi universytet. Instytut tserkovnoi muzyky, Lviv [in Ukrainian].

## SEMIOSPHERE OF THE HUNTER NATIONAL CULTURAL SPACE

**Hanna Karas**

DSc (Art Studies), Professor; ORCID: 0000-0003-1440-7461; e-mail: karasg@ukr.net  
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

### Abstract

The Ukrainian Cultural Center in Hunter (the USA) is regarded as a special cultural space, the semiosphere of which is filled with different texts and signs: verbal communication (Ukrainian, English, and other languages), musical texts (vocal, instrumental), the language of architecture, fine arts, language of nature. The main focus is made on the Festival of Classical and Chamber Music in Greene County, New York, that has been held on the initiative of composer Ihor Sonevytskyi since 1983 till the present time. This festival is aimed at the promotion of contemporary Ukrainian musical art.

**The purpose of this research** is to comprehend the semiosphere of the national cultural space in Hunter, the USA. The author applied historical, axiological, cultural and informational-semiotic approaches and corresponding methods that determine **the methodology of the research**. Thus, the historical-chronological method was applied to analyze the activities of the Ukrainian Cultural Center in Hunter for a long time (more than 40 years); the axiological method was applied to determine the value of the achievements of Ukrainian artists; cultural methods facilitated multidimensional presentation of the contribution of cultural figures into the world and Ukrainian treasuries; informational-semiotic method helps to understand the semiosphere of the space in Hunter as a world of signs by means of which human society preserves and accumulates social and cultural information that people create by symbols.

**The scientific novelty of the research** is the introduction to the scientific circulation of systematic information and archival materials about the activities of the Ukrainian Cultural Center in Hunter, as well as the conduction of Festival of Classical and Chamber Music by initiative of composer Ihor Sonevytskyi in Greene County (New York).

**Conclusions.** Ukrainian culture, as a synthesis of various types of art and folk art, that is preserved and produced by the Ukrainian Cultural Center in Hunter, helps our fellow countrymen or Americans of Ukrainian origin to preserve their national and cultural identity, and to show their high senses and achievements to people of other nationalities.

**Keywords:** semiosphere; national cultural space; Ukrainian Cultural Center; composer Ihor Sonevytskyi; Hunter; the USA



## СЕМИОСФЕРА НАЦИОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА ГАНТЕРА

**Анна Карась**

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

### **Аннотация**

В статье рассмотрено Украинский культурный центр в Гантере (США) как особенное культурное пространство, семиосфера которого наполнена разными текстами и знаками: вербальная коммуникация (украинский, английский и другие языки), музыкальные тексты (вокальные, инструментальные), язык архитектуры, изобразительного искусства, язык природы. Основной акцент сделан на проведении с 1983 года по инициативе композитора Игоря Соневицкого фестиваля классической и камерной музыки в Greene County (штат Нью-Йорк), который продолжается до наших дней. Цель фестиваля – пропаганда современного украинского музыкального искусства.

**Цель исследования** – осмыслить семиосферу нациокультурного пространства Гантера (США). В статье использованы исторический, аксиологический, культурологический и информационно-семиотический подходы и соответствующие им методы, которые определяют **методологию исследования**. В частности, историко-хронологический метод использован для рассмотрения деятельности Украинского культурного центра в Гантере в течении продолжительного времени (более 40 лет), аксиологический – для определения ценности достижений украинских деятелей культуры, культурологические методы содействуют разновекторному представлению вклада деятелей культуры в мировую и украинскую сокровищницу, информационно-семиотический метод поможет осмыслить семиосферу пространства Гантера как мир знаков, при помощи которых в человеческом обществе сохраняется и накапливается социально-культурная информация, созданная людьми знаковыми средствами.

**Научную новизну исследования** составляет введение в научный оборот систематизированной информации и архивных материалов о деятельности Украинского культурного центра в Гантере, проведении по инициативе композитора Игоря Соневицкого фестиваля классической и камерной музыки в Greene County (штат Нью-Йорк).

**Выводы.** Украинская культура как синтез разных видов искусства и народного творчества, которую сохраняет и продуцирует Украинский культурный центр в Гантере, помогает нашим землякам или американцам украинского происхождения сохранять свою национальную и культурную идентичность, а для представителей других народов – продемонстрировать ее высокие смыслы и достижения.

**Ключевые слова:** семиосфера; нациокультурное пространство; Украинский культурный центр; композитор Игорь Соневицкий; Гантер; США



DOI: 10.31866/2616-7581.3.1.2020.204335

УДК 264-68:783.28

## ДРАМАТУРГІЧНІ ПРИНЦИПИ ЦИКЛІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ ПАСХАЛЬНОГО КАНОНУ (на матеріалі Ірмологіона 70-х – 80-х рр. XVII ст.)

**Ірина Казнох***аспірантка кафедри музикознавства та хорового мистецтва;**ORCID: 0000-0003-0080-6349; e-mail: irynazvir@gmail.com**Львівський національний університет імені Івана Франка, Львів, Україна*

---

### Анотація

Церковна богослужбова практика впродовж століть сформулювала досконалі музичні форми, структура побудована на внутрішніх жанрах, об'єднаних спільною ідеєю усіх частин. Класифікація їх музичної драматургії визначається музично-філологічним компонентом, що вибудовує літургійно-художню цілісність циклічної форми твору. Такою формою представлений Пасхальний канон, який займає особливе місце серед усіх творів візантійської гімнографії.

**Мета дослідження** – розглянути композиційну структуру жанру Пасхального канону в контексті його богословського та музично-поетичного змісту.

**Методологія дослідження** базується на комплексному музично-аналітичному, теоретичному та історичному аналізі.

**Наукова новизна дослідження** полягає у цілісному вивченні жанру канону з позиції встановлення взаємозв'язків на рівні мелосу, поезики та літургійного змісту.

**Висновки.** Драматургія Пасхального канону будується на основі узгодження богословських акцентів із засобами поетичного вислову та музичного інструментарію, зокрема, інтонаційного, метро-ритмічного, лейтмотивного засобів тощо. В такий спосіб досягається цілісність всіх 9 пісень канону в межах усієї циклічної форми. Загальна конструкція Пасхального канону інспірована законами риторичного мистецтва, а також визначальними засадами християнських гімнографів, чия творчість базувалася на поєднанні старозавітних і новозавітних образів. Відтак, музична й поетична логіка розгортання загальної драматургії жанру канону виявляє узгодження естетичної компоненти з домінуючими акцентами богословської ідеї празника Пасхи.

**Ключові слова:** Пасхальний канон; драматургія; цикл; риторика; поезика; пісня; ірмос

### Вступ

Богослужіння візантійського обряду впродовж тривалого часу розвитку уклало досконалі форми, що дозволяли глибше розкрити й засвоїти євангельське вчення. З часом, на цій основі виокремилася форма, що базувалася на по-

еднанні окремих елементів в межах спільної ідеї, зокрема, така форма притаманна окремим службам – літургія, утрєня, вечірня тощо. Структура таких служб класифікується за внутрішніми жанрами, що мають аналогічну драматургію, побудовану на основі міцних зв'язків поміж частинами. Такі форми отримали назву циклічних і надалі спостерігаємо їх на прикладі окремих жанрів. Таким яскравим прикладом є канон, що співається на утрєні. Драматургію гімнографії та сакральної монодії визначає музична і філологічна складова, що вибудовують літургійно-мистецьку цілісність форми твору.

### Мета

Мета представленої статті – дослідити драматургічний сюжет Пасхального канону з позиції риторичного мистецтва у поетичному тексті та визначити провідні музичні складові.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Серед дослідників, в орбіту наукових інтересів яких потрапила сфера дослідження Пасхального канону варто відзначити літургістів М. Скабаланович (1913), М. Тимо (2016), які чимало розкрили про значення богословського змісту пасхальних богослужінь та медієвістів О. Цалай-Якименко (2002), Ю. Ясіновський (2011), Н. Герасимова-Персидська (1987), Н. Сиротинська (2014). У їх працях приділено увагу музикологічним дослідженням сакральної монодії, проте питання драматургії Пасхального канону не виявлено.

19

### Виклад матеріалу дослідження

Серед візантійської гімнографії Пасхальний канон займає особливе місце з-поміж усіх творів та належить до золотого фонду Візантійської гімнографії (Тимо, 2016). Для нашого дослідження ми обрали Пасхальний канон (гл. 1) з Ірмологіона 70-80 рр. XVII ст., який зберігається у Львівській Національній науковій бібліотеці (НД 374). У рукописі чітко вказано автора цього твору: твореніє *Іоана Дамаскіна*.

Тематика Пасхального канону проявляється динамічним розвитком подій, що мають кілька незалежних ліній розгортання. Кожна пісня Пасхального канону має свою тематику, що переплітається із Старим та Новим Завітом, а також цитатами із Пасхальних Слів Григорія Богослова. Поетична мова ірмосів та тропарів пісень канону використовує різні прийоми передання змісту, і у кожній пісні підкреслює провідну тему, що служить так званим рефреном. Зробивши новий український переклад Пасхального канону, – М. Тимо (2016) зазначає: «Фрази насичені богословським змістом, але не переобтяжені риторикою, радше навпаки – підкорені строгій ритміці та поетиці».

Структура Пасхального канону складається із дев'яти пісень, з яких пропускається друга, оскільки має сумну тематику. Кожна пісня починається ірмосом (із грец. означає зв'язок) та двох чи трьох тропарів, за винятком дев'ятої пісні, що має перед ірмосом заспів. Кожний ірмос пов'язаний із біблійною подією та святом

Пасхи. В основі ірмоса лежить мелодійна та метрична модель, за зразком якого виступають з граничною точністю тропарі канону. Всі пісні закінчуються катавасією, що означає ще раз повторення даного ірмоса. Крім пісень, у середині канону є ще такі жанри, як іпакой, кондак та ікос.

У богослужбових книгах між ірмосами та тропарями пісень Пасхального канону спостерігаємо припів *Христос воскрес із мертвих*, проте в Ірмологіоні він не зазначений, можливо, через знання його вірянами напам'ять або з метою економії паперу. У музичній і поетичній складовій він служить рефреном, що структурує текст. Провідна роль рефрену – підкреслити головну думку твору та повторити через рівний проміжок часу, щоб основна тема виділялася провідною. Таким чином, завдяки рефрену відбувається драматургічна зв'язка в циклічних композиціях. У межах циклічного твору встановлені драматургічні зв'язки не тільки між ірмосами й тропарями, але й іншими жанрами – кондаком, іпакоєм, ікосом, що виконують роль певних вставок поміж окремими піснями Пасхального канону.

Прочитавши текст Пасхального канону, бачимо, що концепцію загальної драматургії виділяє провідний настрій радості та святкування з приводу Христового Воскресіння. Особливо цими емоціями наповнені тропарі пісень канону, зокрема у першому тропарі першої пісні *і радуйтеся рекуща, ясно да услышим, побідную поюще*; цілий другий тропар першої пісні *небеса убо достойно да веселят-ся, земля же да радуется, да празднует же мір видимий і невидимий: Христос бо воста веселіє вічноє*; у першому тропарі третьої пісні *да празднует убо вся твар востаніє Христово*; у третьому тропарі четвертої пісні *Давид пред сіннім ковчегом скакаше іграя ... веселимся божественні, яко воскрес Христос*; у першому тропарі п'ятої пісні *веселими ногами Пасху хваляще вічную*; у другому тропарі п'ятої пісні *спразднуім любопразденственними чинми Пасху Божію спасительную*; у першому тропарі сьомої пісні *поклонишася радушіся живому Богу*; у другому тропарі сьомої пісні *смерти празднуем умертвленіє .... іграюще поем виновнаго*; у першому тропарі восьмої пісні *божественнаго веселіє*; в ірмосі дев'ятої пісні *ликуй нині і веселися Сіоне*; у першому тропарі дев'ятої пісні *егоже вірнії утвержденіє надежди імуще радуємся*.

У циклі Пасхального канону спостерігаємо лейтмотивну драматургію, яка визначає комплекс тематичного образу, постійно повторюваного протягом цілого твору слова Пасха, що із євр. Песах означає *проходження повз*, тобто перехід від рабства до свободи. Цей образ переходу від смерті до життя вічного у Ново-завітньому значенні бачимо в ірмосі 1-ї пісні канону Пасха *Господня, Пасха*, у першому тропарі 4-ї пісні *наша Пасха*, у другому тропарі 4-ї пісні *Пасха чистителная*, у першому тропарі 5-ї пісні *Пасху хваляще вічную*, у другому тропарі 5-ї пісні *Пасху Божію спасительную*, у першому тропарі 7-ї пісні *Пасху тайную*, у другому тропарі 9-ї пісні *О Пасха велія і священнішая Христе*. Завдяки лейтмотивному образі збільшуються виразові засоби й підкреслюється головна тема празника, що визначає драматургію загалом.

Драматургічні принципи циклічних композицій Пасхального канону визначає провідна тема *Світла* протягом усього твору. В кожній пісні ми спостерігаємо оспівування образу світла, яке пов'язане із Христовим Воскресінням. Ці промені освітили всю Вселенну, навіть Христос зійшов у пекло, щоб там настало світ-

ло Божества. Поетична мова Пасхального канону використовує різні риторичні прийоми, за допомогою яких передано ці поетичні асоціації *Світла*. Зокрема тема світла зображена у таких фразах Пасхального канону: *узрим неприступним світлом воскресенія Христа у першому тропарі першої пісні; нині вся ісполниша-ся світа небо же і земля і преісподня у першому тропарі третьої пісні; адовими узами содержимії зряще к світу ідяху Христе у першому тропарі п'ятої пісні; світозарная світоноснага дне востанія суци провозвістница в нейже безлітний Світ із гроба плотски всім возсія у третьому тропарі сьомої пісні; се бо приїдоша к тебі, яко богосвітила світила у другому тропарі восьмої пісні; світіся, світіся новий Ієрусалиме в ірмосі дев'ятої пісні.*

Також тема Світла зображена поетичними засобами, за допомогою яких структуруються образи, що спричинили світло у день Воскресіння. Такий поетичний троп у Пасхальному каноні називають *антономазією*, що з грец. означає «перейменувати», тобто заміна власного імені загальним описовим явищем. Цей троп відтворює образ Ісуса Христа, який замінено на парафраз Сонце Правди у таких рядках твору: *і паки із гроба красное правди нам возсія Сонце* у другому тропарі четвертої пісні; *і Христа узрім Правди Солнца всім жизнь возсіяюща в ірмосі п'ятої пісні*. В ікосі в одній фразі спостерігаємо два слова *сонце*, що маєть-ся на увазі фізичне тіло і перифраз Христа: *Єже прежде солнца Сонце зашедше іногда в гроб*. Ця фраза написана з використанням риторичної фігури *плеоназм*, що з гр. означає «надлишок, надмірність». Ця фігура пов'язана з розширенням, мовною надмірністю, повтором стройових одиниць з метою посилення сенсу *солнца Сонце*.

Концепція драматургії Пасхального канону показує, що тема Світла та радості розкривається у всіх піснях канону, за винятком шостої, проте у ній розкрито драматичне навантаження догматичної істини словами: *воскресл еси от гробу*, що є головною і центральною думкою празника Воскресіння. Цікаве спостереження виявляємо у фразі *Спасе мой, живое же і нежертвенное заколение* у другому тропарі шостої пісні. Цим протиставленням названо самого Ісуса Христа, що одночасно є живим і неживим, оскільки є жертвою. У поетичній мові таку фігуру контрасту, різкого протиставлення понять та образів в одній гімнографічній строфі називають *антитезою*. За допомогою алегоричної екзеґези у другому тропарі четвертої пісні також передано образ Ісуса *яко єдинолітній Агнець благословенний нам вінець Христос*. Це абстрактне поняття *єдинолітній Агнець* є розгорнутим баченням переносного тлумачення Ісуса як жертви.

Старозавітні образи переосмислюються християнськими апологетами. Старозавітню Пасху юдеї святкували у пам'ять про звільнення від єгипетського полону і приносили у жертву заколене молоде ягня. У Новозавітній Пасці жертвою став сам Ісус Христос, якого називають Агнцем, що відкрив перехід від смерті до життя, звільнивши нас від гріхів. Тропарі четвертої пісні канону розкривають таємничу догму цього Пасхального Ягняти, через якого ми отримали життя вічне словами: *благословенний нам вінець Христос, волею за всіх заклан бість, Пасха чистителная*.

Тематика Пасхального канону переплітається із різдвяною, що символізує початок – кінець і водночас знову початок нового життя, зокрема в *ікосі* спосте-

рігаємо порівняння жінок-мироносиць із Мудрецьями, які несли новонародженому Ісусу миро, золото і смирну. Тим же дорогоцінним миром жінки-мироносиці хотіли намастити тіло у день Христової смерті. Пелени, якими був оповитий Ісус при народженні, у день смерті символізують плащаницю. Ці символічні образи показують, що смерть є народженням нового життя: *«Ідем і потщимся якоже волсви, и поклонимся, і принесем мира яко дари, не в пеленах, но плащаниці обвитому, і плачим і возопіїм: О Владико, востани, падшим подай воскресеніє»*. Змістова структура ікоса побудована парадоксально, оскільки жінки-мироносиці йдуть помазати тіло живоносне і поховане Ісуса Христа, а водночас вже знають, що Він воскрес, бо між собою кажуть: намастимо Того, хто воскресив упалого Адама о, другині! прийдіте, вонями помажим тіло живоносное і погребенное, плоть воскресившаго падшаго Адама, лежащую во гробі. Також різдвяну тематику бачимо у першому тропарі шостої пісні канону. У ньому прирівнюється народження Ісуса, що залишив свою матір Марію непорочною, до воскресіння всіх ув'язнених, при тому зберігши цілими печаті *Сохранив ціла знаменія, Христе, воскресл еси от гроба, ключі Діви невредивий в рождестві твоєм, і отверзл еси нам райскія двери*. Отож, Ісус Христос нетлінно проникнув через двоє воріт (дівочої утроби й запечатаного гробу) та відкрив для нас одні райські двері.

Оригінальність висвітлення змісту Пасхального канону проявляється завдяки наявності в ньому різних риторичних фігур і тропів, що були основою створення гимнографічних текстів. У циклі ми спостерігаємо поширений троп – алегорію, що з грец. означає «іносказання». Тобто, самі події висвітлено абстрактно з використанням натяків, причому прямий сенс зображення не втрачається, але доповнюється можливістю його переносного тлумачення. Таку фігуру ми бачимо здебільшого в ірмосах, в яких тематика переплітається з подіями Старого Завіту та празником Воскресіння. Ефекту лаконічності фразам Пасхального канону надає троп синекдоха, що з грец. означає «одночасно охоплювати, розуміти». Тобто, поєднання різних подій надає можливість побачити предмет як частину цілого. Також у Пасхальному каноні є дуже часто повторюваний троп діалогізм, що з грец. означає «розмова», зокрема цей троп трапляється, коли висвітлюється розмова ангела з жінками-мироносицями чи всіх молійників храму. Цікавою замальовкою зображено слово «народ», назвавши його Сіоном, що пов'язаний із перенесенням властивостей людини на неживі або абстрактні предмети. Такий поетичний троп називається *усобленням* – це є один із різновидів метафори. Майже кожен ірмос та тропар закінчується епіфорою (з грец. означає «винесення назад, висновок»). Мета цієї епіфори – зосередити увагу на головній думці кожної пісні.

Музична драматургія циклу об'єднана першим гласом, модельні формули, якого постійно повторюються та видозмінюються залежно від змісту Пасхального канону. Перший глас вирізняється особливою простотою і водночас торжественністю та величністю плинності мелодії, що притаманний силабічному типу розспівування. Тому більшість піснеспівів празника Пасхи написані, власне, у першому та похідному від нього п'ятому гласі, в основі якого лежить знаний тепер дорійський лад.

Співвідношення звуковисотної організації мелодії циклу досягається у межах h–g діапазону та вибудовує тональний план. Інтонаційний розвиток відбу-

вається оспівуванням стійких тонів мелодії з поступеними переходами. В окремих місцях трапляється скачок на кварту. Опорні тони та функційні зв'язки мелодії чітко вказують на присутність C-dur та її паралельної a-moll тональності. Тому тональна організація циклу утворює цілісну лінію розвитку музичної логіки драматургії.

Цікаві закономірності спостерігаємо у композиційному плані будови Пасхального канону, що пройняті внутрішньою динамікою розвитку. В основі циклу лежать прості форми (дво-, тричастинні), якими виступають ірмоси та тропарі пісень канону. Ці частини визначають куплетну форму, що складається із одного епізоду з чітко виділеним вступом та каденцією. Кожний епізод складається з п'яти фраз за винятком п'ятої пісні, у якій спостерігаємо тільки чотири. Всі вони мають тенденцію завершуватися цілою нотою або дробленою зв'язкою – двома половинками.

Формотворчість музично-тематичного матеріалу циклу в концентрованому вигляді виступає у першій частині. Саме у ній закладена основна тема, що розвивається упродовж циклу. Початкова поспівка всіх частин починається половиною нотою основного тону «С», окрім четвертої пісні, вступ якої видозмінюється висхідним рухом двох чверток «d, e». У кожній частині яскраво виражена каденція, проте вони трапляються видозмінені, зокрема, однакові спостерігаємо між четвертою та п'ятою піснями та першою і сьомою, а у третій, восьмій та дев'ятій пісні мають самостійну лінію завершеності твору. Кожна пісня має одну каденцію, лише сьома має дві однакові: у середині та в кінці твору. Всі каденції циклу, крім останньої пісні, завершуються основним звуком «с» 1-ї октави, а дев'ята – звуком «d». Для кожного епізоду характерна внутрішня структура, яка також підпорядковується загальній драматургії. Каденційні строфи побудовані таким чином, що плавно змінюють одна іншу не тільки в межах ірмосу з тропарями окремої пісні, але і в межах поєднання усіх пісень повного циклу.

Цілісність музичної та поетичної драматургії циклічної композиції Пасхального канону визначає богословська складова, що є першим етапом створення та наповнення всіх тонких музичних і поетичних деталей пісень. Прочитавши й осмисливши поетичний текст Пасхального канону бачимо, що у кожній пісні втілений драматичний сюжет і, відповідно до їх змісту, можемо назвати як:

- 1 «Пісня перемоги»;
- 3 «Пісня зміцнення»;
- 4 «Пісня справедливості»;
- 5 «Пісня правди»;
- 6 «Пісня звільнення»;
- 7 «Пісня визволення»;
- 8 «Пісня прослави»;
- 9 «Пісня радості».

### Висновки

З проаналізованого матеріалу випливає, що формотворчість драматургії Пасхального канону будується на основі узгодження богословських акцентів із

засобами поетичного вислову та музичного інструментарію, зокрема, інтонаційного, метро-ритмічного, лейтмотивного засобів тощо. В такий спосіб досягається цілісність всіх 9 пісень канону в межах усєї циклічної форми.

Музична логіка драматургічних подій Пасхального канону досягається у ладовому настрої мажорно-мінорних відтінків, що визначає провідну роль тональної драматургії твору. Тематичне розгортання мелодії зароджується у першій частині та інспіроване першим гласом. Загальна конструкція Пасхального канону основана законами риторичного мистецтва, а також визначальними засадами християнських гимнографів, чия творчість базувалася на поєднанні старозавітних і новозавітних образів.

Принципом естетичної закономірності у музичній і поетичній драматургії виступає рефрен, який проявляється як у кожній пісні канону індивідуально, виділяючи її тематику, так і загальний рефрен циклу у фразі: *Христос воскрес із мертвих*, який симетрично розташований у кожній пісні після ірмоса та тропарів. Такий приклад свідчить про ідеальне узгодження поетичної конструкції з драматургічним задумом Пасхального канону. Все це ілюструє велику роль синтезу трьох гимнографічних складових: музичної, поетичної та богословської, що визначають цілісність драматургії Пасхального канону.

### Список бібліографічних посилань

24

- Герасимова-Персидська, Н. (1987). Слово і музика в XVII ст. В О. В. Мишанич (Ред.), *Українське літературне барокко* (с. 272-287). Наукова думка.
- Сиротинська, Н. (2014). *Перло многоцінне: музично-поетичний світ богородичної гимнографії*. Видавець Тетюк Т. В.
- Скабалланович, М. (1913). *Толковый Типикон. Объяснительное изложение Типикона с историческим введением* (Вып. 2). Типография Императорского университета св. Владимира АО печатного и издательского дела Н. Т. Корчак-Новицкого.
- Тимо, М. (2016, 5 травня). *Аналіз українських перекладів Пасхального канону св. Йоана Дамаскіна*. <https://maksymtymo.wordpress.com/2016/05/05/аналіз-українських-перекладів-пасха/>.
- Цалай-Якименко, О. (2002). *Київська школа музики XVII ст.* Наукове товариство імені Т. Шевченка.
- Ясіновський, Ю. (2011). *Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу*. Інститут українознавства імені І. Крип'якевича НАН України.

### References

- Herasymova-Persydska, N. (1987). Slovo i muzyka v XVII st. [Word and music in the XVII century]. In O. V. Myshanych (Ed.), *Ukrainske literaturne barokko [Ukrainian literary baroque]* (pp. 272-287). Naukova dumka [in Ukrainian].
- Skaballanovich, M. (1913). *Tolkovy Tipikon. Obiasnitelnoe izlozhenie Tipikona s istoricheskim vvedeniem [Explanatory Typicon. Typicon Explanatory with Historical Introduction]* (Iss. 2).



- Tipografia Imperatorskogo universiteta sv. Vladimira AO pechatnogo i izdatelskogo dela N. T. Korchak-Novitckogo [in Russian].
- Syrotynska, N. (2014). *Perlo mnohohotsinne: muzychno-poetychnyi svit bohorodychnoi hymnografii* [The Pearl of Many Values: The Musical and Poetic World of Theotokos]. Vydavets Tetiuk T. V. [in Ukrainian].
- Tsalai-Yakymenko, O. (2002). *Kyivska shkola muzyky XVII st. [Kiev school of music of the XVII century]*. Shevchenko Scientific Society [in Ukrainian].
- Tymo, M. (2016, May 5). *Analiz ukraïnskykh perekladiv Paskhalnoho kanonu sv. Yoana Damaskyna* [Analysis of Ukrainian translations of the Easter canon of St. Yoana Damaskina]. <https://maksymtymo.wordpress.com/2016/05/05/аналіз-українських-перекладів-пасха/> [in Ukrainian].
- Yasinovskiy, Yu. (2011). *Vizantiiska hymnografia i tserkovna monodiia v ukrainskii retseptsii rannomodernoho chasu* [Byzantine hymnography and church monody in the Ukrainian reception of early modern times]. I. Krypyakevych Institute of Ukrainian Studies of the NAS of Ukraine [in Ukrainian].

---

## CYCLICAL COMPOSITION'S DRAMATURGICAL PRINCIPLES OF THE EASTER CANON (on the Irmologion material of the 70s – 80s of the XVII century)

Iryna Kaznokh

PhD student at the Department of Musicology and Choral Arts;  
ORCID: 0000-0003-0080-6349; e-mail: [irynazvir@gmail.com](mailto:irynazvir@gmail.com)  
Ivan Franko Lviv National University, Lviv, Ukraine

### Abstract

Over the centuries, church liturgical practice has formulated perfect musical forms, the structure of which is built on internal genres, united by the common idea of all parts. The classification of their musical dramaturgy is determined by the musical-philological component that builds the liturgical and artistic integrity of the cyclic form of the work. This form is represented by the Easter canon, which holds a special place among all works of Byzantine hymnography.

**The purpose of the research** is to consider the compositional structure of the Easter canon genre in the context of its theological and musical-poetic content.

**The methodology of the research** is based on a comprehensive music-analytical, theoretical and historical analysis.

**The scientific novelty of the research** is a comprehensive study of the canon genre from the point of view of establishing relationships at the level of melos, poetics and liturgical content.

**Conclusions.** The dramaturgy of the Easter canon is based on the harmonization of theological accents with the means of poetic expression and musical instruments, in particular, intonation, metro-rhythmic, leitmotifs and the like. In this way, the integrity of all 9 canon songs is achieved throughout the cyclical form. The general construction of the Easter canon is inspired by the laws of rhetorical art, as well as by the defining principles of Christian hymnographers

whose work was based on a combination of Old Testament and New Testament images. Thus, the musical and poetic logic of the unfolding of the general dramaturgy of the canon genre reveals an alignment of the aesthetic component with the dominant accents of the theological idea of the Easter holiday.

**Keywords:** Easter canon; dramaturgy; cycle; rhetoric; poetry; song; irmos

## ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ЦИКЛИЧНОЙ КОМПОЗИЦИИ ПАСХАЛЬНОГО КАНОНА (на материале Ирмологиона 70-х – 80-х гг. XVII в.)

**Ирина Казнох**

*аспирантка кафедры музыковедения и хорового искусства;*

*ORCID: 0000-0003-0080-6349; e-mail: irynazvir@gmail.com*

*Львовский национальный университет имени Ивана Франко, Львов, Украина*

### Аннотация

Церковная богослужбная практика на протяжении веков сформулировала совершенные музыкальные формы, структура которых построена на внутренних жанрах, объединенных общей идеей всех частей. Классификация их музыкальной драматургии определяется музыкально-филологическим компонентом, выстраивает литургически-художественную целостность циклической формы произведения. Такой формой представлен Пасхальный канон, который занимает особое место среди всех произведений византийской гимнографии.

**Цель исследования** – рассмотреть композиционную структуру жанра Пасхального канона в контексте его богословского и музыкально-поэтического содержания.

**Методология исследования** базируется на комплексном музыкально-аналитическом, теоретическом и историческом анализе.

**Научная новизна исследования** заключается в целостном изучении жанра канона с позиции установления взаимосвязей на уровне мелоса, поэтики и литургического содержания.

**Выводы.** Драматургия Пасхального канона строится на основе согласования богословских акцентов со средствами поэтического выражения и музыкального инструментария, в частности, интонационного, метро-ритмического, лейтмотивного средств, и тому подобное. Таким образом достигается целостность всех 9 песен канона в пределах всей циклической формы. Общая конструкция Пасхального канона инспирирована законами риторического искусства, а также определяющими принципами христианских гимнографов, чье творчество базировалась на сочетании ветхозаветных и новозаветных образов. Следовательно, музыкальная и поэтическая логика развертывания общей драматургии жанра канона обнаруживает согласование эстетической компоненты с доминирующими акцентами богословской идеи праздника Пасхи.

**Ключевые слова:** Пасхальный канон; драматургия; цикл; риторика; поэтика; песня; ирмос



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

DOI: 10.31866/2616-7581.3.1.2020.204336

УДК 78.01

## ПРОСТОРОВІ ЕФЕКТИ В ЗВУЧАННІ МУЗИКИ

Григорій Ганзбург

кандидат мистецтвознавства; ORCID: 0000-0001-5257-2033; e-mail: hansburg32@gmail.com

Інститут музикознавства, Харків, Україна

---

### Анотація

Говорячи про музику, заведено проводити більш-менш виправдані аналогії з реаліями повсякденного життя, явищами науки або суміжними видами мистецтва. Такі аналогії можуть в одних випадках приводити до помилок, в інших – до відкриттів. В статті обговорено метафоричні образи (зокрема просторові) у висловлюваннях про музику, проаналізовано випадки запозичення термінології природних і мистецтвознавчих наук в музично-теоретичних дослідженнях. Показано, що терміни, запозичені музикознавством із природничих і гуманітарних наук, мають різну смислову глибину.

**Мета дослідження** – виявити художні та технічні прийоми, що викликають просторові відчуття, уявлення й ілюзії при сприйнятті музики.

**Методологія дослідження.** Використано методи порівняльного вивчення музики та інших видів мистецтва, зокрема, живопису і театру, методи спостереження, зіставлення, теоретичного узагальнення.

**Наукова новизна дослідження** полягає у виявленні стафажної функції елементів контрастно-компонентних фонів в оркестровому стилі Н. Римського-Корсакова. Також пояснено генезис і значення музикознавчого терміна «мізанфонія», утвореного за аналогією з терміном «мізансцена», що застосовується в театрознавстві та режисурі. Наведено приклади використання мізанфонічних і псевдомізанфонічних прийомів і ефектів в музичних творах композиторів різних епох (зокрема з музики Дж. Пуччіні, Л. Ноно, Г. Канчелі та ін.). На прикладах з музикознавчої літератури показано і пояснено принципову відмінність між термінами «мізанфонія» і «стереофонія».

**Висновки** стосуються розуміння мізанфонії як локалізації та взаємопереміщення джерел звуку в певний момент виконання музичного твору, ствердження важливості просторових уявлень для слухачького сприйняття і професійного аналізу музики. Спростовано твердження Е. Курта про відсутність просторового моменту в музично-чуттєвих враженнях.

**Ключові слова:** мізанфонія; псевдомізанфонічний ефект; простір у музиці; стафажна функція; оркестровка; інструментування; оркестровий фон; стереофонічність

### Вступ

Музикознавчі висловлювання так чи інакше спираються на позамузичний досвід. Говорячи про музику, заведено проводити аналогії з явищами

повсякденного життя, науки або суміжними видами мистецтва. В перших двох випадках музикознавче висловлювання набуває характеру метафори, створюючи метафоричні образи (в тому числі просторові), для розуміння яких не потрібно глибоко вдаватися в первісний зміст слів, запозичених з побутової або наукової лексики. Причина в тому, що аналогії в цих випадках не поширюються далі зовнішньої схожості.

Наприклад, коли мова йде про те, що між звуками діє *тяжіння*, то *фізичний* зміст поняття *тяжіння* не мають на увазі. Природничо-наукова розшифровка цієї метафори лише пошкодила б ясності висловлювання, оскільки у фізиці *тяжінням* називають силу, що залежить від маси, але звук маси не має і тому ніякими гравітаційними теоріями не може бути описаний. Ще наочніше обмеженість метафори позначається при використанні просторових аналогій «*верх*» і «*низ*»: на органній та фортепіанній клавіатурі «*високі*» та «*низькі*» ноти розташовані правіше і лівіше, а на клавіатурі акордеона і на грифі віолончелі високі ноти, навпаки, внизу, а низькі – вгорі.

Ще один схожий приклад – використання слова «*розчиняється*» (звук, тема, інтонація, тембр і т. д.), що так само є метафорою. Було б марно й недоцільно в усіх таких випадках згадувати про *хімічне* значення терміна *розчинення* і посилатися при описі музичних явищ на хімічні теорії.

Подібні розбіжності використовуваних у висловлюваннях про музику термінів з їхнім первісним науковим або житейським змістом притаманні величезній кількості одиниць музикознавчого лексикона.

По-іншому застосовуються поняття, що запозичені з лексикона суміжних з музикознавством *мистецтвознавчих наук*. При використанні таких понять (для позначення звукових ефектів і засобів їх досягнення) буває надзвичайно корисно вдаватися в первісний зміст термінів, оскільки тут аналогії часто простягаються далі, ніж проста зовнішня схожість, і зачіпають також структурні та функціональні особливості порівнюваних явищ.

Для прикладу пошлюся на поняття «*фон*», точніше, на один лише випадок застосування цього поняття: для характеристики оркестрового прийому з арсеналу М. А. Римського-Корсакова. За традицією, що йде від самого Римського-Корсакова, прийом цей називають *складно-компонентним фоном*. Музична тканина в зоні дії цього ефекту містить три основні компоненти: витриманий акорд, гармонійну фігурацію по тих самих звуках (але з іншим тембром) і лейтмотив (виділений третім тембром).

Застосування тут терміна «*фон*» тягне за собою цілий ланцюжок слів «образотворчого» походження: «*рельєфність*» звучання лейтмотиву, темброво й фактурно виділеного *на тлі* гармонії, «*колористична*» функція тембрового контрасту між витриманою гармонією (оркестровою педаллю) і гармонічною фігурацією. Можна піти і далі шляхом поглиблення аналогії та назвати ще одну важливу функцію даного контрасту. Адже *колористичного* ефекту вже досягнуто тембровою комбінацією лейтмотиву з акордом, тобто участь у цьому третього компонента – фігурації – в інтересах *колориту* аж ніяк не є обов'язковою. Необхідність цього третього компонента стане очевидною, якщо звернути увагу на його особливу роль: темброво-контрастна мелодійна фігурація крім

колористичної, виконує також *стафажну* функцію, тобто вводиться в інтересах формування звукової *перспективи*. На цьому прикладі видно, що продовження аналогії з поняттями теорії живопису дає можливість більш тонкого та переконливого пояснення трьох складових корсаковських *фоно-рельєфних* оркестрових ефектів.

### Мета

Мета статті – виявити художні та технічні прийоми, що викликають просторові відчуття, уявлення й ілюзії при сприйнятті музичних творів. Предметом наукової розвідки є мізанфонічні та псевдомізанфонічні засоби, що існують для створення просторових ефектів на етапі композиції або інтерпретації музики.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Дослідження ґрунтується на наукових працях С. Бібіка, Г. Ганзбурга, Е. Курта, С. Езенштейна і ін.

На відсутність спеціальної термінології вказує дослідник І. Барсова, дослідження інструментального театру здійснено В. Холоповою, Л. Ноно звертався до проблеми електронної музики, проблеми стереофонії запису музичного твору досліджено у працях А. Петрова.

### Виклад матеріалу дослідження

Термін **мізанфонія** вперше введений нами в доповіді 1977 року і зафіксований в публікації 1995 року (Ганзбург, 1995) – за аналогією з терміном *мізансцена*, що з'явився в 1820 р. та існує в театрознавстві з другої половини XIX століття (Пави, 1991, с. 178). За визначенням С. Ейзенштейна (1964): «Мізансцена в найвужчому сенсі слова – поєднання просторових і часових елементів у взаємодії людей на сцені» (с. 86). Словникове визначення мізансцени: «Розміщення акторів і предметів на сцені в різні моменти вистави» (Бибик & Сюта, 2005, с. 369). Зауважимо, що для застосування в теорії кіномистецтва С. Ейзенштейн перетворив це слово, отримавши термін *мізанкадр*.

У музиці трапляються явища такого ж ґатунку. Акустична «мізансцена» (мізанфонія) проявляє себе в тих же двох моментах, які відзначені в цитованих визначеннях, а саме: 1) у взаєморозташуванні джерел звуку в кожен окремий момент часу; 2) у взаємопереміщенні джерел звуку в процесі виконання твору.

Використання мізанфонії, тобто техніки організації просторової реальності та просторових ілюзій, було характерним для композиторів різних епох. Найдавніший з цих прийомів, мабуть, антифонний хоровий спів. Згодом антифонний принцип був перейнятий інструменталізмом, що виразилося у використанні засобу просторового розсередження частин оркестру. Застосування складного комплексу мізанфонічних прийомів лежить в основі формування жанру *concerto grosso*. Причину широкого впливу цього жанру на різні сфери інструментальної музики Н. Зейфас (1975) вбачає якраз у тім, що «покладений в його основу

принцип просторово-динамічних зіставлень був одним із загальних законів оркестровки бароко, його виконавської практики» (с. 395). Говорячи про виникнення жанру *concerto grosso*, авторка окреслює «загальні тенденції, які майже одночасно виразили і Люллі, і творці перших *concerti grossi* – Страделла, Кореллі, Муффат, і композитори болонської школи <...>. Об'єднував ці твори принцип просторово-динамічних зіставлень, які лише поступово починали доповнюватися зіставленнями тембрів. <...> У зв'язку із частою в ті роки обмеженістю виконавських засобів, ілюзія просторових зіставлень оркестрових груп створювалася лише за допомогою ехоподібної динаміки. Це рекомендує, зокрема, Муффат при виконанні своїх концертів у складі тріо-сонати. Концерти Муффата цілком допускають таке виконання, оскільки *concertino* і *concerto grosso* відрізняються тут лише кількістю голосів. Водночас їхні форми тісно пов'язані з принципом просторових зіставлень <...> і перебувають у безсумнівному спорідненні з багатохорними концертами раннього бароко <...>» (Зейфас, 1975, с. 391-392). «*Te Deum*» Г. Берліоза, мабуть, є кульмінаційним пунктом в історії розвитку інструментально-антифонної техніки: в цьому творі передбачені чотири оркестри різних складів, розташовані по сторонах горизонту (той самий принцип, але в дещо менших масштабах, використаний Берліозом у «*Tuba mirum*» з «Реквієму»).

Інший поширений прийом – звучання окремого інструмента або групи інструментів з відносно віддаленої точки (наприклад, звучання труб з хорів, тобто з високих балконів у месах-реквіємах, яке імітує архангельське трубління, ансамблі-банди на сцені або за сценою в оперних спектаклях).

Рідше використовується переміщення інструментів у процесі виконання творів (у деяких сучасних ансамблевих п'єсах композиторами передбачено пересування музикантів під час музикування, іноді виконавці застосовують такий прийом за власною ініціативою). Це явище, іменоване *інструментальним театром*, як пише В. Холопова (1988), «виникло в другій половині ХХ століття з метою "розгерметизувати" перегородку, яка відокремлює виконавців від слухачів у залі, якоюсь мірою "впустити" публіку в концерт і концерт – у публіку. Музиканти-інструменталісти стали переміщатися по сцені, ходити між рядами <...>. Виникла нова комунікативна форма, що нагадує забуту доконцертну ситуацію, коли слухачі були гостями "музичного дому"» (с. 11).

З мізанфонією пов'язані також деякі прийоми оркестровки. Проведення теми різними інструментами оркестру дає не тільки темброві й регістрові зміни, а й ефект руху теми в просторі. Звучання різних елементів музичної тканини з різних сторін (у різних інструментів і груп оркестру одночасно або при їх перекличках) – також створює своєрідний мізанфонічний ефект.

Особливого роду прийоми дозволяють створювати просторово-акустичні ефекти без переміщення джерел звуку. У цих випадках відбувається *псевдомізанфонічний* ефект. Наприклад, поступова динамічна зміна (посилення або ослаблення) відповідає наближенню або віддаленню звучання від слухача. Подібну ж ілюзію чергування близького та віддаленого звучання забезпечує «відлуння».

Мізанфонічні та псевдомізанфонічні ефекти в музиці широко розповсюджені, тому вони повинні розглядатися як повноправні засоби виразності, що

впливають на результат, що звучить, формуючи просторовий аспект звучання, і на процес становлення образу твору, обумовлюють просторову драматургію.

Урахування мізанфонії має бути неодмінним елементом 1) цілісного аналізу; 2) виконавського аналізу; 3) вчення про інструментування; 4) теорії виконавства. Мізанфонічний фактор вносить в аналіз просторово-акустичну характеристику музичної тканини не статично, в окремий момент часу, але й в процесі зміни цієї характеристики, тобто в плані просторової драматургії.

Мізанфонічний аспект має враховуватися при аналізі будь-якої музики, де використовується більше одного джерела звуку (бо ці джерела звуку можуть бути по-різному розміщені в просторі і кожен варіант взаємного розташування дасть інший звуковий результат) або одне джерело звуку, що переміщується в просторі щодо слухача (або, що те ж саме, якщо слухач переміщується стосовно джерела звуку).

При аналізі музично-сценічного твору (в окремій режисерській постановці) слід враховувати, що з пересуванням співака по сцені переміщується і джерело звуку (як стосовно інших джерел звуку, так і щодо слухача), а це щоразу змінює акустичну ситуацію. Тобто кожному певному мізансценному рішенню відповідає певна мізанфонічна картина.

Наведу приклади. Складне поєднання мізанфонічного та псевдомізанфонічного ефектів (а значить і прийомів) спостерігається в другому акті опери «Тоска» Дж. Пуччіні. Скарпіа звертає увагу Тоски на в'язнів, засуджених до страти, яких ведуть під конвоєм: здалеку, ззовні приміщення чутні звуки барабана (мізанфонічна диференціація пластів фактури: вокальні партії і частина інструментів супроводу – «тут», малий барабан та інша частина інструментів оркестру – «там») – у цьому полягає мізанфонічний ефект. Але, крім того, пласт «там» – *diminuendo* – сходить нанівець (в'язні пройшли, звуки віддалилися й замовкли) – в цьому псевдомізанфонічний ефект, бо малий барабан нікуди не переміщався, але через динамічні зміни (*diminuendo*) виникло враження поступового віддалення джерела звуку.

Зразок використання псевдомізанфонічного ефекту (в поєднанні з яскравим звукописом) знаходимо в фіналі балету Р. Щедріна «Анна Кареніна» (наближення і віддалення поїзда): музичні інструменти не наближались й не віддалялися, а лише змінювалась гучність.

Характерно, що композитори ХХ століття, звертаючись до такої техніки, з одного боку, усвідомлювали її зв'язок із давньою традицією, а з іншого – модернізували прийоми за допомогою новітніх досягнень електроніки. Приміром, Луїджі Ноно (1974) казав: «Зараз я зовсім інакше сприймаю багатогорні композиції венеціанської, іспанської та фламандської школи, чую передбачений у партитурах розподіл голосів у різні точки простору. В наш час етапами "динамізації" звукового простору стали такі п'єси, як "Пісня отроків" К. Штокгаузена, "Музика в 22 вимірах" Б. Модерні, "Відповідь" П. Булеза. <...> Ось і я відчуваю зараз необхідність звільнитися від прихильності до одного центру звукової перспективи, перейти до децентралізації звукового простору, до розширення та продовження динамічної шкали. Наприклад, встановивши динаміки в різних кутах концертного приміщення, використовуючи часові і динамічні зміщення, можна домогтися

поліцентричної слухачької перспективи, надзвичайно активізувати свідомість аудиторії <...>. У тому ж самому інтерв'ю він так сказав про свою п'єсу «Посвята Г. Куртагу»: «<...> звуки двох пар інструментів – контрабас і флейта, а також контрабас і кларнет – транслюються через електронну апаратуру і динаміки під час виконання в такий спосіб, щоб слухачеві було незрозуміло, де розташовується джерело звуку. Для створення такого враження потрібна серйозна підготовча робота перед кожним виконанням, пов'язана зі зміною акустичних умов <...>. У творі "Прометео" <...> подібний метод застосований мною для великого виконавського складу. Участь чотирьох оркестрів, багатьох солістів, дозволяє домогтися розосередження звукового комплексу між 24 джерелами. Публіка розташовується в центрі, навколо слухача виникає безперервно змінювана звукова атмосфера <...>» (Ноно, 1974).

Не можна стверджувати, що дослідники зовсім не беруть до уваги мізанфонію, однак, через неопрацьованість теорії та термінології цього питання, у висловлюваннях часто недостає ясності й переконливості. Наприклад, І. Барсова (1975) в книзі про симфонії Г. Малера присвятила мізанфонічному аспектові окрему невеличку главу «Прагнення подолати просторову замкненість оркестрової звучності» (с. 455-457). Відсутність спеціального терміну («мізанфонія») змушує Барсову називати здатність Малера до створення мізанфонічних і псевдомізанфонічних ефектів «стереофонічним мисленням» (с. 455), а відповідні прийоми – «стереофонічним оркестровим письмом» (с. 457). Таке іменування не є влучним, бо вносить плутанину: стереофонією називають об'ємність звучання не як властивість самої музики, а як здатність технічних засобів (апаратури) до збереження цієї властивості при відтворенні музики в звукозапису. В цьому сенсі «стереофонічність» притаманна будь-якій музиці, незалежно від наявності прийомів просторової диференціації, отже, говорити про «стереофонічне оркестрове письмо» не має сенсу.

Підтвердженням того, що композитори усвідомлюють відмінність між просторовими властивостями самої музики і ефектами звукозапису, може слугувати наступний вислів Гіт Канчелі щодо *просторовості* (різних планів звучання) в театральній музиці: «Стереофонічний запис дає про неї лише приблизне уявлення; те, що при живому виконанні створює особливий настрій, у записі часом зникає. В моїй Шостій симфонії є епізод, що починає й закінчує твір, коли грають два струнних альти. На концерті вони грають з-за куліс, тобто як би здалеку. У записі цей ефект пропадає» (Петров, 1983, с. 27-28).

Тому властивість саме музики, а не звукозапису, доцільно називати інакше – мізанфонією, мізанфонічністю. Разом з тим, попри відсутність спеціальної термінології, в книзі І. Барсової (1975) дані були дуже вдалі словесні характеристики саме мізанфонічних явищ у Г. Малера, наприклад, така: «Музика, що виконується процесією, яка рухається повз людину, може бути почута не в просторово-динамічній єдності, а в різних постійно мінливих просторово-звукових ракурсах. Замість цілісного охоплення просторово замкненого звучання виникає нескінченність "звукових точок зору", ілюзія випадковості звукового образу» (с. 456).

Зауважимо, що Ігор Стравинський теж називав просторово-акустичні аспекти звучання музики стереофонією. Пояснюється це тим, що він торкнувся



цього питання в розмові про стереофонічний звукозапис. Ось його вислів: «Стереофонія дозволяє нам почути справжнє звучання багатьох видів "реальної" стереофонічної музики, наприклад Ноктюрна Моцарта для чотирьох оркестрів, або *soni spezzati* венеціанців, в яких стереофонічний ефект є скоріше частиною композиції, ніж технічним винаходом. Я б включив у цю категорію більшу частину творів Веберна, оскільки речі на зразок його оркестрових Варіацій, ор. 30, на мій погляд, використовують "фактор відстані" і віщують нову еру стереофонії» (Стравинський, 1971, с. 290).

### Висновки

Під мізанфонією ми розуміємо всі явища, що залежать від просторового розташування джерел звуку і від їх переміщення стосовно один одного і щодо слухача. Врахування цих явищ – необхідний пункт характеристики кожного твору. Мізанфонічна складова обов'язково має бути зазначена при аналізі живого звучання твору. При аналізі лише тексту, врахувати мізанфонічні прийоми можемо не завжди, а тільки в тих випадках, коли вони передбачені вже в нотному записі (наприклад, коли в партитурі вказано на ансамблі-банди). Щодо псевдомізанфонічних ефектів, то вони завжди відображені в нотному записі, де позначені засоби їх досягнення.

Мізанфонічні прийоми пов'язані з просторовою *реальністю*, тоді як псевдомізанфонічні – з просторовими *уявленнями та ілюзіями*.

Широке розповсюдження і важливість мізанфонічних явищ змушує ставити під сумнів відоме твердження Е. Курта (яке досі не було ніким спростоване), ніби «<...> об'єктивно просторовий момент в музично-чуттєвих враженнях абсолютно не існує, всі просторові уявлення в музиці є вторинними <...>» (Курт, 1975, с. 19). Навпаки, є всі підстави вважати мізанфонічні явища (і пов'язані з ними просторові уявлення й відчуття) досить суттєвими для музичного впливу на слухачів, а вивчення їх – одним із завдань теоретичного музикознавства.

### Список бібліографічних посилань

- Барсова, И. А. (1975). *Симфонии Густава Малера*. Советский композитор.
- Бибик, С. П., & Сюта, Г. М. (2005). *Словник іншомовних слів. Тлумачення, словотворення та слововживання: Близько 35000 слів і словосполучень*. Фоліо.
- Ганзбург, Г. (1995). О мизанфонии. В Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма (с. 138-144). Институт музыкознания.
- Зейфас, Н. (1975). Concerto grosso в музыке барокко. В *Проблемы музыкальной науки* (Вып. 3, с. 379-406). Советский композитор.
- Курт, Э. (1975). *Романтическая гармония и её кризис в "Тристане" Вагнера* (Г. Балтер, пер.). Музыка.
- Ноно, Л. (1974). Интервью с Луиджи Ноно. *Советская музыка*, 4, 122-126.
- Пави, П. (1991). *Словарь театра* (К. Разлогов, ред. пер.). Прогресс.
- Петров, А. (1983). Симфонии Гии Канчели. *Клуб и художественная самодеятельность*, 18, 26-28.

- Стравинский, И. (1971). *Диалоги* (В. А. Линник, пер.). Музыка.
- Холопова, В. Н. (1988). Концерт – это общение. *Музыкальная жизнь*, 4, 11.
- Эйзенштейн, С. (1964). *Избранные произведения в шести томах* (Т. 1). Искусство.

### References

- Barsova, I. A. (1975). *Simfonii Gustava Malera [Symphonies of Gustav Mahler]*. Sovetskii kompozitor [in Russian].
- Bybyk, S. P., & Siuta, H. M. (2005). *Slovnyk inshomovnykh sliv. Tlumachennia, slovotvorennia ta slovovzhyvannia: Blyzko 35000 sliv i slovospoluchen [Dictionary of foreign words. Interpretation, word formation and word usage: About 35,000 words and phrases]*. Folio [in Ukrainian].
- Eisenstein, S. (1964). *Izbrannye proizvedeniia v shesti tomakh [Selected Works in Six Volumes]* (Vol. 1). Iskusstvo [in Russian].
- Hansburg, G. (1995). O mizanfonii [About Misanthony]. In *F. Mendelson-Bartoldi i tradicii muzykalnogo professionalizma [F. Mendelssohn-Bartholdy and the traditions of musical professionalism]* (pp. 138-144). Institut muzykoznavniiia [in Russian].
- Kholopova, V. N. (1988). Kontcert – eto obshchenie [Concert is communication]. *Muzykalnaia zhizn*, 4, 11 [in Russian].
- Kurth, E. (1975). *Romanticheskaiia garmoniia i ee krizis v "Tristane" Vagnera [Romantic harmony and its crisis in Wagner's Tristan]* (G. Balter, Trans.). Muzyka [in Russian].
- Nono, L. (1974). Interviu s Luidzhi Nono [Interview with Luigi Nono]. *Sovetskaia muzyka*, 4, 122-126 [in Russian].
- Pavis, P. (1991). *Slovar teatra [Dictionary of Theater]* (K. Razlogov, Ed. trans.). Progress [in Russian].
- Petrov, A. (1983). Simfonii Gii Kancheli [Symphonies of Gia Kancheli]. *Klub i khudozhestvennaia samodeiatelnost*, 18, 26-28 [in Russian].
- Stravinsky, I. (1971). *Dialogi [Dialogues]* (V. A. Linnik, Trans.). Muzyka [in Russian].
- Zeifas, N. (1975). Concerto grosso v muzyke barokko [Concerto grosso in baroque music]. In *Problemy muzykalnoi nauki [Problems of music science]* (Iss. 3, pp. 379-406). Sovetskii kompozitor [in Russian].

## SPATIAL EFFECTS IN THE SOUND OF MUSIC

Hryhorii Hanzburh

PhD in Arts; ORCID: 0000-0001-5257-2033; e-mail: hanzburg32@gmail.com  
Institute of Music Science, Kharkiv, Ukraine

### Abstract

**The purpose of this research** is to learn the artistic and technical techniques that cause spatial sensations, representations and illusions in the perception of music. Speaking of music, it is customary to draw more or less justified analogies with the facts of everyday life, the phenomena of science or related art forms, such analogies can in some cases lead to errors,

and in others to discoveries. Metaphorical images (including spatial ones) are discussed in statements about music. Cases of borrowing the terminology of nature and art sciences in musical-theoretical studies are analyzed. It is shown that the terms borrowed by musicology from the natural sciences and the humanities have different semantic depths.

**The research methodology** of a comparative study of music and other forms of art, in particular, painting and theatre, methods of observation, comparison, theoretical generalization are used.

**Scientific novelty of the research.** The staffage function of elements of contrast-composite backgrounds in the orchestra style of N. Rimsky-Korsakov is revealed. The genesis and meaning of the musicological term "misanphony", formed by analogy with the term "mise en scene", used in theatre and directing, is explained. Examples of the misanphonic and pseudo-misanphonic techniques and effects used in the musical works of different eras' composers are given (examples from the music of J. Puccini, L. Nono, G. Kancheli and others). The examples of musicology literature show and explain the fundamental difference between the terms "misanphony" and "stereophonic sound".

**The conclusions** relate to the understanding of misanphony as the localization and mutual displacement of sound sources at each particular moment of the musical work performance, the statement of the importance of spatial representations for listening comprehension and professional analysis of music. The statement of E. Kurth about the absence of a spatial moment in musical-sensual impressions is refuted.

**Keywords:** misanphony; pseudomisanphonic effect; space in music; staffage; orchestration; instrumentation; orchestral background; stereo sound

## ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ЭФФЕКТЫ В ЗВУЧАНИИ МУЗЫКИ

Григорий Ганзбург

кандидат искусствоведения; ORCID: 0000-0001-5257-2033; e-mail: hansburg32@gmail.com  
Институт музыкознания, Харьков, Украина

### Аннотация

Говоря о музыке, принято проводить более или менее оправданные аналогии с фактами повседневной жизни, явлениями науки или смежными видами искусства. Такие аналогии могут в одних случаях приводить к заблуждениям, в других – к открытиям. В статье обсуждены метафорические образы (в том числе пространственные) в высказываниях о музыке, проанализированы случаи заимствования терминологии естественных и искусствоведческих наук в музыкально-теоретических исследованиях. Показано, что термины, заимствованные музыковедением из естественных и гуманитарных наук, имеют разную смысловую глубину.

**Цель исследования** – выявить художественные и технические приемы, вызывающие пространственные ощущения, представления и иллюзии при восприятии музыки.

**Методология исследования.** Использованы методы сравнительного изучения музыки и других видов искусства, в частности, живописи и театра, методы наблюдения, сопоставления, теоретического обобщения.

**Научная новизна исследования** заключается в выявлении стаффажной функции элементов контрастно-составных фонов в оркестровом стиле Н. Римского-Корсакова. Также объяснен генезис и значение музыковедческого термина «мизанфония», образованного по аналогии с термином «мизансцена», применяемого в театроведении и режиссуре. Приведены примеры использования мизанфонических и псевдомизанфонических приемов и эффектов в музыкальных произведениях композиторов разных эпох (в частности, из музыки Дж. Пуччини, Л. Ноно, Г. Канчели и др.). На примерах из музыковедческой литературы показано и объяснено принципиальное различие между терминами «мизанфония» и «стереофония».

**Выводы** касаются понимания мизанфонии как локализации и взаимоперемещения источников звука в определенный момент исполнения музыкального произведения, утверждения важности пространственных представлений для слушательского восприятия и профессионального анализа музыки. Опровергнуто утверждение Э. Курта об отсутствии пространственного момента в музыкально-чувственных впечатлениях.

**Ключевые слова:** мизанфония; псевдомизанфонический эффект; пространство в музыке; стаффажная функция; оркестровка; инструментовка; оркестровый фон; стереофоничность



DOI: 10.31866/2616-7581.3.1.2020.204337

УДК 78.036:004.9]:781.24

## АКУСМАТИЧНА МУЗИКА: ПРИНЦИПИ ГРАФІЧНОЇ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ

Наталія Данченко

кандидат мистецтвознавства;

ORCID: 0000-0001-8976-1268; e-mail: anatasha78@gmail.com

Національна філармонія України, Київ, Україна

---

### Анотація

У статті проаналізовано підходи до графічної візуалізації акустичної музики. Розглянуто специфіку цього жанрового різновиду електронної музики, характерними ознаками якого є прихованість джерела звуку і відсутність традиційного письмового шифрування – нотації.

**Мета дослідження** – виявлення сучасних можливостей графічної візуалізації акустичних творів.

**Методологія дослідження.** Використано структурно-функціональний метод, необхідний для вивчення атрибутивних характеристик звукових об'єктів, а також порівняльний метод, спрямований на аналіз різних композиторських підходів до електронних партитур.

Виявлено трансформацію принципів нотного запису в акустичних творах. Зазначено, що внаслідок відсутності виконавця, нотація втрачає свою найважливішу роль – слугувати інструкцією для багаторазового відтворення музики, оскільки композиція записується в студії та транслюється на концерті у вигляді фонограми.

**Наукова новизна дослідження** полягає в удосконаленні підходів до вивчення авангардної електронної музики без авторської нотації. На основі дослідження композиторських партитур «Vivente non vivente» С. Губайдуліної, «Артикуляції» Д. Лігеті, «Електронний етюд № 2» К. Штокгаузена, які створені на основі аудіозапису, проаналізовано функції графічної фіксації, здійсненої після звучання. Проведено аналогії з нотацією народних пісень.

Розглянуто комп'ютерні засоби візуалізації акустичних процесів. Виявлено, що майже всі вони мають вигляд графіку розподілення звукових коливань у координатах частоти й часу, що відповідають вертикалі та горизонталі традиційної нотації. Проаналізовано недоліки автоматичного зображення акустичних процесів, що не розкриває унікальності тембру і текстури різних звукових об'єктів. Порівняно музикознавчі підходи до розв'язання цієї проблеми.

**Висновки.** Обґрунтовано необхідність створення візуалізації для дослідження композицій, які не мають авторської партитури. На основі вивчення зразків авангардної нотації здійснено припущення щодо вигляду і характеристик графічних символів. Досліджено принципи акусмографічної візуалізації, що додає до сонограми письмові знаки, спрямовані на розкриття авторського задуму.

**Ключові слова:** акустична музика; графічний запис; акусмографічна візуалізація; композиторські партитури авангардної електронної музики

## Вступ

Електронна музика – одна з провідних галузей сучасної композиторської діяльності, що включає різноманіття технік, прийомів і векторів розвитку. Її народження припадає на кінець 40-х – початок 50-х років XX століття – період, пов'язаний з кристалізацією авангардного напрямку в мистецтві. Саме в цей період сформувалися такі властивості електронних опусів, як відокремленість звуку від джерела, фіксація твору на магнітному носії, відсутність музиканта-виконавця. Атрибутивність зазначених параметрів дала підстави французьким композиторам Жерому Пеньо і П'єру Шефферу (Peignot, 1960) позначити таке мистецьке явище терміном «акусматика», підкреслюючи прихованість джерела звуку від слухача. Невід'ємною властивістю акусматичної музики є неможливість її шифрування в традиційній нотації, що значно ускладнює вивчення творів цієї галузі.

Проблема графічного запису акусматичних опусів по-різному висвітлена в музикознавчих працях. О. Дубінець (Дубинець, 1999) розглядає доцільність і можливості нотування електронної музики, поміщаючи її в контекст пошуків композиторів-авангардистів. М. Карпець (Карпец, 2009) приділяє увагу термінологічному аспекту проблеми. В роботах А. Смірнова (Ценова, 2005, глава 17) і Г. Хауса (Haus, 1983) узагальнені підходи до реалізації графічного запису акусматичних творів: обидва музикознавці орієнтуються на надруковані композиторські партитури і вважають пріоритетним шляхом розкриття авторського задуму створений у комп'ютерних програмах графік розподілу спектральної енергії звуку з додаванням графічного компонента.

Г. Хаус (Haus, 1983) розробив систему візуалізації електронної музики EMPS – electronic music plotting system, що складається з двох етапів. На першому етапі комп'ютерна програма відображає основні параметри музики: частоту, яку людське вухо сприймає як висоту, ритм як часову координату музичного простору й амплітуду, нерозривно пов'язану з відчуттям гучності. Дослідник використовує дві координатні площини з розташуванням частотного спектра і амплітуди на вісі абсцис, а лінії часу – на вісі ординат. Другий етап роботи пов'язаний з аналітичною інтерпретацією отриманих даних.

Конкретні способи зображення обраних параметрів музичного твору демонструють сучасні дослідження, наприклад, роботи Йотама Манна (Mann, n.d.) і Кая Зидербурга (Siedenburger, 2009) – музикознавців, що працюють у музично-комп'ютерній студії Каліфорнійського університету в Берклі. Вони використовують програмні модулі, спеціально створені з метою аналізу і візуалізації різних параметрів музики.

## Мета

Мета статті – виявити сучасні можливості графічної візуалізації акусматичних творів.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

У статті опрацьовано матеріали сучасних вітчизняних та зарубіжних авторів (Е. Алексеев, Е. Денисов, І. Карпець, Ц. Когоутек, В. Ценова, Г. Хаус, Ж. Peignot і ін.).

Так, І. Карпець пропонує чітку диференціацію понять «запис музики», «нотація» і «нотне письмо». Особливості аналогового і цифрового звукозапису комп'ютерними програмами вивчено О. Дубінець. В. Грищенко та В. Козлін підкреслили роль MIDI-нотації як сучасного способу шифрування й запису музичного матеріалу тощо.

### Виклад матеріалу дослідження

У музичній практиці загальноприйнятою системою графічного запису є нотація, яка слугує інструкцією для багаторазового відтворення опусу і призначена переважно для виконавців. У деяких галузях нотація може здійснюватися на основі існуючого звучання, з'являючись після нього, наприклад, фольклор або джазова імпровізація. Е. Денисов (1986) називає нотні знаки «просторовим двовимірним еквівалентом музичного твору» (с. 112), але відношення еквівалентності не передбачають абсолютної ідентичності графічного запису та звучання. У процесі аналізу труднощів, які виникають під час нотації народних пісень, Е. Алексеев зазначає, що достовірна фіксація в такому випадку «заміщується ситуацією знаходження прийнятних еквівалентів у контексті іншої мови» (Алексеев, 1990, с. 20).

Нотація фіксує основні параметри організації акустичної тканини, зокрема звуковисотність. Але, як зазначає О. Дубінець, «електронна музика в більшості випадків нетемперована і мікротонова, звідси й складність (частіше – неможливість) точної фіксації її висоти» (Дубинець, 1999, с. 121).

Саме тому традиційна нотація «виявляється зовсім непотрібною і дублюється або заміщується новими видами фіксації музики, на тлі яких вона і розвивається: аналоговим і цифровим звукозаписом, комп'ютерними програмами» (Дубинець, 1999, с. 10).

Розуміючи обмежені можливості традиційної нотної графіки для зберігання акустичного твору, композитори все ж таки були змушені іноді писати партитуру для отримання авторських прав.

В. Усачевський зазначав: «Copyright Office у Вашингтоні не дає патент, якщо він [музичний твір – Н. Д.] не записаний або надрукований у звичайній музичній нотації. Мені довелося витратити сорок годин, щоб зробити партитуру. Я робив це дуже неохоче, тому що в традиційній музичній нотації неможливо описати багато звуків» (цит. за Дубинець, 1999, с. 123).

Акустична композиція записується в студії та розміщується на електронно-му носії, з якого потім багаторазово відтворюється. Така музика не передбачає інтерпретації, тому не потребує інструкцій для виконавця. У творах цього жанру відсутня також властива нотації функція фіксації та зберігання музичного твору, ці функції теж виконує аудіозапис. Саме тому І. Карпець (Карпець, 2009) наполягає на теоретичному розведенні та чіткій диференціації понять «запис музики», «нотація» і «нотне письмо». Під «записом» дослідник має на увазі «процес графічної фіксації звучання музики, створення її візуальної матриці» (Карпець, 2009, с. 265). На відміну від нотації, яка є сукупністю існуючих систем письмового шифрування, і нотного письма як окремого випадку нотації, саме термін «запис музики», на думку дослідника, має використовуватися для вивчення електронних творів.

Реалізуючи свої сміливі задуми, композитори-авангардисти ХХ століття створювали нові графічні символи, що потребували розшифровки і словесного пояснення. Прагнення авторів описати унікальний звуковий світ акустики і зробити свій задум зрозумілішим для публіки призвели до появи партитур, які Ц. Когоутек (1976) називає «нотацією музикантів» (с. 235), підкреслюючи, що вона не розрахована на багаторазове відновлення композиції, оскільки не фіксує всі деталі та нюанси. В акустатичних творах, як і в народних піснях, графічний запис «не випереджає виконання, а з'являється після нього ... не пропонує щось для подальшої реалізації, а, навпаки, описує звучання, що вже існує» (Дубинець, 1999, с. 121). К. Стоун (Stone, 1980, р. 316) зазначає такі передумови виникнення подібних партитур:

- необхідність чорнових композиторських нотаток;
- створення «візуальної допомоги» для слухачів.

О. Дубинець відзначає випадки запозичення деяких графічних символів з математики або фізики, однак, на думку дослідниці, спроби стандартизації електронної нотації не знайшли розповсюдження в музичній практиці та виявилися практично безрезультатними (Дубинець, 1999).

В історії акустатичної музики є ряд унікальних композиторських партитур, написаних після здійснення аудіозапису і призначених для розкриття задуму та кращої комунікації зі слухачами. Розглянемо декілька таких партитур з метою порівняння створених видатними митцями способів графічної фіксації.

В електронній п'єсі Софії Губайдуліної «Vivente – non vivente» звуки позначаються за допомогою спроектованих авторкою символів. Реалізація ідеї спирається на протиставлення записаних на плівку акустичних комплексів та їхніх аналогів, згенерованих на синтезаторі АНС. Ці співвідношення композиторка вважає важливими для концепції твору, не випадково підкреслення контрасту між «живим» та «неживим» зафіксоване в назві. Такою протилежною парою музичних об'єктів є глісандо жіночого голосу і глісандо на АНС. Обидва звукові блоки представлені однаковими за формою, але контрастними за кольором графічними знаками: натуральні («живі») звучання зафарбовані чорною барвою, а штучні («неживі») – білою. Аналогічне графічне рішення авторка використовує для інших пар протилежних звукових комплексів – сміху жіночого голосу та імітації сміху засобами електроніки. У цьому випадку до контрасту чорного і білого кольорів додається контраст напрямку. Ламані лінії, що зображують висотний профіль натурального і штучного сміху, спрямовані у різні боки. Графічні символи фіксують схожість «живих» і «неживих» звучань за допомогою ідентичної форми, а їхня протилежність визначена чорно-білою кольоровою гамою.

Іншими символами позначені контрастні пари об'єктів, які С. Губайдуліна характеризує як «трансформований звук малого (церковного) натурального дзвону зі зворотною динамікою звучання» і «натуральний звук дзвону з накладанням кластеру на АНС» (цит. за Дубинець, 1999, с. 151). Обидва графічних символи мають схожу форму і позначені білим кольором. Це вказує на їхню подвійну сутність – натуральну, але з додаванням ефектів синтезатору, оскільки в першому випадку «живий» об'єкт є трансформованим, а в другому – до природного звучання дзвону доданий електронний кластер.



Візуальне рішення важливих для концепції твору подій розкриває основний драматургічний конфлікт, зафіксований у назві. У партитурі, як і в музиці, сконцентрована сутність творчості С. Губайдуліної, яку В. Ценова визначає так: «...з одного боку – конструктивна ідея, з іншого – її символічний зміст. Ці два начала переплелися в художньому методі композиторки, що додає неповторність аури її художнього світу» (Ценова, 2000, с. 8). Зацікавлена спрямованість на слухача, спрощення сприйняття драматургічної концепції – все це робить графічний запис С. Губайдуліної надзвичайно вишуканим і комунікабельним.

З метою донесення авторського задуму до слухачів написана і партитура електронної п'єси Д. Лігеті «Артикуляції», створена художником Райнером Вейнгером. Партитура має вигляд послідовності кольорових малюнків, що позначають різні звукові елементи і передають слухові уявлення у візуальній формі. Художник у співробітництві з композитором здійснив графічні аналоги звучань, згенерованих тим чи іншим технічним способом. Наприклад, група схожих за накресленням, але різних за кольором символів, втілює шумові звучання. Синусоїдальний тон зображений як жовтий прямокутник, а білий шум – як чорна трапеція. Інша категорія знаків репрезентує гармонічні і субгармонічні спектри. Окрема група символів відображає нефільтровані та фільтровані імпульси. Є також знаки, що втілюють тони. Вони показані як невеликі кольорові кола: сині позначають тони у високому регістрі, рожеві – у середньому, а червоні – у низькому. Графічний запис у цьому випадку виступає матрицею або «мапою» музичного твору (Карпец, 2009).

Партитура «Артикуляцій» Д. Лігеті та Р. Вейгнера репрезентує послідовність музичних подій – на відміну від партитури С. Губайдуліної, в якій продемонстровані графічні рішення лише окремих звукових об'єктів. Розгортання композиції показане в партитурі «Артикуляцій» у координатах реального часу – в секундах. Висоту звукових об'єктів художник зображує за допомогою їхнього розміщення вище або нижче відносно один одного. Тобто композитор і художник намагаються передати два основні параметри музичного твору – висоту і тривалість, використовуючи на паперовій площині дві координати двовимірного простору – ширину і довжину.

Схоже розташування графічних об'єктів демонструє одна з перших надрукованих партитур електронної музики: «Електронний етюд № 2» К. Штокхаузена. Ця партитура має вигляд координатної площини, де на вісі абсцис позначені частота і зміни гучності, що відображують висотно-динамічний профіль твору, а на вісі ординат – тривалості, виражені у сантиметрах магнітофонної плівки. Звукові події представлені у вигляді прямокутників, чия ширина визначається створеною автором таблицею частот, а довжина відповідає сантиметрам магнітної плівки за наведеним масштабом. Тобто, К. Штокхаузен, подібно до Д. Лігеті, намагається показати основні параметри музичного твору: висоту, яка передається через частоту в герцах, і тривалість звучання, що відображується в одиницях реального часу або сантиметрах магнітної плівки.

Продемонстрований в партитурах Д. Лігеті та К. Штокхаузена графік з двох перпендикулярних ліній, де показані висотно-динамічні та часові характеристики твору, сьогодні є загальноприйнятою схемою візуалізації звукового сигналу – сонограмою. Сонограма – це «діаграма розподілу спектральної енергії акустичного джерела в координатах частоти і часу, що відповідають вертикалі та горизонталі

традиційної нотації» (Ценова, 2005, с. 521). Сонограми здійснюють максимально деталізовану, «фотографічну» візуалізацію, вони є віртуальними еквівалентами акустичних процесів, що детально відображають висотно-динамічний профіль твору, часові координати, а також інші характеристики.

Для створення детальної репрезентації акустичних коливань можна використовувати такі комп'ютерні програми як iZotope RX, Adobe Audition, Steinberg WaveLab, Steinberg SpectraLayersPro та інші сучасні програми для аналізу та редагування аудіоданих. Зроблені в них графіки, як зауважують В. Грищенко та В. Козлін, «не є письмовим шифруванням, тобто нотацією» (Грищенко & Козлін, 2017, с. 177). До того ж, такий спосіб візуалізації має свої недоліки: сонограма репрезентує цифровий аудіосигнал у вигляді хвилі та розподілу спектральної енергії за координатами частоти і часу, але, на думку Й. Манна (Mann, n.d.), всі хвильові форми зображення звуку дуже схожі одна на одну. Крім того, будиши надійним інструментом для дослідження акустичних опусів та показуючи висотно-динамічні та часові характеристики, сонограми майже не фіксують смислову ідею, нерозривно пов'язану з тембровою стороною звучання, драматургією і композицією, а також з творчою концепцією, що розкривається за допомогою унікального тембрового світу.

Усвідомлюючи проблему, дослідники не припиняють пошуки оптимальної репрезентації акустичних творів. Орієнтуючись на розглянуті вище партитури як на зразки талановитого і привабливого зображення послідовності звукових комплексів, музикознавці додають до максимально деталізованої сонограми виразні і яскраві графічні символи, що допомагають слухачеві слідкувати за розгортанням драматургічних подій. Таку аналітичну візуалізацію А. Смірнов називає акусмографічною, підкреслюючи призначення її для акустичної музики та обов'язкову наявність графічної складової. «Акусмографічна нотація є сонограмою з додаванням спеціальних графічних символів, які відповідають характеру та динаміці подій, що сприймаються слухом» (Ценова, 2005, с. 522).

Акусмографічна візуалізація включає інформацію, кристалізовану з метою сприяння вірному розумінню авторських ідей під час слухання і зосереджену на ідентифікації найбільш значущих музичних параметрів та об'єктів. На думку Г. Хауса, пріоритетним для дослідників має бути «показ динаміки руху і щільності звукових подій, представлених в одиницю часу» (Haus, 1983, р. 34). Додавання графічного компонента до візуалізації електронних творів нерозривно пов'язане з їхнім теоретичним розумінням.

Е. Алексеев пише: «Ми вміємо аналізувати й осмислювати лише те, що навчилися більш-менш точно фіксувати на папері. З іншого боку, ми можемо достовірно ... фіксувати в нотах тільки те, що хоч якось осмислили теоретично» (Алексеев, 1990, с. 24).

Візуальний аналог акустичного опусу, здійснений для його дослідження, репрезентує музичні комплекси і блоки, що є найбільш значущими для розкриття авторського задуму, залишаючи поза зображенням окремі нюанси написання твору. Г. Хаус зазначає: «Оскільки багато звуків можуть бути вироблені різними складними шляхами (це стосується і методів, і приладів), повне знання вико-

ристаної процедури продукування звуку здається неможливим» (Haus, 1983, p. 32).

Констатуючи обов'язкове доповнення сонограми графічними компонентами, дослідники майже не пишуть про їхні характеристики та принципи відбору. У своїх акусмографічних візуалізаціях А. Смирнов (Ценова, 2005, глава 17) і Г. Хаус (Haus, 1983) орієнтуються на знаки надрукованих композиторських партитур – прості та зрозумілі у візуальному відношенні чорно-білі або кольорові геометричні фігури (кола, прямокутники тощо). Унікальні особливості звукових об'єктів у разі необхідності розкриваються музикознавцями за допомогою словесного пояснення.

Для здійснення графічної складової акусмографічної візуалізації Й. Манн (Mann, n.d.) створив інспірований партитурою Д. Лігеті та Р. Вейнгера програмний модуль *Artikulate*.

Музикознавець вважає *Artikulate* спробою наблизитися до оптимальної системи візуалізації, яка є «такою ж описовою, як музична нотація, але може застосовуватися до будь-якого аудіо [а також – Н. Д.] ... поєднує функціональність музичної нотації та точність репрезентації форми сигналу» (Mann, n.d.).

Привабливість графіки Манна полягає у включенні яскравих кольорових символів значущих подій та об'єктів, що з'являються на світлому тлі фігури, яка детально відображає звукові коливання. Таку репрезентацію можна вважати кроком у напрямі наближення до оптимальної графіки, яка, згідно з Й. Манном, є «проміжком між музичною нотацією і формою хвилі» (Mann, n.d.).

Представлені способи здійснення графічної складової візуалізації акусматичного опусу співпадають з дослідженими властивостями авангардної нотації. Аналізуючи новаторську музичну графіку, Е. Каркошка і С. Коул (цит. за Дубинец, 1999) визначають характеристики яскравого і виразного презентаційного рішення. Дослідники відмічають необхідність використання мінімальної кількості символів, які відображають основні параметри музики – висоту, тембр, тривалість, динаміку, артикуляцію, а також особливі ефекти. Такі символи мають бути виразними у психологічному сенсі та, на думку К. Кокса (цит. за Дубинец, 1999), слугувати прямою трансляцією подій, що сприймаються на слух. Пріоритетним інструментом репрезентації твору дослідник вважає суб'єктивне сприйняття акустичних процесів. Для здійснення графічної візуалізації на основі звучання музикознавець пропонує скласти своєрідну «мапу», на якій позначено появу того чи іншого об'єкту та його опис.

Зрозуміла і «комунікабельна» графіка передбачає баланс знаків і словесних пояснень, не відхиляється від традиції без достатніх причин і описує складні звукові комплекси у простій формі. Надійним способом виявлення основних семантичних і структурних закономірностей організації акусматичного твору є здійснення на основі слухового сприйняття візуальної матриці музичних подій, яку слід додати до детальної фіксації акустичних процесів – сонограми. Для позначення різних категорій музичних блоків необхідно використовувати зрозумілі, контрастні за кольором і накресленням графічні об'єкти. Така дослідницька візуалізація, створена на основі звучання, є надійним інструментом вивчення акусматичних творів.

## Висновки

Для вивчення акустичних творів без авторської партитури, дослідник має здійснити візуалізацію важливих для розкриття авторського задуму звукових комплексів і блоків. Така візуалізація, як і нотація в класичній музиці, відображатиме найважливіші властивості опусу, тому головною передумовою вдалого графічного рішення є виявлення семантичних і структурних закономірностей досліджуваного твору. Поряд з музикознавчим аналізом слід здійснити відбір графічних символів, що здатні візуально репрезентувати композиційно значущі звукові комплекси. Такі графічні символи мають бути «комунікабельними», тобто такими, які легко декодувати, а також яскравими і виразними у візуальному відношенні.

Точний і зрозумілий графічний запис прояснює способи організації акустичних творів і підвищує активність їхнього сприйняття завдяки візуальному втіленню. У музиці слухової традиції, такій як народна пісня і джазова імпровізація, нотація передбачає, з одного боку, уважне ставлення до всіх нюансів звучання, а з іншого, – відображення структури музичного явища. Дослідниця візуалізація акустичного опусу також має відповідати цим критеріям. Вона повинна фіксувати музичну тканину, позначати семантичну і структурну специфіку твору, а також намічати шляхи, що ведуть до розкриття унікального звукового світу, народженого фантазією композитора. Напрям дослідницькій думці задають талановиті твори з композиторськими партитурами, які потребують особливої уваги і ретельного вивчення.

## Список бібліографічних посилань

- Алексеев, Э. (1990). *Нотная запись народной музыки*. Советский композитор.
- Грищенко, В. І., & Козлін, В. Й. (2017). MIDI-нотація як сучасний спосіб шифрування й запису музичного матеріалу. *Культурологічна думка*, 12, 172-178.
- Денисов, Э. (1986). *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. Советский композитор.
- Дубинец, Е. (1999). *Знаки звуков: О современной музыкальной нотации*. Гамаюн.
- Карпец, М. И. (2009). Нотація в електронній і комп'ютерній музиці (проблеми термінології). *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*, 99, 262-266.
- Когоутек, Ц. (1976). *Техника композиции в музыке XX века* (К. Иванов, пер.). Музыка.
- Ценова, В. С. (2000). *Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной*. (Автореферат диссертации доктора искусствоведения). Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Москва.
- Ценова, В. С. (Ред.) (2005). *Теория современной композиции*. Музыка.
- Haus, G. (1983). EMPS: A system from Graphic Transcription of Electronic Music Scores. *Computer Music Journal*, 7(3), 31-36. <https://doi.org/10.2307/3679592>.
- Mann, Y. (n.d.). *Artikulate: Ligeti Style for Any Audio*. <http://vis.berkeley.edu/courses/cs294-10-sp10/wiki/images/5/5e/YotamFinalPaper.pdf>.
- Peignot, J. (1960). De la musique concrète à l'acousmatique. *Esprit*, 280(1), 111-120.

- Siedenburg, K. (2009). An Exploration of Real-Time Visualizations of Musical Timbre. In S. Baumann, J. J. Burred, A. Nürnberger, & S. Stober (Eds.), *3rd International Workshop on Learning Semantics of Audio Signals (LSAS 2009)*, Proceedings (pp. 17-30). Graz, Austria.
- Stone, K. (1980). *Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook*. W. W. Norton & Company.

### References

- Alekseev, E. (1990). *Notnaia zapis narodnoi muzyki [Folk music sheet music]*. Sovetskii kompozitor [in Russian].
- Denisov, E. (1986). *Sovremennaia muzyka i problemy evoliutcii kompozitorskoi tekhniki [Contemporary music and the problems of the evolution of composer technique]*. Sovetskii kompozitor [in Russian].
- Dubinetc, E. (1999). *Znaki zvukov: O sovremennoi muzykalnoi notatsii [Signs of sounds: On modern musical notation]*. Gamaian [in Russian].
- Haus, G. (1983). EMPS: A system from Graphic Transcription of Electronic Music Scores. *Computer Music Journal*, 7(3), 31-36. <https://doi.org/10.2307/3679592> [in English].
- Hryshchenko, V. I., & Kozlin, V. Y. (2017). MIDI-notatsiia yak suchasnyi sposib shyfruvannia y zapysu muzychnoho materialu [MIDI-notation as a modern way of encrypting and recording music material]. *The Culturology Ideas*, 12, 172-178 [in Ukrainian].
- Karpets, M. I. (2009). Notatsiia v elektronnoi i kompiuternoi muzyke (problemy terminologii) [Notation in electronic and computer music (problems of terminology)]. *Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*, 99, 262-266 [in Russian].
- Kohoutek, C. (1976). *Tekhnika kompozicii v muzyke XX veka [Composition technique in the music of the twentieth century]* (K. Ivanov, Trans.). Muzyka [in Russian].
- Mann, Y. (n.d.). *Artikulate: Ligeti Style for Any Audio*. <http://vis.berkeley.edu/courses/cs294-10-sp10/wiki/images/5/5e/YotamFinalPaper.pdf> [in English].
- Peignot, J. (1960). De la musique concrète à l'acousmatique [From concrete music to acousmatic]. *Esprit*, 280(1), 111-120 [in French].
- Siedenburg, K. (2009). An Exploration of Real-Time Visualizations of Musical Timbre. In S. Baumann, J. J. Burred, A. Nürnberger, & S. Stober (Eds.), *3rd International Workshop on Learning Semantics of Audio Signals (LSAS 2009)*, Proceedings (pp. 17-30). Graz, Austria [in English].
- Stone, K. (1980). *Music Notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook*. W. W. Norton & Company [in English].
- Tcenova, V. S. (2000). *Chislovye tainy muzyki Sofii Gubaidulinoi [Numerical secrets of music by Sofia Gubaidulina]*. (Abstract of DSc Dissertation). Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow [in Russian].
- Tcenova, V. S. (Ed.) (2005). *Teoriia sovremennoi kompozicii [Theory of Modern Composition]*. Muzyka [in Russian].

## ACOUSMATIC MUSIC: PRINCIPLES OF GRAPHIC VISUALIZATION

Nataliia Danchenko

PhD in Arts; ORCID: 0000-0001-8976-1268; e-mail: [anatasha78@gmail.com](mailto:anatasha78@gmail.com)

The National Philharmonic of Ukraine, Kyiv, Ukraine

### Abstract

The article analyzes approaches to graphic visualization of acousmatic music. The specificity of this electronic music's genre variety is considered, the characteristic features of which are masking of the sound source and the absence of traditional written encryption – notation.

**The purpose of this research** is to reveal the modern possibilities of graphic visualization of acousmatic works.

**The research methodology** of the research is based on the use of the structural-functional methods to study the attributive characteristics of sound objects, as well as a comparative method aimed at analyzing different sound approaches to electronic scores.

The principles of transforming the functions of musical notation in acousmatic works are revealed. It is noted that due to the absence of the performer, the notation loses its most important role – to serve as an instruction for repeatedly playing music since the composition is recorded in the studio and broadcast at the concert in the form of a phonogram.

**The scientific novelty of the research** is to improve approaches to the study of avant-garde electronic music without author's notation. Based on the study of composer's scores "Vivente non vivente" by S. Gubaidulina, "Articulations" by D. Ligeti, "Electronic study No. 2" by K. Stockhausen, which are created on the basis of audio recordings, the functions of graphic fixation carried out after sounding are analyzed. Analogies with the notation of folk songs are drawn.

Computer methods for visualizing acoustic processes are considered. It was revealed that almost all of them have the form of a graph of the sound vibrations distribution in the coordinates of frequency and time corresponding to the vertical and horizontal of traditional notation. The disadvantages of the automatic image of acoustic processes that do not reveal the uniqueness of the timbre and texture of sound objects are analyzed. A comparison of different musicological approaches to solving this problem made.

**Conclusions.** The necessity of creating visualization for the study of compositions that do not have an author's score has been substantiated. Based on the study of avant-garde notation patterns, an assumption has been formulated regarding the type and characteristics of graphic symbols. The principles of acousmographic visualization, which adds written signs to the sonogram aimed at revealing the author's intention, have been investigated.

**Keywords:** acousmatic music; graphic notation; acousmographic visualization; composer's musical scores of avant-garde electronic music

## АКУСМАТИЧЕСКАЯ МУЗЫКА: ПРИНЦИПЫ ГРАФИЧЕСКОЙ ВИЗУАЛИЗАЦИИ

Наталья Данченко

кандидат искусствоведения;

ORCID: 0000-0001-8976-1268; e-mail: anatasha78@gmail.com

Национальная филармония Украины, Киев, Украина

### Аннотация

В статье проанализированы подходы к графической визуализации акустической музыки. Рассмотрена специфика этой жанровой разновидности электронной музыки, характерными признаками которой являются маскировка источника звука и отсутствие традиционного письменного шифрования – нотации.

**Цель исследования** – выявление современных возможностей графической визуализации акустических произведений.

**Методология исследования.** Использован структурно-функциональный метод, необходимый для изучения атрибутивных характеристик звуковых объектов, а также сравнительный метод, направленный на анализ разных звуковых подходов к электронным партитурам.

Выявлены принципы трансформирования функций нотной записи в акустических произведениях. Отмечено, что вследствие отсутствия исполнителя, нотация теряет свою важнейшую роль – служить инструкцией для многократного воспроизведения музыки, так как композиция записывается в студии и транслируется на концерте в виде фонограммы.

**Научная новизна исследования** заключается в совершенствовании подходов к изучению авангардной электронной музыки без авторской нотации. На основе исследования композиторских партитур «Vivente non vivente» С. Губайдулиной, «Артикуляции» Д. Лигети, «Электронный этюд № 2» К. Штокхаузена, которые созданы на основе аудиозаписи, проанализированы функции графической фиксации, осуществленной после звучания. Проведены аналогии с нотацией народных песен.

Рассмотрены компьютерные способы визуализации акустических процессов. Выявлено, что практически все они имеют вид графика распределения звуковых колебаний в координатах частоты и времени, соответствующих вертикали и горизонтали традиционной нотации. Проанализированы недостатки автоматического изображения акустических процессов, не раскрывающего уникальность тембра и текстуры звуковых объектов. Проведено сравнение разных музыковедческих подходов к решению этой проблемы.

**Выводы.** Обоснована необходимость создания визуализации для исследования композиций, не имеющих авторской партитуры. На основе изучения образцов авангардной нотации сформулировано допущение, касающееся вида и характеристик графических символов. Исследованы принципы акустикографической визуализации, добавляющей к сонограмме письменные знаки, направленные на раскрытие авторского замысла.

**Ключевые слова:** акустическая музыка; графическая запись; акустикографическая визуализация; композиторские партитуры авангардной электронной музыки



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

DOI: 10.31866/2616-7581.3.1.2020.204338

УДК 781.1:725.812]:[785.1:159.932

## ПОРІВНЯННЯ АКУСТИЧНИХ ВЛАСТИВОСТЕЙ КОНЦЕРТНИХ ЗАЛІВ (на прикладі естетичної оцінки звучання музичних творів)

Олександр Войтович

кандидат мистецтвознавства;

ORCID: 0000-0001-9885-7173; e-mail: acoconcert\_lviv@ukr.net

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів, Україна

---

### Анотація

Стаття присвячена способу естетичної оцінки акустики концертних залів на основі властивостей сприйняття музичного матеріалу слуховою системою людини. Для цього визначено набір вагомих критеріїв оцінки, таких як: просторовість, ширина, тембр, розбірливість, гучність та ін. Суб'єктивні критерії оцінки перебувають у тісному взаємозв'язку між собою та корелюються із об'єктивними акустичними параметрами концертних залів. Для виконання поставлених завдань здійснено вибір концертних залів та подано короткі відомості про них. Для естетичної оцінки підібрані музичні твори у виконанні камерного оркестру. Оцінювання звучання у вибраних залах проводилось серед звукорежисерів, композиторів, диригентів, музикантів, музичних критиків та відвідувачів концертів і вистав. Проведено систематизацію результатів опитування та дана порівняльна характеристика звучанню класичної музики у двох вибраних концертних залах.

**Мета дослідження** – запропонувати спосіб естетичної оцінки акустичних властивостей концертних залів, який базується на суб'єктивному сприйнятті звучання музичного матеріалу.

**Методологію дослідження** визначають методи: аналітичний – у вивченні наукової літератури; теоретичний – для визначення спеціальної термінології, опису явищ, що мають місце під час проведення досліджень, параметрів, за якими здійснюється суб'єктивна оцінка; емпіричний – при прослуховуванні оркестрів у концертних залах з подальшою експертною оцінкою результатів; компаративний – у процесі порівняння результатів досліджень; методи аналізу і синтезу – для опрацювання результатів дослідження, а також метод інтерв'ювання – для отримання інформації від музикантів та активних слухачів.

**Наукова новизна дослідження** полягає у спробі порівняти звучання оркестрової музики в різних концертних залах за допомогою наукового дослідження суб'єктивного сприйняття музичного матеріалу.

**Висновки.** Проаналізувавши результати оцінки, можна сказати, що звучання оркестрів в досліджуваних залах суттєво відрізняється між собою. Кожний концертний зал має свою індивідуальну та неповторну акустику. Тому це потрібно враховувати при



виборі репертуару концертуючих колективів та плануванні концертів. Застосування механізму естетичної оцінки, який базується на суб'єктивному сприйнятті звучання музичного матеріалу дає позитивний результат, тому його застосування можна вважати виправданим.

**Ключові слова:** об'єктивні параметри; суб'єктивна оцінка; критерії оцінювання; акустика концертних залів; кореляція; концертний зал; оркестр

## Вступ

Акустичні характеристики концертних залів заведено оцінювати за певними параметрами, які поділяються на об'єктивні та суб'єктивні. Об'єктивні параметри визначаються законами акустики (зокрема, акустики приміщень), а суб'єктивні – психофізичними законами сприйняття звуку людиною. Музично-виконавська практика виявила величезну роль акустичних властивостей концертних залів в процесі формування просторового слухового образу. Естетична оцінка звучання музики базується на суб'єктивному сприйнятті музичного матеріалу людиною на відміну від об'єктивних акустичних параметрів, які характеризують акустичні властивості замкнутого середовища. Аналізуючи стан речей і підходи щодо оцінювання якості звучання музичних творів можемо сказати, що на сьогодні немає єдиної загальної системи оцінювання якості звукового матеріалу.

## Мета

Мета статті – запропонувати спосіб естетичної оцінки акустичних властивостей концертних залів, який базується на суб'єктивному сприйнятті звучання музичного матеріалу.

## Аналіз останніх досліджень і публікацій

Об'єктивні акустичні параметри досліджено у працях Ш. Вахітова, Ю. Ковалгіна, А. Фадеева. Питання гучності звуку та особливостей її сприйняття слуховою системою людини, слухове сприйняття текстури твору досліджував L. Beranek. Проблеми акустичного балансу вивчав Ноєг W. Однак, вперше проблема оцінки акустики концертних залів Львова була визначена як наукова проблема та досліджується у працях автора статті.

## Виклад матеріалу дослідження

Згідно з історичними відомостями, перехід від відкритих амфітеатрів до повністю закритих театрів відбувся у XVI столітті зі збереженням класичних форм римського амфітеатру. Вплив закритого приміщення на звучання музики добре відомий диригентам, музикантам та слухачам. Для диригента концерт в невідомому залі без попередньої репетиції це дослівно «випробування вогнем» (Beranek, 2004, р. 8). Концертні зали мають достатньо великий вплив на формування просторового звукового образу.

Акустика концертних залів оцінюється за певними параметрами, які поділяються на об'єктивні та суб'єктивні. Об'єктивні параметри базуються на законах акустики (зокрема, акустики приміщень), а суб'єктивні – на психоакустичних законах сприйняття звукових коливань людиною.

До об'єктивних акустичних параметрів належать такі, як: час реверберації (RT), час ранніх відбиттів (EDT), рівень басу (BR), відношення ранньої/ревербераційної енергії ( $C_{80(3)}$ ), силові коефіцієнти (рівень звучання) (GL, GM), коефіцієнт внутрішньослухової крос-кореляції ( $IACC_{E3}$ ), час між приходом прямого сигналу та появою перших відбиттів (ITDG), та поділяються на монауральні, бінауральні та сценічний параметр (Вахитов и др., 2009, с. 291).

Емпіричними дослідженнями, які були опубліковані в 1996 р., було встановлено, що оптимальний час реверберації залежить від виду музичного виконання та його стилю. Так, для органної музики час реверберації складає 3.0÷5.0 с., для симфонічної – 2.0÷2.2 с. і для камерної – 1.3÷1.6 с. (Beranek, 2004, р. 21). Сучасні розрахунки часу реверберації, які були проведені у найбільш відомих світових концертних залах для симфонічної музики, визначили діапазон в межах  $1.8c < RT < 2.0c$ . Для рівня звуку також за допомогою досліджень було встановлено границі в межах  $4дБ < G_{mid} < 5,5дБ$  (Arias, 2013).

Суб'єктивне оцінювання проводиться за допомогою критеріїв встановленого зразка, та в комплексі з об'єктивними акустичними параметрами використовується для повної оцінки акустичних характеристик концертного залу. Об'єктивні акустичні параметри та суб'єктивні критерії *корелюються* між собою. Ці кореляції були встановлені протягом багатьох років досліджень вчених акустиків (Barron, 1988; Barron & Marshall, 1981; Beranek, 1995).

В нашому випадку оцінка проводиться за допомогою одинадцяти критеріїв шляхом анкетування. Це такі критерії: *просторовість, ширина, тембр, прозорість (чистота), гучність, інтимність, текстура, звуковий баланс, підтримка (взаємодія), шумові перешкоди а також загальне враження*.

Ревербераційні властивості приміщення викликають у людини відчуття присутності одночасно із джерелом звуку в спільному просторі. Оцінку такому суб'єктивному відчуттю визначає суб'єктивний параметр, який називається *просторовість* (Войтович, 2015; Войтович, 2018). Це відчуття перспективи в глибину і ширину, тобто відчуття різних відстаней до об'єктів, які є джерелами звуку. Якщо брати до уваги класичну музику, то звучання повинно передавати відчуття одночасної присутності в концертному залі при прослуховуванні концерту симфонічного оркестру або академічного хору в кафедральному соборі. Просторовість контрастує з відчуттям, коли музика звучить нібито через вікно, розміром з групу виконавців, що знаходяться в полі зору. Ще одна назва просторового сприйняття – *«обгортуність»*. Це слухове сприйняття асоціюється із зануренням в ревербераційне звукове поле (Beranek, 2004, р. 30; Beranek, 1995).

Видима *ширина* джерела – це відчуття просторового розподілу звукових джерел уздовж сцени зліва-направо по горизонталі. Разом із просторовим відчуттям, яке дає ілюзію зміщення об'єкта вглибину звукової картини, він забезпечує відчуття ефекту присутності та акустичну атмосферу події. (Войтович, 2015; Войтович, 2018).

*Тембр* – специфічне забарвлення звуку за рахунок обертонів. Саме завдяки тембру людський слух розрізняє однакові за висотою та гучністю звуки. Кожен звуковий образ містить природність та багатство тембрового наповнення, наявність лейт-мотивів, лейт-образів, тонке нюансування звучання соліста (лейт-тембр), його емоційний стан, відповідність тембрового забарвлення зоровому образу та багато інших рис. Розрізняють зали з високими характеристиками музичної «теплоти», «яскравістю» та «світлістю» звучання (Войтович, 2015; Войтович, 2018).

*Прозорість (чистота)* – визначається як розбірливість музичного матеріалу. Це реалістичне сприйняття кожного із компонентів звукової картини: чутність усіх звукових ліній музичної партитури, чіткість дикції та розбірливість текстового матеріалу мовних елементів, максимально зменшений ефект маскуванню при одночасному звучанні усіх компонентів звукової картини.

Як зазначалось вище, розбірливість може бути горизонтальною і вертикальною. Горизонтальна відповідає за розбірливість послідовного в часі розгортання музики, тобто – розбірливість мелодичної лінії, темпу, метроритму, динаміки, фразування і т. д.; вертикальна – за розбірливість звуків, що звучать одночасно, тобто – розбірливість гармонічної структури, фактури, інструментування тощо (Войтович, 2015; Войтович, 2018).

*Гучність* – суб'єктивне відчуття, пов'язане із слуховою системою людини. Діапазон слухового сприйняття гучності сягає від 20 дБ до 130 дБ, де перший асоціюється із чутливістю слухової системи людини, а другий – із больовим порогом (Вахитов и др., 2009, с. 292; Beranek, 2004, p. 30).

*Інтимність* (присутність, камерність, близькість) визначає для слухача віртуальний простір, в якому він слухає музику. Цей критерій оцінки дуже пов'язаний із розмірами концертного залу. Камерна музика добре звучить в залах з меншим відчуттям просторовості (Beranek, 2004, p. 27).

*Текстура* – параметр, пов'язаний з суб'єктивним відчуттям однорідності звучання музичного «полотна». В залах з поганою акустикою музика звучить з багаторазовими накладаннями відбитих звукових хвиль та спотвореним тембром (Beranek, 2004, p. 33).

*Звуковий баланс* – це оцінка гучності окремих інструментів відносно гучності цілого оркестру. Баланс встановлюється між групами інструментів, між солістами та оркестром і залежить від акустичних особливостей сцени або оркестрової ями, розміщення груп інструментів, професійності музикантів і диригента (Hoeg et al., 1997).

*Підтримка, взаємодія* (музиканти оркестру) – слуховий контроль у звучанні. Чутність себе й інших учасників оркестру. Для музикантів на сцені суб'єктивні відчуття, що виникають в процесі виконання музичних творів, мають суттєву вагу. Музиканти повинні чути процес згасання в паузах, чути себе на низьких рівнях звуку, оцінити тембр, динаміку, яку дозволяє розвинути зал. Якщо музиканти розташовуються далеко один від одного, то можуть виникнути затримання у звучанні інструментів та зменшення гучності сусідніх інструментів, що може привести до втрати ритмічного балансу (Beranek, 2004, p. 32).

*Шумові перешкоди* – це зовнішні шуми, які виникають під час роботи вентиляції, шум публіки тощо.

*Загальне враження* – суб'єктивна оцінка кожного з учасників дослідження.

Одним з методів визначення значень запропонованих суб'єктивних критеріїв є метод бальної оцінки виконання музичного твору, який прослуховується групою експертів в концертному залі. Отримані незалежними експертами результати опрацьовуються і на цій основі дається оцінка придатності концертного залу для звучання в ньому класичної музики. Оцінка звучання музичного твору проводиться методом незалежного прослуховування 21-м експертом, де кожен користується встановленою шкалою. В нашому випадку: відмінно, дуже добре, добре, задовільно та погано (Hoeg et al., 1997). Оцінювання виконання у вибраних залах Львова проводилось серед звукорежисерів, композиторів, диригентів, музикантів, музичних критиків та регулярних відвідувачів концертів і вистав.

Для нашого дослідження було вибрано два концертних зали міста Львова. Це концертний зал ім. С. Людкевича Львівської національної філармонії та концертний зал будинку органної та камерної музики.

Перший зал розташований у чудовому сецесійному будинку, збудованому у 1907 р. для Музичного товариства Галичини. Оркестр філармонії був заснований 1933 р. А. Солтісом, статус державної філармонія отримала 1939 р., а статут національної – у 2018 р.; від 1944 р. постійно здійснює концертну діяльність. На її сцені виступали найвідоміші музиканти світу: С. Крушельницька, О. Мишуга, Р. Штраус, Г. Малер, Б. Барток, А. Рубінштейн, Ф. Бузоні, М. Лонг, В. Ландовска, П. Казальс, у другій половині ХХ ст. – С. Ріхтер, Р. Керер, Л. Коган, Д. Ойстрах, Л. Ісакадзе, Б. Руденко, В. Горностаєва, Н. Гутман, О. Криса, Ю. Башмет та інші. Має форму чотирикутника із закругленими кутами та кількістю місць – 576.

Другий знаходиться у колишньому римо-католицькому костелі св. Марії Магдалини. Він був збудований на початку ХVІІ ст., на пагорбі, з видом на місто, на злитті вулиць Сікстинської та Сапіги<sup>1</sup>. Та попередня будівля являє собою сьогоднішній вівтар, подовжений, багатокутний, з великими вікнами на південь (Kinash & Kamisinski, 2006). Зал умовно поділяється на дві частини з двома сценами (одна справжня основна з органом, друга – вівтарна частина, де іноді проводяться концерти). Перша частина, що примикає до справжньої сцени, має форму чотирикутника та є більшою за розмірами. Друга – менша і вузла, є продовженням першої. Під час концертів на сцені вівтар костелу зазвичай закритий завісою. Кількість місць становить – 380.

Порівняння звучання оркестрів здійснено на прикладі творів А. Вівальді. Цикл «Чотири пори року» італійського композитора Антоніо Вівальді, написаний в 1723 році та опублікований у 1725, є одним з найпопулярніших його творів, а також одним з найвідоміших музичних творів доби бароко.

Цикл «Чотири пори року» неодноразово звучав у концертному залі Львівської філармонії. Зокрема, академічний камерний оркестр «Віртуози Львова»

<sup>1</sup> Теперішні С. Бандери та Дорошенка

виконував його в своєму авторському проєкті «4x4» – «Пори року». Також твори із цього циклу звучали в концертному залі Львівського будинку органної та камерної музики в проєктах «Перлини світової барокової музики» та «Венеціанський чарівник» у цьому ж виконанні.

Після систематизації результатів опитування, внаслідок значних відмінностей акустичних характеристик цих двох концертних залів, звучання творів даного циклу «Чотири пори року» має певні відмінності. Надмірне відчуття просторовості, що породжує великий час реверберації в залі органної та камерної музики, безпосередньо впливає на всі параметри оркестрового звучання, включно із сценічним показником. Якщо у залі філармонії просторовість та ширина доповнюють одне одного, створюючи просторовий звуковий образ, то в залі органної та камерної музики з огляду на описані причини, звучання віддалене, вузьке. Тобто, тут відбувається певна невідповідність зорового сприйняття із слуховим. Ця невідповідність зростає із відстанню від сцени. Особливо це відчутно в рядах, які розміщені далі від сцени.

Ці явища добре прослуховуються, якщо розглянути звучання частини циклу «Чотири пори року» концерт № 2, соль мінор, «Літо» А. Вівальді. Особливо варто звернути увагу на такий параметр як музична розбірливість. В обох залах у частинах *Allegro non molto* (1) та *Adagio e piano – Presto e forte* (2) повільні місця за музичною розбірливістю сприймаються майже однаково (приклад 1), натомість швидкі значно відрізняються.

6  
Violino Primo  
*Pianissimo Languidezza per il caldo.*  
Estate  
*Sotto dura stagione del*  
**CONCERTO II**  
*Sole accesa langue l'uom Allegro non molto langue l'gregge ed arde il pino*  
*S'aglie il Cucco la voce*  
B 18

Приклад 1. Частина партитура для I-ї скрипки (*Allegro non molto*).

А. Вівальді «Чотири пори року» концерт № 2, соль мінор, «Літо»  
(Prima Nota, скан. Амстердамського видання)

Особливо це можна спостерегти в частині *Presto* (3) «Літня гроза» (приклад 2), де артикуляція струнних нечітка, а мелодичні лінії практично зливаються. Це стосується органного залу. У філармонії музична розбірливість набагато краща, оркестрова фактура тут прослуховується протягом звучання цілого твору, артикуляція струнних чітка, мелодична лінія розбірлива.



Приклад 2. Частина партитура для I-ї скрипки (Presto).

А. Вівальді «Чотири пори року» концерт № 2, соль мінор, «Літо»  
(Prima Nota, скан. Амстердамського видання)

54

Тембр звучання оркестру кращий у залі Львівської філармонії, де прослуховується світлість верхнього частотного діапазону, а басы забезпечують м'якість звучання. Таких тембральних характеристик не має звучання в органному залі. Безперечно, на це здійснює вплив форма залу та його оздоблення. Особливо відчутний вплив на світлість звучання у верхньому частотному діапазоні.

Такі критерії, як гучність, інтимність, текстура, звуковий баланс, підтримка (взаємодія), шумові перешкоди, суттєвих розбіжностей в оцінках не отримали. Варто зазначити, що ці незначні розбіжності стосовно Органного залу мають місце приблизно до 10-го ряду через його видовжену форму.

Загалом, краще враження від звучання цього твору у виконанні академічного камерного оркестру «Віртуози Львова» безперечно справляє концертний зал Львівської філармонії.

## Висновки

Вибрані для дослідження концертні зали відрізняються архітектурними та конструктивними особливостями (форма, інтер'єр, оздоблення, будівельні матеріали, крісла, підлога, сцена). Усе це суттєво впливає на акустику, а отже – звучання музики в них. Для повної оцінки проводяться ще додатково виміри об'єктивних акустичних параметрів. Суб'єктивне оцінювання акустичної якості концертних залів в основному повинно підтверджуватись об'єктивними акустичними параметрами. Проаналізувавши результати оцінки можна сказати, що звучання оркестрів в досліджуваних залах суттєво відрізняється між собою. Кожний концертний зал має свою індивідуальну та неповторну акустику. Тому

це потрібно враховувати при виборі репертуару концертуючих колективів та плануванні концертів.

Отже, в результаті дослідження акустичних властивостей вибраних концертних залів було показано, що застосування механізму естетичної оцінки, який базується на суб'єктивному сприйнятті звучання музичного матеріалу дає позитивний результат, тому його застосування можна вважати виправданим.

### Список бібліографічних посилань

- Вахитов, Ш. Я., Ковалгин, Ю. А., Фадеев, А. А., & Щевьев, Ю. П. (2009). Акустика. Горячая линия – Телеком.
- Войтович, О. (2015). Критерії оцінки художньої якості звукового матеріалу в епоху цифрових технологій. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія*, 21(2), 194-197.
- Войтович, О. (2018). Критерії оцінювання звучання оркестру в концертних залах. *Українська музика*, 3(29), 94-98.
- Arias, A. Y. (2013). Acoustical parameters comparison of two halls: "Teatro Argentino de La Plata" and "Teatro Margarita Xirgu". In *Acoustics Instruments and Measurements, UNTREF Conference* (pp. 1-27). National University of Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina. <https://doi.org/10.13140/2.1.4514.2083>.
- Barron, M. (1988). Subjective study of British symphony concert halls. *Acustica*, 66(1), 1-14.
- Barron, M., & Marshall, A. H. (1981). Spatial impression due to early lateral reflections in concert halls: The derivation of a physical measure. *Journal of Sound and Vibration*, 77(2), 211-232. [https://doi.org/10.1016/S0022-460X\(81\)80020-X](https://doi.org/10.1016/S0022-460X(81)80020-X).
- Beranek, L. (1995). Comparison between Subjective Judgments of Concert Halls' Quality and Objective Measurements of Acoustical Attributes. *Acoustical Physics*, 41(5), 620-629.
- Beranek, L. (2004). *Concert Halls and Opera Houses: Music, Acoustics, and Architecture*. Springer. <https://doi.org/10.1007/978-0-387-21636-2>.
- Hoeg, W., Christensen, L. & Walker, C. (1997). Subjective assessment of audio quality – the means and methods within the EBU. *EBU Technical Review, Winter*, 40-50.
- Kinash, R., & Kamisinski, T. (2006). Zagadnienia pozalituragicznego uzytkowania kosciola pod wezwaniem sw. Marii Magdaleny we Lwowie. In E. Przesmycka (Ed.), *Architektura sakralna w ksztaltowaniu tozsamosci kulturowej miejsca* (s. 379-391). Wydawnictwo Politechniki Lubelskiej.

### References

- Arias, A. Y. (2013). Acoustical parameters comparison of two halls: "Teatro Argentino de La Plata" and "Teatro Margarita Xirgu". In *Acoustics Instruments and Measurements, UNTREF Conference* (pp. 1-27). National University of Tres de Febrero, Buenos Aires, Argentina. <https://doi.org/10.13140/2.1.4514.2083> [in English].
- Barron, M. (1988). Subjective study of British symphony concert halls. *Acustica*, 66(1), 1-14 [in English].

- Barron, M., & Marshall, A. H. (1981). Spatial impression due to early lateral reflections in concert halls: The derivation of a physical measure. *Journal of Sound and Vibration*, 77(2), 211-232. [https://doi.org/10.1016/S0022-460X\(81\)80020-X](https://doi.org/10.1016/S0022-460X(81)80020-X) [in English].
- Beranek, L. (1995). Comparison between Subjective Judgments of Concert Halls' Quality and Objective Measurements of Acoustical Attributes. *Acoustical Physics*, 41(5), 620-629 [in English].
- Beranek, L. (2004). *Concert Halls and Opera Houses: Music, Acoustics, and Architecture*. Springer. <https://doi.org/10.1007/978-0-387-21636-2> [in English].
- Hoeg, W., Christensen, L., & Walker, C. (1997). Subjective assessment of audio quality – the means and methods within the EBU. *EBU Technical Review*, Winter, 40-50 [in English].
- Kinash, R., & Kamisinski, T. (2006). Zagadnienia pozaliturgicznego uzytkowania kosciola pod wezwaniem sw. Marii Magdaleny we Lwowie [Non-liturgical use of the church dedicated to St. Mary Magdalene in Lviv]. In E. Przesmycka (Ed.), *Architektura sakralna w ksztaltowaniu tozsamosci kulturowej miejsca [Sacred architecture in shaping the cultural identity of the place]* (pp. 379-391). Lublin University of Technology Publishing House [in Polish].
- Vakhitov, Sh. Ia., Kovalgin, Iu. A., Fadeev, A. A., & Shchev, Iu. P. (2009). *Akustika [Acoustics]*. Goriachaia liniia – Telekom [in Russian].
- Voitovych, O. (2015). Kryterii otsinky khudozhnoi yakosti zvukovoho materialu v epokhu tsyfrovoykh tekhnolohii [Criteria for evaluating the artistic quality of audio material in the digital age]. *Ukrainian culture: past, modern and ways of development*, 21(2), 194-197 [in Ukrainian].
- Voitovych, O. (2018). Kryterii otsiniuvannia zvuchannia orkestru v kontsertnykh zalakh [Criteria for evaluating the sound of an orchestra in concert halls]. *Ukrainian music*, 3(29), 94-98 [in Ukrainian].

## COMPARISON OF THE ACOUSTIC PROPERTIES OF CONCERT HALLS (on the example of aesthetic evaluation of the sound of musical works)

**Oleksandr Voitovych**

PhD in Arts; ORCID: 0000-0001-9885-7173; e-mail: [acoconcert\\_lviv@ukr.net](mailto:acoconcert_lviv@ukr.net)  
Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv, Ukraine

### Abstract

This article is devoted to the method of aesthetic evaluation of the concert halls acoustics based on the properties of the perception of musical material by the human hearing system. For this purpose, a set of important evaluation criteria was defined: such as space, width, timbre, intelligibility, etc. Subjective evaluation criteria are closely interrelated and correlated with the objective acoustic parameters of concert halls. Concert halls were selected and brief information was provided to accomplish these tasks. For the aesthetic evaluation, the music pieces performed by the chamber orchestra were chosen. The assessment of sound in selected halls was conducted by sound engineers, composers, conductors, musicians, music critics and



regular spectators of concerts and performances. The results of the survey were systematized and a comparative characteristic of classical music sounding in the two selected concert halls was given.

**The purpose of the research** of the article is to offer a method of aesthetic evaluation of the acoustic properties of concert halls based on the subjective perception of the musical material sounding.

**The research methodology** is determined by such methods as analytical – in the study of scientific literature; theoretical – to define specific terminology, to describe the phenomena that occur during the research and the parameters by which subjective assessment is done; empirical – when listening to orchestras in concert halls with a subsequent expert evaluation of the results; comparative – in the process of comparing research results; methods of analysis and synthesis – to process research results, and interviewing methods – to obtain information from musicians and active listeners.

**The scientific novelty of the research.** It is made an attempt to compare the sound of orchestral music in different concert halls with the help of scientific study of subjective perception of musical material.

**Conclusions.** Analyzing the results of the evaluation, we can say that the sound of the orchestras in the examined halls is significantly different. Each concert hall has its own individual and unique acoustics. Therefore, this should be taken into account when choosing a repertoire of concert groups and planning concerts. The application of aesthetic evaluation mechanism based on the subjective perception of the musical material sounding gives a positive result, so its use can be considered justified.

**Keywords:** objective parameters; subjective evaluation; evaluation criteria; acoustics of concert halls; correlation; concert hall; orchestra

## СРАВНЕНИЕ АКУСТИЧЕСКИХ СВОЙСТВ КОНЦЕРТНЫХ ЗАЛОВ (на примере эстетической оценки звучания музыкальных произведений)

**Александр Войтович**

*кандидат искусствоведения;*

*ORCID: 0000-0001-9885-7173; e-mail: acoconcert\_lviv@ukr.net*

*Львовская национальная музыкальная академия имени Н. В. Лысенко, Львов, Украина*

### **Аннотация**

Статья посвящена способам эстетической оценки акустики концертных залов на основе свойств восприятия музыкального материала слуховой системой человека. Для этого определен набор весомых критериев оценки, таких как: пространственность, ширина, тембр, разборчивость, громкость и др. Субъективные критерии оценки находятся в тесной взаимосвязи между собой и коррелируют с объективными акустическими параметрами концертных залов. Для выполнения поставленных задач осуществлен выбор концертных залов и представлены краткие сведения о них. Для эстетической оценки подобраны музыкальные произведения в исполнении

камерного оркестра. Оценивание звучания в выбранных залах проводилось среди звукорежиссеров, композиторов, дирижеров, музыкантов, музыкальных критиков и посетителей концертов и спектаклей. Проведена систематизация результатов опроса и дана сравнительная характеристика звучанию классической музыки в двух выбранных концертных залах.

**Цель исследования** – предложить способ эстетической оценки акустических свойств концертных залов, основанный на субъективном восприятии звучания музыкального материала.

**Методологию исследования** определяют методы: аналитический – в изучении научной литературы; теоретический – для определения специальной терминологии, описания явлений, имеющих место при проведении исследований, параметров, по которым осуществляется субъективная оценка; эмпирический – при прослушивании оркестров в концертных залах с последующей экспертной оценкой результатов; компаративный – в процессе сравнения результатов исследований; методы анализа и синтеза – для обработки результатов исследования, а также метод интервьюирования – для получения информации от музыкантов и активных слушателей.

**Научная новизна исследования** заключается в попытке сравнить звучание оркестровой музыки в различных концертных залах с помощью научного исследования субъективного восприятия музыкального материала.

**Выводы.** Проанализировав результаты оценки, можно сказать, что звучание оркестров в исследуемых залах существенно отличается между собой. Каждый концертный зал имеет свою индивидуальную и неповторимую акустику. Это нужно учитывать при выборе репертуара концертующих коллективов и планировании концертов. Применение механизма эстетической оценки, основанного на субъективном восприятии звучания музыкального материала, дает положительный результат, поэтому его применение можно считать оправданным.

**Ключевые слова:** объективные параметры; субъективная оценка; критерии оценки; акустика концертных залов; корреляция; концертный зал; оркестр

DOI: 10.31866/2616-7581.3.1.2020.204339  
UDC 78.071.2:785.5

## TRADITION AND INNOVATION IN THE BANDURA PERFORMANCES OF VASYL YEMETZ

Victor Mishalow

*PhD in Arts, Adjunct Research Fellow; ORCID: 0000-0002-5194-8964; e-mail: victor.mishalow@yahoo.com  
Monash University, Melbourne, Australia*

---

### Abstract

In the XX century, specific individuals in the Ukrainian Diaspora preserved, developed and propagated aspects of bandura culture and tradition, much of which disappeared in Ukraine in the light of new political realities. This included such aspects as the loss of the Kharkiv type bandura, the Kharkiv method and technique of playing, and its traditional repertoire. During the 20th century, Vasyl Yemetz made a significant contribution to the development of the modern bandura and the establishment of the solo concert performance on the instrument. This study is an attempt to glean new information regarding traditional playing techniques he learned as a youth and new techniques he later developed, and also a reevaluation of his repertoire based on reminiscences and recordings made by the author in 1979.

**The purpose of this research** is to focus on traditional, transformational and innovational aspects in the performance practice and playing technique of Vasyl Yemetz; to reevaluate those aspects of the kobzar tradition that he retained, and those that he modified in his concert performance practices, and to compare these to contemporary practices later developed in Ukraine.

**The research methodology** is grounded in historic, systemic, sociological and cultural approach and related methods of scientific study, in particular, a historic-chronological analysis of the bandura playing techniques used by Vasyl Yemetz, in particular, the method of systematic classification and complex analysis of the playing techniques that he retained and also later developed. The study and analysis are directed toward the bandura playing technique and repertoire of Vasyl Yemetz and his philosophy regarding his approach to the bandura.

The materials used in the preparation of this study include books and articles regarding the bandura, and specifically about Vasyl Yemetz, recordings on cassette tape and photographs made by the author. Separate conclusions and generalizations were made on the basis of personal interaction with the informant and also notes taken at that time.

**The scientific novelty of the research** is the introduction into scientific circulation of an organological and ergological analysis of the activities of bandurist Vasyl Yemetz, the tradition, systematization of the various adaptations, and the development of independent innovations in the performance practice by this artist on this traditional Ukrainian folk instrument.

**Conclusions.** Vasyl Yemetz was a unique man and musician. He made a significant impact on the development of bandura playing technique, repertoire and instrument construction. The artist combined in his work a traditional kobzar playing and innovations of modern concert performance.

Audio recordings and photographic materials made during personal meetings contributed to the rethinking of his artistic, philosophical, cultural achievements, especially in the aspects of playing techniques and the formation of concert repertoire.

Musical terms developed and implemented by the performer to describe playing techniques can still be used nowadays in the technique of bandura playing. The audio recordings of the melodies made during the interview contributed to reconstruct his repertoire and to involve these works actively in the concert repertoire of modern bandura players.

The interrelation of technical performing techniques and design features of the instrument, which explains the motives of the philosophical understanding of the bandura art role in the world cultural process, is highlighted.

**Keywords:** bandura; kobzar; Vasyl Yemetz; playing technique; Ukrainian Diaspora

## Introduction

In 1978, the writer received a scholarship from the Australia Council of the Arts to improve his technical playing skills studying under prominent bandura players living who resided in North America.

In December 1987, he flew from Sydney to North America where he had the opportunity to study with the prominent bandura players of the Ukrainian Bandurist Chorus in Detroit: Peter Kytasty and Peter Honcharenko. In Detroit he consulted with bandurists Mykola Liskivsky, Hryhoriy Nazarenko (a participant of the Poltava Bandurist Capella from 1925) and later with the artistic director of the Ukrainian Bandurist Chorus – Hryhory Kytasty. Being in North America, he also had the opportunity to spend time with the artistic director of NY School of Bandura, Serhiy Kindzeryav-Pastikhiv (a student of bandurist K. Misevych) and R. Levitsky, and also communicated with Z. Shtokalko's close friend – Levko Maistrenko. In Toronto, he met up with the director of the bandura ensembles, Mrs. Valentina Rodak, as well as with Myroslav Diakovsky (a student of Z. Shtokalko), and in Winnipeg with the kobza player Pavlo Konoplenko-Zaporozhnetz.

On his way home to Australia, he visited Los Angeles, where he had the opportunity to spend time with Vasyl Yemetz, a virtuoso bandurist and the founder of the first professional bandura ensemble organized in Kyiv in 1918, which grew into the Kyiv State Bandurist Capella.

Previously, the writer had corresponded with Mr. Yemetz, raising numerous questions about bandura playing techniques and other aspects regarding the history of the bandura.

The writer flew to Los Angeles and traveled by bus to Hollywood where he stayed with Yemetz for a period of 7 days.

We spoke for a short time and after a small meal was invited to demonstrate my playing. After playing, I looked over his instruments, tuned them up and played them. I looked over his archives and we continued to talk at length recording some of the conversations on a cassette recorder.

## Purpose of the research

The goal of this study is to focus on traditional, transformational and innovational aspects in the performance practice and playing technique of Vasyl Yemetz; to reevaluate those aspects of the kobzar tradition that he retained, and those that he modified in his

concert performance practices, and to compare these to contemporary practices later developed in Ukraine.

### Recent research and publications analysis

A scientific analysis of the activities of this renowned bandura player has not been yet undertaken. The proposed article is an initial attempt to understand the scale of activities undertaken by V. Yemetz, although some features of his creative work are touched on in the works of V. Dutchak. Comparative characterization of traditional and innovative features in V. Yemetz' work is carried out on the basis of organological and ergological analysis of his artistic performance activity observed in personal interaction.

### Presentation of the main material

The official biography of Vasyl Yemetz is readily available and has appeared in various publications and is also available on the Internet. It was reprinted several times. Yemetz (1961) also had a large memorial bibliographical book published in 1961 where important articles, reviews and photographs were collected. Unfortunately, in more recent years few bandurists or musicologists had communicated with him, much less had the opportunity to talk to him in depth about the bandura, the traditional kobzars or about the state of Ukrainian music in the early 20th century. Yemetz was the single concert bandura player who had studied directly from the traditional blind kobzars. He was also very closely connected with the first stage performing bandura players – a phenomenon that developed in the early 20th century (Dutchak, 2011).

Vasyl Yemetz personally knew such prominent traditional kobzars from the Kharkiv region such as I. Kucherenko. P. Drevchenko, P. Hashchenko, H. Honcharenko and also met up with the kobzars from other regions such as Chernihiv kobzar T. Parkhomenko and Poltava kobzar M. Kravchenko. He knew many prominent bandura players in major cities such as Moscow, Kyiv, Katerynodar in the Kuban and Prague. His sister married a member of the Kyiv Bandurist Capella (H. Kopan), and he kept close in contact with him. He also in close contact with many prominent Ukrainian culture figures such as K. Stetsenko, O. Koshytz, V. Avramenko, M. Drimchenko, O. Oles.

Vasyl Yemetz's house was quite modest. A one-story bungalow. From the doorstep of the house one could see the cliff where the word HOLLYWOOD was erected in large white letters. In the corner of the living room was the bust of the blind kobzar I. Kuchuhura-Kucherenko that was sculpted by Vasyl's brother, Fedir, an artist who lived and worked in Berlin. He created the sculpture when he learned of the execution of the prominent kobzar<sup>1</sup>.

Memories are one thing, but those who are 40 years old can sometimes be incomplete. Many of these memories and observations were recovered with the help of the recordings<sup>2</sup> that were made by myself at the time, and with the entries from the diary that I then kept, much comes back from oblivion.

<sup>1</sup> Ivan Kuchuhura-Kucherenko was a traditional blind kobzar who rose to the prominence of National artist of Ukraine. He was arrested in 1936 and executed in 1937 by the NKVD.

<sup>2</sup> Sections of these recordings are available on Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=y82i18uBwT8>  
The diary has also been published <http://www.infoukes.com/lists/banduraforum/>

A young 18-year-old bandurist and collector of kobzar antiquities I had specific issues that were somewhat different from those that interest me today. What was considered important at that time seems to have lost its importance today. At that time, I was interested in mastering bandura technique and how to refine and develop it. I was also interested in new and unique compositions and how to play the bandura in a manner that would capture the public. Today, these accents have shifted, and I am more interested in other aspects: the connection of modern players with the authentic blind kobzars, how these people lived, how they communicated, what works were retained in their repertoire and what aspects they paid more attention to at the time, as well as principles for the formation of early bandura playing technique.

Today I understand that there was a kobzar tradition that was considerably different from that which we hear in contemporary concert performance by concert bandurists. The requirements of the tradition were also different from those of a concert performer. The listening audience was also different, as the performance requirements were. Kobzar traditions were different from the modern culture of entertainment today. The kobzars usually did not have in their repertoire songs played solely for entertainment nor for the sake of applause. They sang songs, kants, psalms, and works of a mournful nature that had a particular social function that bordered on the sacred. Just like sacred works performed in church the audience did not applaud these renditions. It is inappropriate to applaud a song that sings about death, or misery. They received for their professional renditions or services a reward or honorarium instead of applause. Such music filled a psychological need to sound out about suffering, misery, injustice and unrighteousness and to have listeners share these feelings. Through their fulfillment, they united people to face misfortune and unrighteousness proving that they could jointly live through the misery that prevailed around.

It was the kobzar's repertoire that included songs about truth, falsehood and injustice. There are numerous songs that characterize the life of a Ukrainian peasant in those times, where aspects of everyday life were hidden by lies, and where history and truth were distorted.

For the young collector of kobzar materials, I was more interested in songs that had a more positive and uplifting effect on the public – entertaining pieces. These included humorous songs, and I noticed that the ancient humor of Eastern Ukrainians was somewhat unusual for a young man who grew up in Australia. Ukrainians are the kind of people who can cry and laugh at the same time, and often laughed through misery and injustice, and song has become a tool to help overcome misery. They ridiculed persons in rural life who deviated from standard behavior and social norms.

Yemetz had several concert instruments throughout his life. The first instrument he acquired in 1908 was the work of master bandura maker Anton Paplynsky in Kyiv. This instrument was tuned diatonically and had 32 strings – 8 basses and 24 treble strings.

In 1912, Yemetz later ordered a new instrument from Paplynsky, a more sophisticated model. This instrument now had 12 basses and 22 treble strings but was also tuned diatonically through 4 and half octaves. This instrument became Yemetz's main concert instrument on which he played and toured all over Europe and North America. It was very light and quite fragile and had to be repaired numerous times, most notably the replacement of the soundboard. The treble strings had metal pegs, although the basses

continued to have wooden tuning pegs. This bandura became the model for instruments that were made later in Czechoslovakia in the 1920's and in Galicia in the 1930's.

Later, when the Yemetz began to expand his concert repertoire, he had to chromaticize the bandura in some way. He began to develop experimental instruments to satisfy the growing demands of his repertoire, where he began to include transcription of classical music and had to tackle various problems in mastering the technique of playing on a chromatic bandura.

Yemetz made several experimental instruments, the last instrument being a large concert band with 62 strings tuned chromatically with a range of 5 full chromatically tuned octaves.

This instrument had a large soundboard, and although the shape of the instrument was somewhat cumbersome and inconvenient, it did give a fuller, louder and richer sound. There were no mechanical devices to rapidly retune the instrument. Chromatization was achieved by the addition of chromatic strings that were arranged in a specific manner: on the bridge, the strings were divided into two rows – the main row corresponding to the white keys on the piano and the auxiliary secondary lower row where the chromatic strings were arranged which corresponded to the black keys. On the edge of the instrument, all the strings were in the same plane, so that the strings on the instrument produced a chromatic row along the edge.

On such an instrument Yemetz could play his previous mastered concert repertoire with his right hand on the strings nearer the bridge, as before, and with the left he had easy access to the full chromatic row. When he played his right hand, he played usually near the bridge on the diatonic row and when he raised the hand towards the upper edge, he had easy access to all the additional chromatic sounds. The left hand in the normal position, that is, playing on the edge of the instrument had access to the chromatic row but when thrown over the edge of the instrument – he had access to the diatonically tuned row.

The basis of V. Yemetz's repertoire was primarily folk songs that were popular in the early twentieth century. In addition, he included some dumas, kants and psalms that were part of the traditional kobzar repertoire, as well as some instrumental dances. At this time, the parameters of stage bandura performance were being formulated – a concert performance of repertoire mostly for entertainment, which included urban romances, historical songs and humorous songs that were not normally found in the traditional kobzar repertoire, but whose function was to entertain the concert audience.

Yemetz's repertoire included works to the words of poets who formed contemporary Ukrainian consciousness, and also included newly created historical songs – songs that sang about the historical events of those times.

With each year Yemetz increased the number of instrumental compositions in his performances, as more and non-Ukrainian listeners came to his performances. In the beginning, these were folk dance tunes and marches, which were expanded in form and complexity through the use of variations. It also included medleys, and fantasies, built on then popular folk tunes. In order to expand these work's he performed different passages and parts using variations in technique: tremolo, tremolando, playing overtones, alternating the tempo and dynamics in order to distinguish the individual parts as much as possible and show the diverse technical capabilities not only of the instrument, but also of the artist.

Purely instrumental compositions such as “Church Bells” and “The Dancing Snowflakes” began to emerge – where folk tunes were expanded by the artist’s creative intent as much as possible.

Compositions began to appear that distinguished different ethnographic zones of Ukraine, using tunes that were popular in those regions with the poetic names “In the Steppes of Ukraine”, “From the Crimean Mountains” and “In the Carpathian Mountains of Ukraine”.

It should be noted that at one time Yemetz had few competitors in Ukraine regarding bandura playing, and there were no similar bandurists of his caliber in the Ukrainian Diaspora at all. He was the consummate virtuoso and one of those who pioneered the process of improving playing technique, and one can only wonder where he gathered ideas and inspiration to replenish his repertoire in such conditions where bandurists where there were no bandurists at all. We rarely see such enthusiastic and expanded creativity in the performance of bandura players today in Ukraine.

One can notice a parallel in approaches between Hnat Khotkevych and Vasyl Yemetz. This is seen in composition, playing technique and in shaping the phenomenon of “bandurism”. Despite the fact that they were both born in the Sloboda region and knew about each other’s existence – and had friends in common – they never actually met in person. At the time when Yemetz developed his concert activity, Khotkevych had emigrated to Western Ukraine, and when Khotkevych returned, Yemetz was living and studying in Moscow. When Yemetz returned to Kharkiv, Khotkevych was in exile, and when Khotkevych returned to Kharkiv, Yemetz was in Kyiv and then emigrated.

One of the mediators between Yemetz and Khotkevych was the traditional kobzar Ivan Kuchuhura Kucherenko, from whom Vasyl Yemetz initially learned to play the bandura. Kucherenko conveyed much of what he had learned from Khotkevych – to Yemetz such as the *duma* about of Khmelnytsky and the *duma* about the death of the *Kozak* bandurist, which were originally composed by Khotkevych, and learned orally from Kucherenko by Yemetz.

Most of the music manuscripts that V. Yemetz wrote out have been unfortunately lost. Almost all of Yemetz’s musical compositions and arrangements, and a significant collection of archival transcription of authentic kobzar repertoire, which he recorded from such traditional kobzars as I. Kucherenko were destroyed. They were all stored in a traveling trunk, which during his Canadian tour was left in the basement of the house of prof. P. Matsenko in Winnipeg. At this time there was a large flood and the house was inundated and all the manuscripts were destroyed by water.

Some things however survived or were recreated, and Yemetz showed me a handful of music, some of which included published works in a collection from Prague in the mid 1920’s. Unfortunately, we could not copy and take a picture of what he showed. I planned to return to copy everything in the next visit. Unfortunately, this did not happen.

Yemetz initially refused not only to play for me but he would not even take the bandura into his hands. After a few days, I was finally able to get him demonstrate me some exercises. The first I remember was his demonstration of playing arpeggios in a downward direction, that is, instead of playing the arpeggios from the lowest string to



the highest, he did so in the reverse from the highest string to the lowest, whereby he could also change the accented note in the process of playing the arpeggio so that the accent would fall on different notes within the chord.

In tremolando playing, he not only played the chord like a series of upward arpeggios but also down and up and down. At the same time, he controlled the tempo of tremolando as a means of bringing out the particular phrase he was playing.

In his playing technique, Yemetz avoided using his first finger (thumb) and did not alternate it in the process of playing scales up or down, but used 2-3-4 fingers in different rotations in order to have control over the fluidity of notes of the scale. In many passages, he would drag his fingers along the strings as traditionally played by kobzars, and in more complex works, which required full control over each finger. He alternatively played with a pluck stroke followed by a rest stroke, and distinguished certain melodic figurations by the alternation of these articulations.

When playing the strings with his left hand, he pointed out that when playing along the side of the instrument the player should play as close to the centre of the string as possible to achieve a "sweeter" sound. Yemetz played with the left hand along the side of the instrument using a rest stroke, where the finger after striking a string would rest on the neighboring string, however when he threw his left hand over the side of the instrument he used a pluck stroke, where the fingertip would not touch the neighboring strings. In this position he would also use his thumb.

I played for Yemetz on my bandura (Chernihiv concert bandura with retuning mechanisms). I also played a little on the Kharkiv bandura and in a manner that finally lured him into taking his instrument into his own hands and playing. Initially he just gave advice regarding the playing of specific exercises and techniques such as tremolo and tremolando. He tried several times to describe the process, and finally took the bandura in his hands and demonstrated his approach to these techniques.

We had a conversation about various exercises and the difficulties of their execution and what needed attention in order to develop and improve playing technique. One often does not understand technical aspects until the attention is brought to this specific element in technique. He especially focused his attention on tremolo, tremolando, some scallic passages paying the particular attention to the manner of holding the left hand on the bandura when it was thrown over the side of the instrument.

Yemetz did not use the terminology developed by modern academic bandura players at conservatories in Ukraine (Broiako, 1997). He used linguistic expressions and concepts, which were grounded in folk language.

We discussed repertoire. In his Jubilee album he had a list of all the songs and instrumental compositions that he had performed throughout his career. Turning on the tape recorder, I managed to record almost everything, lyrics and melodies particularly focusing on rare works, especially the melodies of those songs that the tradition kobzar Ivan Kucherenko sang which were sometimes somewhat unusual. Of the vocal works, perhaps the most valuable today were the melodies of traditional Ukrainian dumas that Yemetz sang, though I only managed to record them only partially and without bandura accompaniment. The most interesting of all the recording is probably the melody of the Duma about Khmelnytsky that Yemetz had learned from Ivan Kucherenko, which has not been recorded by anyone anywhere else.

When we recorded all his songs, we later discussed his instrumental compositions, and although he did not play them on the bandura, he sang their melodies and described them how they sounded.

At one point he pulled out a signal copy of a long-playing record which he had prepared for replication, but which he had not published. On an ancient record player, he played the record and I managed to record parts of the recordings. On one side was the composition "From the Carpathian Mountains" – a work that was based on old Ukrainian motifs, including tunes to "Arkan". On the flip side were recordings of "Snow dance", "In the steppes of Ukraine" and some other dances. The record was instrumental and was intended for the non-Ukrainian audience. He had recorded it in 1955-58 years in Hollywood, but it was not released because he was dissatisfied with the quality of the recording. His wife intended to release the record after this death, but this did not happen as both died in 1982.

During my stay Vasyl Yemetz was preparing a book of memoirs about his concert tour through Transcarpathia in 1927, which at that time was part of Czechoslovakia writing about the problems he encountered during the tour, and his perception and understanding of the local population in the struggle against the influence of the Russian culture, which was undermining the Ukrainian cause in those years.

Yemetz was a calm soul, but his eyes would brighten up and become agitated when he started talking about the Cossack ideal and about the realm of Hetman Paul Skoropadsky. Yemetz considered himself a Ukrainian monarchist, and he was of conservative political opinion. Some of his views did not quite fit in with more widespread thinking of the Ukrainian post WWII Diaspora in the USA.

In Hollywood, there were few Ukrainians, and most were from Galicia in Western Ukraine and did not understand or appreciate the mentality of Ukrainians from Eastern Ukraine who left the Russian Empire during the revolution, and, in addition, did not fully appreciate the bandura which was considered a rather unusual musical instrument in the eyes of the Galician Diaspora - unpromising (i.e. it was not possible to make a living from playing it) particularly in normal American life.

He had some conflicting encounters with members of the Ukrainian community in Los Angeles. The new administration of the Ukrainian community praised historical figures that Yemetz personally knew and which did not gain his respect. He contributed a considerable share of the money to build a Ukrainian cultural center in Los Angeles, which a group of post WWII emigrants had taken over. He thought that he was ill-treated and was insulted by them and this had a negative effect on him and his future attendance at Ukrainian community functions.

There are reports that Yemetz played the bandura producing some background music to some Hollywood films. Apparently, the bandura was supposed to play Arabic music. Yemetz did not advertise this fact, and these films and the recordings have not been found.

In France, in the 1930s, Yemetz performed with singer Roksolana Verbytska (Vitvitska) accompanying her singing with his bandura playing. They toured France and Belgium with concerts featuring not only Ukrainian songs, but also songs in different languages. The French firm PATE issued recordings of their renditions. Newspaper reviews stated that these were the best recordings of Ukrainian music and songs that have ever made.

Yemetz at the time apparently was going to marry this singer, but when he returned from touring Canada, she had married someone else. Yemetz was disillusioned. Since then her name was not mentioned anywhere, neither in his memoirs nor in his writings.

Vasyl Yemetz's brother Fedir, was an artist and sculptor and worked in Berlin. He had a son, Troyan, who at one time was a student at the Ukrainian high School in Salzburg, where my father had also studied. Yemetz's legacy, after his death and the death of his wife, passed into his hands, and I contacted him to purchase the recording, manuscripts and instruments. Unfortunately, this did not happen as the negotiations suddenly stopped.

One question that was difficult to understand was why no one in the Ukrainian Diaspora visited Yemetz and did not study with him after he settled in the North America. In California such prominent figures as V. Bozhyk and Hryhoriy Kytasty lived relatively close by, but no one visited him nor did anyone record any information. It is evident that he understood his place in Ukrainian music and wanted to pass on his experiences and creations through the correspondence he had with Nicholas Czorny at the NY Bandura School and with other prominent figures of Ukrainian culture in North America.

While studying with V. Yemetz I was able to observe the daily life of this outstanding artist who was at that time 89 years old. He would in his exercise regime walk around his house several times a day, and did a variety yoga exercises. One that left an impression was him was standing on his head for 15 minutes, so that his legs were raised straight up. He would be silent and focusing on something. He would go silent and breathed deeply in a specific manner. He could control his body completely. This is perhaps one of the secrets to his mastery regarding changes in tempo and dynamics and the fact that he could concentrate intensely on his performance that he never made mistakes when playing large and complex instrumental compositions.

### Conclusions

Vasyl Yemetz was during his lifetime a unique individual and musician who made a significant impact on the development bandura technique, repertoire and also bandura construction. He stood at the crossroads from the traditional kobzar playing tradition to modern concert performance and repertoire.

Through the use of audio recordings and notes much information can still be reclaimed and reinterpreted through indirect study and review of source materials, particularly in areas such as bandura playing technique and repertoire. The development and introduction of specific terms to describe playing techniques can be applied to Yemetz's bandura playing technique. The recording of Yemetz singing the melodies of pieces from his repertoire are a fine starting point for the reconstruction of pieces from his repertoire.

The recordings and notes also shed light on the reasons why his made specific decisions regarding repertoire, playing technique and bandura construction. These decisions shed light onto the philosophy of Yemetz regarding the development and future direction of the bandura.

## References

- Broiako, N. B. (1997). *Teoretychni aspekty vykonavskoi tekhniki bandurysta [Theoretical aspects of performance techniques of bandurists]* [Monograph]. Vasyl Stefanuk Precarpathian National University [in Ukrainian].
- Diakowsky, M. J. (1958). The Bandura. *The Ukrainian Trend*, 1, 18-36 [in English].
- Dutchak, V. H. (2011). Zberezhennia i rozvytok rehionalnykh tradytsii kobzarskoho instrumentarii v ukrainskomu zarubizhzi (kinets XX – pochatok XXI st.) [Preservation and development of regional traditions of kobza instruments in Ukrainian abroad (end of XX – beginning of the XXI century)]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 17(1), 230-234 [in Ukrainian].
- Mishalov, V. (2013). *Kharkivska bandura: kulturolohichno-mystetski aspekty genezy i rozvytku vykonavstvo na ukrainskomu narodnomu instrumenti [The Kharkiv bandura: the genesis, development of a Ukrainian folk instrument]*. Vydavets Savchuk O. O. [in Ukrainian].
- Mizynec, V. (1987). *Folk Instruments of Ukraine*. Bayda Books [in English].
- Samchuk, U. (1976). *Zhyvi struny: bandura i bandurysty [Living strings: bandura and bandurists]*. Vydannia Kapely bandurystiv imeni T. Shevchenka [in Ukrainian].
- Yemetz, V. (1923). *Kobza i kobzari [The kobza and kobzars]*. Ukrainske Slovo [in Ukrainian].
- Yemetz, V. (1961). *U zolote 50-richchia na sluzhbi Ukrainy [To the golden 50<sup>th</sup> anniversary in service of Ukraine]*. Z drukarni O. O. Vasyliian [in Ukrainian].

## ТРАДИЦІЯ ТА НОВАТОРСТВО У БАНДУРНОМУ ВИКОНАВСТВІ ВАСИЛЯ ЄМЦЯ

**Віктор Мішалов**

кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник;  
ORCID: 0000-0002-5194-8964; e-mail: victor.mishalov@yahoo.com  
Університет Монаша, Мельбурн, Австралія

### Анотація

У ХХ столітті окремі особистості в українській діаспорі зберігали, розвивали і пропагували kobzarsьki tradytsii ta aspekty kul'tury hry na banduri, znachna chastyna yakih znykla v Ukraїni vnaslydok represii.

Vasyl' Emets' zdийsnyv vaгомий vnesok u rozvytok suchasnoho bandurnoho mystetstva ta zaproponuвав standart vstanovlenня sol'nogo koncertnoho vykonavstva na instrumenti. Zaproponovane doslydzhennya poklykane zibrati ta systematyzuvati novі dzhерела інформації про традиційні й новітні прийомы гри, які розробив В. Ємець, а також здійснити аналіз його репертуару на основі ремінісценцій та записів, зроблених автором у 1979 році.

**Мета дослідження** – проаналізувати та виявити трансформаційні та інноваційні процеси у виконавській техніці Василя Ємця; здійснити порівняльну характеристику традиційного та новаторського у творчості виконавця у контексті сучасного бандурного виконавства в Україні.

**Методологія дослідження** ґрунтується на історичному, системному, соціологічному та культурному підходах. Застосовано методи наукового вивчення, зокрема, історико-хронологічний аналіз методик гри на бандурі Василя Ємця; методи системної класифікації та комплексного аналізу ігрових прийомів, які він розробив. Метод аналізу спрямований на виконавську техніку гри та концертний репертуар Василя Ємця, його філософську інтерпретацію бачення ролі бандурного мистецтва у культурних процесах.

Джерельну базу дослідження включають: книги та статті про бандуру (головно, про Василя Ємця), особисті записи на касетах та фотографії, зроблені автором. Окремі висновки та узагальнення проведено на основі особистої взаємодії з митцем.

**Наукова новизна дослідження** полягає у введенні в науковий обіг органіологічного та ергологічного аналізу мистецької діяльності бандуриста Василя Ємця. Вперше здійснено порівняльну характеристику традиційного та новаторського у творчості виконавця у контексті сучасного бандурного виконавства в Україні.

**Висновки.** Василь Ємець був унікальною людиною і музикантом. Він здійснив значний вплив на розвиток техніки гри на бандурі, репертуару та конструкції інструмента. Митець поєднав у своїй творчості традиційну кобзарську гру та новації сучасного концертного виконавства.

Аудіозаписи й фотоматеріали, здійснені під час особистих зустрічей, сприяли переосмисленню його мистецького, філософського, культурологічного доробку, особливо в аспектах технології виконавства і формування концертного матеріалу. Розроблені та впроваджені виконавцем музичні терміни для опису ігрових прийомів можна і сьогодні застосовувати у методиці бандурної гри. Аудіозаписи мелодій, здійснені під час інтерв'ю сприяли реконструкції його репертуару та активного залучення цих творів до концертного репертуару сучасних бандуристів.

Виокремлено взаємозв'язок технічних виконавських прийомів та конструктивних особливостей інструмента, що пояснює мотиви філософського осмислення ролі бандурного мистецтва у світовому культурному процесі.

**Ключові слова:** бандура; кобзар; Василь Ємець; техніка гри; українська діаспора

## ТРАДИЦИЯ И НОВАТОРСТВО В БАНДУРНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ ВАСИЛИЯ ЕМЦА

**Виктор Мишалов**

*кандидат искусствоведения, научный сотрудник;  
ORCID: 0000-0002-5194-8964; e-mail: victor.mishalow@yahoo.com  
Университет Монаша, Мельбурн, Австралия*

### **Аннотация**

В XX веке отдельные личности в украинской диаспоре сохраняли, развивали и пропагандировали кобзарские традиции и аспекты культуры игры на бандуре, значительная часть которых исчезла в Украине в результате репрессий.

Василий Емец совершил весомый вклад в развитие современного бандурного искусства и предложил стандарт установки сольного концертного исполнительства

на инструменте. Предложенное исследование призвано собрать и систематизировать новые источники информации о традиционных и новейших приемах игры, которые разработал В. Емец, а также произвести анализ его репертуара на основе реминисценций и записей, сделанных автором в 1979 году.

**Цель исследования** – проанализировать и выявить трансформационные и инновационные процессы в исполнительской технике Василия Емца; осуществить сравнительную характеристику традиционного и новаторского в творчестве исполнителя в контексте современного бандурного исполнительства в Украине.

**Методология исследования** основывается на историческом, системном, социологическом и культурном подходах. Применены методы научного изучения, в частности, историко-хронологический анализ методик игры на бандуре Василия Емца; методы системной классификации и комплексного анализа игровых приемов, которые он разработал. Метод анализа направлен на исполнительскую технику игры и концертный репертуар Василия Емца, его философскую интерпретацию видения роли бандурного искусства в культурных процессах.

Источниковую базу исследования включают: книги и статьи о бандуре (в основном, о Василии Емце), личные записи на кассетах и фотографии, сделанные автором. Отдельные выводы и обобщения проведены на основе личного взаимодействия с творцом.

**Научная новизна исследования** заключается во введении в научный оборот органо-логического и эрго-логического анализа художественной деятельности бандуриста Василия Емца. Впервые осуществлено сравнительную характеристику традиционного и новаторского в творчестве исполнителя в контексте современного бандурного исполнительства в Украине.

**Выводы.** Василий Емец был уникальным человеком и музыкантом. Он оказывал значительное влияние на развитие техники игры на бандуре, репертуара и конструкции инструмента. В. Емец соединил в своем творчестве традиционную кобзарскую игру и новации современного концертного исполнительства.

Аудиозаписи и фотоматериалы, сделанные во время личных встреч, способствовали переосмыслению его художественного, философского, культурологического наследия, особенно в аспектах технологии исполнительства и формирования концертного материала. Разработанные и внедренные исполнителем музыкальные термины для описания игровых приемов, можно и сегодня применять в методике бандурной игры. Аудиозаписи мелодий, совершенные во время интервью, способствовали реконструкции его репертуара и активного привлечения этих произведений в концертный репертуар современных бандуристов.

Выделена взаимосвязь технических исполнительских приемов и конструктивных особенностей инструмента, что объясняет мотивы философского осмысления роли бандурного искусства в мировом культурном процессе.

**Ключевые слова:** бандура; кобзарь; Василий Емец; техника игры; украинская диаспора

DOI: 10.31866/2616-7581.3.1.2020.204342

УДК 784.1(477)"195/20"

## РОЗВИТОК АМАТОРСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

**Петро Андрійчук**

*доцент, заслужений працівник культури України;*

*ORCID: 0000-0003-2411-446X; e-mail: andriychuk\_petro@ukr.net*

*Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна*

---

### **Анотація**

В статті проаналізовано специфіку розвитку аматорського хорового мистецтва з другої половини ХХ століття по теперішній час в контексті музичної культури України. Наголошено, що хоріві колективи є формою розкриття творчого потенціалу учасників, виступають як засіб об'єднання людей різних професій та вікових категорій за спільними інтересами, відкривають можливості долучатися до народного пісенного надбання та брати участь у концертній діяльності.

**Метою дослідження** є висвітлення специфіки та основних тенденцій розвитку аматорського хорового мистецтва у другій половині ХХ – початку ХХІ століття в контексті української музичної культури. Це передбачає звернення до типології колективів, представлених у вітчизняному просторі, виокремлення ключових аспектів їх концертно-виконавської діяльності та виявлення певних закономірностей функціонування у великих і малих містах, селах.

**Наукова новизна дослідження** полягає у визначенні двох суспільно-історичних хвиль впливу на розвиток українського народного хорового мистецтва у другій половині ХХ століття, а також особливостей функціонування народних хорових колективів у великих і малих містах та в сільській місцевості у радянську добу та в незалежній Україні. Також дається характеристика чинників, що стимулюють збереження, трансформацію організаційних засад та зростання творчого рівня аматорських народних хорових колективів.

**Методологія дослідження** ґрунтується на використанні історичного, компаративного, джерелознавчого, аксіологічного та культурологічного підходів і методів, що з них випливають. Зокрема, історико-хронологічний метод використаний для встановлення етапів розвитку і тягlosti у творчій діяльності народних хорових колективів, аксіологічний – для визначення його соціально-культурної значущості, компаративний – для порівняльних характеристик умов функціонування аматорських хорів, джерелознавчий та культурологічний підходи допомагають розглядати явище народного хорового аматорства різнобічно, у широкому контексті. Окрім того використовується інформація, отримана з офіційних та неофіційних опитувань, проведених у народних хорових колективах Чернігівської області.

**Висновки.** На розвиток українського аматорського хорового мистецтва у другій половині ХХ століття великий вплив справили дві суспільно-історичні хвилі. Перша припадає на повоєнний період (1950–1960), коли при сільських клубах, міських і заводських будинках культури створювалася величезна кількість вокально-хорових колективів. Друга (1990-ті), пов'язана із здобуттям Україною незалежності та формуванням абсолютно нових засад культурно-мистецького життя – громадянських свобод, можливості участі у різноманітних фестивалях і конкурсах в Україні та за її межами, і, як результат, переусвідомлення сутності аматорської народнописенної творчості, яка є основою репертуару аматорських хорових колективів.

**Ключові слова:** аматорські хори; народні пісні; фестиваль; культура

## Вступ

Українська національна культура завдяки різноманітності видів, жанрів і стилів мистецтва є явищем надзвичайно багатолитим. І у цьому розмаїтті наймасовішим, а тому й найбільш розповсюдженим є народне хорове мистецтво. Тенденції його розвитку в контексті музичного простору України другої половини ХХ – початку ХХІ століття є актуальним завданням, що потребує висвітлення у вітчизняному музикознавстві.

## Мета

Метою статті є висвітлення специфіки та основних тенденцій розвитку аматорського хорового мистецтва у другій половині ХХ – початку ХХІ століття в контексті української музичної культури. Це передбачає звернення до типології колективів, представлених у вітчизняному просторі, виокремлення ключових аспектів їх концертно-виконавської діяльності та виявлення певних закономірностей функціонування у великих і малих містах, селах.

## Аналіз останніх досліджень і публікацій

Народні хорові колективи в українському музичному просторі розглядаються в праці Н. Цюпи. Автор здійснює огляд колективів, які функціонують сьогодні в Україні, етапи їх формування та аналізує притаманні їм специфічні риси. Емоційна складова хорового мистецтва висвітлюється в праці Б. Асаф'єва. В. Гошовський концентрує свою дослідницьку увагу на репертуарі народних хорових колективів.

## Виклад матеріалу дослідження

Звертаючись до аналізу окресленої проблематики, насамперед, варто визначитися з тим, які ж саме хорові колективи можна назвати аматорськими. Некоректним є наратив, що професійні хори відрізняються від аматорських за ознакою наявності музичної освіченості. Правильніше буде визначити аматорськими колективами ті, що об'єднують людей, для яких спів є хобі, а не основною професій-



ною діяльністю. Слід зазначити, що навіть у професійних народних хорах є яскраві виконавці-самородки, які краще сприймають музичний матеріал на слух, аніж через нотний текст, і водночас серед учасників аматорських колективів – викладачі дитячих музичних шкіл та працівники клубних закладів, що мають музичну освіту, однак для них спів у хорі є улюбленим захопленням чи громадською діяльністю у вільний від роботи час. Для дослідження здійснено відбір хорових колективів за жанровими ознаками (з народною манерою співу, що є носіями фольклорних традицій секундарного типу) та віковими (молодіжні, середнього та зрілого віку, оскільки шкільні функціонують на абсолютно інших організаційних засадах).

Аматорські народні хори існують при палацах культури, будинках «Просвіти», виробничих підприємствах та організаціях чи установах, а їхня творча діяльність виконує важливу естетичну функцію, згуртовуючи співробітників на засадах спільності інтересів, стає формою розкриття творчого потенціалу учасників. Такими за сутністю є й хори при навчальних закладах, які не відносяться до тих, що готують фахівців у музичній сфері (консерваторії, музичні академії, училища та коледжі) – вони складаються переважно зі студентської молоді, однак до їхнього складу нерідко долучають викладачів та співробітників з уже сформованими голосами та більшим досвідом співу.

Основою репертуару таких хорів є аранжування та обробки українського пісенного мелосу, твори з репертуару професійних народних хорових колективів різних регіонів України (Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Григорія Верьовки, Черкаського державного академічного заслуженого українського народного хору, Волинського державного академічного українського народного хору, Поліського академічного ансамблю пісні і танцю «Льонок» ім. Івана Сльоти та ін.), Кубанського козацького хору і новотвори – авторські пісні місцевих композиторів, творчих керівників, подеколи й учасників. Можна навести слова В. Гошовського, який, досліджуючи специфіку українського фольклору, виокремлює особливість народних співаків, яка передається виконавцями аматорських хорів: «Вище було сказано, що в репертуарі народного співака переважають існуючі в народі традиційні пісні. З цього, однак, не випливає, що співак не виконує популярні авторські пісні, різного роду модні пісеньки і пісні, запозичені з фольклору сусідніх народів. В його репертуарі – так само як і в пісенному багатстві народу і в публікованих збірниках – містяться твори різного походження, наукової та художньої цінності» (Гошовский, 1971, с. 13).

В другій половині ХХ століття можна визначити дві хвилі розвитку аматорського виконавства. Перша з них припадає на 50 – 60-ті роки, коли політика партії була спрямована на культурний розвиток усіх верств населення, долучення їх до народної та масової пісенної творчості, заради цього стимулювалося відкриття хорів при різноманітних культурно-освітніх закладах. Розуміння причини розповсюдження хорового виконавства подані в праці Б. Асаф'єва. Визначний музикознавець, характеризуючи особливості хорового мистецтва, зазначає, що можливість безпосередньо долучитися до виконання музичних творів сприяє їх кращому сприйняттю, а отже, й розумінню. «Будь-яке пояснення ззовні, яким би досконалим воно не було, розкриває значення технічних термінів, пояснює смисл

тієї чи іншої форми, але воно не здатне дати розуміння музики, що йде не від сухого аналізу засобів втілення, а від живого відчуття та безпосереднього переживання. Безпосередня участь у відтворенні розвиває ці властивості, бо не можна сприйняти усією сутністю, а не розсудком тільки творчих досягнень, якщо хоч на мить, на малий момент життя не відчувати себе творцем або співучасником-носієм чийось творчих задумів, тобто виконавцем» (Асаф'єв, 1980, с. 150).

Особливості розвитку аматорських хорових колективів в обласному центрі, невеликому містечку та селі яскраво проглядаються на прикладі Чернігівської області. Так, славнозвісний хор «Десна» палацу культури Чернігівської фабрики первинної обробки вовни (згодом ВАТ «Чернігівське хімволокно») створений у 1951 році. Уже невдовзі колектив став невід'ємною складовою культурно-мистецького простору Чернігівщини. За здобутки у 1966 році йому було присвоєне звання «самодіяльний народний», а в 1970 «заслужений». Його очільниками у різні роки були відомі не тільки на Чернігівщині, а й у всій Україні майстри хорового мистецтва Леонід Пашин, Григорій Драгинець, Леонід Хатун, Микола Борщ, Микола Олексієнко. В репертуарі хору, окрім обробок українських народних пісень – й твори чернігівських авторів, а також Івана Сльоти, Анатолія Пашкевича. Колектив лауреат численних конкурсів і фестивалів, концертував по Україні та за кордоном (у Білорусі, Казахстані, Литві, Польщі, Росії, Чехословаччині). Він добре укомплектований за складом виконавців, що формується з працівників підприємства та інших містян. За підтримки потужного виробничого підприємства при хорі створені хореографічна група та інструментальний ансамбль, сформований здебільшого з професійних музикантів.

Значно менші можливості по укомплектуванню співаками та фінансова спроможність у народного аматорського хору Куликівського центру культури, дозволя і творчості. Створений у 1956 році, він здобув прихильність і любов слухачів спочатку свого селища, а згодом і в окрузі. За досягнутий рівень виконавської майстерності у 1970 році йому присвоєно звання «самодіяльний народний», а в 1972-му на честь перемоги Куликівського району у Всеукраїнському змаганні по вирощуванню льону отримав назву «Льонок» (той факт, що ще з 1958 року існував в Україні добре відомий професійний колектив з такою ж назвою – Поліський ансамбль пісні і танцю Житомирської філармонії – свідчення того, що жодних застережень стосовно назв колективів не існувало й не існує понині, тому й чуємо звідусіль «Калини», «Калиноньки», «Вербиченьки», «Дібровоньки» і т.п.). У такого типу колективах особлива роль належить мистецьким лідерам. Їхній талант, професійний рівень та самовідданість улюбленій справі – запорука успіхів. Так, зоряним для Куликівського «Льонка» став період з 1966-го до 2003-го, коли мистецьким очільником його був Василь Скиба. Ознаки відродження тієї слави спостерігаються останнім часом – коли на його чолі стала молода, енергійна Оксана Ліщук. Вона докладает неабияких зусиль, щоб колектив бачили і знали не тільки у районі, а далеко за його межами.

В абсолютно інших умовах функціонує народний аматорський хор Вихованців сільського будинку культури Городнянського району, заснований у 1965 році рішенням партії щодо створення умов для культурного розвитку селян. За відсутності у селі фахівця, організацією хору займався дослідник пісенно-

го фольклору Чернігівщини, подвижник вокально-хорового мистецтва, директор Чернігівського музичного училища Василь Полевик. Попервах хор виступав на сцені свого клубу, а згодом його діяльність поширилась й на інші села, районний центр і навіть Чернігів. Через обмежені можливості в укомплектуванні виконавського складу він широко залучав до свого складу й учнів місцевої школи. У 1969 році за творчі здобутки йому було присвоєно почесне звання «самодіяльний народний». У 1976–1981 роках, коли біля керма став директор Городнянської дитячої музичної школи Василь Чеканов, кількісний і якісний склад хору суттєво покращився за рахунок працівників очолюваного ним навчального закладу. З 1981 року Вихвостівський хор очолює Віра Зеленова, колишня випускниця Чернігівського музичного училища, багаторічний секретар місцевої сільської ради, яка, завдяки самовідданості, авторитету та організаційному хисту продовжує традиції, закладені її попередниками. Останнім часом колектив здобував звання лауреата районних, обласних фестивалів-конкурсів, а також на Волині і в сусідній Білорусі.

Відродно, що, попри різноманітні складнощі, викликані зменшенням фінансування, вищезгадані та багато інших народних хорових колективів, чия діяльність була успішною у минулому, продовжують свою роботу й понині. Наталія Цюпа, видатна співачка, багаторічна солістка Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Григорія Верьовки, професор Київського національного університету культури і мистецтв, характеризуючи специфіку професійних народних вокально-хорових колективів зазначає, що показником їх актуальності для сьогодення є успішне існування в наші часи. «...Період, коли виникло чимало колективів, припав на кінець 70 – початок 80-х років ХХ ст., таким чином була заповнена ця ніша в музичному просторі. З іншого боку, на даний момент фактично усі колективи не лише продовжують існувати, але й успішно гастролюють, що є свідченням того, що до них приєднуються молоді виконавці і потреба у появі нових поки не назріла» (Цюпа, 2016, с. 253). Це значною мірою стосується й аматорських колективів. Одним із стимулів їхнього збереження та зростання виконавської майстерності є необхідність кожних три роки підтверджувати звання «самодіяльний народний».

Друга хвиля розвитку аматорського хорового виконавства почалася в 90-ті роки ХХ століття, коли зі здобуттям Україною незалежності відбулася актуалізація коренево українського фольклору, зникли утиски з боку влади та ідеологічний контроль партійного керівництва стосовно репертуару. Так, у 1990 році Василь Полевик у рідному селі Займище Сновського району створив народний аматорський хор «Спадщина». Досвід керівника та завзяття земляків дали миттєвий результат і уже в 1992 році колективу присвоєно звання «народний». Однак після смерті яскравого мистецького керівника та динамічного громадського діяча намітився спад. В зв'язку з цим, у 2005 році колектив перейшов у підпорядкування Сновського районного будинку культури, що значно розширило можливості укомплектування співаками різних професій та вікових категорій. Характерною ознакою хору «Спадщина» є репертуарна політика, яка ґрунтується на українських народних піснях Чернігівщини. Для цього при хорі створена дослідницька група з вивчення пісенного фольклору свого краю.

Варто відзначити, що серед тенденцій, які стимулюють розвиток аматорського виконавства першої та другої хвилі є можливість участі у різноманітних фестивалях та конкурсах. Районний відкритий мандрівний фольклорний фестиваль «Народні скарби Куликівського краю» розпочав свою ходу в 2011 році у селі Вершинова Муравійка, а у його фестивально-конкурсній програмі 2017 року взяли участь понад тридцять колективів та солістів. Дипломи першого ступеня здобули народний аматорський хор «Льонок» та народний аматорський ансамбль народної пісні «Веселинка» Куликівського РБК, а Гран-прі – народний аматорський фольклорний колектив «Оберіг» Смолянського будинку культури. Учасниками фестивалю «Поліське коло» стали колективи: народний аматорський хор Вихвостівського СБК Городнянського району, народний аматорський фольклорний ансамбль «Сіверяни» Чернігівського міського палацу культури, народний аматорський фольклорний колектив «Диво калинове» Красносільського СБК Борзнянського району, народний аматорський жіночий вокальний ансамбль української пісні «Калина» Щорського БК, народний аматорський хоровий колектив «Барви» Писківського СБК Чернігівського району, народний аматорський хоровий колектив «Полісся» Іванівського СБК Чернігівського району, народний аматорський хор «Діти війни» Палацу культури художньої творчості дітей, юнацтва та молоді м. Чернігова (Щербонос, 2014).

Набирають ходи й обласні фестивалі ім. Григорія Верьовки та Василя Полевика. Водночас хорові колективи Чернігівщини беруть участь у різноманітних всеукраїнських та міжнародних фестивалях-конкурсах, яких сьогодні уже чимало. Так, в 2007 році був заснований Всеукраїнський фестиваль-конкурс аматорської творчості «Пісенні візерунки» у місті Буча, курортному передмісті столиці. З 2010 року, спочатку в Алушті (АРК), а згодом у Кривому Розі Дніпропетровської області щорічно проводиться Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної творчості «Червона калина», через горнило якого пройшли сотні вокально-хорових колективів з усіх куточків України. Свято народного хорового мистецтва «Дарничанка» скликає друзів» запровадив у 2014 році заслужений народний ансамбль пісні і танцю України «Дарничанка» Центру художньої та технічної творчості «Печерськ» м. Києва. У ньому взяли участь кращі народні хорові колективи з багатьох областей України, а також українські хори «Ватра» з Мінська (Білорусь) та «Коріння» з Вінніпегу (Канада). А найбільш значущою мистецькою імпрезою народного хорового мистецтва є, безперечно, Всеукраїнський фестиваль-конкурс колективів народного хорового співу імені Порфирія Демущького, що проводиться з 1995 року у столиці України раз на три роки (організатор Національна всеукраїнська музична спілка).

Участь у фестивалях та конкурсах є і стимулом для розвитку колективів, і водночас способом його популяризації.

## Висновки

Аматорському хоровому мистецтву належить важлива роль у культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Спів у хорі виступає чинником об'єднання людей зі спільними інтересами, можливістю концертувати, шляхом для осяг-

нення музичного мистецтва та здатністю долучитися до народного пісенного надбання. Розвиток аматорських хорів в українському просторі характеризується тим, що більшість з них виникають унаслідок двох хвиль, перша з яких припадає на середину ХХ століття, коли при клубах та палацах культури зароджуються вокальні колективи, друга ж пов'язана з незалежністю України, коли, окрім розвитку самих хорів, відбувається формування культурного життя. Участь у різноманітних фестивалях та конкурсах активізує інтерес широкого загалу до аматорського музикування та пісенної творчості.

### Список бібліографічних посилань

- Асафьев, Б. (1980). *О хоровом искусстве*. Музыка.
- Гошовский, В. (1971). *У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению*. Советский композитор.
- Цюпа, Н. П. (2016). Народні хорві колективи в українському музичному просторі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 22, 250-254.
- Щербонос, В. (2014, 26 серпня). *Знов поєднав таланти й долі фестиваль «Поліське коло»*. Чернігівський обласний центр народної творчості. <http://onmckim.com.ua/news/2014-08-26-1087>.

### References

- Asafev, B. (1980). *O khorovom iskusstve [About choral art]*. Muzyka [in Russian].
- Goshovskii, V. (1971). *U istokov narodnoi muzyki slavian: Ocherki po muzykalnomu slavianovedeniiu [At the source of Slavic folk music: Essays on musical Slavic studies]*. Sovetskii kompozitor [in Russian].
- Shcherbonos, V. (2014, August 26). *Znov poiednav talanty y doli festyval "Poliske kolo" [The Poliske Kolo festival again connected talents and destinies]*. Chernihivskiyi oblasnyi tsentr narodnoi tvorchosti. <http://onmckim.com.ua/news/2014-08-26-1087> [in Ukrainian].
- Tsiupa, N. P. (2016). *Narodni khorovi kolektyvy v ukrainskomu muzychnomu prostori [Traditional choirs in ukrainian music space]*. *Ukrainian culture: past, modern and ways of development*, 22, 250-254 [in Ukrainian].

## THE DEVELOPMENT OF AMATEUR CHORAL ART IN THE CONTEXT OF THE MUSICAL CULTURE OF UKRAINE IN THE SECOND HALF OF THE 20th AND BEGINNING OF THE 21st CENTURIES

**Petro Andriichuk**

*Associate Professor, Honored Worker of Ukraine Culture;  
ORCID: 0000-0003-2411-446X; e-mail: andriychuk\_petro@ukr.net  
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### **Abstract**

The article analyzes the specifics of the amateur choral art development from the second half of the XX century to the present in the context of Ukraine musical culture. It is emphasized that choirs are a form of revealing the creative potential of participants, act as a means of uniting people of different professions and ages by common interests, open opportunities to join the folk song heritage and participate in concert activities.

**The purpose of this research** is to highlight the specifics and main trends in the development of amateur choral art in the second half of the 20th – early 21st centuries in the context of Ukrainian musical culture. This involves addressing the typology of groups represented in the domestic space, highlighting the key aspects of their concert and performing activities and identifying certain patterns of functioning in large and small cities and villages.

**The scientific novelty of the research** lies in the determination of two socio-historical waves of influence on the development of Ukrainian folk choral art in the second half of the twentieth century, as well as the features of the folk choral groups functioning in large and small cities and in the countryside in Soviet times and in independent Ukraine. It also describes the factors that stimulate the preservation, transformation of organizational foundations and the growth of the creative level of amateur folk choral groups.

**The research methodology** is based on the use of historical, comparative, source study, axiological and cultural studies approaches and the methods that follow from them. In particular, the historical-chronological method was used to establish the stages of development and continuity in the creative activity of folk choral groups, the axiological method to determine its socio-cultural significance, the comparative method for comparative characteristics of the functioning conditions of amateur choirs, the source study and cultural approaches help to consider the phenomenon of folk choral amateurishness is versatile, in a wide context. In addition, information obtained from official and unofficial surveys conducted in folk choirs of the Chernihiv region is used.

**Conclusions.** The development of Ukrainian amateur choral art in the second half of the twentieth century was greatly influenced by two socio-historical waves. The first falls on the postwar period (1950-1960's) when a huge number of vocal and choral groups were created at village clubs, city and factory houses of culture. The second (the 1990s) is related to Ukraine's independence and the formation of completely new principles of the cultural and artistic life of civil liberties, the opportunity to participate in various festivals and competitions in Ukraine and abroad, and, as a result, rethinking the essence of amateur folk song, which is the basis of the repertoire of amateur choirs.

**Keywords:** amateur choirs; songs; festival; culture

## РАЗВИТИЕ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ХОРОВОГО ИСКУССТВА В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ УКРАИНЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

**Петр Андрийчук**

*доцент, заслуженный работник культуры Украины;*

*ORCID: 0000-0003-2411-446X; e-mail: andriychuk\_petro@ukr.net*

*Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина*

### **Аннотация**

В статье проанализирована специфика развития любительского хорового искусства второй половины XX века по настоящее время в контексте музыкальной культуры Украины. Отмечено, что хоровые коллективы являются формой раскрытия творческого потенциала участников, выступают как средство объединения людей разных профессий и возрастных категорий с общими интересами, открывают возможности приобщаться к народному песенному достоянию и участвовать в концертной деятельности.

**Целью исследования** является освещение специфики и основных тенденций развития любительского хорового искусства во второй половине XX – начале XXI века в контексте украинской музыкальной культуры. Это предполагает обращение к типологии коллективов, представленных в отечественном пространстве, выделение ключевых аспектов их концертно-исполнительской деятельности и выявления определенных закономерностей функционирования в больших и малых городах, селах.

**Научная новизна исследования** заключается в определении двух общественно-исторических волн влияния на развитие украинского народного хорового искусства во второй половине XX века, а также особенностей функционирования народных хоровых коллективов в больших и малых городах и в сельской местности в советское время и в независимой Украине. Также дается характеристика факторов, стимулирующих сохранение, трансформацию организационных основ и роста творческого уровня любительских народных хоровых коллективов.

**Методология исследования** основывается на использовании исторического, компаративного, источниковедческого, аксиологического и культурологического подходов и методов, которые из них вытекают. В частности, историко-хронологический метод использован для установления этапов развития и преемственности в творческой деятельности народных хоровых коллективов, аксиологический – для определения его социально-культурной значимости, компаративный – для сравнительных характеристик условий функционирования любительских хоров, источниковедческий и культурологический подходы помогают рассматривать явление народного хорового любительства разносторонне, в широком контексте. Кроме того, используется информация, полученная с официальных и неофициальных опросов, проведенных в народных хоровых коллективах Черниговской области.

**Выводы.** На развитие украинского любительского хорового искусства во второй половине XX века большое влияние оказали две общественно-исторические волны. Первая приходится на послевоенный период (1950-1960), когда при сельских клубах, городских и заводских домах культуры создавалось огромное количество вокально-

хоровых коллективов. Вторая (1990-е), связана с обретением Украиной независимости и формированием совершенно новых принципов культурно-художественной жизни – гражданских свобод, возможности участия в различных фестивалях и конкурсах в Украине и за её пределами, и, как результат, переосмысление сущности любительского народнопесенного творчества, которое является основой репертуара любительских хоровых коллективов.

**Ключевые слова:** любительские хоры; народные песни; фестиваль; культура





DOI: 10.31866/2616-7581.3.1.2020.204343  
УДК 784.5(477)

## «ІСТОРИЯ ЄРЕСІ» К. ЦЕПКОЛЕНКО В КОНТЕКСТІ АКТУАЛЬНИХ ТЕНДЕНЦІЙ СУЧАСНОЇ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ

Євгенія Бондар

кандидат мистецтвознавства, доцент;

ORCID: 0000-0002-7655-6684; e-mail: eva07bond@gmail.com

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, Україна

---

### Анотація

**Мета дослідження** – презентація аналізу хорового твору К. Цепколенко, як прикладу твору-деструкції в галузі нової сакральної хорової музики. Завданнями роботи визначено: виявлення особливостей поетично-сміслових, музично-виразних векторів кантати; виокремлення провідних художньо-стильових підходів; розгляд авторських прийомів та засобів інтонаційно-художнього мовлення; висвітлення концепції жанру твору-деструкції, як провокативного напрямку в галузі неосакральної хорової музики.

**Методологія дослідження.** Методами дослідження є аналітично-музикознавчий, системний, текстологічний, а також загальнонаукові підходи.

**Наукова новизна дослідження** зумовлена тим, що в ній запропонована оригінальна типологія щодо класифікації творів нової сакральної хорової музики; вперше до наукового обігу введено нотний текст хорового твору К. Цепколенко; запропоновані нові підходи до аналізу художнього тексту сучасних хорових творів.

**Висновки.** «Історія єресі» К. Цепколенко є оригінальним прикладом індивідуальної авторської концепції релігійно-сакральної ідеї християнства, яка реалізується шляхом заперечення/деструкції та утворює унікальний смисловий вектор розвитку музично-виразного комплексу хорової партитури. В кантаті відсутні сталі стильові показники неосакрального напрямку, але звернення до релігійної тематики «провокує» і композитора, і слухача на певні рефлексії філософського і музично-семантичного складу. Концептуальні жанрові пріоритети композитора стають своєрідним символом ідейної амбівалентності «нової сакральності».

**Ключові слова:** хорова творчість; неосакральність; твори-деструкції; кантата; нова сакральна хорова музика

### Вступ

Сучасна хорова творчість демонструє плюралізм у співіснуванні художньо-інтонаційних явищ, жанрово-стильових моделей, пропонує експериментальні рішення та провокативні підходи, виявляє тяжіння до синтезу

художньо-стильових систем. Однією з провідних галузей хорової творчості традиційно визначається сакральна музика, а в дослідженні специфіки хорової творчості межі XX – XXI століть перші позиції належать новій сакральній музиці, що виявляє широкий діапазон зв'язків та ресурсів. Ми будемо застосовувати термін «неосакральна» (або «нова сакральна») як об'єднуючий а) для всіх категорій хорової музики, що має відношення до трактування тем та образів божественного, релігійно-духовного порядку; б) для наступних форм буття професійної хорової творчості академічної традиції: церковно-ритуальної, духовно-релігійної, світської духовної.

Як відомо з музикознавчих праць, присвячених розробці напрямку неосакральної хорової музики, в цих творах суттєвих змін зазнають аспекти мови та мовлення, поетична й музична сторони та їх співвідношення, взаємодія канонічних параметрів та художньо-музичних якостей сучасного творення тощо. Дійсно, значна частина творчого доробку сучасних митців присвячена духовним творам, в яких простежуються свідомо обрані стратегії щодо канонічного тексту (збереження канону або міксування канонічних текстів різних конфесій, взаємодія канонічного тексту з поетичними текстами, використання вільного поетичного перекладу, поезії «за образом та сюжетом», відсутність вербального тексту (хоровий вокаліз)); інтонаційно-художніх та жанрово-стильових складових. Сутність останніх полягає в особливому художньо-стильовому синтезі, діалогічному єднанні усталених професійно-академічних засад, сучасних авторських прийомів тощо.

В результаті попередніх спроб систематизації (Бондар, 2014; 2017), а також аналізу тенденцій жанро-стильового розвитку, особливостей взаємодій поетичного та музичного текстів, ми можемо намітити магістральні напрямки та запропонувати типологію, за якою можливо розподіляти сакральні твори нової формації, а саме:

а) твори-імітації – основний принцип: імітація чи стилізація старовинних жанрів та стилів, композиторських технік, «розчинення» в каноні тощо;

б) твори-функції – становлять собою єднання жанрового канону із сучасною музичною мовою і формують тенденцію «нове прочитання старовинних форм» із дотриманням закономірностей усталеного жанру;

в) твори-трансформації – являють себе як експерименти із формою та структурою твору, при загальному збереженні жанрових характеристик усталених форм;

г) твори-концепти – формуються через використання іншостильової чи іншожанрової моделі (основні засоби – цитування, формування нової жанрової моделі на основі синтезу, «сплаву окремих параметрів» різних жанрів та стилів);

д) твори деструкції (наслідуючи М. Хайдеггера) чи твори-деконструкції (наслідуючи Ж. Дерріда), де основним творчим засобом стає процес руйнування стереотипів, включення сталих засобів та символів в новий контекст; іншими словами – запрошення до полеміки із образно-жанровими характеристиками і сюжетами, створення творів-викликів, творів-провокацій.

## Мета

За мету представленої статті визначаємо презентацію аналізу хорового твору К. Цепколенко, як прикладу твору-деструкції в галузі нової сакральної хорової музики.

## Аналіз останніх досліджень і публікацій

Особливості літургійних сакральних текстів у середньовічній та новочасній європейській культурі висвітлено у працях О. Зосім. Проблему жертвовності в українській культурі висвітлено у дослідженнях В. Мисливої. Духовну музику у сучасному музичному просторі осмислює Паісов Ю. Проблема неосакрального, синтез як феномен духовної хорової музики висвітлена автором статті.

## Виклад матеріалу дослідження

«Історія ересі» (2007) є позацерковним, і, скоріше, світським твором – одним з нечисленних хорових творів К. Цепколенко, яке все ж таки демонструє оригінальну інтерпретацію ідей нової сакральності. У своїй кантаті для змішаного хору а capella К. Цепколенко звертається до поетичного тексту О. Забужко – однієї з найвідоміших і яскравих представників сучасної літературно-поетичної творчості України, чиє ім'я незмінно пов'язане з дослідженням творчої спадщини Лесі Українки та створенням міфологізованого образу видатної української поетеси. В основу кантати покладена мікропоема-триптих «Історія ересі» (жанрове визначення О. Забужко) зі збірки «З Нових віршів», яка виступає своєрідною алюзією до драматичної поеми Лесі Українки «Одержима». Як відзначають дослідники творчості О. Забужко, даний поетичний опус «є плетивом інтертексту драми» на ідейному, стилістичному, композиційному рівнях (Мислива, 2010).

Зазначена інтертекстуальність виступає головним чинником формування смислового контексту поезії О. Забужко, пов'язаного з авторською інтерпретацією релігійної тематики, біблійної образності, християнських етичних мотивів – полемікою з ними, аж до їх заперечення. Останнє органічно впливає з антихристиянських мотивів в «Одержимій», які літературознавці порівнюють, з одного боку, з модерністським антихристиянством Ф. Ніцше, з іншого – з ідеологією фемінізму, яка багато в чому показова для творчості О. Забужко. У розумінні Ніцше, поняття «Син Людський» не є конкретна особа, належить історії, щось одиничне, єдина, але «вічна» дійсність, психологічний символ, звільнений від поняття часу. Леся Українка подає постать Месії як «сина людського», олюднюючи, навіть натуралізуючи «сина Божого», і водночас не вдається до «повної ідентифікації його з реальною людиною» (Мислива, 2010). Подібна художня подача образу Сина Божого в «Одержимій» пов'язана з біографічними мотивами цього твору: переживанням смерті коханої людини (С. Мержинського, який помер від туберкульозу на руках у поетеси у віці 30 років), яке народжує паралелі з жертвним образом Ісуса Христа і його стражданнями в момент моління в Гетсиманському саду і розп'яття. На думку О. Забужко (2007), в «Одержимій» Лесі Українки «...роз-

почався трагічний бунт проти самої серцевини християнської чуттєвості – проти всепрощення на ґрунті синівського й дочірнього послуху Волі Бога-Отця» (с. 87).

Власне цей смисловий підхід «Одержимої» як джерела поетичних рефлексій О. Забужко і утворює їх основну ідею, укладену в тлумаченні біблійних сюжетно-образних ситуацій, пов'язаних з фігурою Ісуса в дещо іншому ключі, ніж заведено в християнстві. Божественна сутність його дій підмінюється експресією людського страждання – тілесного і душевного. Таким чином ми бачимо поліфонію смислів-образів: релігійно-етичний пафос всепрощаючої жертви Сина Божого відступає на другий план перед людською трагедією, персоніфікованої в особі Христа, що зазнає хресні муки; Марія Магдалина, що натомість Діви Марії оплакує його; єврейський народ, що відчайдушно очікує на Месію. Таке уявлення про основні «персонажі» християнства і його етичні засади повною мірою відповідають поняттю ересі, винесеного в назву поеми О. Забужко: «Єресь – від грец. "Вибір", "обраний спосіб мислення". Свідоме і умисне ухилення від ясно вираженого і сформульованого догмату християнської віри ... » (Барсов, 1993, с. 534). Так авторська концепція О. Забужко відображає в поетичній образності шлях європейської релігійної свідомості від богоборства і атеїстичного заперечення Бога (початок ХХ століття) до усвідомлення неминучої потреби людини в сакральних підставах і цінності буття, їх переосмислення на сучасному етапі.

Як бачимо, поетична основа, обрана для кантати К. Цепколенко, вміщує в собі релігійну тематику і образність, які зазвичай музикознавці виокремлюють в якості найбільш показового критерію оцінки стильової специфіки «нової сакральності» в музичному мистецтві. Більш того, в текстовій основі даного хорового твору закладено передумови та важелі для переосмислення цієї образності. Звертаючись не до канонічних християнських текстів як «репрезентантів сакрального» (Зосім, 2018), а до авторської поетичної інтерпретації релігійної тематики, К. Цепколенко значно розширює смислове поле як музичної виразності, так і етичного посилення музичного твору загалом. Хорову кантату К. Цепколенко можна віднести до «творів-деструкцій», що презентують усталені образисмисли, які в цьому випадку не стільки переосмислюють жанровий канон кантати, скільки полемізують з образно-змістовим наповненням духовної музики християнської традиції (Бондар, 2017, с. 385; Бондар, 2014, с. 263). Це, в свою чергу, дозволяє віднести твір К. Цепколенко до того типу, який дає максимальну свободу композитору в класифікації Ю. Паісова (Паісов, 1999, с. 150) – концертних творів релігійного змісту, що не підкорюються гимнографічним канонам і дають можливість самовираження автора.

Визначаючи свою «Історію ересі» як кантату, К. Цепколенко вказує на зв'язок із старовинним жанром, історична еволюція якого невід'ємна від церковної практики та, відповідно, духовно-релігійного сенсу, але, разом з тим, презентує напрямок світського музикування: як відомо, кантата як камерний варіант ораторії розвивався переважно в італійському світському середовищі. Відомі також і духовні кантати в Італії – твори на релігійні теми, не призначені для виконання під час церковної служби.

Але в Німеччині XVII – першої половини XVIII ст. широко була відома церковна кантата, яка спочатку була ідентична духовному концерту, а пізніше функціо-

нувала як спеціальний музичний жанр, виконання якого відповідало церковним календарем (духовні кантати Г. Ф. Телемана та І. С. Баха, пізніше – масонські кантати В. А. Моцарта та ін.). Зауважимо, що відмінною рисою церковної кантати була її текстова основа, в якій поєднувалися канонічний біблійний текст, строфи з хоралів протестантського складу, речитативні фрагменти і арії. Також міг значно варіюватися виконавський склад – хор і солісти, тільки хор або тільки солісти, соліст і оркестр. Така творча свобода була спрямована на більш зрозуміле і живе сприйняття релігійного змісту парафіянами, що в свою чергу, зміщувало акцент з молитовно-заспокоїливого стану на емоційне переживання тексту: «В їхній музиці виступає невимовно багатий світ людських почуттів – ліричних і драматичних, радісних, спокійно-споглядалих і трагічних» (Левик, 1974, с. 698). В такому випадку можна говорити про звернення композитора сучасності до «пам'яті жанру», за допомогою якого актуалізуються вихідні жанрові ознаки – такі, наприклад, як синтез канонічного літургійного і неканонічного текстів і неонов'язковість виконання в церкві. Навіть більше, кантата в цьому сенсі є носієм протилежного сакрального змісту художньої форми, яка, однак, генетично пов'язана з літургійною практикою і релігійною тематикою. Подібний синтез надзвичайно показовий для сучасної хорової музики, яку можна віднести до напрямку нової сакральності.

Серед специфічних жанрових ознак кантати дослідники також називають відсутність драматизації сюжету і ліричний зміст (Терещенко, 2012), що значною мірою відрізняє її від більш масштабного і об'єктивного музичного змісту ораторії як великого хорового жанру. У цьому сенсі твір «Історія ересі» К. Цепколенко багато в чому пов'язана з жанровою традицією, оскільки вона дуже скромна за своїми масштабами (цикл з трьох частин, загальна тривалість якого не перевищує 15 хвилин), а на рівні музичної мови в ній переважає інструментальна експресія, що призвана втілити тонкі нюанси психологічних станів і емоцій. Загалом складається досить виразна в своїй інтонаційній рельєфності хорова партитура, яка в кульмінаційних моментах звучить насправді драматично. Тому говорити про те, що художньою ідеєю даної кантати є музичне втілення всім відомих християнських істин в найзагальнішому сенсі (як чергове нагадування про непохитність духовних підстав людського життя) – неможливо, оскільки тут йде мова про більш детальну, глибоку, неоднозначну розробку релігійних образів, смислів і тем. І розробка ця йде по лінії емоційно-людського осягнення їх етичного сенсу, що неминує пов'язано зі світосприйняттям сучасної людини і її релігійних уявлень. Таке розуміння принципово відрізняється від умиростворено-споглядалих і безумовного прийняття цих образів і істин віруючим християнином. Тому деяка «умовність» та епічність сюжетної розробки, яка характерна для класичної кантати, в творі К. Цепколенко заміщується «впровадженням» та поліфонізацією прихованих смислів, звичних тим і образів, що, безумовно, провокує слухачке сприйняття на активність і усвідомленість сприйняття матеріалу, що, в свою чергу, апелює до вічних питань буття. Композитору повною мірою вдається занурити слухача в атмосферу переживання «історії ересі» (яка і є «сакральна історія»), змушуючи вслухатися в кожную деталь хорового звучання.

К. Цепколенко зберігає у своїй кантаті тричастинну структуру, задану поемою О. Забужко, тим самим зберігаючи і принцип триптиха, спеціально позначений поетесою. В основі перших двох частин кантати, покладено текст відповідних частин поеми О. Забужко («Страсті Христові» – в поемі не мають підзаголовка), третя частина «Pieta» – відповідає заключній частині поетичного триптиха: «(Pieta) Марія Магдалина: оплакування Христа».

У «Pieta» образ Марії, що оплакує розп'ятого Ісуса, замінений на персонаж Марії Магдалини – фігуру вельми полемічної для християнської історії, з якої нерозривно пов'язана історія земного життя Сина Божого в апокрифічній літературі. Ця заміна багато в чому виявляється суттєвою для загального змістовного сенсу кантати, в центрі якої виявляється образ людського страждання, особиста трагедія переживання смерті. І обумовлена вона, звичайно ж, смисловим підтекстом драми Лесі Українки, за яким стоїть згаданий раніше автобіографічний момент. Таким сюжетним поворотом заперечується усталений в християнській традиції сакральний мотив материнської скорботи і оплакування Сина Божого, який приніс велику жертву своєю смертю з волі Всевишнього. Замість нього пропонується інший погляд на завершення трагедії, занадто людську в певному сенсі смерть Бога-сина, «еретичний» за своєю суттю стосовно релігійної догматики.

Одразу відзначимо, що в означеному творі хор виступає як активний учасник поетичного сюжету: темброву різноманітність хорового звучання направлено на персоніфікацію окремих «дійових осіб», хор є активним учасником того, що відбувається – це багато в чому відрізняє хорову партитуру К. Цепколенко від медитативного звукового простору хорових творів, які представляють напрямок нової сакральності (А. Пярт, Д. Лігетті, Г. Гаврилець, Ю. Алжнев та ін.). В даному випадку ми маємо справу з яскраво вираженим «сценарним» мисленням К. Цепколенко: «... хор постає дійовою особою, узагальненою особою, яку інакше можна назвати як "Людство". Композитор (а через них і виконавці, і слухачі) переосмислюють інтонаційні образи, їх художні Функції, а також смислові "портрети" вічних тем» (Бондар, 2017, с. 391).

Вокально-інтонаційний профіль «Історії ересі» відрізняється яскравою рельєфністю, яка втілює різноманітність емоційних нюансів і експресію інструментального підходу до вокально-мовного вираження. Очевидна авторська установка на симфонічне мислення в формуванні яскравого й динамічного хорового звучання, що, в свою чергу, спрямоване на передачу «драматичних колізій» сюжету (якщо під такими можуть розумітися «фрагменти» земного життя Ісуса...). І якщо можна тут говорити про певну статику звучання, яка виявляється характерною для нової сакральності (можливо несвідомо, утворюючи зв'язок із бароковою афектацією) – то вона утворюється шляхом багаторазового, за принципом репетитивності, повторення коротких мотивів (початковий вигук «Боже» в першій частині) або будь-якого прийому хорового звучання (Sprechstimme у другій частині і дроблення слова на окремі звукотембри в третій частині в повільному темпі).

Драматургічне рішення кантати складається з протиставлення образів «особистого» (в крайніх частинах) і «загального» (в середній): окрема людина і народ, суб'єктивне і об'єктивне, страждання людської душі і драма народу. Перший подібний зріз персоніфіковано в постатях Ісуса (молитовне звернення до

Бога Отця в першій частині) і Марії Магдалини (оплакування Христа в третій), другий – в образі єврейського народу, який чекає Месію (друга частина). Очевидно, що і в поетичному джерелі кантати, і в самій кантаті відсутнє традиційне для художнього втілення християнської релігійної тематики протиставлення Людського і Божественного, сфери земного і небесного, Низу і Верху, матеріального і духовного. Відсутні також і всілякі музичні знаки і символи сакрального, вироблені європейською музичною традицією – маємо на увазі інтонацію хреста, наприклад, або хорову монодію, або хоральність тощо.

Попри це композитор використовує символіку іншого роду, що апелює до сфери ліричного в музичному мистецтві: так, наприклад, в основі великої інтонації кантати (заклику: «Боже») лежить інтервал сексти (чергування великої і малої), за яким з часів музичного романтизму закріпилася стійка семантика «романтичного питання» або «ліричної сексти», складової інтонаційного базису української пісенної лірики. Озвучуючи таким чином молитовне звернення до Всевишнього, композитор принципово змінює смисловий вектор звучання музики, зміщуючи акцент з трансцендентно-сакральної сутності звернення Сина до Отця на суб'єктивність емоційного вираження. У цьому ж сенсі показове і виокремлення тенорового тембру в хоровому і сольному звучанні в тих фрагментах поетичного тексту, які прямо або побічно пов'язані з образом Ісуса (соло тенора в середньому розділі першої частини «Поможи о Боже цей хрест нести...; початкове проведення тексту у тенорів і «зойки» на тритонах на словах «прийде», «кине», «світу», «думка» у другій частині; заключна фраза тексту кантати, що проходить у соло тенора «Світло з твого чола» – в третій частині). Теноровий тембр як знак «ліричного героя» (нагадаємо, що в еталонних творах Й. С. Баха партія Ісуса доручена басу), що асоціюється з європейською оперною традицією, ліричного вираження за типом камерної вокальної виразності в цілому – тут також спрацьовує як «деструкція» («деконструкція») сакрального сенсу того, що відбувається, оскільки репрезентує безпосередній зв'язок вокальної інтонації з чуттєво-емоційним світом людини. Цікаво, що до яскраво вираженої алюзії на літургійну музику православної традиції композитор звертається лише раз в своїй кантаті, що лише підсилює її виразність: в кінці третьої частини звучить соло баса, яке за своєю мелодикою і ритмікою абсолютно не співвідноситься з церковним співочим стилем, але загальний звуковий вигляд якого в своїй експресивній стриманості може асоціюватися з храмовою вокальною інтонацією («*Так і перебуде во вік: Камінь відвалений вбік*»). Сенс поетичного тексту, який озвучено басом-соло, зосереджено на центральній для християнського релігійного світогляду темі Воскресіння Сина Божого. У загальному контексті напруженого хорового звучання кантати цей фрагмент може сприйматися як відсторонений коментар подій, як «глас згори», як пророцтво, що звучить досить переконливо у своїй емоційній стриманості та інтонаційній ясності вокальної вимови. Цей прийом контрастно-го зіставлення досягає максимального виразного ефекту: цей басовий «вислів» розкриває істинний сенс земної, «людської» історії Сина Божого – її сакральну сутність, яка подарувала вічне життя всьому людству.

Коло музично-виразних засобів в кантаті органічно пов'язано з поетичним вербальним текстом, його фонетичним звучанням; говорити про те, що за кож-

ною образно-змістовною сферою поезії О. Забужко закріплений комплекс певних виразних засобів не зовсім вірно. Тут, на наш погляд, більшою мірою застосований принцип «проростання» експресії з смислового поля поетичного слова до вокально-хорової інтонації. Це обумовлює певну складність даної хорової партитури, пов'язану, в першу чергу, з певними прийомами звуковидобування, дикцією і артикуляцією, а також співвідношенням горизонталі і вертикалі (гармонія – мелодійна лінія), фактурним рельєфом загалом і динамічними градаціями.

В першій частини кантати зіставлені дві контрастні інтонаційні сфери, що утворюють різні за своєю мелодійною щільністю фактурні фрагменти. Форма першого розділу – тричастинна, де в основі крайніх розділів лежить коротка інтонація сексти («Боже»), яка ніби розпорошена за пуантилістичним принципом по хоровим групам. Треба відмітити, що в цьому номері спостерігається цікавий просторовий ефект: за умови невеликого динамічного діапазону першого розділу – від *pp* до *p*, шляхом поступового наростання фактурної щільності можна спостерігати за «наближенням» та «ущільненням» вельми експресивного звучання. Остинатне повторення одного слова, омузичненого інтонацією одного і того самого інтервалу, на тлі поступового підключення нових витриманих звуків у соло голосів сопрано, альт, тенор, бас – створюють певне відчуття медитативності, заглибленості в пульсуючий сонорний простір. При цьому наступна спадна мелодійна лінія на основі розбитого по складах слова «по-мо-жи» також утворює інтервали сексти.

Цікава асоціація, але єдиний вербальний елемент цього звукового поля – слово «Боже» – уподібнено в даному випадку до мантри, яка концентрує в собі божественну енергію; це «вслухання» в слово, в кожен фонетичну складову до повного розчинення в його звучанні. Проте кінцева мета цього занурення в енергію слова істотно відрізняється від молитовно-медитативного процесу: це не споглядання і не заглибленість «в себе», навпаки, це поступове нагнітання експресії музичної інтонації, яка, зрештою, розряджається в декламаційній вимові без певної звуковисотності на слові «хрест» (бас-соло (тт. 13, 20)). Цей прийом буде збережено протягом усієї частини за принципом остинато (тематична лінія якого від т. 49 переміститься в партію тенорів, підкреслюючи виразність образу страждання людини).

Середній розділ змінює, перш за все, динамічний рівень звучання (в межах *mp* – *ff*), основний виразний потенціал якого укладений також в «підвищеній» емоційній рельєфності; контрастує з попереднім розділом та релігійним каноном – нічого спільного не має зі статикою літургійного співу. Яскраві перепади від *ff* до *pp* в межах одного-двох тактів (тт. 53, 56-57, 62 і далі) «розхитують» досить однорідну в ритмоінтонаційному плані мелодійну хорову фактуру. Цьому ж сприяють раптові вкраплення надривного причету в верхньому регістрі у сопрано (тт. 28-29, 36-37 і т.д.), що передають натуралістичні образні нюанси поетичного тексту, що малює фізичні страждання Ісуса («...і задирки в шкіру встигли вп'ястись...»). Підсумком стає кульмінація першої частини кантати на слові «хрест», озвученому «вигуками» всіх хорових груп і солістів на педалі басів і витриманим унісоном – «шлях», – який одночасно переходить в якості педалі в заключний розділ (принцип *attacca*). Заключний розділ значно скорочений і побудований за принципом затухаючого



звучання – і на динамічному рівні, і на тематичному: надривне голосіння «Боже, Боже, Боже ...» (тт. 59-60) раптово обривається і змінюється тихим «розчиненням» слова «поможи» в нашаруванні тембрів-соло басу, тенора і альтя. На цьому тембро-інтонаційному фоні звучать заключні слова сопрано соло: «ти є мій господь» – і лише від виконавиці, її виконавсько-артистичної інтонації буде залежати прозвучать вони останнім плачем, словами надії, питанням чи зневірою.

Поетичний текст другої частини поеми О. Забужко мазьовує умовно-узагальнений образ єврейського народу, блукаючого в пустелі в очікуванні Месії. Відповідну частину кантати К. Цепколенко цілком можна розцінювати як яскравий приклад хорового театру – настільки виразна і зрима тут музично-художня образність. Цьому сприяє диференціація хорової фактури на два контрастні пласти: в одному з них розгортається дієва сюжетна лінія, в іншому створюється її сонористичний контекст, який надає хоровому звучанню напружений характер. Останнє досягається шляхом застосування прийому *sprechstimme* (наближення до речитатії) і авторської ремарки «*ordinare*» (наближення до *sprechstimme*). Уникнення вокальної кантилені і мелодії як основного носія музичного сенсу в даному випадку спрямовано на ідею підкреслення експресії мовного висловлювання – достовірного за своєю інтонаційно-емоційною наповненістю і позбавленого будь-якої умовності музично-художнього вираження.

Вперше прийом «мовоспіву» К. Цепколенко фрагментарно використовує в кінці першої частини кантати; в другій частині він стає основним елементом – і структурним і виразним. Експресивність і напруженість звучання, певна театральність мислення завдаються з самого початку частини, коли у сопрано і альтів стрімко проноситься багаторазово повторюване слово «думка»: композитор буквально «вириває» окреме слово з поетичного тексту, яке символізує вчення Ісуса Христа – Месії, якого не впізнав і не прийняв єврейський народ («*А думка – немов оглав, В якому чуття косіє... Прийде як нагорний сніг, Що блиском погляди сліпить, І кине до наших ніг Всі царства й народи світу!*»). Переставляючи фрагменти тексту, композитор вибудовує чітку словесну послідовність, яка на вербальному рівні фіксує загальнолюдську цінність місії Христа – «*прийде*» – «*кине*» – «*світу*» – «*думка*». Саме такий текст прозвучить в завершальному кульмінаційному фрагменті другої частини кантати у чоловічих голосах подібно остинатній формулі: скандована вимова басів і тенорів наполегливо стверджує сенс та послідовність цих слів. У процесі ж розгортання розповіді, яку по черзі озвучено в партіях то жіночих, то чоловічих голосів, фрагменти «мовоспіву» чергуються в верхньому і нижньому регістрах, і, відповідно, виникає відчутна рухливість хорової фактури (ущільнення-розрядженість). До того ж композитор одночасно проводить різні фрагменти тексту, накладаючи їх один на одного, у сопрано і альтів (тт. 91-96). Це створює яскравий акустичний ефект гомону натовпу – центрального поетичного образу тексту О. Забужко – і підкреслює в кантаті риси театральності.

Діалог медитативності і статичності формує магістральну лінію в драматургії третьої частини кантати, в якій в найбільш чистому вигляді можна говорити про музичну стилістику нової сакральності. Тематичний комплекс «*Pieta*» засновано на трьох контрастних елементах, які можуть інтерпретуватися як семантичні одиниці хорової партитури, та які концентрують в собі образно-сміслову напов-

нення музичного тексту. Перший з них – окремі звуковисотності-крапки (звуко-тембри), що розподілені за пуантилістичним принципом між хоровими групами і озвучують склади слів поетичного тексту на фоні витриманої тихої педалі. Другий елемент – короткий, але дуже експресивний мотив інструментального типу з широким стрибком вгору (тт. 126-127), частково співвідноситься з заголовним «Боже» в першій частині кантати (особливо це співвідношення відчутно в кульмінаційній зоні). Третій – співзвуччя-дисонанс, на якому побудовано силабічний розспів-скандування тексту на *sfz* (тт. 132-133).

Характерно, що найбільш експресивно яскравим (в плані динамічного рівня звучання хору) виявляється третій з перерахованих елементів. Саме цим прийомом озвучується поетичний текст, винесений в дужки в поемі О. Забужко в якості окремих «абстрактних» мислеобразів, що ретроспективно виникають в свідомості Марії Магдалини, яка оплакує Ісуса. Але саме ці мислеобрази яскраво відображають натуралістичні картини смерті («Скинули – в купу дров ...»; «Так собаки всю ніч лижуть сторожові!») і невіри в Месію («Хай запевняють: грішу! – Хмурі чоловіки»). Відповідно, вони можуть виступати «голосом» натовпу, узагальненим образом об'єктивного початку, який протистоїть особистій трагедії Марії Магдалини. У першому ж і другому елементах зосереджено «внутрішній план» того, що відбувається: тихе заціпеніння, застиглість і тиха спроба плачу. В процесі розвитку найбільше активізується другий елемент, наповнюючи партитуру все більшою інтонаційною експресією і поступово заповнюючи собою весь звуковий простір. У передкульмінаційному фрагменті (тт. 167-172) максимальне фактурне ущільнення цього мотиву створює практично зримий образ польоту, що співвідноситься зі змістом тексту («... *мов рине к Тобі душа!*»). Цей ефект підкріплено прийомом повторення окремо взятого слова з поетичного рядка («мов», «рине»). Зазначений мотив виступає і в «перевернутому» вигляді – заключні фрази соло сопрано («... *ранок*», тт. 187-188) і тенора («*Світло з твого чола*», тт. 193-197) – і в образно-смысловому плані ніби модулює від експресії надривного плачу в стриманість та ліричність емоційного вираження. Останнє може трактуватися двояко: і як смирення перед неможливістю воскресити своєю любов'ю («*Нащо здалась любов, Котра – не воскреша?..* – заключний текст в дужках у О. Забужко, який утворює генеральну кульмінацію кантати) і як смиренне прийняття смерті «з волі Бога» в дусі християнської етики. На наш погляд, більш виправданим в художньому сенсі кантати К. Цепколенко є все ж перший варіант, який декларує «людський фактор» в біблійній історії Ісуса, що інтерпретується О. Забужко як «історія ересі», яка полемізує із глибинною та усталеною сакральністю біблійного тексту і християнського переказу.

### Висновки

Узагальнюючи розгляд кантати К. Цепколенко в контексті музичної стилістики нової сакральності, виокремимо наступні істотні для розуміння авторської концепції твору і виконавської практики моменти:

- «Історія ересі» становить собою оригінальний приклад індивідуальної авторської концепції релігійно-сакральної ідеї християнства, яка реалізується шляхом заперечення Божественної природи центральної фігури християнства Ісуса Христа і його

месіанства. Цей антихристиянський мотив утворює смислову вісь поетичного джерела кантати – поеми О. Забужко, і становить смисловий вектор розвитку музично-виразного комплексу хорової партитури К. Цепколенко;

- в кантаті відсутня низка стильових показників, що утворюють традиційну специфіку сучасної хорової музики неосакрального напрямку: відсутні прийоми цитування християнського літургійного музичного матеріалу, а також алюзії або стилізації; відсутні жанрово-стильові моделі, які виступають репрезентантами церковно-співочої традиції християнства і закріпилися в європейській культурній пам'яті як знаки або символи «сакрального»; композитор уникає медитативності як основного емоційного модусу церковної музики, або протиставляє медитативність гостродієвому розгортанню сюжетної лінії; персоніфікує духовний сенс музичної виразності – молитви і споглядання;

- однак, в творі К. Цепколенко виявляється ряд показників, які з усією очевидністю говорять про приналежність «Історії ересі» до жанрово-стильової лінії «нової сакральності», широко представлені в сучасному європейському музичному мистецтві. Це, в першу чергу, звернення до релігійної тематики, що «провокує» і композитора, і слухача на рефлексії про духовні підстави людського життя і Смерті незаперечного закону Життя, про Божественне в людині і людське в Богові, про заперечення сакрального в сучасному світі, і про неминучу потребу людини в трансцендентному;

- в цьому ж ряду називаємо жанрові пріоритети композитора, які, на наш погляд, також концептуальні: композитор відмовляється від канонічного тексту на користь авторського, від літургійного жанру як репрезентанта «сакрального» (жанр кантати, в даному випадку, виступає в якості «прикордонного» явища, пов'язаного як з традиціями духовної музики, так і зі світською-концертною практикою, що не забезпечує його «закріплення» в жанровому просторі нової сакральності на відміну від меси, магніфіката, реквієму, пасіонів, концертів, літургій та ін.); кантата стає своєрідним символом ідейної амбівалентності «нової сакральності», яка зі спостереження О. Зосім «... має антропоцентричний вимір, одночасно спрямована і на людину, і на трансцендентне» (Зосім, 2018, с. 291). З цим ключовим моментом пов'язана і власне музична стилістика «Історії ересі», в якій в органічній єдності присутні і прийоми, що працюють на загальний вираз експресії людського почуття (способи звуковидобування, тембровий контраст, динамічний профіль окремих частин циклу і всього твору, гострота вокально-хорової інтонації, нерівномірний розподіл текстових рядків серед хорових груп і т.п.) і на медитативно-статичні ефекти хорового звучання в окремих фрагментах (повторюваність одного і того ж слова, музичного тематизму, остинатність, розбивка слова на фонемі (тонемі) і склади по хоровим групам і солістам, тиха динаміка і достатньо стриманий темп).

### Список бібліографічних посилань

- Барсов, Н. И. (1993). Ересь. В С. С. Аверинцев (Ред.), *Христианство. Энциклопедический словарь* (Т. 1, с. 534-535). Большая российская энциклопедия.
- Бондар, Є. М. (2014). Нова сакральна музика: художньо-стильовий синтез традицій та новацій. *Музичне мистецтво і культура*, 19, 254-265.

- Бондар, Є. М. (2017). Синтез як феномен духовної хорової музики. *Годишњак Університета у Нишу*, 8, 383-395.
- Забужко, О. (2007). *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*. Факт.
- Зосім, О. (2018). Літургичний сакральний текст у середньовічній і новочасній європейській культурній парадигмі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 288-293.
- Левик, Б. (1974). Кантата. В Ю. В. Келдыш (Ред.), *Музыкальная энциклопедия* (Т. 2, с. 697-700). Советская энциклопедия.
- Мислива, В. М. (2010). Два профілі одного обличчя жертвовності (Міріам у Лесі Українки та Оксани Забужко). *Літературознавчі студії*, (4), 136-143.
- Паисов, Ю. (1999). Мотивы христианской духовности в современной музыке России. В Ю. И. Паисов (Ред.), *Традиционные жанры русской духовной музыки и современность* (Вып. 1, с. 150-189). Композитор.
- Терещенко, А. (2012). Кантата. *Енциклопедія сучасної України*. <http://esu.com.ua/search.php?surname=%D0%9A%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B0%D1%82%D0%B0&litera=%D0%9A>

## References

- Barsov, N. I. (1993). Eres [Heresy]. In S. S. Averintsev (Ed.), *Khristianstvo. Entsiklopedicheskii slovar [Christianity. Encyclopedic Dictionary]* (Vol. 1, pp. 534-535). Bolshaia rossiiskaia entsiklopediia [in Russian].
- Bondar, Ye. M. (2014). Nova sakralna muzyka: khudozhno-stylovyi syntez tradytsii ta novatsii [New Sacred Music: An Artistic-Style Synthesis of Traditions and Innovations]. *Musical Arts and Culture*, 19, 254-265 [in Ukrainian].
- Bondar, Ye. M. (2017). Syntez yak fenomen dukhovnoi khorovoi muzyky [Synthesis as a phenomenon of spiritual choral music]. *Hodyshak Unyverzyteta u Nyshu*, 8, 383-395 [in Ukrainian].
- Levik, B. (1974). Kantata [Cantata]. In Iu. V. Keldysh (Ed.), *Muzykalnaia entciklopediia [The Music Encyclopedia]* (Vol. 2, pp. 697-700). Sovetskaia entciklopediia [in Russian].
- Myslyva, V. M. (2010). Dva profili odnogo oblychchia zhertovnosti (Miriam u Lesi Ukrainky ta Oksany Zabuzhko) [Two profiles of one victim (Miriam in Lesi Ukrainka and Oksana Zabuzhko)]. *Literaturoznachchi studii*, (4), 136-143 [in Ukrainian].
- Paisov, Iu. (1999). Motivy khristianskoi dukhovnosti v sovremennoi muzyke Rossii [Motives of Christian spirituality in contemporary music of Russia]. In Iu. I. Paisov (Ed.), *Traditcionnye zhanry russkoi dukhovnoi muzyki i sovremennost [Traditional genres of Russian sacred music and modernity]* (Issue 1, pp. 150-189). Kompozitor [in Russian].
- Tereshchenko, A. (2012). Kantata [Cantata]. *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy*. <http://esu.com.ua/search.php?surname=%D0%9A%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B0%D1%82%D0%B0&litera=%D0%9A> [in Ukrainian].
- Zabuzhko, O. (2007). *Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii [Notre Dame d'Ukraine: Ukrainian in Conflict of Mythologies]*. Fakt [in Ukrainian].
- Zosim, O. (2018). Liturhichnyi sakralnyi tekst u serednovichnii i novochasniy yevropeiskii kulturnii paradyhmi [The liturgical sacred text in the medieval and modern European cultural paradigm]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 288-293 [in Ukrainian].

## K. TSEPKOLENKO'S "HISTORY OF HERESY" IN THE CONTEXT OF CURRENT TRENDS IN CONTEMPORARY CHORAL CREATIVITY

**Yevheniia Bondar**

*PhD in Arts, Associate Professor; ORCID: 0000-0002-7655-6684; e-mail: eva07bond@gmail.com  
Odesa National A.V. Nezhdanova Music Academy, Odesa, Ukraine*

### **Abstract**

**The purpose of this research** is to present an analysis of K. Tsepkolenko's choral work as an example of a composition-destruction in the field of new sacred choral music. The tasks of the work are the identification of features of poetic-semantic, musical-expressive vectors of cantatas; leading artistic and stylistic approaches identifying; consideration of the author's techniques and means of intonation-artistic speech; coverage of the genre concept of work-destruction, as a provocative direction in the field of new sacred choral music.

**The research methodology** are analytical, musicological, systemic, textual, and general scientific approaches.

**The scientific novelty of the research** is that the original typology on the classification of works of new sacral choral music is offered in the research. The musical text of the choral work of K. Tsepkolenko was introduced into scientific circulation for the first time. New approaches to the artistic text analysis of contemporary choral works are proposed.

**Conclusions.** K. Tsepkolenko's "History of Heresy" is an original example of an individual author's conception of the religious-sacred idea of Christianity, which is realized through denial/destruction and recreates a unique semantic vector for the development of a musical-expressive complex of choral scores. There are no stable stylistic indicators of the non-sacral direction in the cantata, but the appeal to religious subjects "provokes" the composer and the listener to certain reflections of philosophical and musical-semantic character. The conceptual genre priorities of the composer become a symbol of the ideological ambivalence of the "new sacredness".

**Keywords:** choral creativity; neosacredness; works-destruction; cantata; new sacred choral music

## «ИСТОРИЯ ЕРЕСИ» К. ЦЕПКОЛЕНКО В КОНТЕКСТЕ АКТУАЛЬНЫХ ТЕНДЕНЦИЙ СОВРЕМЕННОГО ХОРОВОГО ТВОРЧЕСТВА

Евгения Бондарь

кандидат искусствоведения, доцент; ORCID: 0000-0002-7655-6684; e-mail: eva07bond@gmail.com  
Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой, Одесса, Украина

### Аннотация

**Цель исследования** – презентация анализа хорового произведения К. Цепколенко, как примера сочинения-деструкции в области новой сакральной хоровой музыки. Задачами работы определены: выявление особенностей поэтически-смысловых, музыкально-выразительных векторов кантаты; выделение ведущих художественно-стилевых подходов; рассмотрение авторских приемов и средств интонационно-художественного вещания; освещение концепции жанра произведения-деструкции, как провокационного направления в области неосакральной хоровой музыки.

**Методология исследования.** Методами исследования являются аналитически-музыковедческий, системный, текстологический, а также общенаучные подходы.

**Научная новизна исследования** обусловлена тем, что в ней предложена оригинальная типология по классификации произведений новой сакральной хоровой музыки; впервые в научный оборот введено нотный текст хорового произведения К. Цепколенко; предложены новые подходы к анализу художественного текста современных хоровых произведений.

**Выводы.** «История ереси» К. Цепколенко представляет собой оригинальный пример индивидуальной авторской концепции религиозно-сакральной идеи христианства, которая реализуется путем отрицания/деструкции и образует уникальный смысловой вектор развития музыкально-выразительного комплекса хоровой партитуры. В кантате отсутствуют устойчивые стиливые показатели неосакрального направления, но обращение к религиозной тематике «провоцирует» и композитора, и слушателя на определенные рефлексии философского и музыкально-семантического состава. Концептуальные жанровые приоритеты композитора становятся своеобразным символом идейной амбивалентности «новой сакральности».

**Ключевые слова:** хоровое творчество; неосакральность; произведения-деструкции; кантата; новая сакральная хоровая музыка

DOI: 10.31866/2616-7581.3.1.2020.204344

UDC 787.5:8

## ULAS SAMCHUK'S "LIVING STRINGS" IN THE CONTEXT OF BANDURA ART SOURCE STUDIES (dedicated to Ulas Samchuk's 115<sup>th</sup> anniversary)

**Violetta Dutchak**

*DSc (Art Studies), professor; ORCID: 0000-0001-6050-4698; e-mail: violetta.dutchak@ukr.net  
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine*

---

### Abstract

The article analyzes the literary and documentary study of the famous Ukrainian diaspora writer Ulas Samchuk (1905–1987) "Living strings. Bandura and Bandurists" from the standpoint of musical source studies. The author of the article examines the structure and directions of thematic searches of U. Samchuk's work, which were initiated by studying the phenomenon of the most famous Ukrainian diaspora collective – the Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus. The article points out still applicable philosophical and aesthetic spheres of the book, due to understanding of kobza-bandura as a striking symbol of Ukrainian culture, and kobzar art – as its traditional phenomenon.

**The purpose of this research** is to analyze the literary and scientific research of Ulas Samchuk "Living Strings" from the point of view of modern musical source studies. At the same time, the solution of the following tasks seems to be relevant: to determine the structure and directions of thematic searches and studies carried out by the writer in the work; to perform a chronological classification of the material; to outline the philosophical-aesthetic sphere of the book; to find out the significance of Ulas Samchuk's work in comparison with other sources on research of bandura art of Ukraine and diaspora.

**The research methodology** is determined by the use of historical, source, comparative, axiological and cultural approaches, as well as their corresponding methods. In particular, the historical-chronological method used to consider the sequence and stages of creating U. Samchuk's study, axiological – to determine its artistic value, comparative – to float with other kobzar and bandura art studies, source and cultural approaches will contribute to the various aspects of bandura players art analysis in the global cultural space.

**The scientific novelty of the article** is to determine the place and importance of U. Samchuk's work in the context of scientific research source studies of bandura art in Ukraine and diaspora, as well as to characterize the writer's literary and journalistic style in his cultural work.

**Conclusions.** In U. Samchuk's work, the bandura instrument is a national symbol that unites Ukrainians in its terrain and emigration parts through time and space, and kobzarism is a special stratum of the people, possessing the "power of revival" in all periods of history and on different continents.

The main areas of the writer's study should be considered: historical-chronic, philosophical-aesthetic, performing, repertoire. Informative saturation and chronological sequence of U. Samchuk's work can serve not only as a history of creation and activity of the Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus but also as a kind of kobzarism encyclopedia of the past and present, Ukraine and the diaspora.

It is noted that in comparison with other bandura art sources of studies, Ulas Samchuk's work is marked by a synthesized approach to the coverage of kobzarism as an integral part of the Ukrainian nation's culture and mentality, a powerful means of Ukrainians' self-identification among the world. The author integrates epistemological, historical, folklore, literary-journalistic, musicological aspects in the analysis of bandura art during all stages of its functioning.

**Keywords:** Ulas Samchuk; "Living strings. Bandura and bandurists"; bandura art; Ukrainian diaspora; ensemble performance; kobzarism research; music source studies; the Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus

## Introduction

In 2018, Ukrainian musical culture celebrated the 100th anniversary of the first bandura band's creation by Vasyl Yemets in Kyiv. Its further development took place in two ways in Ukraine and abroad, in the environment of the Ukrainian diaspora. In October 2018, a historic concert took place where two bands of the bandura team performed together: from Kyiv it was the National Honored Chapel of Bandura Players named after G. Mayboroda and from Detroit (USA) it was the Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus. This historical event was the impetus for the actualization of the analysis of the sources of research into the development of bandura performance.

Among the scientific and popular scientific examples of kobzarism and bandura art, which is not only a unique historical phenomenon but also a special national and cultural-spiritual phenomenon of Ukrainians, they do not lose their relevance today. Scientific studies in this area are few and also scattered in the time span of the twentieth century. The source of their source analysis can be the recently published monograph by Ukrainian scientist and musicologist Lidiia Kornii (2019), "Source History of the History of Ukrainian Musical Culture".

One of the works dedicated to the kobzarism of the past and the bandura art of the twentieth century is unique in its significance. This is "Living Strings" by the famous Ukrainian writer Ulas Samchuk (1905-1987). IT IS a thorough documentary study of Ukraine with the subtitle "Bandura and BandurISTS", published in 1976 in Detroit (USA), the main focus of the well-known diaspora collective – the Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus. The introduction of Ukrainian readers to the work of U. Samchuk (1976) took place in the early 1990s with the acquisition of Ukraine's Independence, when a powerful layer of emigration art (literature, music, painting, etc.) entered the national heritage, and in general, into the national consciousness, enabling to form a holistic, unbounded (between Ukraine and its diaspora part) picture of people's existence.

Today, the work "Living Strings", among other works by U. Samchuk, is presented on the Diasporiana website (<http://diasporiana.org.ua/>), and its printed copies have been submitted to Ukrainian scientific libraries.



The work of Ulas Samchuk as a writer was the subject of extensive research in the diaspora, and at the present stage has interested Ukrainian scientists, literary scholars and critics. "The pioneers in the Samchuk Studies are M. Hon, R. Hromiak, A. Zhyviuk, M. Zhulynskyi, N. Lysenko, R. Movchan, M. Nevryi, D. Paliy, S. Pinchuk, G. Chernyivskyi, V. Shevchuk and others." (Boroditsa, 2000, p. 4). Separate dissertations of Ukrainian scientists, philologists, and historians, S. Boroditsa, I. Burlakova, T. Zdikhovska, S. Kaleniuk, V. Kyzlyova, M. Krupach, N. Lysenko-Kovalova, G. Mazokha, Y. Marynenko, O. Pastushenko, N. Pletenchuk, N. Pryimas, I. Rusnak, M. Stasyk, V. Stetsii, A. Tsiapa testify the remarkable interest in the creativity of V. Samchuk, devoted to the writer's worldview orientation and linguistic creativity, the poetry of his world-view, genre and style peculiarities of his work, features of individual style. In O. Slonovska's (2016) monograph, a leading methodological principle for exploring the work of Ukrainian writers is the archetypal critique of their desire to create a consolidating national myth. In the works of the above authors, a number of U. Samchuk's works were analyzed in some detail, but "Living Strings" did not become material for generalizations.

Separate studies of V. Samchuk's work "Living Strings" are presented by the author of the article (Dutchak, 2005; 2013; 2019) and articles by philological scientists (I. Rusnak, 2005; 2015; S. Rusnak, 2014; 2016).

### **Purpose of the research**

Therefore, the purpose of the proposed article is to analyze the literary-scientific book by Ulas Samchuk "Living Strings" from the point of view of modern musical source studies. At the same time, the solution to the following problems seems to be relevant: to determine the structure and directions of thematic searches and researches carried out by the writer in his work; to carry out chronological classification of material; outline the philosophical and aesthetic sphere of the book; to find out the value of V. Samchuk's work in comparison to other sources of studies of bandura art of Ukraine and the diaspora.

97

### **Recent research and publications analysis**

An important component of the Ukrainian diaspora art in the twentieth century is bandura art, represented by composers' work, creative activity of soloists, performers and numerous bands of bandura players on the territory of many continents and countries (Dutchak, 2016). According to L. Kornii's conclusions (2019), the following main types as musical notation, folk, musicological, musical and educational, personal, press, documentary, historical, artistic, scientific and informational, informative types are distinguished among the written sources of Ukrainian musical culture (p. 109-110). The scientific study of the kobza and bandura directions of culture is represented by a few studies in virtually every species. However, Ulas Samchuk's work "Living Strings" is a universal, combined look.

### **Presentation of the main material**

In the period of Independence of Ukraine in the domestic art criticism we observe the process of returning the rich heritage of the scientific and musical music literature of

the Ukrainian diaspora, which for a long period was not only inaccessible but concealed, leveled, was objectively evaluated. Significant emigration in the artistic and cultural realm expands the understanding and knowledge about attainments, achievements, and in general, the scientific and artistic searches' directions of Ukrainian doers abroad.

An important component of the Ukrainian diaspora art in the twentieth century is bandura art, represented by composers' work, creative activity of soloists, performers and numerous bands of bandura players on the territory of many continents and countries (Dutchak, 2016). According to L. Kornii's conclusions (2019), the following main types as musical notation, folk, musicological, musical and educational, personal, press, documentary, historical, artistic, scientific and informational, informative types are distinguished among the written sources of Ukrainian musical culture (p. 109-110). The scientific study of the kobza and bandura directions of culture is represented by a few studies in virtually every species. However, Ulas Samchuk's work "Living Strings" is a universal, combined look.

Ulas Samchuk (1905, Derman village in Volyn - 1987, Toronto, Canada) is a well-known Ukrainian writer and publicist, founder of the art literary associations "MUR" (*Mystetskyi Ukrainyskyi Rukh*) (Art Ukrainian Movement) in Germany and "Word" in the USA, the magazine "Our age", a correspondent for the newspapers "Svoboda", "Almanac", "Chronicle of Volyn" and others. Among his best works are the novels "Maria" (1934), "Volyn" (1932-1937), the trilogy "Ost" (1948, 1952, 1982), the emigration reflections "On Solid Earth" (1967), "Planet D-P" (1979) and many others.

In Soviet ideology, the work of Ulas Samchuk was classified as unreliable and nationalistic, and the author was identified as a "fascist servant". It was only in the time of independent Ukraine that these prejudices were removed, and the writer's creativity became the property of 20th century Ukrainian culture. The works of Ulas Samchuk open complex and tragic pages of the people history, in particular, the famine, repression, emigration: "I set and now set myself quite as a writer, a clear task: I want to be a chronicler of the Ukrainian space in an age that I see, hear, experience myself" (quoted by Kraliuk, 2005).

The idea of the book "Living Strings" originated in 1968 on the occasion of the 50th anniversary of the creative activity of the Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus in Detroit. As stated in the preface, the "epic" of the artistic life and the dramatic collisions of the history of the collective's functioning in Ukraine and beyond, prompted the need to "fix it all with a printed, literary word" (Samchuk, 1976, p. 4). The source material of Ulas Samchuk, who, at the request of the Bandurist Chorus members, began writing the book was the archives of the Toronto (Canada) Library, the concert and illustrative archives of the Bandurist Chorus itself, as well as the personal memoirs and diaries of its participants (P. Goncharenko, A. Kishka, G. Kitastyi, I. Kosikovskiy, L. Lampika, G. Makhyni, M. Minskyi, Y. Panasenko, I. Panchuk).

The idea of the book was in line with the position of the writer who believed. that all attention of the artist, as well as of the philosopher, should be focused on the study of "man, individuals, people, peoples, knowledge of their purpose, their functions, their destiny" (quoted by I. Rusnak, 2015).

The genre of U. Samchuk's book "Living Strings" can be defined as synthetic, combining features of literary, journalistic, and cultural, musicology, it intertwined

historical chronicle, literary and philosophical essay, memoirs, performance and interpreting analysis, and generalization. The author himself called it the “tale of temporary years” of kobzarism, given its chronicle, narrative character (Samchuk, 1976, p. 65). In general, it was the epicness of the exposition, as a feature of Samchuk’s literary style, that made it possible to call his contemporaries “the Ukrainian Homer of the twentieth century.”

Ulas Samchuk was very attentive to the subject of kobzarism, and the work of the Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus and its manager, Hryhorii Kytastyi, had already been previously featured in his articles “At the Crossroads the Kobzar Sits” (Samchuk, 1953) and “With a Bandura across Miami” (Samchuk, 1969) in the newspaper “Svoboda”.

In the book “Living Strings” the writer combined documentary and chronological presentation with literary journalism. The book has two sections, covering eight sections, each of which corresponds to a certain stage of development of kobza art in general, and the Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus in particular: “Music of Prophets”, “Imperial Kobza”, “The Beginning of the Bandura”, “Time of the Seers”, “Bandura in Europe”, “Over the sea, over the ocean”, “To the East to Europe”, From Poltava to Detroit”.<sup>1</sup> The book concludes with an appendix with photographs of the Chorus’s concerts and a gallery of portraits of the Chorus members as of 1976. Each section is also photo-illustrated.

Note the uneven volume of sections. Obviously, this is due to the scope of the tasks the writer has set himself, both historically-chronic and philosophically-aesthetic. The book contains extensive quotation material – historical (“A Word about the Regiment of Igor”, Galicia-Volyn Chronicle, works by M. Hrushevskiy, M. Kostomarov), folklore (thoughts – “Death of the Bandurist Cossack”, “Slave Cry”, “About Sister and brother”, “About Ivas Konovchenko”, “About Khvedor Beardless”, “About Bogdan Khmelnytsky”, “About Ivan Bohun”, “About Sorochinsky Events of 1905”, Ukrainian folk songs), literary (works by T. Shevchenko, M. Gogol, P. Kulish, Lesia Ukrainka, G. Chuprynka, P. Tychna, O. Oles, L. Kostenko), musicologist (study by M. Grinhenko, D. Revutskiy G., Khotkevych, A. Omelchenko) journalistic (Soviet Ukraine and the diaspora periodicals materials). The contribution of the Ukrainian intelligentsia to the study of kobzarism and recording of folk songs and thoughts (O. Slastion, K. Kvitka, L. Ukrainka) at the turn of the 19th – 20th centuries was noted.

The traditionalism of Ukrainian kobzarism was in harmony with the position of a writer who did not accept avant-gardism in art. According to I. Rusnak, his system of views “can be defined as national conservatism, the main ideological and aesthetic aspects of which grew on the basis of the organic feeling of Ukraine, on the one hand, as a phenomenon rooted in real time-space, on the other, as a category of ontological, of everyday life” (quoted by I. Rusnak, 2015).

Kobzarism in the work of U. Samchuk (1976) is a unique tradition of the Ukrainian people, and kobzar creativity is heroic but at the same time tragic pages of its history: “They saw with ears, in the depths of their darkness, emerged the excessive visions of the universe, in which the past, present, and future created a temporal and spatial whole” (pp. 82-83). Symbolic for him is the kobza-bandura itself, whose “living strings” were “roared with glory” by commanders, rulers, and gods” (p. 29).

Ulas Samchuk describes and analyzes the most significant stages in the formation of scientific approaches to bandura art in the literary form – the activity of Mykola Lysenko, Hnat Hotkevych, Andriy Omelchenko, the publication of the first textbooks of the bandura game (V. Ovchynnikov, V. Shevchenko, M. Domontovych, H. Hotkevych). However, in the presentation of certain historical facts, there is a shortage of the writer's source base, limited, apparently, only to the literature available to access by the Ukrainian diaspora at that time (of course, the writer had no opportunity to use the libraries of Soviet Ukraine).

The separate pages are dedicated to the creative path of the famous bandura players of the twentieth century – Hnat Hotkevych, Vasyl Yemets, Ivan Kuchuhura-Kucherenko, Kost Misevych, Antin Chorni, and others. The author emphasizes their role in the promotion of bandura as a solo instrument of “not blind elders, but sighted intellectuals” among different segments of the population in Ukraine, the Kuban, in emigration (Poland, Czech Republic, the USA, Argentina), the influence on the process of improving the instruments, expanding the repertoire boundaries of bandura players (Dutchak, 2013, p. 27). “Our modern bandurist will no longer be blind, to feel the touch of instruments with his fingertips and to be called folk. He will become sighted one, he will graduate from a conservatory, he will feel the time, mood and nature of art... and will be called intellectual, not shying away from the bandura, the thought, the history, but merely moving them from the realm of instinct to the realm of consciousness. And our kobzar art goes in this direction” (Samchuk, 1976, p. 80).

In his story, Ulas Samchuk separately identifies ways of forming ensemble performance on bandura – the creation of the Kiev (1918) and Poltava (1923) chapels, their unification into the Model Chapel (1935), based on the documentary facts and memoirs of the participants. The author does not avoid, but on the contrary, draws attention to the problematic moments of the collectives functioning related to the socio-political atmosphere of the time in the country, which influenced the place and role of band ensembles in the musical concert life of Ukraine, changes in the composition of participants and leadership, censorship repertoire. For the sake of reproducing the spirit of the time, the writer fills the exposition with Russian-language quotations, slogans from newspapers and magazines of the period of 20-30s, emphasizing the contrast between the tasks of Ukrainian music and the aesthetics of internationalism imposed by the Soviet propaganda, and dilution all features of Ukrainian traditionality, historicity, symbolism” (Samchuk, 1976, p. 106).

Ulas Samchuk emphasizes that the bandura art of the first half of the twentieth century passed a complex and ambiguous path of development, through periods of artistic fluctuations and searches in the field of instrumentation and repertoire, performance and style problems, which led to certain accusations of the sharovarshchyna, stage amateurism. However, the result was inevitable progress, a move toward professionalism, the perfection of vocal and instrumental spheres of kobza music: “The culture of this area of our musical art has reached the level where we can see it like an organized and intellectually designed value that every nation can be proud of.” (Samchuk, 1976, p. 81).

As a tragic page of Ukrainian art, the author portrays a period of repression, persecution and prohibition, which did not bypass bandurists. Considering that the

book was not censored, it really portrayed the political situation of terror and the moral atmosphere of the “apocalyptic fear” of the 1930s, using the personal recollections of the performers and documentary material of the time. It should be noted that this atmosphere was the main reason for the bandurists’ refusal, like many other Ukrainians, to return home after the events of World War II, which stimulated a powerful wave of emigration (Dutchak, 2013).

According to U. Samchuk (1976), the State Model Chapel of Bandura Players played a special role in the period 1939–1941, performing on the lands of Western Ukraine, when “the first spiritual unity of these long-separated two Ukraine, which was finally united, for further pulling the yoke of captivity together thrown upon them by Moscow, with the great hope that they would be released from it once” (p. 132).

“The Bandura in Europe” section is the largest in volume, discussing the dramatic period of operation of the Taras Shevchenko Bandurist Chorus, namely the years of World War II and the postwar period, from the moment of Chorus’s revival until the last days of his stay in the camps for displaced persons in Germany, before leaving for America in 1949. A separate “missionary role” of the Bandurist Chorus begins in 1941 when it resumes work in the Nazi-occupied Kiev and chooses a name, named after Taras Shevchenko. Kobzar’s name became a symbol of Capella and his ideas became the leading national postulate for performers. At the same time, the basic principles of constructing concert performances of the collective were formed, in particular, the different genre and variety of repertoire, intermixing of ensemble and solo (dumas, songs) numbers, certain spectacle and theatricalization of performances, etc. (Dutchak, 2019, p. 175). The name of Shevchenko became the leading idea of uniting bandura players in the team and uniting with their listeners. “We came to Shevchenko through January 22. Through Shevchenko we will come to unity in the full meaning of the word. Through Shevchenko, we align our thinking, erase the borders that divided us, see the essence of things” (quoted by I. Rusnak, 2015).

The repertoire of the collective changes dramatically. As the writer notes, he includes patriotic works “Hey, Numo, Guys, to Arms”, “Rising Cloud from the Estuary”, “Maxim Zalizniak”, “It’s Not Time”, “Ukraine Has Not Yet Died” and others. Capella’s concerts in the Kyiv region, the Chernihiv region, and Volyn became historical events, calling by the music language “to fight to the last drop of hot blood with all enemies of the Ukrainian people” (Samchuk, 1976, p. 148). These factors led to a change in the attitude of the occupying power to the Bandurists, as a result – they were sent to concerts in the Ostarbeiter camps with concerts in Germany. The chaplains gave 370 concerts in 168 cities in 300 days, attended by millions of people from all over Europe. The writer describes with incredible emotional feeling these complex events in the life of the bandura players, emphasizing that “at this fatal time, Ukrainian kobzars, who were sent here by the doom themselves, in order to make their presence the spokesmen of those who were destined for execution. They were the conscience of the era” (Samchuk, 1976, p. 158).

During 1943–1944, bandura players again performed in Ukraine, in the territories of the western regions, Volyn and Galicia, where front lines had not yet passed, “among the masses of their conscious people, under the care of their organizations and government.” V. Samchuk notes as a special event of that period a concert for

the Metropolitan of the UGCC Andrey Sheptytsky in Lviv, his memorable record for the chapel, his bold “unplanned” performances by bandura players before the UPA (*Ukrainiska Povstanska Armia*, The Ukrainian Insurgent Army) soldiers, meetings with writers Ivan Bagrianyi, Yurii Lypa.

Ulas Samchuk (1976) emphasizes the fact that bandura art came on the world stage, first of all to Europe, as a positive and necessary: “The Ukrainian bandura, with its own philosophy, has long needed direct contact with this blessed homeland of the musical cult, but this happened so, and mostly for political reasons, it is enough to be grasped. No other musical instrument had to contend with the state police, but who and how could get it out of the way between people when its representatives were denied their right to live in their native land ”(p. 135). Not denying the single facts of the bandura “superficial contacts” with the European musical environment, the writer concludes that “only great wars and great revolutions were able to defeat the prohibition of Ukrainian music beyond the Russian domination... Those were great escapes, great emigrations, from Siberia, from destruction”(Samchuk, 1976, p. 136).

Analyzing the period 1941-1949, the author emphasizes the positive quantitative and qualitative changes that took place, despite the difficult conditions of social and political life and life of chaplains, in the professional growth of the collective. First of all, this is an awareness of the decisive role that the collective played in this unique historical era, to preserve and strengthen the Ukrainian national spirit, as well as a significant increase in the number of its participants (from 20 to more than 40 people), the creation of the organization direction of the chapel (artistic leadership – Gregory Kytatsyi, later Hrygorii Nazarenko and Volodymyr Bozhyk; chairman of the direction – Yosyp Panasenko), expanding the repertoire, solving the problem of instrumentation. The latter should be discussed separately, as this issue was crucial not only for the fate of the collective but also for the formation and creative functioning of an entire galaxy of the western diaspora’s bandurists.

Brothers Peter and Alexander Honcharenko took up the production of a bandura new type. Using the Kharkiv-type instrument promoted by H. Hotkevich as a basis, the masters made a number of structural changes and additions to the structure of the bandura: they improved and optimized its shape, the distance between the strings, the system of internal fixation, and, most importantly, offered a fundamentally new tonalities switching system that solved in parallel the problem of chromatization. In addition, the Honcharenko brothers made orchestral types of bandura instruments – bass and double bass. The author of the book emphasizes the importance of these actions not only for the bandurists of Ukrainian emigration but also in general in the matter of stimulating the perfection of instruments in Ukraine and the diaspora.

The second part of the book is completely devoted to the activity of the Taras Shevchenko Bandurist Chorus in emigration, in the USA during 1949–1968. U. Samchuk chronologically reproduces all the major events of the collective history, connected with the setting up of touring activity, performances in the most famous concert halls of the world and in the centers of Ukrainian culture in the countries of America and Europe. Thus, the Shevchenko Bandura Chorus played a unifying role for Ukrainian communities scattered around the world, stimulated the development of musical art in emigration on

a professional level, worthily presenting Ukrainian national culture, as evidenced by the numerous reviews of musicologists on the pages of many magazines, who wrote about bandura players as performers of “not so songs, music, and art as sense, reproduction, and truth”, performers of “an old mysterious ritual filled with the sounds of song and strings” (Samchuk, 1976, p. 335). In addition, the author notes the whole complex of problems faced by performers as psychological – in the case of adaptation to a new style of life, preservation of Ukrainian traditions, and, in particular, bandura, in a foreign-language environment, and internecine strife (“according to the laws of Ukrainian racial, traditional mentality”), as well as administrative and organizational – the necessity of establishing financing for all directions of the collective activity, such as touring concert travels, training of young bandura players, creation of perfect instruments, as well as mastering modern repertoire, which generally helped to shape professional emigration in relation to the development of bandura art.

In the 1950s and 1960s, numerous unions of bandura diaspora formed mainly in Canada and the United States. This was mainly due to the activities of the Taras Shevchenko Bandurist Chorus, whose members lived in different places, forming small ensembles and playing schools. The youth ensembles were organized in Canada by M. Shatul'skyi (Winnipeg) and V. Rodak (Toronto) at the youth organizations of the Democratic Party of Ukraine. Later the ensembles were formed in Detroit (leader – P. Potapenko), Chicago (A. Luplo), Windsor (E. Tsiupa), Seattle (D. Copbin), Bound Brook (R. Levytskyi), children ensembles (P. Kytastyi, M. Liskovskyi) (Samchuk, 1976, pp. 375–386).

The Taras Shevchenko Bandurist Chorus played not only its own self-sufficient role as the “ambassador of Ukrainian culture in the world”, but it also stimulated an active learning process in the so-called Kobzar camps and schools, which formed a new generation of bandura players in the diaspora (such as the Bandura Play School in New York), settled the case of Ukrainian bandura propaganda (radio and television broadcasting, audio duplication), supported the latest search for perfection of instruments abroad (Yu. Pryimak, M. Lyskiivskyi, A. Chorny, P. Stepovyi, M. Diakovskiy, etc.).

The author offers Capella's biography to the reader in combination with the biographical section of the activities of his artistic directors – Hrygorii Kytastyi, Volodymyr Bozhyk, Ivan Zadorozhnyi, Petro Honcharenko, Petro Potapenko, Yevhen Tsiur, Ivan Kytastyi, who contributed to the collective's preservation as well as its professionalism improving – performing mastery, repertoire, instrumentation.

In general, the main principle of material presentation in “Living Strings” became documentary (S. Rusnak, 2016), which manifested itself not only in the accuracy of quoting official materials but also in the sources of the subjective genre – memoirs, epistolary and diaries, which added an emotional character his stories.

In U. Samchuk's “Living Strings”, as in many of his novels, traditional Ukrainian images-symbols are widely used: *earth, path-fate, song, sacrifice, vocation, spirit, freedom, faith, word, people, tradition, Shevchenko*. The author also includes symbols of *kobzar, kobza and kobza bandura*. This symbolism is organically interwoven with the philosophical and aesthetic sphere of his epic work. There are no generalized literary heroes in it, but they are replaced at all stages of history by the specific figures of Bandura players – carriers of the Ukrainian word, song, heroics, and spiritual indestructibility. In

every expression of the writer regarding the kobza bandura there is a sense of pride for his people and for kobzar as a leader of the nation's ideas.

### Conclusions

Thus, the analysis of epic and artistic and documentary by dominant genre specificity of the novel by Ulas Samchuk "Living strings. Bandura and Bandurists" allows us to draw a number of general conclusions.

1. Eight sections of the work cover the historical period from Kievan Rus to the time relevant for the author (the late 60's of the twentieth century.) with the emphasis on the basic stages of the kobza bandura genesis, the formation of kobza production, its professionalization, access to the concert stage, the improvement of the instrument, enrichment of the repertoire, expansion of the geographical boundaries of the life of the Bandura – not only in Ukraine but also abroad, in connection with socio-political and military events, etc.

2. The bandura instrument in the work acts as a national symbol that unites Ukrainians of its terrain and emigration across time and space, and kobzars – a special stratum of the people, possessing the "power of revival" in all periods of history and on different continents.

3. The main directions of research should be considered: historical-chronic, philosophical-aesthetic, performing, repertoire.

4. The work of Samchuk by informative saturation and chronological sequence can serve not only as a history of creation and activity of the Taras Shevchenko Bandurist Chorus but also as a kind of encyclopedia of all kobzars of the past and present, Ukraine and the Diaspora.

5. Compared to other sources of Bandura's art research, Ulas Samchuk's work is characterized by a synthesized approach to the coverage of kobzarism as an integral part of the Ukrainian nation's culture and mentality, a powerful means of shaping the self-identification of Ukrainians in the world. The author integrates epistemological, historical, folklore, literary-journalistic, musicological aspects in the analysis of bandura art during all stages of its functioning.

6. Analysis of the performing practice of the Taras Shevchenko Bandurist Chorus in the interpretation of U. Samchuk allows us to determine its indisputable role in the preservation and continuation of the traditions of Hnat Khotkevich in the choice of instruments, type of play (Kharkiv school), approaches to the repertoire.

7. In the system of written sources of Ukrainian musical culture, Ulas Samchuk's work "Living Strings" is combined because it combines the characteristics of several types (Kornii, 2019, pp. 109-110): artistic, documentary, historical, musical and cultural character, based on samples of information, personal, folklore materials. Despite some factual gaps or inaccuracies, U. Samchuk's book "Living Strings" still remains a unique artistic phenomenon not only of musical source studies but also of Ukrainian literature in general, a kind of "Bandurist Bible".

8. The Bandura Art Chronicle of Ukraine and the Diaspora in the interpretation of Ulas Samchuk makes it possible for the modern researcher and reader to get to know the cross-section of Ukrainian history and art through the prism of the artistic outlook



and values of the writer. According to Ulas Samchuk (1976), "the best report will ever be given by those who will feel and comprehend all these deeds and phenomena to their deepest depths" (p. 342).

### References

- Boroditsa, S. (2000). *Zhanrova struktura romaniv Ulasa Samchuka v konteksti zakhidnoukrainskoi romannoï prozy 30-40-kh r.r. XX st. [Genre structure of Ulas Samchuk's novels in the context of Western Ukrainian prose of the 30-40's XX century]*. (PhD Dissertation). Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Burlakova, I. (2001). *Tvorchist Ulasa Samchuka. Problemy individualnoho stylïu [Creativity of Ulas Samchuk. Problems of individual style]*. (PhD Dissertation). V. N. Karazin Kharkiv National University, Kharkiv [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2005). "Zhyvi struny" Ulasa Samchuka: bandurne mystetstvo v istorychnomu rozrizi [The "Living Strings" of Ulas Samchuk: Bandura Art in Historical Section]. *Naukovi zapysky. Serii "Mystetstvoznavstvo", 1(13)*, 102-108 [in Ukrainian].
- Dutchak, V. H. (2013). *Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia [Bandura Art of Ukrainian Abroad]* [Monograph]. Foliant [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2016). Dzherelezhnavchi aspekty doslidzhennia bandurnoho mystetstva diaspyry [Source-specific aspects of the bandura art study of the diaspora]. *KELM (Knowledge, Education, Law and Management)*, 15(3), 39-52. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=619166> [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2019). Dyskohrafiia Kapely Bandurystiv imeni Tarasa Shevchenka Pivnichnoi Ameryky [Discography of the Bandurist Chapel named after Taras Shevchenko of North America]. *Bulletin of the Kiev National University of Culture and Arts Series: Musical art*, 2, 173-188 [in Ukrainian].
- Kornii, L. (2019). *Dzherelezhnavstvo istorii ukrainskoi muzychnoi kultury [Source Studies in the History of Ukrainian Musical Culture]* [Monograph]. Lysenko M. M. [in Ukrainian].
- Kraliuk, P. (2005, February 18–25). Litopysets ukrainskoho prostoru [The chronicler of the Ukrainian space]. *Dzerkalo tyzhnia* [in Ukrainian].
- Pletenchuk, N. (2002). *Poetyka svitomyslennia Ulasa Samchuka [Poetics of worldview by Ulas Samchuk]*. (PhD Dissertation). Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
- Rusnak, I. (2005). Filosofiia ukrainskoho kobzarstva (na materialy knyzhky "Zhyvi struny" Ulasa Samchuka) [Philosophy of Ukrainian kobzarism (based on the book "Living Strings" by Ulas Samchuk)]. *Literatura. Folklor. Problemy poetyky*, 21, 2, 267-279 [in Ukrainian].
- Rusnak, I. (2015). Rol kultury y mystetstva v istoriogenezi natsii (na materialy literaturno-krytychnykh prats Ulasa Samchuka) [The role of culture and art in the historiogenesis of the nation (based on literary-critical works by Ulas Samchuk)]. *Humanitarian Education in Technical Universities*, 31, 293-214 [in Ukrainian].
- Rusnak, S. (2014). Ulas Samchuk pro kobzarstvo yak ody z sposobiv samoindentyfikatsii ukraintsiv-emigrantiv [Ulas Samchuk on kobzarism as one way of self-identification of Ukrainian immigrants]. In *Tvorchist Halyny Zhurby i mizhvoïenna doba v ukrainskii literaturi: do 125-i richnytsi vid dnia narodzhennia pysmennytsi [Galina Zhurba's Creativity and the*

- Interwar Age in Ukrainian Literature: To the 125th Anniversary of the Writer's Birthday* (Issue 3, pp. 231-239). Firma Planer [in Ukrainian].
- Rusnak, S. (2016). Dokumentalizm yak osnovnyi pryntsyp zobrazhennia diisnosti v knyzi "Zhyvi struny" Ulasa Samchuka [Documentalism as the Basic Principle of Reality in the Book of Living Strings by Ulas Samchuk]. *Philological Discourse*, 3, 147-154 [in Ukrainian].
- Samchuk, U. (1953, March 13). Na rozputti kobzar sydyt [At the crossroads, the kobzar sits]. *Svoboda*, 65, 4 [in Ukrainian].
- Samchuk, U. (1969a, March 14). Z banduroiu po Maiami [With a bandura across Miami]. Pt. 1. *Svoboda*, 48, 2 [in Ukrainian].
- Samchuk, U. (1969b, March 15). Z banduroiu po Maiami [With a bandura across Miami]. Pt. 2. *Svoboda*, 49, 2 [in Ukrainian].
- Samchuk, U. (1969c, March 18). Z banduroiu po Maiami [With a bandura across Miami]. Pt. 3. *Svoboda*, 50, 2 [in Ukrainian].
- Samchuk, U. (1976). *Zhyvi struny. Bandura i bandurysty* [Live strings. Bandura and bandura players]. Drukarnia Petra Maisiury [in Ukrainian].
- Slonovska, O. (2016). *Efekt Amalhamy (Mif Ukrainy v literaturi ukraïnskoï diaspory 20–50-kh rokiv XX st.)* [The Amalgam Effect (Myth of Ukraine in the Literature of the Ukrainian Diaspora of the 20's – 50's of the 20th Century)] [Monograph]. Misto NV [in Ukrainian].

## «ЖИВІ СТРУНИ» УЛАСА САМЧУКА В КОНТЕКСТІ ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВА БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА (115-літтю від дня народження У. Самчука присвячується)

**Віолетта Дутчак**

доктор мистецтвознавства, професор; ORCID: 0000-0001-6050-4698; e-mail: violetta.dutchak@ukr.net  
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,  
Івано-Франківськ, Україна

### Анотація

В статті аналізується літературно-документальне дослідження відомого українського письменника діаспори Уласа Самчука (1905–1987) «Живі струни. Бандура і бандуристи» з позицій музичного джерелознавства. Розглянуто структуру і напрями тематичних пошуків роботи У. Самчука, що були зініційовані вивченням феномену найвідомішого колективу української діаспори – Капели бандуристів імені Тараса Шевченка (США). Відзначено актуальну досі філософсько-естетичну сферу книги, зумовлену розумінням кобзи-бандури як яскравого символу української культури, а кобзарства – як її традиційного феномену.

**Мета дослідження** полягає в аналізі літературно-наукового доробку Уласа Самчука «Живі струни» з позиції сучасного музичного джерелознавства. При цьому актуальним видається вирішення таких завдань: визначити структуру і напрями тематичних пошуків і досліджень, здійснених письменником у роботі; здійснити хронологічну класифікацію матеріалу; окреслити філософсько-естетичну сферу книги; з'ясувати значення роботи

У. Самчука у порівнянні з іншими джерелами досліджень бандурного мистецтва України й діаспори.

**Методологію дослідження** визначає використання історичного, джерелознавчого, компаративного, аксіологічного і культурологічного підходів, а також відповідних їм методів. Зокрема, історико-хронологічний метод використаний для розгляду послідовності й етапів створення дослідження У. Самчука, аксіологічний – для визначення його мистецької цінності, компаративний – для порівняння з іншими роботами дослідження кобзарства і бандурного мистецтва, джерелознавчий та культурологічний підходи сприятимуть різностороннім аспектам аналізу досліджень творчої діяльності бандуристів у світовому культурному просторі.

**Наукова новизна дослідження** полягає у визначенні місця і значення роботи У. Самчука в контексті джерелознавства наукових досліджень бандурного мистецтва України і діаспори, а також у характеристиці літературно-публіцистичного стилю письменника у його культурологічній праці про кобзарство.

**Висновки.** У роботі У. Самчука інструмент бандура виступає національним символом, що об'єднує українців теренної та еміграційної її частин крізь час і простір, а кобзарство – особливою верствою народу, яка володіє «силою відродження» в усі періоди історії і на різних континентах.

Основними напрямками дослідження письменника слід вважати: історично-хронікальний, філософсько-естетичний, виконавський, репертуарний. Робота У. Самчука за інформативною насиченістю та хронологічною послідовністю може слугувати не лише історією створення і діяльності Капели бандуристів ім. Т. Шевченка, але і своєрідною енциклопедією всього кобзарства минулого і сучасності, України і діаспори.

Відзначено, що у порівнянні з іншими джерелами досліджень бандурного мистецтва, робота Уласа Самчука відзначається синтезованим підходом до висвітлення кобзарства як невід'ємної частини культури і менталітету української нації, потужним засобом формування самоідентифікації українців світу. Автор об'єднує гносеологічний, історичний, фольклористичний, літературно-публіцистичний, музикознавчий аспекти в аналізі бандурного мистецтва протягом всіх етапів його функціонування.

**Ключові слова:** Улас Самчук; «Живі струни. Бандура і бандуристи»; бандурне мистецтво; українська діаспора; ансамблеве виконавство; дослідження кобзарства; музичне джерелознавство; Капела бандуристів імені Тараса Шевченка

## «ЖИВЫЕ СТРУНЫ» УЛАСА САМЧУКА В КОНТЕКСТЕ ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЯ БАНДУРНОГО ИСКУССТВА (115-летию со дня рождения У. Самчука посвящается)

**Виолетта Дутчак**

*доктор искусствоведения, профессор; ORCID: 0000-0001-6050-4698; e-mail: violetta.dutchak@ukr.net  
Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника,  
Ивано-Франковск, Украина*

### **Аннотация**

В статье анализируется литературно-документальное исследование известного украинского писателя диаспоры Уласа Самчука (1905–1987) «Живые струны. Бандура и бандуристы» с позиций музыкального источниковедения. Рассмотрено структуру и направления тематических поисков работы У. Самчука, которые были инициированы изучением феномена известного коллектива украинской диаспоры – Капеллы бандуристов имени Тараса Шевченко (США). Отмечено актуальную до сих пор философско-эстетическую сферу книги, обусловленную пониманием кобзы-бандуры как яркого символа украинской культуры, а кобзарства – как ее традиционного феномена.

**Цель исследования** заключается в анализе литературно-научного труда Уласа Самчука «Живые струны» с позиции современного музыкального источниковедения. При этом актуальным представляется решение следующих задач: определить структуру и направления тематических поисков и исследований, проведенных писателем в работе; осуществить хронологическую классификацию материала; очертить философско-эстетическую сферу книги; выяснить значение работы У. Самчука по сравнению с другими источниками исследований бандурного искусства Украины и диаспоры.

**Методологию исследования** определяет использование исторического, источниковедческого, компаративного, аксиологического и культурологического подходов, а также соответствующих им методов. В частности, историко-хронологический метод использован для рассмотрения последовательности и этапов создания исследования У. Самчука, аксиологический – для определения его художественной ценности, компаративный – для сравнения с другими работами исследования кобзарства и бандурного искусства, источниковедческий и культурологический подходы будут способствовать разносторонним аспектам анализа исследований творческой деятельности бандуристов в мировом культурном пространстве.

**Научная новизна исследования** заключается в определении места и значения работы У. Самчука в контексте источниковедения научных исследований бандурного искусства Украины и диаспоры, а также в характеристике литературно-публицистического стиля писателя в его культурологическом труде.

**Выводы.** В работе У. Самчука инструмент бандура выступает национальным символом, объединяющим украинскую материковую и эмиграционные части сквозь время и пространство, а кобзарство – особым общественным слоем народа, который обладает «силой возрождения» во все периоды истории и на разных континентах.

Основными направлениями исследования писателя следует считать: историко-хроникальный, философско-эстетический, исполнительский, репертуарный. Работа

У. Самчука по информативной насыщенности и хронологической последовательности может служить не только историей создания и деятельности Капеллы бандуристов им. Т. Шевченко, но и своеобразной энциклопедией всего кобзарства прошлого и современности, Украины и диаспоры.

Отмечено, что по сравнению с другими источниками исследований бандурного искусства, работа Уласа Самчука отмечается синтезированным подходом к освещению кобзарства как неотъемлемой части культуры и менталитета украинской нации, мощным средством формирования самоидентификации украинский мира. Автор объединяет гносеологический, исторический, фольклористический, литературно-публицистический, музыковедческий аспекты в анализе бандурного искусства на протяжении всех этапов его функционирования.

**Ключевые слова:** Улас Самчук; «Живые струны. Бандура и бандуристы»; бандурное искусство; украинская диаспора; ансамблевое исполнительство; исследования кобзарства; музыкальное источниковедение; Капелла бандуристов имени Тараса Шевченко



Наукове видання

Scientific publication

**ВІСНИК**  
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ  
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

**BULLETIN**  
OF KYIV NATIONAL  
UNIVERSITY  
OF CULTURE AND ARTS

Серія: Музичне мистецтво

Series in Musical Art

Науковий журнал

Scientific journal

Том 3 № 1  
2020

Volume 3 No 1  
2020

---

Підписано до друку: 12.06.2020. Формат 70x100/16  
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Roboto.  
Ум. друк. арк. 8,94. Обл.-вид. арк. 7,93.  
Наклад 300 примірників  
Замовлення № 4441

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