

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

ВІСНИК

КИЇВСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ
І МИСТЕЦТВ

Серія: Музичне мистецтво

Науковий журнал

2021

Том
Vol. **4**

№ **2**

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.

Відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України № 1017 (додаток № 3) від 27.09.2021 науковий журнал включено до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України, в яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата наук у галузі знань «Мистецтвознавство» зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво».

Рекомендовано до друку Вченою радою
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 7 від 15.11.2021 р.)

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

Поплавський М. М., доктор педагогічних наук, професор, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

ЗАСТУПНИК ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА

Бряко Н. Б., кандидат мистецтвознавства, професор, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ СЕКРЕТАР

Дорофєєва В. Ю., кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Мніх Р., доктор габілітований гуманітарних наук, Варшавський університет (Польща);

Бойко О. С., кандидат мистецтвознавства, професор, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна);

Погребняк М. М., кандидат мистецтвознавства, доцент, Бердянський державний педагогічний університет (Україна);

Бігус О. О., кандидат мистецтвознавства, професор, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна);

Совгира Т. І., кандидат мистецтвознавства, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна);

Карась Г. В., доктор мистецтвознавства, професор, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника (Україна);

Гутник І. М., кандидат педагогічних наук, доцент, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна).

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, Crossref, DOAJ, Google Академія, Lens, MIAR, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: довідник наукових ресурсів відкритого доступу, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, Наукова періодика України (УРАН).

Найменування органу реєстрації друкованого видання

ISSN

Рік заснування

Періодичність

Засновник / адреса засновника

Адреса редакційної колегії

Видавництво

Сайт

E-mail

Телефон

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

ISSN 2617-4030 (Online)

2018

2 рази на рік

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

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

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

musical-art.knukim.edu.ua

musical-art@knukim.edu.ua

+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.

According to the Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine No 1017 (Annex № 3) dated 27.09.2021, the Scientific Journal is included in category 'B' of the List of scientific professional editions of Ukraine, which may publish the results of dissertations for DSc and PhD in the field of knowledge 'Art Studies' in the speciality 025 'Musical Art'.

*Recommended for publication by the Academic Council
of Kyiv National University of Culture and Arts
(minutes No 7 of 15.11.2021)*

EDITOR-IN-CHIEF

Mykhailo Poplavskyy, DSc in Education, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine).

DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF

Nadiia Broiako, PhD in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine).

EXECUTIVE EDITOR

Veronika Dorofieieva, PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine).

EDITORIAL BOARD

Roman Mnich, Dr. habil. in Humanities, University of Warsaw (Poland);

Olha Boiko, PhD in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine);

Maryna Pohrebniak, PhD in Art Studies, Associate Professor, Berdyansk State Pedagogical University (Ukraine);

Olha Bihus, PhD in Art Studies, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine);

Tetiana Sovhyra, PhD in Art Studies, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine);

Hanna Karas, DSc in Art Studies, Professor, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (Ukraine);

Iryna Hutnyk, PhD in Education, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine).

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, Crossref, DOAJ, Google Scholar, Lens, MIAR, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: the Directory of Open Access scholarly Resources, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, 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

+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.

В соответствии с приказом Министерства образования и науки Украины № 1017 (приложение № 3) от 27.09.2021 научный журнал включен в категорию «Б» Перечня научных профессиональных изданий Украины, в которых могут публиковаться результаты диссертационных работ на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук в области знаний «Искусствоведение» по специальности 025 «Музыкальное искусство».

Рекомендовано к печати Ученым советом
Киевского национального университета культуры и искусств
(протокол № 7 от 15.11.2021 г.)

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Поплавский М. М., доктор педагогических наук, профессор, Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина).

ЗАМЕСТИТЕЛЬ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

Бряко Н. Б., кандидат искусствоведения, профессор, Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина).

ОТВЕТСТВЕННЫЙ СЕКРЕТАРЬ

Дорофеева В. Ю., кандидат искусствоведения, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина).

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Мних Р., доктор habilitованный гуманитарных наук, Варшавский университет (Польша);

Бойко О. С., кандидат искусствоведения, профессор, Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина);

Погребняк М. Н., кандидат искусствоведения, доцент, Бердянский государственный педагогический университет (Украина);

Бигус О. О., кандидат искусствоведения, профессор, Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина);

Совгира Т. И., кандидат искусствоведения, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина);

Карась А. В., доктор искусствоведения, профессор, Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника (Украина);

Гутник И. Н., кандидат педагогических наук, доцент, Киевский национальный университет культуры и искусств (Украина).

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, Crossref, DOAJ, Google Академия, Lens, MIAR, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: справочник научных ресурсов открытого доступа, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, Национальная библиотека Украины имени В. И. Вернадского, Научная периодика Украины (УПАИ).

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

+38(050)1327042

ЗМІСТ

		ТЕОРІЯ
<i>Лала Гусейнлі</i>	Еволюція ліричного образу в балетах азербайджанських композиторів	179
<i>Фідан Мамедова</i>	Композиція «Вахе» («Оазис») для струнного квартету і магнітофона Франгіз Алізаде	188
<i>Анна Ткач</i>	Сучасна стилізація українського пісенного фольклору	201
		ПРАКТИКА
<i>Руфат Пірієв</i>	Особливості виконання футуризму на прикладі твору «Luna, Lussuria e Velocita» в інтерпретації Ільхама Назарова	209
<i>Тетяна Пістунова</i>	Майстер-клас як складова професійно-практичної підготовки музикантів	219
		ІСТОРІЯ
<i>Лейла Асланова</i>	Історичні передумови створення науково-дослідного кабінету музики	230
<i>Наіра Гуламова</i>	З історії створення консерваторії в Азербайджані	240
<i>Микола Підгорбунський</i>	Поширення лютеранства у Великому князівстві Литовському та його вплив на розвиток освіти та музичної культури	248
		КОНТЕКСТ
<i>Євгенія Бондар</i>	Твори Миколи Леонтовича у виконавських традиціях Одеської хорової школи	262
<i>Севіндж Сеїдова</i>	Особливості твору Джалала Аббасова «Мунаджат-І»	273

ПЕРСОНАЛІЇ

<i>Альона Варданян</i>	Концерт для фортепіано з оркестром Злати Ткач як кульмінація симфонічного мислення композитора	287
<i>Наталія Ковмір</i>	Творча діяльність Олексія Чумакова	296

CONTENTS

		THEORY
<i>Lala Huseynli</i>	Evolution of Lyrical Image in Ballets of Azerbaijani Composers	179
<i>Fidan Mammadova</i>	Franghiz Alizadeh's Composition 'Wahe' ('Oasis') for String Quartet and Tape Recorder	188
<i>Anna Tkach</i>	Modern Stylization of Ukrainian Song Folklore	201
		PRACTICE
<i>Rufat Piriev</i>	Features of Futurism Performance on the Example of the Works 'Luna, Lussuria e Velocita' in Ilkham Nazarov's Interpretation	209
<i>Tetiana Pistunova</i>	Master Class as Part of Musicians Professional and Practical Training	219
		HISTORY
<i>Leyla Aslanova</i>	Historical Background for the Creation of the Research Room of Music	230
<i>Naira Gulamova</i>	From the History of the Conservatory Creation in Azerbaijan	240
<i>Mykola Pidhorbunskyi</i>	The Spread of Lutherance in the Grand Duchy of Lithuania and Its Influence on the Education Development and Music Culture	248
		CONTEXT
<i>Yevheniia Bondar</i>	Works of Mykola Leontovych in the Performance Traditions of the Odesa Choral School	262
<i>Sevinj Seyidova</i>	Features of Jalal Abbasov's Work 'Munajat – I'	273

PERSONALIA

<i>Alyona Vardanyan</i>	Zlata Tkach's Concerto for Piano and Orchestra as a Culmination of the Composer Symphonic Thinking	287
<i>Nataliia Kovmir</i>	Oleksii Chumakov's Creative Activity	296

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ

Лала Гусейнли	Эволюция лирического образа в балетах азербайджанских композиторов	179
Фидан Мамедова	Композиция «Вахе» («Оазис») для струнного квартета и магнитофона Франгиз Ализаде	188
Анна Ткач	Современная стилизация украинского песенного фольклора	201

ПРАКТИКА

Руфат Пириев	Особенности исполнения футуризма на примере произведения «Luna, Lussuria e Velocita» в интерпретации Ильхама Назарова	209
Татьяна Пистунова	Мастер-класс как составляющая профессионально-практической подготовки музыкантов	219

ИСТОРИЯ

Лейла Асланова	Исторические предпосылки создания научно-исследовательского кабинета музыки	230
Наира Гуламова	Из истории создания консерватории в Азербайджане	240
Николай Подгорбунский	Распространение лютеранства в Великом княжестве Литовском и его влияние на развитие образования и музыкальной культуры	248

КОНТЕКСТ

Евгения Бондарь	Произведения Николая Леонтовича в исполнительских традициях Одесской хоровой школы	262
Севиндж Сеидова	Особенности произведения Джалала Аббасова «Мунаджат-I»	273

ПЕРСОНАЛИИ

<i>Алена Варданян</i>	Концерт для фортепиано с оркестром Златы Ткач как кульминация симфонического мышления композитора	287
<i>Наталья Ковмир</i>	Творческая деятельность Алексея Чумакова	296

DOI: 10.31866/2616-7581.4.2.2021.245785
UDC 782.9:792.82]:78.071.1(479.24)

EVOLUTION OF LYRICAL IMAGE IN BALLETS OF AZERBAIJANI COMPOSERS

Lala Huseynli

Senior Lecturer; ORCID: 0000-0003-4158-1828; e-mail: l.d.hadjieva@gmail.com
Baku Academy of Choreography, Baku, Azerbaijan

Abstract

This article is devoted to the study of the evolution of the lyrical image in the ballets of Azerbaijani composers. The presented article emphasizes that the Azerbaijani ballet on the extension of the history of the Azerbaijani school of composition functioned indefinitely as an important component of the Azerbaijani musical culture. The theme of this article is actualized in the aspect of the historical approach, as each ballet of Azerbaijani composers, on the other hand, reflected the significant features of the artistic, historical and cultural context. On the other hand, the study of the evolution of the lyrical image in the Azerbaijani ballets reflects the dynamics of the development of the Azerbaijani school of composition. Moreover, the figurative system in Azerbaijani ballets represents the slender line of artistic connections of Azerbaijani culture. **The purpose of the research** is to study the role of the lyrical image in the evolution of the Azerbaijani ballet. **The research methodology** is based on the use of a historical approach to determine the basic definitions of the study. The expediency of the historical method is due to the fact that the development in the space of historical time should be based on certain basic categories that would reflect the school of composition, its national specifics. **The scientific novelty of the research** is that for the first time the peculiarities of the evolution of the lyrical image in Azerbaijani ballets – from its origin to modern functioning – are analyzed; the nuances of style creation in the Azerbaijani school of composers in the specified aspect are considered, and also certain art processes are systematized. **Conclusions.** It is proved that the combination of deep lyricism with dramatic emotions is characteristic of the transfer of lyricism in the drama of ballets at all historical stages of development, in different stylistic contexts. Lyrical images in the ballets of Azerbaijani composers have similar features and are due to the specific content of the national worldview.

Keywords: ballet; lyric; image; evolution; music; history; culture; composer

Introduction

Azerbaijani ballet on the extension of the history of the Azerbaijani composition school has functioned indefinitely as an important component of the Azerbaijani musical culture. Composers of all generations devoted themselves to ballet, turning to this kind of musical theatre. The history of Azerbaijani music has in its treasure trove such

masterpieces as the ballet “Maiden's Tower” by Afrasiab Badalbeyli, “Seven beauties” by Kara Karaev, “1001 nights” by Fikret Amirov, “Legend of Babeken” by Arif Malikov. The scientific novelty of the enterprise, which is included in this article, is that the first analyzes the peculiarities of the evolution of the lyrical image in the Azerbaijani ballets – from the awakening to its modern functionality; the nuances of stylization in the Azerbaijani composition school are considered in the specified aspect, and also certain artistic processes are systematized.

Purpose of the article

The purpose of the research is to study the role of the lyrical image in the evolution of the Azerbaijani ballet.

Recent research and publications analysis

The study of the lyrical image evolution in ballets of Azerbaijani composers was facilitated by the works of E. Abasova (2000, 2004), namely ‘On innovative tendencies in the work of Kara Karaev’, ‘The role of Arif Melikov in the development of the composing school of Azerbaijan’, the works devoted to the harmonic language of the composing school of Azerbaijan, the theoretical works of R. Aliyev (1991), R. Kosacheva (1984), G. Mahmudova (2006), S. Skrebkov (1973).

Main research material

The lyrical image system, which was recorded in the ballets of Azerbaijani composers, defined a whole range of associations associated with the high spirituality of the Azerbaijani people. It is for this reason that musical lyrical characteristics in Azerbaijani ballets play a huge role in the dramaturgy of ballets and become clear ideas, leitmotifs, determine the important points of content in ballets. Lyrical images in Azerbaijani ballets have a table of high specific weight, which acquire the meaning of the symbols of the figurative system of Azerbaijani art.

The study of lyrics in the development of Azerbaijani ballet reveals the opportunity to study the process of styling in Azerbaijani professional music. And the problems of the formation of the national style in the context of the Azerbaijani school of composition are the most pressing problems of Azerbaijani musicology. It is necessary to follow the logical chain of awakening and development of national style, unconditionally, the necessary aspect and research of the problem of modern art.

The lyrical image is remarkable with subtle nuances of expressiveness, and theatricality enhances the aesthetic properties of the lyrical image of the effect on the listener. Against the background of bright figurative characteristics in the dramaturgy of ballets, lyricism is distinguished by subtlety, sophistication, emotional depth.

And also, some general features of the musical expression of the Azerbaijani folk music, performed in the Azerbaijani ballets.

1. The descending dynamic profile of melodies – this is a bright feature that belongs to all lyrical genres of Azerbaijani folk music from the rhyming and lyrical songs of the

Azerbaijani mugam. This important characteristic is based on the low displacement of the support steps. At the same time, the dynamics of ladointonation is enhanced by the movement of the lower tonic.

2. Ornamental specificity of melodism. The ornamental principle of positioning and development of melody is the basic morphological system of art in Azerbaijan. In this sense, ornamentation in music represents the process of enriching the melody with subtle expressive intonation nuances in the system of passing and auxiliary sounds;

3. Descending chains of sequences, creating in the melody of lyrical themes the necessary rhythm, are a characteristic feature of the national lyrical melody;

4. The lyrical verse of Azerbaijan differs in the brightness of the initial thematic 'application'. It is the main intonation that lays the 'program' of the lyrical image and its development. Sufficiently often a bright emotional effect is achieved at the beginning of the peak tone.

5. The melodic outline of the lyrical expression is plastic, its expressiveness rests on the subtle nuances of ladointonation, wavy melodic lines enhance emotional expressiveness.

6. Special relief of lyrical melodies are acquired as a result of the whole 'loop' of growths.

The support of the national semantics in the ballets of Azerbaijani composers represents a deep understanding of the meaning of Azerbaijani folk music. With greater sensitivity, aesthetically more focused on the perception of the national layer in music there is a ladointonation system.

We sum up some means of expressing lyrics in Azerbaijani music:

1. Variation of ladofunctional coordination with the stem;
2. Expressiveness of cadences and their ostinato-dramatic repetition;
3. Special qualities of material development, lyrical methods of development;
4. Methods of development of the main range;
5. Dynamics of growth of intensifying lyrical image development;
6. Features of the development of the main thematic grain – the first impulse of the lyrical image;
7. Ornamentality as an effective method of lyricization of the text.

The richness and multiplicity of lyrical images in the ballets of Azerbaijani composers are connected with the specifics of the national character, the priorities of mentality, the peculiarities of the individual style of Azerbaijani composers and other factors. Lyrical forms of expression in Azerbaijani ballets are multifaceted and closely related, unambiguously, with meaning and dramatic embodiment of the main idea and plot, with the peculiarities of the musical language, which determines the expressive expression. The peculiarities of lyrical expression in the ballets of Azerbaijani composers are reflected in the high weight of lyric content, the maximum level of emotional expression. The specific style of the composer dictates this or that type of lyrical image. And in the history of the Azerbaijani ballet is recorded a wide range of lyrical imagery. Together with the wholeness of the Azerbaijani musical culture, the national specificity of the artistic culture, the unity of the sources and stages of development of the Azerbaijani school of music determine a single circle and the peculiarities of the Azerbaijani lyric poetry, the lyrics of our songs:

1. Significant role of traditional lyrical foundations in Azerbaijani art culture;
2. Sustainability of expression of lyrical semantics as a national slang culture;
3. Depth of moral characteristics, the maximum degree of expression of spirituality;
4. The role of lyrical-dramatic expression in the characterization of female images in the ballets of Azerbaijani composers;
5. Reflection of traditional lyrical bases in a modern stylistic context, in terms of artistic innovations.

Naturally, that the birth of a new form of professional music for the Azerbaijani theatrical genre is due to itself and the birth of new forms of expression, closely related to the language of choreography, theatrical performance, dramaturgy. Thus, in the creation of the ballet A. Badalbeyli relied on and performed in his individual style of Azerbaijani folk melodies. The main thing for us is the individualization of lyrical imagery, which allowed the composer to lay the foundations of a definite, nationally conditioned drama. For example, the tragicness of the lyrical image intersects the national musical material and raises it to the professional level of authorial communication.

It is important to note that the music of the first ballet in the history of Azerbaijan was formed a lyrical image as a semantic and compositional centre of ballet, possessing an impressive force of action.

Aesthetic universals of lyrical images by Nizami Ganjavi were reflected in the figurative system of Kara Karaevs ballet 'Seven beauties'.

As the analysis showed, the lyrical structure of the image of the Seven beauties operates on the intonations of the complex hierarchical system of intonation intonations, including the increased seconds. The fullness of the existence of musical lyrical images is revealed at the level of such a charm as charyyah. Let us recall that charyahs in their semantics are able to express not only lyrical but also a dramatic sphere. We emphasize that the intonation of the extended seconds are the main themes that characterize the Seven beauties, as well as the developing and concluding parts of the development of lyrical scenes.

The chromatic nuance of the 'Adagio Aisha and Bahram' theme is dynamic from a functional point of view. The nuances of the altered steps are thought out and laconic. And, at the same time, it is precisely the economy of expressive means that conveys the power of lyrical energy in a concentrated manner. Let me emphasize that the comparison of diatonic and chromatic elements is not only 'visual' in nature of auxiliary sounds. A complex multifunctional system of horizontal and vertical conjugation is concentrated here. Thus, in the harmonization of the first and second elements of the theme, the rise of the 8th degree, which is characteristic of the segyah mode, is alternately reproduced, that is, si-flat – si-natural. As a result, an interval of a reduced octave is formed between the melody and the harmonic accompaniment. Further, such a bright dissonance in the third element turns into the melodic structure of the third element.

The most striking and specific feature of the lyrical image in the ballet 'Seven Beauties' is a high artistic generalization. The latter highlights lyrical images in ballet as one of the main vectors of drama. It is this quality that allows one to explore the characteristic properties of the lyrical image in the ballet 'Seven Beauties' as an evolutionary stage in the process of the composer's style. Let us emphasize that the study of

lyricism in Azerbaijani ballets requires a special approach. Lyrical imagery appears in every ballet. In each ballet, the lyrics take on individual features depending on the era and style of the composer. The creation of each new ballet was accompanied by the birth of certain new forms in the history of Azerbaijani ballet.

Turning to the lyrics in Azerbaijani ballets, we note that the lyrics create semantic correlations in the context of ballets that hold together the form and drama of the ballet as a whole. The above is comparable with Arif Melikov's ballet 'The Legend of Love'.

The semantics of the musical expressiveness of lyrical images in the ballet 'The Legend of Love' by Arif Melikova is complex, has both individual and genetic character. It is about reliance on lyrical expressiveness, which was formed in the context of Azerbaijani professional music.

'Adagio Farhada and Shirin' seems to embody several aspects of the lyrical content. Here there is a high lyrical feeling, nobility, restraint of emotions, and a 'high point' of the intensity of passions, and an exquisite, flexible lyrical lightness of a light joyful feeling. The specificity of intonational positioning is multifunctional. Here is a lyrical chant, and mournful intonations, and an emotional outburst of feelings. One can also observe a figurative transformation from a quiet chant to lyrical pathos. Thus, the expressive culmination is based on the main theme 'Adagio'. The lyric and dramatic content of 'Adagio Farhad and Shirin' is clearly revealed in the juxtaposition of emotional blocks. Thanks to this development, 'Adagio Farhada and Shirin' is permeated with movement, and the emotional 'colour' is deeply personal.

Turning to the interpretation of the lyrical image in the ballets of contemporary Azerbaijani composers, let us note the national specificity and integrity of the lyrical image in the ballets 'Babek' and 'Waltz of Hope' by Akshin Alizade. The chromatic nuance of the Adagio Aisha and Bahram theme is dynamic from a functional point of view. The nuances of the altered steps are thought out and laconic. And, at the same time, it is precisely the economy of expressive means that conveys the power of lyrical energy in a concentrated manner. Let me emphasize that the comparison of diatonic and chromatic elements is not only "visual" in nature of auxiliary sounds. A complex multifunctional system of horizontal and vertical conjugation is concentrated here. Thus, in the harmonization of the first and second elements of the theme, the rise of the VIIIth degree, which is characteristic of the segyah mode, is alternately reproduced, that is, si-flat – si-neutral. As a result, an interval of a reduced octave is formed between the melody and the harmonic accompaniment. Further, such a bright dissonance in the third element turns into the melodic structure of the third element.

The most striking and specific feature of the lyrical image in the ballet 'Seven Beauties' is a high artistic generalization. The latter highlights lyrical images in ballet as one of the main vectors of drama. It is this quality that allows one to explore the characteristic properties of the lyrical image in the ballet 'Seven Beauties' as an evolutionary stage in the process of the composer's style. Let us emphasize that the study of lyricism in Azerbaijani ballets requires a special approach. Lyrical imagery appears in every ballet. In each ballet, the lyrics take on individual features depending on the era and style of the composer. The creation of each new ballet was accompanied by the birth of certain new forms in the history of Azerbaijani ballet.

The lyrical image as a spiritual value in the ballets of Fikret Amirov and Arif Melikov received its own special meaning. Thus, the individualization of lyrical images in ballets based on the works of Nizami is one of the main features of their embodiment. Directly connected with it is another feature that organizes the stylistic constant of ballets – this is the development, content dynamics, dramatic evolution of lyrical images.

The dramaturgy of Fikret Amirov's ballet 'Nizami' is constructed in such a way that the lyrical centre – the second act – contains the main lyrical content of the ballet.

F. Amirov, as an expert on Azerbaijani folk music culture, very subtly used the ethos of Azerbaijani modes in the disclosure and drama of the lyrical image of Afak. The characterization of the heroine Afak is based on the expressive intonation of the shoyah modes – zabul and shushter. And in the scene of Afak's death, a tragic melody, based on the chargah mode, comes to the fore.

The figurative and aesthetic parallels of the ballets of Azerbaijani composers, written based on the works of Nizami, converge on identical aspects of the interpretation of the lyrical image. Valuable are common human determinants, on the one hand, and national spiritual heritage, on the other. As it was said, in the ballets of Azerbaijani composers based on the poems of Nizami Ganjavi, the lyrical image is the lyrical center in the drama of ballets.

In the ballets of Kara Garayev, Fikret Amirov, Arif Melikov, the speech should be about deepening the lyrics, about a new understanding of the lyrical, of course, connected with the content of the ballets.

Turning to the lyrics in Azerbaijani ballets, we note that the lyrics create semantic correlations in the context of ballets that hold together the form and drama of the ballet as a whole. The above is comparable with Arif Melikov's ballet 'The Legend of Love'.

The semantics of the musical expressiveness of lyrical images in the ballet 'The Legend of Love' by Arif Melikov is complex, has both individual and genetic character. It is about reliance on lyrical expressiveness, which was formed in the context of Azerbaijani professional music.

'Adagio Farhada and Shirin' seems to embody several aspects of the lyrical content. Here there is a high lyrical feeling, nobility, restraint of emotions, and a 'high point' the of intensity of passions, and an exquisite, flexible lyrical lightness of a light joyful feeling. The specificity of intonational positioning is multifunctional. Here is a lyrical chant, and mournful intonations, and an emotional outburst of feelings. One can also observe a figurative transformation from a quiet chant to lyrical pathos. Thus, the expressive culmination is based on the main theme 'Adagio'. The lyric and dramatic content of 'Adagio Farhad and Shirin' is clearly revealed in the juxtaposition of emotional blocks. Thanks to this development, 'Adagio Farhada and Shirin' is permeated with movement, and the emotional 'colour' is deeply personal.

In the ballet "Babek" the continuity of the emotion development is brought to the fore. The flow of thought with a smooth flowing stream is replaced by dynamic growth, intense emotional development. The main pathos lies in the subtle fixation of various states of mind. As you know, a wide, intense development of emotion most often relies on the constant renewal of the melody without returning to the past stages.

An important stage in the development of the lyrical drama of the heroes is their third duet scene in the second act – 'Farewell of Babek and Perishad'. The thematic

fabric of the duet is saturated with acute impulsive intonations. The sound plan of the number breaks down into three thematic layers: an ostinato rhythmic background, second 'clusters' layering on the sustained sound 'e', and short motives – exclamations of woodwind instruments. Development is directed towards its increasing dramatization, the thematic of the scene is largely determined by the dynamics of various types of musical movement. In this free sound formation of form, various shades of mood are captured – from pensive-contemplative to excited-expressive.

The analysis shows that in the arsenal of the composer Akshin Alizade there were means that emphasized the specifics of national intonation and enhanced the expressive means of the lyrics in the ballet 'Babek'.

Conclusions

Let's list the typological parameters that unite the lyrical images of Azerbaijani composers:

1. Unity of national origins; artistic and historical ties with the primary source;
2. Intonational and typological connections of lyric poetry in ballets;
3. Features of musical and expressive means of lyrics in ballet miniatures by Azerbaijani composers. Unity and stylistic diversity;
4. Priority of genre-forming musical means in ballet miniatures;
5. The role of the complexity of the ballet performance in the embodiment of the lyrical image;
6. Ballet miniatures are distinguished by musical dynamics, certain properties of dramatic development, in which it becomes necessary to concentrate the maximum content in a miniature form;
7. Stage adequacy functions in performances. In this sense, the best traditions of the musical and choreographic school of Azerbaijan were embodied in ballet miniatures by Azerbaijani composers.

Musical and expressive means of lyrics have certainly evolved in Azerbaijani ballets. The functioning of the individual style of each of the outstanding composers of Azerbaijan has determined the features and means of embodying lyrical images in ballets. The specificity and character of these 'markers' of the lyrics in the music of Azerbaijani composers are based on the expressive means of the lyrics of the Azerbaijani national musical culture.

References

- Abasova, E. A. (2000). *O Novatorskikh Printsipakh v Tvorchestve Kara Karaeva [About Innovative Principles in the Work of Gara Garayev]* [Brochure]. Baku Music Academy named after U. Hajibeyli [in Russian].
- Abasova, E. A. (2004). Rol' Arifa Melikova v Razvitii Kompozitorskoi Shkoly Azerbaidzhana [The Role of Arif Melikov in the Development of the Composing School of Azerbaijan]. In *Problemy Issledovaniya Azerbaidzhanskoi Natsional'noi Muzyki [Research Problems of Azerbaijani National Music]* (Iss. 5, pp. 159-166). Adilogly [in Russian].

- Abezgauz, I. V. (1967). O Garmonicheskom Yazyke Kara Karaeva [On the Harmonic Language of Kara Karaev]. In T. A. Lebedeva (Comp.), *Muzyka i Sovremennost' [Music and Modernity]* (Iss. 5, pp. 159-209). Muzyka [in Russian].
- Aliev, R. M. (1991). Nizami Gyandzhavi [Nizami Ganjavi]. In Ganjavi Nizami, *Sobranie Sochinenii v Trekh Tomakh [Collected Works in Three Volumes]* (K. Lipskerova & S. Shervinskii, Trans.; Vol. 1; pp 3-9). Azernashr [in Russian].
- Kosacheva, R. G. (1984). *O Muzyke Zarubezhnogo Baleta, 1917–1939: Opyt Issledovaniya [About the Music of Foreign Ballet, 1917–1939: Research Experience]*. Muzyka [in Russian].
- Mahmudova, G. R. (2006). *Genezis i Evolyutsiya Ostinatnosti v Azerbaidzhanskoi Muzyke [Genesis and Evolution of Astinance in Azerbaijani Music]*. Nurlan [in Russian].
- Nasirova, K. (2005). *Balet "Tsyacha i Odnach" F. Amirova [Ballet "A Thousand and One Nights" by F. Amirov]*. Tehsil [in Russian].
- Nizami, Ganjavi. (1981). *Stikhovoreniya i Poemy [Poems and Poesy]* (R. M. Aliev, Comps.). Sovetskii pisatel' [in Russian].
- Skrebkov, S. (1973). *Khudozhestvennye Printsipy Muzykal'nykh Stilei [Artistic Principles of Musical Styles]*. Muzyka [in Russian].

ЕВОЛЮЦІЯ ЛІРИЧНОГО ОБРАЗУ В БАЛЕТАХ АЗЕРБАЙДЖАНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Лала Гусейнлі

старший викладач; ORCID: 0000-0003-4158-1828; e-mail: l.d.hadjieva@gmail.com
Бакинська хореографічна академія, Баку, Азербайджан

Анотація

Мета дослідження – з'ясувати специфіку й виявити особливості еволюції ліричного образу в балетах азербайджанських композиторів. У статті підкреслено, що азербайджанський балет протягом історії азербайджанської композиторської школи незмінно функціонував як важлива складова музичної культури. Тема статті актуалізована в аспекті історичного підходу, оскільки кожен балет азербайджанських композиторів, з одного боку, відбивав значущі особливості художнього, історико-культурного контексту. З іншого боку, вивчення еволюції ліричного образу в балетах відображає динаміку розвитку азербайджанської композиторської школи. Крім того, подібна система в азербайджанських балетах репрезентує лінію художніх зв'язків азербайджанської культури. **Методологія дослідження** базується на використанні історичного підходу (для визначення основних дефініцій дослідження). Доцільність історичного методу зумовлена тим, що розвиток в просторі історичного часу має спиратися на певні базові категорії, які відображали б композиторську школу, її національну специфіку. **Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що вперше проаналізовано особливості еволюції ліричного образу в азербайджанських балетах – від виникнення до сучасного функціонування; розглянуто нюанси стилетворення в азербайджанській композиторській школі в зазначеному аспекті, а також систематизовано певні художні процеси. **Висновки.**

Доведено, що поєднання глибокого ліризму зі сповненими драматизму емоціями характерне для передачі лірики в драматургії балетів на всіх історичних етапах розвитку, в різних стилістичних контекстах. Ліричні образи в балетах азербайджанських композиторів мають подібні риси й зумовлені специфікою змістовності національного світосприйняття.

Ключові слова: балет; лірика; образ; еволюція; музика; історія; культура; композитор

ЭВОЛЮЦИЯ ЛИРИЧЕСКОГО ОБРАЗА В БАЛЕТАХ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Лала Гусейнли

старший преподаватель; ORCID: 0000-0003-4158-1828; e-mail: l.d.hadjieva@gmail.com
Бакинская хореографическая академия, Баку, Азербайджан

Аннотация

Цель исследования – выявить специфику и выявить особенности эволюции лирического образа в балетах азербайджанских композиторов. В статье подчеркнута, что азербайджанский балет на протяжении истории азербайджанской композиторской школы неизменно функционировал в качестве важного слагаемого музыкальной культуры. Тема статьи актуализирована в аспекте исторического подхода, поскольку каждый балет азербайджанских композиторов, с одной стороны, отражал значимые особенности художественного, историко-культурного контекста. С другой стороны, изучение эволюции лирического образа в балетах отражает динамику развития азербайджанской композиторской школы. Более того, подобная система в азербайджанских балетах репрезентирует линию художественных связей азербайджанской культуры. **Методология исследования** основана на использовании исторического подхода (для определения основных дефиниций исследования). Целесообразность исторического метода обусловлена тем, что развитие в пространстве исторического времени должно опираться на определенные базовые категории, которые отражали бы композиторскую школу, ее национальную специфику. **Научная новизна исследования** заключается в том, что впервые проанализированы особенности эволюции лирического образа в азербайджанских балетах – от возникновения до современного функционирования; рассмотрены нюансы стилиобразования в азербайджанской композиторской школе в указанном аспекте, а также систематизированы определенные художественные процессы. **Выводы.** Доказано, что сочетание глубокого лиризма с полными драматизма эмоциями является типичным для передачи лирики в драматургии балетов на всех исторических этапах развития, в разных стилістических контекстах. Лирические образы в балетах азербайджанских композиторов имеют схожие черты и обусловлены спецификой содержательности национального мировосприятия.

Ключевые слова: балет; лирика; образ; эволюция; музыка; история; культура; композитор



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

DOI: 10.31866/2616-7581.4.2.2021.245793

UDC 785.74:78.071.1(479.24)Alizadeh

FRANGHIZ ALIZADEH'S COMPOSITION 'WAHE' ('OASIS') FOR STRING QUARTET AND TAPE RECORDER

Fidan Mammadova

*PhD Candidate; ORCID: 0000-0002-6916-5079; e-mail: rebelle-fleur87@mail.ru
Baku Music Academy named after U. Hajibeyli, Baku, Azerbaijan*

Abstract

The article examines the chamber-instrumental work of Franghiz Alizadeh, a prominent representative of the modern Azerbaijani school of composition, People's Artist, awarded the honorary title of 'Artist of Peace' by UNESCO. The article also highlights the characteristics of the musical and harmonic language, original timbre combinations, unusual dynamics, methods of using modern musical techniques of chamber-instrumental works of Franghiz Alizadeh, which is an area of her creative work that combines East-West music synthesis. The article analyzes Franghiz Alizadeh's composition 'Oasis for tape recorder and string quartet and gives specific features of the work. The article emphasizes that Franghiz Alizadeh's presentation of Oriental thought in a synthesis of modern methods in the composition 'Oasis' is a unique feature of the work. **The purpose of the research** is to analyze the composition of Franghiz Alizadeh's 'Oasis' and to determine the individual stylistic features of the composer. The interpretation of important innovations in Franghiz Alizadeh's chamber-instrumental work and the discovery of its connection with modern music culture is especially emphasized. The basis of the research is the involvement of Franghiz Alizadeh, a prominent representative of the modern Azerbaijani school of composition, in the research work of the composition 'Oasis', which has not been subjected to scientific and theoretical analysis. **The research methodology** is based on music-analytical, theoretical, and historical analysis. It was noted that Franghiz Alizadeh's chamber-instrumental work was formed in the context of the development of modern music, and modern technical methods were manifested uniquely. At the same time, the methodological basis of the article is based on the scientific-theoretical principles and research of Azerbaijani and foreign musicologists. **The scientific novelty of the research** is that for the first time, the general features of Franghiz Alizadeh's chamber-instrumental creative work were studied within the framework of Azerbaijani music science, and the composer's composition 'Oasis' was analyzed in detail. At the same time, based on the analysis, the article presents a detailed scientific study of the composition 'Oasis', which is of great importance in the work of the composer. **Conclusions.** The comprehensive analysis of Franghiz Alizadeh's chamber-instrumental work and especially the composition 'Oasis' in the presented article allows drawing important conclusions about the features of the composer's creative style. Franghiz Alizadeh is a modern Azerbaijani composer distinguished by her original creative style, and it was noted that the deep content of her works, distinguished by her unusual style of performance, is important in our national music art. It was

noted that the East-West synthesis is dynamically manifested in the composer's work, and this feature is directly felt like her works. From this point of view, F. Alizadeh's camera-instrumental work is distinguished by the difference of modern writing techniques with rich images, and she has achieved great success not only in her native Azerbaijan but also far beyond its borders. It should be noted that Franghiz Alizadeh's works, which combine East-West synthesis, have been performed in many countries and met with success. From this point of view, the composition of 'Oasis' differs by its rhythmic structure, artistic content, and texture form. It is especially emphasized that the unusual performance of the composition 'Oasis' was used to reveal a certain image. It is noted that the composition has a different musical language, along with deep content and non-traditional features. The combination of serial technique and mugam elements gives the composition 'Oasis' originality. It is noteworthy that the tape was used as an integral part of the camera-instrumental work. It was noted that the composition "Oasis", as a work of synthesis of theatre and music, has a theatrical effect.

Franghis Alizadeh is currently living the period of wisdom in her work and enriches the professional music of Azerbaijan with her unusual works of modern type, which combine East-West synthesis.

Keywords: Franghiz Alizadeh; 'Oasis'; chamber-instrumental; quartet; mugam; timbre; tape recorder



Figure 1: Franghiz Alizadeh. Baku.

Introduction

The article examines the chamber-instrumental work of a prominent representative of the Azerbaijani school of composition, People's Artist, Professor F. Alizadeh and for the first time, her composition 'Oasis'. As a researcher of Franghiz Alizadeh's chamber-instrumental work, we can note that the composer's works based on East-West synthesis and comparison of different compositions are the result of her research in the field of modern music. It should be noted that the study of F. Alizadeh's work based on mod-

ern composition techniques and the highlighting of its features is one of the important and urgent tasks of modern Azerbaijani national musicology. The diversity of F. Alizade's creative researches, the diversity of themes, genres, and forms used in her work are directly reflected in his chamber-instrumental works. The first test place of modern compositional techniques and tendencies in Franghiz Alizade's work is her chamber-instrumental works, and the quartet genre is of great importance in this regard. In this sense, the composer's quartet 'Oasis' can be defined as an unusually different work, which combines a philosophical and aesthetic worldview with the trends of modern music. In the composition 'Oasis' F. Alizadeh expresses different stages of human life through the quartet genre within the complex laws of modern time. In the music of the work, F. Alizadeh combined the determination of the quartet genre with deep and sad lyrics, sharp intonation language. Franghiz Alizadeh, applying both concrete music and instrumental theatrical elements, expressed a philosophical approach to natural phenomena in her work 'Oasis' for string quartet and tape recorder. Interestingly, the quartet continued the features of the genre in terms of style in the later stages of the composer's work.

F. Alizadeh's work is multifaceted and colourful both in terms of theme and genre. F. Alizadeh's chamber-instrumental works, which are always in search of creativity, attract attention with their unique stylistic features, an embodiment of musical language and colourful palette.

F. Alizadeh's chamber-instrumental works can be considered as the result and general result of the composer's many searches. It should be noted that the composer aims to create an interesting composition based on the synthesis of programmed and specific music with the concept of mugham in 'Oasis'.

190

Purpose of the article

The purpose of the research is to study Franghiz Alizadeh's composition 'Oasis'. The main purpose of appealing to F. Alizadeh's chamber-instrumental work is to reveal the unusual and unique stylistic features of the composer, who synthesized modern Azerbaijani music with the Western artistic currents of the 20th century. The article examines the unusual composition of F. Alizadeh's composition 'Oasis', the elements of 'instrumental theatre' in the work, the creation of a phonogram from the sounds of nature, and fragments recorded on tape.

Recent research and publications analysis

F. Alizadeh's work is important in studying the development process of the modern Azerbaijani school of composition. Certain works of the composer and the peculiarities of her unique writing technique are highlighted in the research work of Azerbaijani and foreign musicologists. F. Alizadeh's creative activity has been studied in the scientific-research works of I. Efendiyeva (2009), Z. Akhundova-Dadashzadeh (2016), M. Aliyeva (2017), H. Ordukhanova (2009), L. Mammadova, L. Darvin (2019), as well as F. Alizadeh; a clear example of the East-West synthesis of the modern period is the scientific basis of the presented article.

Main research material

People's artist, Professor, composer Franghiz Alizadeh, referring to many musical genres, creates original creative examples. The composer has been focusing on chamber music for the past decades. F. Alizadeh, in his chamber-instrumental works, combining different instruments, both solo and as a part of mixed ensembles, demonstrates deep philosophical creative thinking in her characteristic style.

The diversity of F. Alizadeh's composer searches, the diversity of themes, genre, and forms used in her work are reflected among all genres precisely in her chamber-instrumental works. String Quartet; concert for chamber orchestra; Dialogues for nine performers; *Ilgym* (Mirage) for chamber orchestra, *Absheron* quintet for piano and string quartet are among such works.

Franghiz Alizadeh feels very well that the diverse compositional technique and directions that attract attention in the music of the 20th and 21st centuries are first tested in the chamber-instrumental genre, and in this row, the quartet genre is in the first place. She, as a modern composer, has enriched the content of the music of this genre with deep psychologism and intellectuality, a philosophical and aesthetic worldview. In this sense, in the works of F. Alizadeh in the 90s, the string quartet as a genre retained its relevance.

In the works of the composer, uniting within the framework of a single idea of the culture of the West and the East, the aspect of universality manifests itself. For many years her chamber instrumental works have earned deep recognition from art lovers, both in our homeland and abroad.

Exploring the form, dramatic plan, parts' structure of the quartet genre in the work of F. Alizadeh, it becomes clear the leading role of representatives of the New Vienna School in chamber instrumental music of the 20th century – the founder of dodecaphony A. Schoenberg and his followers A. Berg and A. Webern; neoclassicism in the works of I. Stravinsky, P. Hindemith, the direction of neo-folklorism in the works of B. Bartok, B. Martini, polytonality in the works of O. Messiaen, and A. Onegger, the idea of synthesis of European music with national intonation in the works of D. Shostakovich, S. Prokofiev, K. Karaev, D. Hajiyeva.

Turning to the genre of chamber instrumental music, while plunging into new searches in her works, the composer finds interesting plot lines. Uses modern technological means and creates works that are fully disclosed in content.

All these features can be seen in the work 'Oasis' for a string quartet and tape recorder, written by the author in 1998. The score for the quartet was published by the Internationale Musikverlage Hans Sikorski GmbH & Co. KG publishing house in Hamburg, Germany. The piece is analyzed based on the same score.

The work 'Oasis' for string quartet and a tape recorder is an interesting composition based on the synthesis of programmed and specific music with the composition of mugam. First, we note that this work was commissioned by the Cronos quartet, which is popular in the city of San Francisco in the United States of America.

The quartet, operating since 1973, is known as the original interpreter of avant-garde music. The musicians of the Chronos quartet (Adam Harlington – I violin, John Sherby – II violin, Henk Dott – viola, Jeffrey Zeitler – cello) perform both classical

(A. Berg, A. Webern, S. Barber) and modern avant-garde music (P. Veske, F. Glass, S. Gubaidulina, A. Schnittke).

The reason for writing the 'Oasis' quartet was the tragic son's death of the 1st violinist of the 'Chronos' quartet David Harlington. The composer dedicated his work to his memory.

'Oasis' in a geographical sense means a small piece of land in the desert, surrounded by greenery and a small water basin. The quartet's music is dramatic. Musical thought is distinguished by its intensity and continuous development. F. Alizadeh created an original composition to solve the musical structure: the structure of the quartet, consisting of one part, manifests itself as a variant form. The composer, referring to the quartet genre, acts from a completely different position. Behind the freely developing musical elements is the precise rational idea of the work: the form of each separate section and composition as a whole is thought out, calculated. The composer, relying on the modal intonation of national music, turns to a new writing technique. Here, of course, a kind, free development is subordinated to a logical form.

The composer, firmly relying on national foundations in terms of content and position, demonstrates various forms of self-expression. Throughout the entire work, the author's ingenuity, ability in a double sense, surprises the listener. On the one hand, referring in the quartet to the modal intonation of the Azerbaijani national mugam 'Chargah', synthesizes it with a twelve-tone sound row. On the other hand, the composer, proceeding from the content of the work and directly related to it, turns the performers of the quartet into participants in separate scenes. Thus, he calls them 'Travelers of the Lonely Desert'.

Some of the features that distinguish the complex language of the work in terms of ways of expressing musical timbres, sounds, connections, create a single melodic-harmonic complex. The dissonance of the harmonic sound connections creates an impression of unusual internal dynamics. The climax is characterized by complex rhythmic patterns and accents, rich texture, high-register sound.

The deep content of the quartet, its inherent unusual features, are at the same time carriers of the musical language and new features of its development. Making wide use of the possibilities of modern composing technique: F. Alizadeh is seeking to reunite contemporary music with the principles of musical form formation (seriality, mugham).

The work 'Oasis' begins with a tape sounding based on the monotonous rhythmic formulas of the water drops sounds. It's a demonstration of the means of (harmony) of sound depiction (the leitmotif of water drops in the work is shown by the release of instruments with pizzicato.)

For the depiction of living nature in this work (Imitatio nature – an parody of nature), one can speak of a large communicative function of sound (the sounds of drops are striking as a natural phenomenon). The composer, as it were, created 'traces' of the sound of objects and incidents. In this position, the properties inherent in anthropomorphism – orientation towards the sound, are presented as a natural embodiment of sound expression, which plays a large role.

Here, the harmony of sound is emphasized by the parody of the water sounds. When we say 'Parody of sound', we mean a natural parody: sounds of nature, reflex

cries of people – all this in the work is presented as a parody of ‘sound covers’. Water covers, ‘transformed into music”, also resemble real sounds and turn into an important means of concretizing the figurativeness of a musical image. When creating pictures of music, several sound images come to life in the imagination.

The music of the piece is deeply imaginative. The recording of the quartet depicts a sculpture of travellers’ images suffering from lack of water under the scorching rays of the desert sun. Water droplets seem to appear before their eyes. To reveal a complex dramatic plan, works turn to the wide possibilities of stringed instruments. From the point of view of the technique of bowed instruments application, many interesting finds have shown themselves. This moment is connected with the special requirements of the commentary, emanating from the individual creative prism of the composer. The use of the technical, inherent in the virtuoso nature of music in the texture of the work (double notes, chords, different leaps, the sequence of new timbres, polyphonic-homophonic performance techniques, an abundance of tense climaxes) gives the content of the quartet a symphonic image. Various technical possibilities are widely used (arco, pizzicato.).

During the gradual development of music, it is very important from the point of view of expressiveness to sound points and accents over the highlighted notes.

Example 1.

The image shows a musical score for a string quartet. It consists of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The Violin I staff has a tempo marking of 112120 and a dynamic marking of *pp*. The Violin I part features a complex, rhythmic melodic line with various intervals and accidentals. The Violin II, Viola, and Violoncello parts are currently at rest, indicated by whole rests.

193

The harmony of the general sound in the texture is decided around *pp*. Gradually dynamic shades change from *mp* to *pp*.

The texture uses the modern compositional technique. Within the quartet, different instruments, creating an ensemble among themselves, show a polyphonic dialogue. The scale of polyphonic development is gradually expanding. The polyphonic development in a musical episode, preparing the culmination of the piece, does not go unnoticed by the interval density between the voices. All this adds to the emotional and dramatic weight of the music to a great extent.

When we look at the score, we see that the 12-tone line of sound, each note is played once and not repeated (‘b’ – ‘cis’ and ‘es’ – ‘fis’). The use of increased second intervals gives the current piece of music a distinctive Eastern intonation feature:

Example 2.

The image shows a musical score for two violins. The top staff is Violin I, and the bottom staff is Violin II. Both are in 6/8 time. Violin I has a melodic line with a circled '1' above the first measure. Violin II has a pizzicato accompaniment marked 'pp'. The score consists of three measures.

Taking another look at the general content, various means of artistic expression of the work, we can say that the image of the desert is symbolic. According to the composer, life itself is like a desert. This thought is the philosophical conviction of F. Alizadeh. She notes that a person at all stages of life, staying face to face with a deceptive mirage, in order not to die, should not burn through life (Ordukhanova, 2009, p. 144).

The work consists of one part. It should be noted that one-part musical works are often observed in the chamber-instrumental works of contemporary Azerbaijani composers. Placing a multi-part cycle in a compact form, lowering it to a single one, and organizing the continuous development of the musical process, based on the unity of the intonation of the work, similarity to mugam, the logic of melo-mugam is presented as a creative thinking characteristic of the composer. It should be noted that the synthesis, which is characteristic of Franghiz Alizadeh's work i.e., the combination of national traditions and modern composition techniques is characteristic of many Azerbaijani composers. In this regard, the views of musicologist R. Mammadov are interesting: 'The main reason for this or that creative approach in the embodiment of this synthesis is the degree and quality of the organic nature of the national and European nature of the composers thinking who carry out genre hybridity. Being Azerbaijani composers who genetically inherited the richest layers of national-national musical culture and received European musical upbringing and education, they intuitively and quite naturally strove to implement this synthesis in their work, tried to embody the spiritual harmony of inherited and acquired in the musical matter' (Mamedov, 2017, p. 16).

The choice of the quartet's form has been rejected from the traditional allegro sonata. The entire musical composition is primarily built on a variation of the core of the theme (the theme of the desert). As mentioned above, the intonation of the core of the theme is organized on the 'Chargah' mode, and this allows us to speak of the similarity of the composition with mugams both in the choice of form and in the development of a single intonation.

Along with the active sound attacks of the instruments, each note is heard clearly and smoothly within the existing dimension, regardless of the register, during the performance of passages sounding at different times. All this brings the development of music to a new level. Dynamic contraction and expansion, sharp passages of thirty-two note groups, and glissando descents bring dramatic tension to the top, causing the music line to sound full:

Example 3.

Musical score for Example 3, featuring Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is marked "A tempo" and includes dynamic markings such as *pp* and *p*. The Violin I part has a measure number 8. The Viola part includes a "pizz." marking. The Violoncello part has a *p* marking.

The words 'cha', 'at', gach by the musicians describe the psychological state of people who are exhausted, who want to reach the oasis by mobilizing their last strength, who are trying to put an end to the pain of thirst:

Example 4.

Musical score for Example 4, featuring Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score includes lyrics: "cha - at! gach!". Dynamic markings include *pp* and *p*. The score is in 2/4 time and includes a key signature change to one flat.

The performers of the quartet have a high technical background. The work widely uses double notes, interval sequences with different intonations. Analysis of the score shows that the author takes into account the virtuoso character and technical capabilities of each instrument.

The music of the quartet is filled with solo parts and each time it changes with a different accompaniment. When referring to the score, attention is drawn to the various methods of performing bowed instruments. The composer, using chords (double notes, various combinations of bowed instruments), achieves the creation of examples of originality in music. In a word, the author, to reveal the above-listed advantages of work with a complex drama, turns to the various possibilities of bowed instruments.

All these tricks at the same time express the individual performance capabilities of the instruments, but also create a single ensemble. The emotional rise of the quartet

also shows itself when synchronicity falls. The use of high registers during takeoff is striking, and low registers when lowering.

In the work, the sound of the tape as one of the factors of shaping and harmony of sound, allows us to classify this composition as 'specific music' widespread in modern music. Recordings of tapes that recreate the sound from a tape recorder or other audio technical means are found precisely on such musical examples. The sound of the tape throughout the entire piece in some moments (at the beginning, middle, at the end of the piece) shows itself.

The composer, referring to a certain type of academic electronic music in this work, along with the use of specific music, includes natural noises previously recorded on a tape recorder. The work 'Oasis' is a piece of specific music – a sound composition recorded on a tape, various natural or artificial sounds are used here, they are subject to changes, edited. The most basic material for staging work is all kinds of musical noises. These noises come mainly from life processes.

The composer, using specific music, which is one of the most modern trends in contemporary Western music, explains her method by the fact that in musical works the use of only musical sounds limits creative possibilities to a certain extent. She notes that this or that author in the process of creating his/her work has the right to use any sound he/she wishes.

Therefore, F. Alizadeh as a supporter of concrete music, considers this method new in the field of musical art. This innovation is that in terms of technology, it lifts the limitations in music. The use of well-developed methods of specific music in the work became more effective, thanks to special 'editing' devices, in the composition thought out as a performance, the organization of 'noises'.

In the work being analyzed, F. Alizadeh treated concrete music as a system, chose an experimental path, acting directly on sounds, showing herself in an empirical style.

Referring to specific music, the composer takes it as a direction based on natural sounds (drops of water). The author in this direction of sound recording technique gives priority to the elements of visualization. The creation of a phonogram from natural sounds, from fragments of a recording, is seen as the main goal of the composer.

The composer uses advanced technology to demonstrate the ability to create new sounds and timbres. "For me, timbre sometimes matters more than melody. The intonations known from Azerbaijani music have become so common in themselves that they cannot communicate anything. The important thing is how and in what perspective they are presented. 'Their combination, presentation, timbre – this is what constitutes the work.' (Ordukhanova, 2009, p. 201).

Technological progress creates conditions for the implementation of the composer's ideas. The use of tapes, their transformation into an integral part of chamber instrumental music for a mixed composition, contribute to the emergence of even more daring ideas in the composer's imagination.

It should be noted that in the quartet you can see the elements of 'instrumental theater' in a broad form reflected in contemporary music. For example, the performers recite the words at the end of the piece along with the musical performance. Presentation of the performers in the work as participants in the processes taking place in the

work (pronouncing the words 'run', 'crack' by the participants) creates a clearer idea of the ongoing processes. Here the movement of sound shows itself as the most important element. The basic idea is that the sound transforms every time.

Conclusions

Thus, the composer in his work, using elements of instrumental theater, presents it as 'theatre of musical instruments'. This purpose of the work is remembered by the fact that the music conceived as a concert performance is consonant with the theatrical stage, it is remembered as creating the effect of a theatrical performance.

"By the way, F. Alizadeh is convinced that the true birth of music occurs precisely during a concert performance. Therefore, in her scores sometimes even dynamic signs are absent, because, according to the composer, it is not known in what mood the musicians will approach this or that fragment of the work, or how long the aleatory episodes will last". (Akhundova-Dadashzadeh, 2009, p. 5).

The 'Oasis' quartet is a composition based on the synthesis of theater and music. It should be noted that this is not the only composition of the composer with an instrumental theatrical element. The composer has many works that combine on-stage scenarios of moments of arrival, departure, certain stage behaviour, etc. In a work written based on such a script, the composer acts as a director. It turns instruments into persons and artists into actors.

The composer, with the help of the quartet genre, reveals various scenes of human life within the framework of the complex laws of modern times. In the music of this work, F. Alizadeh combines the decisiveness of the quartet genre with deep and calm lyrics, with a sharp intonation language. F. Alizadeh, applying both specific music and elements of instrumental theatre, in the work 'Oasis' for a string quartet and a tape recorder gives a philosophical disclosure of the laws of nature, their artistic connections with human life.

This quartet by F. Alizadeh, conveying the main features of Azerbaijani chamber-instrumental music of the 20th century, defining the synthesis of forms and means of expression of national and European musical art, is among the new inimitable examples.

One of the interesting points is that F. Alizadeh, who has mastered all the subtleties of working principles in terms of rationality and model, conducts creative searches within the framework of this genre. These properties, revealing the 'I' of the composer, are still relevant today.

Summing up the results of the analysis carried out on the 'Oasis' quartet, we can say that for F. Alizadeh's work, modernity is very characteristic of her composer's work, and in this sense, this work became the starting point. The talented composer has demonstrated a rare ability of cognition about many examples of contemporary music, and this is reflected in the rich and wide panorama of the quartet she created.

Thus, the work 'Oasis' for string quartet and tape recorder occupies an important place and is of great importance in the chamber-instrumental heritage of F. Alizadeh. At the same time, it helps to reveal the peculiarities of the style of Western European music, which has a direct connection with the artistic movement of the musical art of the twentieth century.

References

- Akhundova-Dadashzadeh, Z. (2016). K Voprosu Pretvoreniya Dukhovnoi Temy v Tvorchestve Sovremennykh Kompozitorov Azerbaidzhana [On the Question of the Implementation of Spiritual Theme in the Works of Contemporary Azerbaijani Composers]. *European Journal of Arts*, 1, 3-9 [in Russian].
- Aliyeva, M. (2017). *Bestekar Frangiz Alizadenin Muasir Azerbaycan Musigisinin İnkishafında Rolü [The Role of Composer Franghiz Alizadeh in the Development of Modern Azerbaijani Music]*. Mütərcim [in Azerbaijani].
- Babayeva, H. (2018). *Firəngiz Əlizadə. Dünya Şöhrətli Bəstəkarımız [Franghiz Alizadeh. Our World-Famous Composer]*. Vətənoğlu [in Azerbaijani].
- Darvin, L. (2019). Filosofiya İskusstva i Akademizm Tvorchestva Franghiz Alizadeh [Philosophy of Art and Academicism of Creativity Franghiz Alizadeh]. *Musiqi Dünyası [World of Music]*, 4(81), 70-76 [in Russian].
- Efendiyeva, I. (2009, March 18-20). Dramaturgicheskaya Rol' Mugama v Proizvedeniyakh Franghiz Alizadeh [The Dramatic Role of Mugham in the Works of Franghiz Alizadeh]. In *Mir Mugama [Mugam World]*, Proceedings of the International Scientific Symposium, Baku (pp. 122-126). Sharg-Garb [in Russian].
- Kohoutek, C. (1976). *Tekhnika Kompozitsii v Muzyke XX Veka [Compositional Technique in 20th Century Music]* (K. N. Ivanov, Trans.). Muzyka [in Russian].
- Mamedov, R. T. (2017). Gibridnyi Zhanr Azerbaidzhanskoi Muzyki – Mugamnaya Opera [Hybrid Genre of Azerbaijani Music – Mugham Opera]. *Man and Culture*, 6, 7-16 [in Russian].
- Mamedova, L. (2018). *Kantata "Gottes ist der Orient" Franghiz Alizadeh [Cantata "Gottes ist der Orient" by Franghiz Alizadeh]*. Azerbaijan State Pedagogical University [in Russian].
- Mazel, L. A. (1978). *Voprosy Analiza Muzyki [Music Analysis Issues]*. Sovetskii kompozitor [in Russian].
- Mazel, L. A. (1983). *O Prirode i Sredstvakh Muzyki [On the Nature and Means of Music]*. Muzyka [in Russian].
- Mdivani, T. (2019). Formy Reprezentatsii Nelineinosti v Muzyke Vtoroi Poloviny XX Veka [Forms of Representation of Nonlinearity in Music of the Second Half of the XX Century]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 2(2), 189-195 [in Russian].
- Ordukhanova, H. (2009). *Frangiz Ali-Zade. Triumfal'nye Peresecheniya Vostoka i Zapada [Franghiz Alizadeh. Triumphant Crossings of East and West]*. Sharg-Garb [in Russian].

КОМПОЗИЦІЯ «ВАХЕ» («ОАЗИС») ДЛЯ СТРУННОГО КВАРТЕТУ І МАГНІТОФОНА ФРАНГІЗ АЛІЗАДЕ

Фідан Мамедова

дисертантка; ORCID: 0000-0002-6916-5079; e-mail: rebelle-fleur87@mail.ru
Бакінська музична академія імені Узеїра Гаджібейлі, Баку, Азербайджан

Анотація

Мета дослідження – проаналізувати композицію Ф. Алізаде «Оазис» та визначити індивідуальні стилістичні особливості композитора. Особлива увага приділяється інтерпретації важливих інновацій в камерно-інструментальній творчості Ф. Алізаде. В основу дослідження покладено участь Ф. Алізаде в дослідницькій роботі над композицією «Оазис», яка не піддавалася науково-теоретичному аналізу. Також висвітлено особливості музично-гармонічної мови, оригінальні темброві поєднання, незвичайну динаміку, методи використання сучасних музичних засобів камерно-інструментальних творів Ф. Алізаде; проаналізовано композицію «Оазис» для магнітофона і струнного квартету і наведено особливості твору. **Методологія дослідження** ґрунтується на музично-аналітичному, теоретичному і історичному аналізі. Визначено, що камерно-інструментальна творчість Ф. Алізаде формувалася в контексті розвитку сучасної музики і сучасні технічні методи виявлялися унікальними. Водночас методологічна основа статті заснована на науково-теоретичних засадах і дослідженнях азербайджанських і закордонних музикознавців. **Наукова новизна дослідження.** Вперше в межах азербайджанської музичної науки вивчено загальні риси камерно-інструментальної творчості Ф. Алізаде, детально проаналізовано твір «Оазис». **Висновки.** Всебічний аналіз камерно-інструментальної творчості і особливо композиції «Оазис» дозволяє зробити важливі висновки щодо особливостей творчого стилю Ф. Алізаде. Зауважено, що глибокий зміст її творів, що відрізняються незвичайним стилем виконання, має важливе значення в національному музичному мистецтві. Визначено, що синтез Сходу і Заходу динамічно проявляється у творчості композитора, і ця особливість безпосередньо відчувається в її творах. Підкреслено, що незвичайне виконання композиції «Оазис» було використано для розкриття певного образу. Поєднання серійної техніки і елементів мугама надає композиції «Оазис» оригінальності. Примітно, що стрічка використовувалася як невід’ємна частина камерно-інструментальної роботи. Зауважено, що композиції «Оазис» («Вахе»), як твору синтезу театру і музики, притаманний театральний ефект.

Ключові слова: Франгіз Алізаде; «Оазис»; камерно-інструментальна творчість; квартет; мугам; тембр; магнітофон

КОМПОЗИЦІЯ «ВАХЕ» («ОАЗИС») ДЛЯ СТРУННОГО КВАРТЕТА І МАГНІТОФОНА ФРАНГІЗ АЛІЗАДЕ

Фидан Мамедова

диссертантка; ORCID: 0000-0002-6916-5079; e-mail: rebelle-fleur87@mail.ru

Бакинская музыкальная академия имени Узеира Гаджибейли, Баку, Азербайджан

Аннотація

Цель исследования – проанализировать композицию Ф. Ализаде «Оазис» и определить индивидуальные стилистические особенности композитора. Особое внимание уделяется интерпретации важных инноваций в камерно-инструментальном творчестве Ф. Ализаде. В основу исследования положено участие Ф. Ализаде в исследовательской работе над композицией «Оазис», которая не подвергалась научно-теоретическому анализу. Также отражены особенности музыкально-гармонического языка, оригинальные тембровые сочетания, необычная динамика, методы использования современных музыкальных средств камерно-инструментальных произведений Ф. Ализаде; проанализирована композиция «Оазис» для магнитофона и струнного квартета и приведены особенности произведения. **Методология исследования** основывается на музыкально-аналитическом, теоретическом и историческом анализе. Определено, что камерно-инструментальное творчество Ф. Ализаде формировалось в контексте развития современной музыки и современные технические методы оказывались уникальными. В то же время методологическая основа статьи основана на научно-теоретических началах и исследованиях азербайджанских и зарубежных музыковедов. **Научная новизна исследования.** Впервые в рамках азербайджанской музыкальной науки изучены общие черты камерно-инструментального творчества Ф. Ализаде, подробно проанализировано произведение «Оазис». **Выводы.** Всесторонний анализ камерно-инструментального творчества и особенно композиции «Оазис» позволяет сделать важные выводы об особенностях творческого стиля Ф. Ализаде. Замечено, что глубокое содержание ее произведений, отличающихся необычным стилем исполнения, имеет немаловажное значение в национальном музыкальном искусстве. Определено, что синтез Востока и Запада динамично проявляется в творчестве композитора, и эта особенность ощущается непосредственно в ее произведениях. Подчеркнуто, что необычное исполнение композиции «Оазис» было использовано для раскрытия определенного образа. Сочетание серийной техники и элементов мугама придает композиции «Оазис» оригинальности. Примечательно, что лента использовалась в качестве неотъемлемой части камерно-инструментальной работы. Замечено, что композиции «Оазис» («Вахе»), как произведению синтеза театра и музыки, присущ театральный эффект.

Ключевые слова: Франгиз Ализаде; «Оазис»; камерно-инструментальное творчество; квартет; мугам; тембр; магнитофон



DOI: 10.31866/2616-7581.4.2.2021.245795

UDC 784:398.8(=161.2)

MODERN STYLIZATION OF UKRAINIAN SONG FOLKLORE

Anna Tkach

*Lecturer at the Musical Art Department; ORCID: 0000-0001-9698-1605; e-mail: anna.arnasio@ukr.net
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

Abstract

The purpose of the research is to study contemporary musical culture and reveal the specifics of Ukrainian song folklore stylization in academic and non-academic practice. **The research methodology** is aimed at using a comparative method, with the help of which the difference between the processing of a folk song and the stylization of folklore is highlighted. The method of analysis is implemented to highlight the essential features of stylized folklore. Using the synthesis method, the results of research from academic and non-academic musical creativity have been extrapolated, in which the introduction of the stylization of folklore has been discovered. **The scientific novelty of the research** is examining the symbiosis of composer and folk art, as a result of which stylized song folklore appears in the modern musical culture of Ukraine. **Conclusions.** In the modern musical culture of Ukraine, the principle of stylization of song folklore is widely used. The introductions of adaptations of folk sources, along with stylization, are two options for the interaction of composer and folk art. The stylization is characterized by a deep interpenetration of elements of the author's and folklore principles, which is accompanied by the formation of an original musical text that has a genetic relationship with folk Melos. The author's text, which traces the presence of folk songs stylization, often includes typical intonational complexes with small ambitus, repetition of rhythmic formulas, and the prevalence of the variant-variative principle of the musical fabric development. The literary text of works related to the stylization of folklore is characterized by the use of folk texts or dialectics, lexemes that liken a vocal work with folklore. The effectiveness of folk stylization in musical culture is enhanced by the use of an authentic folk singing manner. The stylization of folklore is inherent both in the works of the leading classics of the Ukrainian composing school and in groups working in different directions of non-academic music of our time.

Keywords: folklore; stylization; song; composer; synthesis; folk manner of singing

Introduction

There are several main directions in the art of music today, which are connected with the academic and non-academic tradition. Within these areas, many different styles have been formed. Due to the ramifications of musical phenomena, it is difficult to make a universal classification that would allow to clearly distinguish certain categories, dividing them by genus and species. Instead, it is advisable to choose

a criterion that would highlight some phenomena characterized by common aesthetic and technical principles. The use of folk heritage, which is observed within both academic and non-academic music, will be chosen as such an indicator. Elaboration of folk song sources in modern music culture allows talking about the emergence of stylized folklore. This phenomenon has not been carefully analyzed in the art literature, which creates a basis for the introduction of the latest developments on this topic.

Purpose of the article

The research aims to study contemporary musical culture and reveal the specifics of Ukrainian song folklore stylization in academic and non-academic practice.

Recent research and publications analysis

In the scientific literature, the issue of stylization of folklore was considered from the standpoint of different methodological approaches. The issue of the stylization of Hutsul folklore in academic Ukrainian music of the late 19th – early 21st century was studied in the dissertation of V. Danylets (2021). The focus is primarily on regional folklore and the introduction of its elements in the composer's creative practice. Folklore stylization in the literary works of the first half of the 19th century as a means of expressing ethnic identity was studied by J. Yankovska (2012). The issue of appealing to arrangements of the folk music material by Ukrainian composers was raised in the publication of E. Dubinchenko (2018). N. Broiako (2020) explores in her work the manifestations of the neo-folklore trend and the characteristic features of this phenomenon in the chamber work of Yevhen Stankovych on the example of his play 'Sad Dreams Sounds'. The formation of a modern musical style space in the works of Ukrainian composers is presented in the article by V. Dorofieieva (2016). Stage dimensions of the folklore material presentation in modern music practice were studied in the article by V. Sinelnikova and I. Sinelnikov (2019). The essential features of stylized folklore, which appear in the analysis of non-academic musical culture, were identified in the publications of A. Tkach (2021) and V. Tormakhova (2016).

Main research material

In the history of musical art, there are many examples of folklore and various areas of musical art interaction, both academic and non-academic. However, not all of these results can be attributed in typological terms to the stylization of folklore. That is why it is appropriate to define the basic concepts related to research and to outline the correlation between those that denote similar artistic processes.

The concept of 'processing of folk music' was often used in musicological literature. The process of processing folk music involves the use of a folklore source, which is undergoing numerical changes. The processing of folklore at the deep level should be understood as a wide range of modifications of the original musical material. Material processing can take place in different ways. The composers' appeal to the genre of 'folk song processing' means the use of a folk source as a certain foundation on which

to build one's own musical work. Folk material can be used as a theme that will acquire transformations depending on the style and genre chosen by the composer. Even with the preservation of the frets characteristics of the folklore source, there is a change in texture, the construction of denser structural formations. And, on the contrary, simplification of the invoice, allocation of separate sonorous sounds against which separate elements of a folklore source can sound is possible. In the process of processing a folk music source into a choral score, it is able to be reincarnated, depending on the author's intention. The composer can use the folk system structure, intonation complex and specifics of the rhythmic organization, but due to the addition of counterpoint voices, the work will acquire a modern sound.

Thus, the processing of folk song music is through the transformation of musical folklore, which does not indicate the degree of involvement in the original material. That is, processing can be perceived as a way to transform folklore, the range of changes which will be considerable – from neo-folklore to avant-garde. In addition, in the stage performance of folklore, it is presented to the general public but loses the everyday dimension of its functioning, which is its essential basis. This feature of folklore and its stage presentation is noted by modern researchers. 'However, the transfer of folklore to the stage is always a difficult process, because the stage version of the folklore work is detached from the inclusive – real environment of its birth, development and existence' (Sinelnikova & Sinelnikov, 2019, p. 141). That is, even the performance of musical folklore without significant changes in the stage space is a process that changes the essence of this phenomenon.

The basic concept for this study is 'stylization of folklore'. According to the authoritative opinion of V. Danylets (2021), stylization of folklore can be defined as 'a creative process in which the artist uses a wide range of interpretive characteristics, fully revealing his own creative potential on the basis of folk tradition' (p. 5–6). This wording rather briefly emphasizes that the stylization does not actually involve a change in the folk song source. Instead, it is the formation of a self-sufficient musical product that has a high degree of similarity to folklore origins. That is, stylization involves the deliberate emphasis on the most expressive 'folk' features of the author's composition. Due to the fact that stylization is the point of intersection of two different spheres – composition and folk art – it has an ambivalent character. The result of stylization embodies the features of both ethnically coloured, which has a folklore origin and is a tradition, and the individual creative potential of the artist, who embodies the innovation. Stylization is a 'creative symbiosis of two semiotic systems' (Danylets, 2021, p. 6), in which two levels of musical culture interact. Stylization should be perceived as a creative process during which folklore features are expressed in the author's work. This includes the process of using folk intonations, fret nature, specific rhythms, and assimilation to the folk style of vocal performance.

The tradition of writing works that are associated with folk sound intonation complexes is present in the compositions written in the second half of the 20th century. Examples of such works include the folk opera 'Yatran Games' (Yatranski ihry) by I. Shamo, 'When the Fern Bloom's (Koly tsvite paporot) by E. Stankovych, 'Father's Field' by H. Sasko, as well as numerous concert choral works and cantatas – 'Four Season's (Chotyry pory roku) by L. Dychko, 'Spring' (Vesna) by M. Skoryk, 'Steppin'g

Wheel (Krokovеie koleso) by H. Gavrillets and others. The works of composers demonstrate a strong connection with folk tradition. Their instrumental and vocal opuses have folklore features, in which folk songs, intonation and rhythmic characteristics are combined with modern compositional language. If we are not talking about the appeal to the genre of folk song processing, then all these composers form their thematic material by creatively rethinking certain elements of folklore, but without its quoting.

We can say with confidence that the use of folklore is one of the leading features of the Ukrainian school of composition, whose representatives comprehensively interpret folklore, forming their own unique style. 'Being a traditional component of every culture, folklore is the basis on which the innovative individual approach of the artist develops' (Dubinchenko, 2018, p.71). The stylization of folklore has an important semantic significance because it is evidence of artists' awareness of their cultural identity. Thus, for example, a manifestation of literary folklore stylization is the use of specific folk vocabulary, which will be manifested in dialectisms, the use of paremias, phraseology (Yankovska, 2012, p.130). If we talk about musical examples of recourse to stylization, they also acquire the significance of a representative of the cultural originality of the work and the composer's awareness of belonging to the national traditions of music-making.

The stylization of folklore is widely represented not only in an academic but also within a modern non-academic musical practice. We can note the creative achievements of bands and individual artists who work in different styles. First of all, the work of many groups in the field of folklore can be considered as one that clearly illustrates the introduction of the principle of stylization of folklore. In particular, such a band as 'Go-A', which represented Ukraine in 2021 at the Eurovision Song Contest, is working to create a musical product that has a nationally coloured folk character. In such compositions of the group as 'Nightingale', 'Sun', 'Spring', 'Noise' musical material is used, which creates a stable allusion to folk song folklore. However, all the mentioned compositions are authors. In the song 'Nightingale' the authors of the literary text are Taras Shevchenko and Kateryna Pavlenko, and the musical – Kateryna Pavlenko. The musical line with its intonation nature, small ambitiousness, repetition of rhythmic and melodic formulas is quite similar to folklore. The vocal part is performed with the involvement of an authentic style of singing, which enhances the resemblance to folklore sources. Even with the use of electronic sound that accompanies the vocal line, the connection with the folk song tradition is not reduced, because the accompaniment is often intertwined with elements of flute playing, which further enhances the 'folklore' of the sound. In the work 'Vesnianka' K. Pavlenko also uses texts by T. Shevchenko, which are decorated with its author's musical content.

The principle used in creating the stylization of folklore in both academic and non-academic music practice is the use of those types of material development that are quite often implemented in folk song practice. This includes the involvement of the variant-variable principle of deployment of the intonation core, which will be combined with the inclusion of improvisation in the musical fabric. All this contributes to the formation of stylized folklore in the author's works. Also, the use of those textural elements, that can be traced in the popular polyphony may be no less important factor.

These can include voting with the involvement of movement at parallel intervals (in the third). Or a combination of heterophony used in folk group songs.

Since many groups create stylized folklore, their aesthetic principles may also differ and, accordingly, the principle of stylization of folk song material will be implemented differently. For example, the work of the team 'Daha Braha', aimed at the ability to frame electronic samples of 'folk material'. Among their repertoire, there are many compositions that create an allusion to folk song sources, but they have an authorial nature. The methods of 'modernization' of works by this group are to introduce the practice of scratching, sampling (Tormakhova, 2016, p. 90). Instead, the creation of folk sound is achieved through such practices as the application of the variable principle of development of musical material. The performers try to reproduce the meditateness inherent in authentic forms of folklore and to revive the syncretism that was their essential characteristic. For this purpose, low-ambitious melodies are used, using intervals of second, third and fourth. The main thematic material is repeated with variable changes, which gives it an even greater resemblance to folklore. Also, vocalists strive to sing in a folk manner, which enhances the impression of 'nationality'. The practice of using either folk texts, or those that, despite the author's origin, include many lexical language structures that were inherent in folklore, is also underway.

It is possible to note with full responsibility the importance of stylization of folklore, which has an important semantic and cultural significance. There is an increase in interest in folklore, which is undoubtedly a positive factor. The stylization of folklore in the author's works 'gives originality to the national musical culture and preserves its connection with its origins, giving the musical product originality and national uniqueness' (Tkach, 2021, p. 342).

Conclusions

The principle of stylization of song folklore is widely used in the modern musical culture of Ukraine. The introduction of adaptations of folk song sources, along with stylization, are two options for the interaction of composition and folk art. Stylization is characterized by a deep interpenetration of elements of the author's and folklore principles, which is accompanied by the formation of an original musical text that has a genetic affinity with a folk melody. The author's text, which traces the presence of stylization of folk songs, often includes typical intonation low-ambitious complexes, repeatability of rhythmic formulas, the prevalence of variant-variable principle of musical fabric development. The literary text of works that are associated with the stylization of folklore is characterized by the use of folk texts or dialectisms, tokens that resemble a song with folklore. The productivity of folk stylization in music culture increases due to the use of the folk authentic style of singing.

References

- Broiako, N. B. (2020). "Sumnoi Drymby Zvuky" Ye. Stankovycha v Aspekty Vtillennia Neofolklorystychnykh Tendentsii [Ye. Stankovych's "Sumnoi Drymby Zvuky" in the Aspect of

Embodiment of the Neofolkloristic Tendencies]. *Muzychne Mystetstvo i Kultura [Music Art and Culture]*, 1(30), 19-24 [in Ukrainian].

Danylets, V. V. (2021). *Stylizatsiia Hutsul'skoho Folkloru v Ukrainiskii Muzytsi Kintsia XX – Pochatku XXI Stolittia: Kompozytorskyi i Vykonavskyi Aspekty [Stylization of Hutsul Folklore in Ukrainian Music of the Late XIX – Early XXI Century: Compositional and Performing Aspects]* [PhD Dissertation, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University] [in Ukrainian].

Dorofieieva, V. Yu. (2016). Formuvannia Suchasnoho Muzychnoho Stylovoho Prostoru na Prykladi Tvorchosti Ukrainykh Kompozytoriv [Formation of Modern Musical Style Space on the Example of Creativity of Ukrainian Composers]. *Muzychne Mystetstvo i Kultura [Music Art and Culture]*, 23, 260-268 [in Ukrainian].

Dubinchenko, Ye. A. (2018). Lemkivskiy Folklor v Obrobtsi Ukrainykh Kompozytoriv [Lemky Folklore in the Arranged of Ukrainian Composers]. *Imidzh Suchasnoho Pedahoha [Image of the Modern Pedagogue]*, 3(180), 71-73 [in Ukrainian].

Sinelnikova, V. V., & Sinelnikov, I. H. (2019). Muzychnyi Folklor v Umovakh Stseny: Suchasni Tendentsii [Music Folklore in the Scene: Sustainable Trends]. *Innovatsiina Pedahohika [Innovative Pedagogy]*, 1(14), 140-144 [in Ukrainian].

Tkach, A. (2021). Stylizovanyi Folklor u Suchasnomu Molodizhnomu Seredovyshchi [Stylized Folklore in the Modern Youth Environment]. In *Muzyka v Dialozi z Suchasnistiu: Osvitni, Mystetstvoznavchi, Kulturolohichni Studii [Music in Dialogue with the Modernity: Studios of Educational, Art History, Culturological]*, Proceedings of the International Scientific and Practical Conference (pp. 340-343). KNUKiM Publishing [in Ukrainian].

Tormakhova, V. M. (2016). Kharakterni Osoblyvosti Styliu World Music Kriz Pryzmu Tvorchosti Hurtu "DakhaBrakha" [Characteristic Features of Style World Music Through the Prism of the Band "DakhaBrakha"]. *Visnyk Natsionalnoi Akademii Kerivnykh Kadriv Kultury i Mystetstv [National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald]*, 1, 89-92 [in Ukrainian].

Yankovska, Zh. (2012). Folklorna Stylizatsiia v Ukrainiskii Prozi Pershoi Polovyny XIX Stolittia Yak Zasib Dlia Vyrzhennia Etnichnoi Identychnosti [Folklore Stylization in Ukrainian Prose of the First Half of the Nineteenth Century as Way of Manifestation of Ethnic Identity]. *Naukovi Zapysky. Seriia "Kulturolohiiia" [Scientific Notes. Series "Culturology"]*, 9, 126-134 [in Ukrainian].

СУЧАСНА СТИЛІЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ

Анна Ткач

викладач кафедри музичного мистецтва;

ORCID: 0000-0001-9698-1605; e-mail: anna.arnasio@ukr.net

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – дослідити сучасну музичну культуру та виявити специфіку стилізації в академічній та неакадемічній практиці українського пісенного фольклору.

Методологія дослідження спрямована на залучення компаративного методу, за допомогою якого виокремлено відмінність обробки народної пісні та стилізації

фольклору. Метод аналізу впроваджено задля виділення сутнісних рис стилізованого фольклору. За допомогою методу синтезу екстрапольовано результати дослідження прикладів з академічної та неакадемічної музичної творчості, в яких виявлено впровадження стилізації фольклору. **Наукова новизна дослідження.** В статті окреслено симбіоз композиторської та народної творчості, внаслідок якої виникає стилізований пісенний фольклор в сучасній музичній культурі України. **Висновки.** В сучасній музичній культурі України широко використовується принцип стилізації пісенного фольклору. Впровадження обробок народнопісенних джерел, нарівні зі стилізацією, є двома варіантами взаємодії композиторської та народної творчості. Для стилізації характерне глибинне взаємопроникнення елементів авторського та фольклорного начал, яке супроводжується формуванням оригінального музичного тексту, що має генетичну спорідненість із народнопісенним мелосом. Авторський текст, в якому простежується наявність стилізації народних пісень, нерідко включає типові інтонаційні малоамбітусні комплекси, повторюваність ритмічних формул, превалювання варіантно-варіативного принципу розвитку музичної тканини. Для літературного тексту творів, які пов'язані зі стилізацією фольклору, притаманне використання народних текстів або діалектизмів, лексем, що уподібнюють пісню із фольклором. Продуктивність фольклорної стилізації у музичній культурі підвищується завдяки використанню народної автентичної манери співу. Стилізація фольклору притаманна як для творів провідних класиків української композиторської школи, так і для колективів, що працюють у різних напрямках неакадемічної музики сьогодення.

Ключові слова: фольклор; стилізація; пісня; композитор; синтез; народна манера співу

СОВРЕМЕННАЯ СТИЛИЗАЦИЯ УКРАИНСКОГО ПЕСЕННОГО ФОЛЬКЛОРА

Анна Ткач

преподаватель кафедры музыкального искусства;

ORCID: 0000-0001-9698-1605; e-mail: anna.arnasio@ukr.net

Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Аннотация

Цель исследования – исследовать современную музыкальную культуру и выявить специфику стилизации украинского песенного фольклора в академической и неакадемической практике. **Методология исследования** направлена на привлечение сравнительного метода, с помощью которого выделено различие между обработкой народной песни и стилизацией фольклора. Метод анализа внедрен для выделения существенных черт стилизованного фольклора. С помощью метода синтеза экстраполированы результаты исследования из академического и неакадемического музыкального творчества, в которых обнаружено внедрение стилизации фольклора. **Научная новизна исследования.** В статье рассмотрен симбиоз композиторского и народного творчества, в результате которого возникает стилизованный песенный фольклор в современной музыкальной культуре Украины. **Выводы.** В современной музыкальной культуре Украины широко используется принцип стилизации песенного

фольклора. Внедрение обработок народных источников, наравне со стилизацией, являются двумя вариантами взаимодействия композиторского и народного творчества. Для стилизации характерно глубокое взаимопроникновение элементов авторского и фольклорного начал, которое сопровождается формированием оригинального музыкального текста, имеющего генетическое родство с народным мелосом. Авторский текст, в котором прослеживается наличие стилизации народных песен, нередко включает типичные интонационные малоамбитусные комплексы, повторность ритмических формул, превалирование вариантно-вариативного принципа развития музыкальной ткани. Для литературного текста произведений, связанных со стилизацией фольклора, характерно использование народных текстов или диалектизмов, лексем, уподобляющих вокальное произведение с фольклором. Результативность фольклорной стилизации в музыкальной культуре повышается благодаря использованию народной аутентичной манеры пения. Стилизация фольклора присуща как произведениям ведущих классиков украинской композиторской школы, так и коллективам, работающим в разных направлениях неакадемической музыки современности.

Ключевые слова: фольклор; стилизация; песня; композитор; синтез; народная манера пения



DOI: 10.31866/2616-7581.4.2.2021.245798
UDC 784.3.087.613:78.071.2(479.24)Nazarov

FEATURES OF FUTURISM PERFORMANCE ON THE EXAMPLE OF THE WORKS 'LUNA, LUSSURIA E VELOCITA' IN ILKHAM NAZAROV'S INTERPRETATION

Rufat Piriev

PhD Candidate; ORCID: 0000-0003-3039-1770; e-mail: rufetvokal@mail.ru
Baku Music Academy named after U. Hajibeyli, Baku, Azerbaijan

Abstract

The purpose of the study is to determine the vocal performance characteristics of the 'Luna, Lussuria e Velocita' work, written in the style of futurism in the interpretation of I. Nazarov, taking into account the peculiarities of the timbre of his voice. 'Luna, Lussuria e Velocita' is written in the futuristic style and is intended for bass/countertenor and electronic musical instruments. **The purpose of the research** is to determine the features of the vocal performance of the 'Luna, Lussuria e Velocita' work composed in the style of futurism, taking into account the features of I. Nazarov's voice timbre. **The research methodology** is based on the use of music analytical, historical and theoretical analysis methods. The analysis of vocal performance given in the research was carried out based on the note presented by the composer and the video material performed by I. Nazarov. At the same time, a number of scientific literature on futurism was referred to. **The scientific novelty of the research** is that the work of Italian composer S. Muscaritolo 'Luna, Lussuria e Velocita' was involved in the study for the first time. The work is designed for two registers (bass/countertenor) and is composed in the style of futurism, which characterizes its scientific novelty. The work uses non-traditional playing methods for bass and countertenor. In the research, the research of vocal performance methods used by I. Nazarov during the performance was carried out for the first time. **Conclusions.** I. Nazarov is the first and only singer in the history of Azerbaijani music culture with a countertenor voice and boundless vocal technique. Not only Azerbaijani but also European composers create works of various genres in accordance with the possibilities of his voice. These works are new due to their features and performance requirements. In 'Luna, Lussuria e Velocita' I. Nazarov showed himself as a singer with high technical capabilities, able to perfectly control both the baritone and countertenor sound timbre. The singer expanded the possibilities of performing the countertenor sound timbre, which gave rise to the assessment of the sound timbre from a new position.

Keywords: Ilham Nazarov; countertenor; baritone; vocal; performance features; futurism

Introduction

The traditional European academic vocal art has a special place in the history of Azerbaijani music culture with ancient and rich traditions. Although the art of academic

vocal performance in Azerbaijan originated at the beginning of the last century, it has undergone great historical development in a short period of time and has given Azerbaijan musical culture a generation of outstanding vocalists. They, in turn, managed to form our academic school of vocal performance. Even today, the brightest representatives of this school are able to have their say in the world music arena. One of them is Ilham Nazarov, the Honored Artist of the Republic of Azerbaijan, the Presidential Fellow, the first and only countertenor in Azerbaijan music culture.

Purpose of the article

The main purpose of the research is to determine the features of I. Nazarov's vocal performance on the example of 'Luna, Lussuria e Velocita'. The fact that the work is composed in the style of futurism, intended for bass/countertenor, is one of the issues, that makes the work relevant to research.

Recent research and publications analysis

Along with the articles of V. Humbatov (2020), O. Ozel (2021), X. Asgerova (2020), Y. Kukhmazova (2020) and others about I. Nazarov, scientific works on the study of futurism in music were used in the presented research. At the same time, the articles of D. Lombardi (1981), C. Poggi (2009), J. R. Payton's (1976) were referred to here as well as many electronic resources.

Main research material

It is not only his timbre, wide vocal possibilities that make I. Nazarov unique in the Azerbaijani musical culture. One of the main reasons for this is the writing of works in accordance with the timbre of the performer. Of course, this practice has existed in the history of vocal performance since the beginning of the twentieth century. The fact that Azerbaijani famous composer U. Hajibeyli intended Koroglu's part from the opera 'Koroglu', the romances 'Without You' and 'Dear Beloved' for the People's Artist of the USSR Bulbul marked the beginning of a new tradition in our music. This tendency is further reflected in the work of I. Nazarov. Thus, Azerbaijani as well as European composers created works taking into account his timbre. Works for cantata, opera, romance, orchestra of various compositions and sound can be mentioned here (Abdullazade, 2020, p. 119). Another important feature of these works is that they were composed for two registers, as well as for a separate countertenor sound timbre. The study also analyzed the possibilities of vocal performance performed by I. Nazarov in the futuristic style of the Italian composer Stefano Muscaritolo's 'Luna, Lussuria e Velocita' and identified the characteristics of his voice and the principles of interpretation of these works.

'Luna, Lussuria e Velocita' was written in 2016. The first performer was I. Nazarov. And it was performed for the first time at an exhibition in the Lamborghini car showroom (Nazarov, 2016). Although the performance of the work in the car is interesting at first glance, it should be noted that it is closely related to its essence, the style in which it is written. 'Luna, Lussuria e Velocita' is written for countertenor/bass and pre-recorded

electronic musical instruments. The text of the music belongs to Ludovico Ariosto (1474-1533) and Filipo Tomazo Marinetti (1876-1944).

The word futurism means 'future' in Latin. Futurism was first reflected in painting and literature. For this trend, the abandonment of traditional rules, the use of new forms and means of expression can be considered as the main characteristic. Futurism first originated in Italy and later spread to the cultures of other European countries. The main feature of futurism is the placement of different sounds, especially machine effects. In short, imitation, analogy, and imitation play a key role in futurism.

At the same time, futurism in music can be seen as a radical renewal. In addition to bringing new means of expression, this trend opened up new technical possibilities in the performing arts, enriched the aesthetics of sound with different traditions, and characterized a new view of the musical texture.

In his article 'Futurism and musical notes', the Italian musicologist Daniela Lombardi highlighted the following six aspects of the fundamental laws of futurism (Lombardi, 1981, p. 44):

1. Noisy sound;
2. Micro intervals;
3. Improvisation;
4. Synchronization;
5. To have different disciplines – to take the form of a theatrical concept, so to combine the features of genres such as theatre and opera;
6. Mechanics – imitation of sounds belonging to different machine industries.

All these points are reflected in the work of S. Muscaritolo. The work uses noise and micro intervals, but also has a theatrical concept and is based on imitation. The interesting thing is that all this is obtained through a vocal part and is intended for two registers of sound (bass/countertenor). The use of the countertenor sound timbre in futurism (machine/mechanical music), usually associated with the music of the Baroque period, the works of G. F. Handel, A. Vivaldi, I. S. Bach, and others, is rightly noteworthy. This means that the countertenor sound timbre transcends boundaries and emerges from a new position of performance.

Naturally, the vocal part plays a leading role in the work. Since the vocal part has two registers, it is written on two lines of notes, bass and left key. The accompaniment part is played by electronic musical instruments and there is no note material. The escort party is mainly of a background feature and creates a sense of tonal support. Accompaniment is sometimes used car engine sounds. This principle continues until the end of the work. The vocal part is sung over a pre-recorded accompaniment part. The tempo here is *Rubato*.

'Luna, Lussuria e Velocita' is a technically complex work for the vocalist and reflects the following performance difficulties:

- 'Luna, Lussuria e Velocita's' preference for both small and large vocal techniques;
- require small dynamic nuances;
- construction of the work on passages with different figures moving up and down;
- alternate and continuous sounding of both registers;
- presence of a wide range of jumps;
- use of different nuances.

'Luna, Lussuria e Velocita', first of all, we would like to note his great preference for improvisation. His improvisation is free and thematic. This point can be observed in any part of the work. At the same time, rubato is an important component of the singer's interpretation.

The singer's voice in the work has a very flexible effect. It switches from one tone of voice to another very easily. Despite the fact that the dynamic plan of the work varies between *p-ff*, the singer uses the dynamic nuance *p-f* in order to create a balance between the two timbres. Another feature of Nazarov's interpretation is his ability to obtain contrast through registers. Below are some vocal performance analyzes on some parts of that work.

'Luna, Lussuria e Velocita' begins with a small introduction by the escort party. After a 25 second imitation of various motor sounds, the vocal part is included. The vocal part is first performed in the bass. I. Nazarov sounded that part in *p* dynamic tones, in a soft form. The imitation of the car engine at the beginning of the work is then played in a vocal part.

We have mentioned above that futurism brings innovations to the texture of the vocal part, to vocal performance. Here we pay attention to the imitation of motor sound by sound performed by I. Nazarov. The performer created the same effect by gliding in the *p-f* dynamic nuance towards the G-B sounds, as in the text of the note.

START AFTER
00:25 OF BACKING TRACK

black point ● - break from 1 up to 3 seconds

C.B.
mf
No vibrato!
like car engine acceleration
N.V.
p < *f* *p* < *f* *mf*
Veeee - men - te dio dal - la raaaz - zaa d'ac-cia - io

As mentioned above, one of the important difficulties in performing 'Luna, Lussuria e Velocita' is the alternation of timbres. Here the change of timbre is carried out in two forms:

1. After one sentence is played with the bass, the other sentence is played with a countertenor sound timbre;
2. Passing from one sound timbre to another during the performance of a musical sentence;

One of the difficulties in playing the presented part is the change of timbre by glissando from "c²" to the octave "G". This is a point that requires a great deal of technical skill in vocal performance. As is well known, the vocal apparatus in both timbres is based on a different principle. This can be considered as a transition from one face to another. Changing the timbre on glissando is an indicator of I. Nazarov's unlimited sound capabilities.

In doing so, he switched from baritone to countertenor sound timbre. In this case, the character changes and the work is presented in a light form. If the baritone's loud

timbre and the use of a chest register attracted attention during the performance, the passage is smooth from one sound to another. We would also like to note that this part falls on the singer's transitions.

One of the noteworthy points here is that despite the fact that the author marked the sentence 'Ebrra di Spazio' on a Flyjet, I. Nazarov sang it with a countertenor sound timbre. In this case, he takes advantage of the harsh sound and plays the word 'bra' with an accent. At the same time, the performer uses a diminuendo to the word 'di Spazio' and "di Spazio!" Near the end of the performance, the word almost disappears. After a short pause, the work continues in a baritone timbre. After a short pause, the work continues in a baritone timbre.

Let's pay attention to the performance features of the baritone part in 'Luna, Lussuria e Velocita'. In the phrase 'Che scalpiti che fremi d'angoscia, rodendo il mostro con striduli denti', I. Nazarov used a hard sound, full voice, sound in *f* dynamics, decisive performance style.

8

C.B.

f *mf* *ff* *mf*

che scal-pi-ti che frrrr e re-mi d'an-go-scia

10

C.B.

ff

ro-den-do/il mo-stro con strrr e ri-du-li den-ti

213

In the study, we noted that one of the characteristics of futuristic music is the use of micro-intervals and close tones in the work. In the example below, close intervals (especially bar 14) were also used.

12

C.B.

mf

E poi con As-tol-fo-ras-set-tos-si e

14

C.B.

rall. *A tempo (sempre un po' rubato)* *mf*

pre-se/il fre-no/il fre-no in-ver-so

With this part, we would like to highlight the application of the Baroque sound timbre in futurism. Of course, when performing close intervals in atonal music in vocal performance, their performance requires such important qualities as precise hearing, absolute adjustment of the vocal apparatus at the time of performance, control. As is well known, the countertenor is a specific timbre. In other words, mainly Baroque music samples are designed for this timbre technique. For this reason, any work with any technical difficulties related to this period is very convenient for the countertenor. The performance of the work composed for the countertenor in the style of Futurism is a further improvement and expansion of the technical capabilities of this sound timbre, its field of application.

In the next part, I. Nazarov was able to demonstrate his technical capabilities at a high level in the countertenor, as well as baritone timbre. We would like to inform you that this part consists of passages.

The image displays four systems of musical notation for a countertenor (C.B.), each system consisting of a vocal line and a piano accompaniment line. The score is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The lyrics are in Italian. The first system (measures 16-17) features dynamic markings *f*, *p subito*, and *f*, with a triplet of eighth notes. The second system (measures 18-19) features a *mf* dynamic and a fermata. The third system (measures 20-21) features a *leggermente allargando* instruction and a sextuplet of eighth notes. The fourth system (measures 22-23) features a *mf* dynamic and a sextuplet of eighth notes. The lyrics are: "il ciel li pun - se. For-mi-da-bi-le mo-stro giap-po-ne-se da-g'l'oc-chi di fu - ci-na... Ruo - tan do'il car - ro a - vi-do di nu - tri - to di fiam - ma... o - riz - zon - ti... e di pre-de si - de - ra - li..."

In both timbres, the downward and upward passages are performed in different nuances. Recording passages in both timbres on the outside of the register is also

a performance challenge and requires the singer to pass from one timbre to another within a short period of time. It also makes it necessary to change the position of the vocal apparatus, the larynx every time, to use different breathing techniques. Another point of interest in this section is the use of various nuances and strokes.

The passage in the bass timbre ('Formidabile mostro giapponese da gl'occhi di fucina nutrito di fiamma') was performed very rubato. The singer's 'as-b-as' ('Formida') is based on the 'as' ('da') sound, while the 'es-des-es-a' ('formida BILE mostro') sound is relatively rallentando. 'B-as-es-des' ('giapponese'), here, in the expression 'giapponese', he pronounced 'Giap' with an accent and diminuendo near the end of the expression. When talking about the strokes used in this section, we can mention portamento and legato. We would also like to emphasize the use of speech intonation.

As for the passages performed by the countertenor, the same pattern of performance is not found in the interpretation. In this section, we would like to mention the variations and additions to the author's text. 'Ruotando il carro avido di orizzonti'; We see both in the sentences 'e di prede siderali'. It uses ornaments on the 32 notes in the sentence 'Ruotando il carro a'. Thus, in the passage 'c¹-f²-b¹-as¹-g¹-e¹' ('Ruotando il'), the performer created a stronghold by playing the word 'Ruo' (especially the pronunciation of the letter 'r') with an accent. Then the tempo was played slowly near the end of the passage. During the repetition of the passage, the singer applied the previous model, emphasizing the word 'car'. Here, the performer also used mordent. The appendix applied by I. Nazarov to this part coincided with the end of the musical sentence beginning with the phrase 'e di prede siderali'. Here, the performer's forcible repetition of the 'f' sound was done in order to create a more complete image.

The performer's voice is very light in the downward and upward gamma-ray passage, which begins with the phrase 'che mentre lo passar non era ardente.' The finale of I. Nazarov's work is interpreted in an interesting way. Thus, despite the completion of the work in the author's text, the performer improvises, and then the work ends in the dynamics of p, with the intonation of speech, the whispering of the text.

Conclusion

Thus, as a result of the vocal performance analysis of S. Muscaritolo's 'Luna, Lussuria e Velocita' performed by I. Nazarov, the following conclusion was made:

- Here, the singer used different shades of colour. This is evident when playing with baritone and countertenor sounds.
- The musician used rich means of expression, portamento, legato, staccato, glissando and other nuances in the work.
- I. Nazarov presented the dramatic plan of the work in perfect form. Here, the beginning and end of the work are completed with the same sound, which leads to the artistic and content clarity of the work.
- Throughout the work, I. Nazarov proved to be a singer with high technical abilities capable of perfectly controlling both the baritone and countertenor sound timbre.

All the highlighted points gave grounds to note I. Nazarov's work as one of the first performers of futurism in Azerbaijan musical culture.

References

- Abdullazade, G. (2020). *Ilham Nazarov: Serhedsiz Ses... [Ilham Nazarov: A Boundless Voice...]. Savad [in Azerbaijani]*.
- Asgerova, X. (2020). "Sarı Gelin" Xalq Mahnisi Ilham Nazarovun Tefsirinde [The Folk Song "Sarı Gelin" in the Interpretation by Ilham Nazarov]. *Medeniyet/Culture*, 5(333), 38-41 [in Azerbaijani].
- Humbatov, V. (2020). Scientific Work of Ilham Nazarov, a Prominent Representative of the Modern Vocal Performance School of Azerbaijan. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 3(2), 132-145. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.2.2020.219158>
- Kukhmazova, Y. (2020). Azərbaycan Vokal İfahiligi Kontekstində İlham Nəzarovun Yaradıcılığının Novatorluğu Xüsusiyyətlərinə Dair [On the Innovative Features of the Creativity of Ilham Nazarov in the Context of Azerbaijani Vocal Performance Art]. *Musiqi Elmi, Madaniyyəti və Təhsilin Actual Problemləri [Actual Problems of Music Science, Culture and Education]*, 1(8), 61-69 [in Azerbaijani].
- Lombardi, D. (1981). Futurism and Musical Notes. *Artforum*, 19(5), 43-49.
- Nazarov, I. (2016, June 27). *Lomborghini... music* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=3kRIDFmr3Uw>
- Ozel, O. (2021). Manifestation of Azerbaijani Music Elements in Ilham Nazarov's Performance Technique as a Countertenor. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 4(1), 152-166. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.4.1.2021.233348>
- Payton, J. R. (1976). The Music of Futurism: Concerts and Polemics. *The Musical Quarterly*, 62(1), 25-45. <https://doi.org/10.1093/mq/LXII.1.25>
- Poggi, C. (2009). The Futurist Noise Machine. *The European Legacy*, 14(7), 821-840. <https://doi.org/10.1080/10848770903363912>

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ФУТУРИЗМУ НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ «LUNA, LUSSURIA E VELOCITA» В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ІЛЬХАМА НАЗАРОВА

Руфат Пірієв

дисертант; ORCID: 0000-0003-3039-1770; e-mail: rufetvokal@mail.ru

Бакинська музична академія мени Узеїра Гаджибейлі, Баку, Азербайджан

Анотація

Мета дослідження – визначити вокально-виконавські особливості твору «Luna, Lussuria e Velocita», написаного в стилі футуризму в інтерпретації І. Назарова з урахуванням особливостей тембру його голосу. Для реалізації цього завдання розглянуто особливості інтерпретації твору «Luna, Lussuria e Velocita», призначеного для баса / контртенора та електронних музичних інструментів у виконанні заслуженого артиста Азербайджанської Республіки І. Назарова. **Методологія дослідження** базується на використанні методів

музично-аналітичного, історичного та теоретичного аналізу. Вокально-виконавський аналіз проведено на основі нот, представлених композитором і відеоматеріалу, відтвореного у виконанні І. Назарова. Водночас опрацьовано та узагальнено наукову літературу, предметом дослідження якої є футуризм. **Наукова новизна дослідження.** Твір італійського композитора С. Мускарітоло «Luna, Lussuria e Velocita» вперше залучено до проведеного дослідження. Те, що твір призначений для двох регістрів (бас / контртенор) і складений в стилі футуризму, характеризує його наукову новизну. У творі використані нетрадиційні для баса і контртенора техніки виконання. Також вперше було проведено дослідження вокальних методів, які використовував під час виконання І. Назаров. **Висновки.** І. Назаров – перший і єдиний в історії азербайджанської музичної культури співак, що володіє тембром контртенорового голосу, безмежною вокальною технікою виконання. Відповідно до можливостей тембру його голосу не тільки азербайджанські, а і європейські композитори складають твори, що охоплюють різні жанри. Такі твори нові за своїми особливостями, виконавськими вимогами. У творі «Luna, Lussuria e Velocita» І. Назаров показав себе співаком з високими технічними можливостями, здатним доскonalо опанувати як баритон, так і тембр контртенорового голосу.

Ключові слова: Ільхам Назаров; контртенор; баритон; вокал; виконавські особливості; «Luna, Lussuria e Velocita»; футуризм

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ ФУТУРИЗМА НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ «LUNA, LUSSURIA E VELOCITA» В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИЛЬХАМА НАЗАРОВА

217

Руфат Пириев

диссертант; ORCID: 0000-0003-3039-1770; e-mail: rufetvokal@mail.ru

Бакинская музыкальная академия имени Узеира Гаджибейли, Баку, Азербайджан

Аннотация

Цель исследования – определить вокально-исполнительские особенности произведения «Luna, Lussuria e Velocita», написанного в стиле футуризма в интерпретации И. Назарова с учетом особенностей тембра его голоса. Для реализации этой задачи рассмотрены особенности интерпретации произведения «Luna, Lussuria e Velocita», предназначенного для баса/контртенора и электронных музыкальных инструментов в исполнении заслуженного артиста Азербайджанской Республики И. Назарова. **Методология исследования** основана на использовании методов музыкально-аналитического, исторического и теоретического анализа. Вокально-исполнительский анализ проведен на основе нот, представленных композитором и видеоматериала, воспроизводимого в исполнении И. Назарова. В то же время была проработана и обобщена научная литература, предметом исследования которой является футуризм. **Научная новизна исследования.** Произведение итальянского композитора С. Мускаритоло «Luna, Lussuria e Velocita» впервые привлечено к проведенному исследованию. То, что произведение предназначено для двух регистров (бас/контртенор) и составлено в стиле футуризма, характеризует его научную новизну. В произведении

использованы нетрадиционные для баса и контртенора техники исполнения. Также впервые было проведено исследование вокальных методов, используемых во время исполнения И. Назаровым. **Выводы.** И. Назаров – первый и единственный в истории азербайджанской музыкальной культуры певец, обладающий тембром контртенорового голоса, безграничной вокальной техникой исполнения. В соответствии с возможностями тембра его голоса не только азербайджанские, но и европейские композиторы сочиняют произведения, охватывающие различные жанры. Такие произведения новы по своим особенностям, исполнительским требованиям. В произведении «Luna, Lussuria e Velocità» И. Назаров показал себя певцом с высокими техническими возможностями, способным в совершенстве управлять как баритоном, так и тембром контртенорового голоса.

Ключевые слова: Ильхам Назаров; контртенор; баритон; вокал; исполнительские особенности; «Luna, Lussuria e Velocità»; футуризм



DOI: 10.31866/2616-7581.4.2.2021.245800

УДК 378.147.091.33:78-057.875

МАЙСТЕР-КЛАС ЯК СКЛАДОВА ПРОФЕСІЙНО-ПРАКТИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ МУЗИКАНТІВ

Тетяна Пістунова

доцент кафедри музичного мистецтва;

ORCID: 0000-0002-8418-9044; e-mail: tetanapistunova@ukr.net

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – проаналізувати практичний досвід використання методу майстер-класу у підготовці музикантів за освітніми програмами «Бакалавр», «Магістр». У статті розглянуто особливості практичної підготовки та самостійної роботи музикантів у мистецьких закладах вищої освіти, презентовано досвід впровадження майстер-класів як методичної складової освітньої програми «Музичне мистецтво» ОС «Бакалавр» та ОС «Магістр». **Методологія дослідження.** Застосовано ряд загальнонаукових та спеціальних методів: аналітично-пошуковий – для уточнення понять дослідження; проблемно-пошуковий та метод спостереження – для виявлення основних ознак майстер-класу; компаративний – для порівняння освітнього процесу в цілому та способу передачі інформації у межах майстер-класів; класифікації – для групування майстер-класів за видами, методами проведення та завданнями. **Наукова новизна дослідження** полягає у комплексному осмисленні практики проведення майстер-класів як невід’ємної складової формування фахових компетентностей студентів-музикантів у інституалізованій вищій мистецькій освіті та їх систематизації й класифікації за видами, методами та завданнями. **Висновки.** Аналіз низки майстер-класів, що відбулися у Київському національному університеті культури і мистецтв, дозволив здійснити деякі узагальнення практичного досвіду та запропонувати таку класифікацію за видами: концептуальний майстер-клас, практично-орієнтовний майстер-клас, комбінований майстер-клас. Власний досвід ініціювання, планування і проведення майстер-класів та педагогічне спостереження доводить, що конструювання авторських моделей освітнього процесу в режимі реального часу, практичне засвоєння навичок музикування в межах трансляції досвіду, активізація пізнавальної діяльності здобувачів освіти з музичного мистецтва є найбільш ефективними засобами обміну та популяризації сучасних технологій, методик, програм для підвищення професійної компетентності, формування індивідуального творчого виконавського стилю.

Ключові слова: майстер-клас; музичне виконавство; сучасна вища мистецька освіта; практична підготовка музикантів

Вступ

Трансформаційні процеси, зокрема акцентуація освіти на практичній та самостійній підготовці музикантів у мистецьких ЗВО, дали поштовх для осмислення змісту навчальних програм практичної фахової підготовки студентів. Взаємозв'язок теоретичної підготовки студентів і вироблення практичних навичок, розуміння та опанування специфіки музичного виконавства, вміння адаптуватися до різноманітних сценічних і акустичних умов, комунікація не тільки з музикантами, а й зі слухачами різних рівнів підготовки та вікових груп є основою формування освітніх програм та їх реалізації в практичній діяльності.

Мета

Метою дослідження є аналіз та класифікація практичного досвіду використання методу майстер-класу у підготовці музикантів вищої кваліфікації за освітніми програмами «Бакалавр» та «Магістр».

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Зазначимо, що найбільш ефективним способом обміну, розповсюдження та впровадження новітніх моделей, засобів та методів здобуття мистецької вищої освіти є майстер-класи, де хедлайнерами з питань музичної освіти, музичного виконавства стають відомі музиканти, викладачі-методисти, науковці з безпрецедентним діапазоном інтересів, ідей, критичним ставленням до мистецького сьогодення. На необхідності модернізації змісту фахової підготовки акцентували автори, які працюють над зазначеною проблемою: Г. Цуканова (2014) присвятила свої розвідки реалізації навчального проєкту для спеціальності «Зв'язки з громадськістю»; Н. Барабанова (2010) досліджувала та аналізувала методики проведення майстер-класів, їх вплив на інформаційно-комунікативне середовище. Педагогічні новації у музичних ЗВО описані у працях О. Піхтар (Pikhtar, 2019), Н. Брояко, В. Дорофеевої, Н. Ковмір та Т. Пістунової (Брояко та ін., 2021).

Виклад матеріалу дослідження

Сучасна музична освіта демонструє чіткі параметри співвідношення традиційних і новаторських підходів до навчання, що максимально сприяють творчому розкриттю особистості студента-музиканта та створюють умови психологічного комфорту майбутніх фахівців. «Модель організації мистецької освіти в Україні перебуває сьогодні в пошуку новітніх інноваційних методів навчання. Підготовка спеціаліста з мистецького фаху розпочинається задовго до вступу у ЗВО і реалізовується у двох формах: інституційній та неінституційній. Зокрема, у сучасному глобалізованому світі розширені умови неінституційних форм здобуття нових умінь та навичок. Цей процес відбувається не тільки на локально-регіональному рівні, але й у розімкненому середовищі світового культурно-освітнього контексту» (Брояко та ін., 2021).

Існує декілька визначень поняття «майстер-клас». Н. Розіна (2013) розглядає його як «сучасну форму проведення тренінгу для відпрацювання практичних навичок за різними методиками і технологіями з метою підвищення професійного рівня та обміну передовим досвідом учасників, розширення кругозору та залучення до новітніх областей знання».

Л. Обух (2018) дає визначення майстер-класу (англ. *master class*: *master* – найкращий у чомусь, *class* – заняття, урок) як методу навчання та проведення конкретного заняття із вдосконалення практичної майстерності, що проводиться фахівцем у певній галузі творчої діяльності (зокрема, музики) для осіб, які зазвичай вже досягли достатнього рівня професіоналізму в цій сфері діяльності.

З'ясовано, що метою проведення майстер-класів є вдосконалення професійної практичної підготовки студентів-музикантів – учасників заходу. Завдання майстер-класів полягають у конструюванні та демонстрації автором, майстром свого творчого індивідуального проекту; застосуванні моделей навчання, що транслюють ідею, досвід, методи та прийоми засвоєння конкретних навчально-практичних модулів; демонстрації набутих практичних прийомів слухацькій аудиторії.

Як демонструє практика, ефективність впровадження будь-якої моделі навчання, авторського творчого або педагогічного проекту залежить від низки чинників: мотивації, досвіду, системи цінностей, культурного контексту, підготовленості до сприйняття учасників майстер-класу, їх професійної компетентності, адже сутність процесу спілкування та навчання полягає у формуванні особистості; забезпеченні умов для розвитку духовного зростання студента, його соціалізації; розширенні музично-виконавського досвіду; опануванні культурних моделей особистісного становлення, враховуючи практично-професійний аспект.

Аналіз низки майстер-класів, що відбулися у межах підготовки студентів-музикантів за освітніми програмами «Диригентсько-хорове мистецтво», «Бандура та кобзарське мистецтво», «Естрадний спів», «Музичне мистецтво естради», «Музичний фольклор» дає підстави до їх систематизації і класифікації за видами, методами, завданнями, реалізацією поставленої мети. Запропоновано таку класифікацію майстер-класів за видами: концептуальний, практично-орієнтовний, комбінований.

Концептуальний майстер-клас – це метод, в якому автор транслює ідею, що пройшла апробацію у навчальному процесі, реалізувалась у творчих та виконавських проектах, в науково-дослідних та методичних працях. Наведемо декілька яскравих прикладів такого майстер-класу – зустріч студентів факультету музичного мистецтва з доктором мистецтвознавства, професором Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського – В. Посвалюком, який презентував свої розробки з теорії і методики виконавства на трубі та низку зошитів вправ для розвитку навичок гри на духовому інструменті (Посвалюк, 2002). Результати методичної системи В. Посвалюка вдало продемонстрували студенти-магістранти Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, які навчалися по запропонованій системі і досягли певного технічного рівня.

В їх виконанні спочатку прозвучали вправи та етюди з запропонованих зошитів, а потім концертні віртуозні п'єси.

Плідним став майстер-клас на тему «Розвиток дзвонарного і карильйонного мистецтва» заслуженого артиста України, професора, відомого популяризатора дзвонарного і карильйонного мистецтва Г. Черненка. Тема його творчого проєкту надала поштовх студентам, учасникам заходу до глибинних історичних розвідок у сфері виконавського мистецтва на специфічних музичних інструментах та їх використання у практичній діяльності. Г. Черненко провів екскурс від старовинних європейських карильйонів до сучасних дзвонарних технік. Особливу увагу майстер приділив традиції українського дзвонарства, історії першого карильйону в Києві, що встановлювався на початку 1990-х років на дзвіниці Михайлівського собору. В колі розглянутих питань був аналіз репертуару карильйонів, адже інструмент цей є світським і звучати на ньому може найрізноманітніша музика: від народної до академічної, класичної і сучасної авторської. Інформативно для студентів-інструменталістів було дізнатися, що сьогодні існують пересувні хроматичні дзвони, які дозволяють використовувати цей інструмент на різноманітних майданчиках під час святкувань та музичних фестивалів.

До концептуального виду майстер-класу належить і авторська робота Ю. Василевича – заслуженого артиста України, доцента Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, який представив цікавий творчий проєкт, пов'язаний з формуванням методичної системи (школи) виховання та підготовки виконавців на саксофоні. Результатом наскрізної підготовки музикантів-інструменталістів від дитячої музичної школи до вищого освітнього закладу, є розроблені освітні програми, методичні рекомендації, підготовлені фахівці вищої кваліфікації, які здобули визнання у мистецької спільноти та слухацької аудиторії України та Європи. Творчий проєкт завершився яскравими концертними виступами учнів Київського державного музичного ліцею імені М. В. Лисенка та студентів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського класу Ю. Василевича. Для слухачів такого майстер-класу були відкриттям яскраві, емоційні, концертні виступи; вільне, невимушене поведження концертантів на сцені, а головне – володіння широким репертуарним діапазоном музичних творів і демонстрація публіці високого рівня комплексу практичних навичок і вмінь (від читання з листа до ансамблевого музикування та імпровізації).

Практично-орієнтовний вид – це вид майстер-класів, до яких залучаються відомі музиканти-практики, концертні виконавці, експериментатори, генератори нових ідей; що акцентує на інноваційних методах і технологіях навчання, конструює моделі практичної реалізації, використовує методи варіативності та імпровізаційності. Такий вид майстер-класів передбачає колективне музикування, де студенти залучаються до виконавської діяльності, виступають у ролі солістів, артистів ансамблю, оркестрантів, концертмейстерів. З'ясовано, що модель співтворчості в ансамблевому музикуванні формує характер особистості, допомагає психологічній адаптації у творчому колективі, розвиває ініціативність, відповідальність, удосконалює культуру спілкування. Співтвор-

чість спонукає до варіативної можливості у створенні різних мікроситуацій спілкування, діалогової взаємодії між музикантами у творчому процесі, розуміння ролі соліста-імпрровізатора, надає поштовх до практичних та мисленневих процесів, що є активними елементами впливу на формування професійного музиканта.

Наведемо декілька прикладів проведення практично-орієнтовних майстер-класів. Відомі джазові музиканти Наталія Лебедева (клавіші) та Лаура Марті (вокал) у своїх артпрактиках акцентують на створенні і накопиченні індивідуальних базисних систем (технологічних, ладо-гармонічних, структурних та метроритмічних формул), опанування якими надає виконавцю можливість гнучкого варіювання функціональним комплексом практичних навичок та вмій. Були представлені джазові композиції різноманітних стилів (від традиції до модерну та ф'южн джазу), в яких музиканти продемонстрували на практиці застосування базисних систем, їх трансформації та довели практичне значення у концертній діяльності.

Інша грань практично-орієнтовного виду майстер-класу була висвітлена на зустрічі студентів з музикантами «Дуету Матріа» (Кельн, Німеччина) Тамарою Лукашевою (вокал, фортепіано), Матіасом Шріфлем (труба, флюгельгорн, туба, еуфоніум). Програма майстер-класу була насичена творчими, ігровими завданнями, у виконанні яких брали участь студенти-слухачі заходу, викладачі та безпосередньо виконавці. Невимушена атмосфера, прийоми концентрації уваги на музиці та театралізації дійства призвели до приголомшеного результату, а саме повної розкутості у виконанні імпрровізації тими студентами, які завжди відчували страх перед публікою. Музиканти «Дуету Матріа» зробили акцент на необхідності розширення репертуарних можливостей та формування відчуття свободи просування контенту, мотивуванні студентів до вивчення та опанування декількох музичних інструментів на професійному рівні й здатності використовувати їх на практиці, тобто зростання пріоритету універсальності виконавців у сучасному музичному просторі.

Стильові пошуки відбувалися на майстер-класі практично-орієнтовного виду Іллі Єресько (фортепіано) – лідера групи «Dislocados», який, у звичній для нього артистичній манері, познайомив і долучив студентів до розуміння та виконання стилю «сальса», з його трансформацією афро-кубинських мотивів, яскравими ритмічними сполуками, гармонією та структурою представлених музичних композицій. Професійний музикант запропонував ритм групі виконати декілька латиноамериканських, танцювальних епізодів з чіткими структурними, ритмічними та гармонічними формулами, що притаманні стилю «сальса» і довів, що опанування жанрово-стильових особливостей, будь-якого музичного напрямку, є запорукою вільного існування музиканта-виконавця на сцені у складі різноманітних музичних гуртів.

Тема практично-орієнтовного майстер-класу О. Сагітова (тромбон) «Використання електронної музики в джазових та естрадних композиціях» є актуальною у сучасному музичному середовищі. Музикант акцентував на поєднанні традиційних засобів навчання з інноваційними – мультимедійними технологіями, апаратно-програмними засобами (Hi-class, MBS), музичними комп'ютерними

програмами (системами алгоритмічної музики, секвенсерами, записами та цифровою обробкою звуку, використання додаткових Plug-ins модулів обробки звуку, програмних музичних систем). Пошуки нових тембрів, акустичних можливостей, опанування електронними пристроями в практичній діяльності зацікавили студентів і надали поштовх до експериментів у створенні музичних композицій. Значимо, що творчий проєкт О. Сагітова залучив до спілкування студентів різних напрямів: від виконавців на народних, естрадних, духових інструментах до вокалістів та хормейстерів.

Комбінований вид майстер-класів – це синтез концептуального та практично-орієнтовного. Майстер-клас польських джазових музикантів Марека Кадзелі (гітара) та Мацека Кадзелі (саксофон) – яскравий приклад комбінованого виду, де плідно поєднувалися теоретичні питання про вплив, взаємозв'язок, взаємозбагачення фольклорно-традиційних, автентичних та класичних, базисних основ академічної джазової музики з розкриттям суто практичних професійних виконавських таємниць щодо мистецтва імпровізації, композиційно-фактурного, формотворчого усвідомлення джазових творів з акцентуацією на метроритмічних особливостях сучасних композицій. Діалог студентів та музикантів проходив в невимушеній творчій емоційній атмосфері.

Відомий український джазовий музикант І. Закус (бас-гітара) вдало комбінує просвітницьку спрямованість майстер-класів з практичним втіленням своїх ідей у навчальний процес. Його мистецька позиція системно реалізується у творчому проєкті «Джаз-коло», якому вже понад 10 років, де музикант доводить, що «Під впливом етніки може народитися український джаз» (Закус, 2017). Домінантою творчого доробку музиканта є дослідження трансформаційних процесів функціонування українського фольклору у симбіозі з різноманітними джазовими напрямками, що викликають споріднені або дисонуючі один до одного музичні поєднання. І. Закус зазначає, що «коли слухаєш старовинну українську музику, помічаєш у ній дуже багато пісень із неквадратними, нестандартними ритмами» та підсумовує: «...багата мелодична лінія, ...вплив гуцульського ладу, багата мелодика, цікаві ритми» збагачують палітру виконавських прийомів імпровізатора (Закус, 2017).

Прагнення до синтезованих форм музикування, пошук інноваційних технік відтворення ідеї створення українського музичного контенту з апробацією та закріпленням його у світовий музичний простір був продемонстрований І. Закусом на майстер-класі. У виконанні інструментальної групи прозвучали можливі трансформації українського фольклору, у будь-які джазові структури з поліритмічними, гармонічними, поліфонічними, тембральними нашаруваннями з застосуванням електронних засобів та технічних прийомів гри.

Представлені для розгляду види майстер-класів розвивають компоненти, що формують професійні компетентності музиканта, які схематично можна відтворити так: творчий компонент – виконавський компонент – стильовий компонент – комунікативний компонент – менеджерський компонент, що в синтезованій моделі утворюють структурні модулі / кластери для більш повної реалізації та наближення освітнього процесу до практичної діяльності студентів на всіх етапах підготовки (рис. 1).



Рис. 1 Компоненти завдань майстер-класу

Висновки

Аналіз низки майстер-класів дозволив здійснити деякі узагальнення та запропонувати наступну класифікацію за видами: концептуальний майстер-клас, практично-орієнтовний майстер-клас, комбінований майстер-клас. Педагогічні спостереження та власний досвід засвідчують, що конструювання авторських моделей освітнього процесу в режимі реального часу, практичне засвоєння навичок музикування в межах трансляції досвіду, активізація пізнавальної діяльності є найбільш ефективними засобами обміну та популяризації сучасних технологій, методик, програм для підвищення професійної компетентності, формування індивідуального творчого виконавського стилю.

Зазначимо, що сучасні реалії, які виникли в умовах карантину, передбачають новітні підходи до організації та проведення майстер-класів. Основним інструментом їх реалізації є робота з інтернет-ресурсами: інформаційними платформами та соціальними мережами (Facebook, Instagram), електронними засобами відтворення on-line спілкування. Такий формат діалогу віддає пріоритет комбінованому виду майстер-класів, де відбувається синтез практично-орієнтовного та концептуального видів.

Перспективою дослідження є теоретичне осмислення та впровадження в освітній процес мистецьких ЗВО Workshop, коуч-технологій та інших інноваційних методів навчання у поєднанні з традиційними.

Список бібліографічних посилань

Барабанова, Н. Р. (2010). Майстер-класи з інформаційно-ділових комунікацій: методика проведення. *Вісник Харківської державної академії культури*, 31, 74-80.

- Брояко Н. Б., & Дорофєєва В. Ю. (2021). До проблеми підготовки музикантів-професіоналів у сучасній системі мистецької вищої освіти. In V. Shpak (Comp.), *Scientific research of the XXI century* (Vol.1; pp. 264-267). GS publishing service. <https://doi.org/10.51587/9781-7364-13302-2021-001>
- Брояко, Н. Б., Дорофєєва, В. Ю., Ковмір, Н. В., & Пістунова, Т. В. (2021, 10-12 лютого). Застосування науково-освітніх кластерів у мистецьких ЗВО: контури проблеми. In *The world of science and innovation*, Abstracts of the 7th International Scientific and Practical Conference, London (pp. 387-392). Cognum Publishing House.
- Закус, І. М. (2017). *Ukrainian Jazz Standarts = Українські Джазові Стандарти*. Видавництво Ліра - К.
- Обух, Л. В. (2018). Коуч-технології, тренінги та майстер-класи як складові музичного менеджменту в соціокультурному просторі України. *World Science*, 3(31), т. 6, 43-46.
- Посвалюк, В. Т. (2002). *Щоденні самостійні вправи трубача*. Всеукраїнський брас-бюлетень.
- Посвалюк, В. Т. (2006). *Мистецтво гри на трубі в Україні*. Видавничий центр КНУКіМ.
- Розіна, Н. В. (2013). *Майстер-клас як форма діяльності віртуальної школи професійного становлення молодого педагога*. Черкаський обласний інститут післядипломної освіти педагогічних працівників.
- Цуканова, Г. (2014). Практика впровадження навчального методу «майстер-клас» (на прикладі дисципліни «Майстер-клас із медіа-PR»). *Вісник Львівського університету. Серія Журналістика*, 39, 156-161.
- Broiako, N., Oliinyk, O., Skomorovska, I., Dorofieieva, V., Pistunova, T. & Koehn, N. (2021). Training as a means of successful professionalization of applicants for higher education in quarantine. *Laplace em Revista (International)*, 7(Extra B), 503-510. <https://doi.org/10.24115/S2446-622020217Extra-B960p.503-510>
- Pikhtar, O. (2019). The Personality Oriented Concept of Students' Musical Thinking Development in Higher Education Institutions of Art. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 2(1), 50-59. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.1.2019.171786>

References

- Barabanova, N. R. (2010). Maister-Klasy z Informatsiino-Dilovykh Komunikatsii: Metodyka Provedennia [Master Classes on Information and Business Communications: Methods of Conducting]. *Visnyk Kharkivskoi Derzhavnoi Akademii Kultury [Visnyk of Kharkiv State Academy of Culture]*, 31, 74-80 [in Ukrainian].
- Broiako, N. B., & Dorofieieva, V. Yu. (2021). Do Problemy Pidhotovky Muzykantiv-Profesionaliv u Suchasnii Systemi Mystetskoi Vyshchoi Osvity [To the Problem of Training Professional Musicians in the Modern System of Artistic Higher Education]. In V. Shpak (Comp.), *Scientific Research of the XXI Century* (Vol. 1; pp. 264-267). GS publishing service. <https://doi.org/10.51587/9781-7364-13302-2021-001> [in Ukrainian].
- Broiako, N. B., Dorofieieva, V. Yu., Kovmir, N. V., & Pistunova, T. V. (2021, February 10-12). Zastosuvannia Naukovo-Osvitnikh Klasteriv u Mystetskykh ZVO: Kontury Problemy [Application of Scientific and Educational Clusters in Art Free Economic Zones: Contours of the Problem]. In *The World of Science and Innovation*, Abstracts of the 7th International Scientific and Practical Conference, London (pp. 387-392). Cognum Publishing House [in Ukrainian].

- Broiako, N., Oliinyk, O., Skomorovska, I., Dorofieieva, V., Pistunova, T., & Koehn, N. (2021). Training as a Means of Successful Professionalization of Applicants for Higher Education in Quarantine. *Laplage em Revista (International)*, 7(Extra B), 503-510. <https://doi.org/10.24115/S2446-622020217Extra-B960p.503-510>
- Obukh, L. V. (2018). Kouch-Tekhnolohii, Treninhy ta Maister-Klasy yak Skladovi Muzychnoho Menedzhmentu v Sotsiokulturnomu Prostori Ukrainy [Coach Technologies, Trainings and Master Classes as Components of Music Management in the Socio-Cultural Space of Ukraine]. *World Science*, 3(31), vol. 6, 43-46 [in Ukrainian].
- Pikhtar, O. (2019). The Personality Oriented Concept of Students' Musical Thinking Development in Higher Education Institutions of Art. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 2(1), 50-59. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.1.2019.171786>
- Posvaliuk, V. T. (2002). *Shchodenni Samostiini Vpravy Trubacha [Daily Independent Trumpet Exercises]*. Vseukrainskyi bras-biuleten [in Ukrainian].
- Posvaliuk, V. T. (2006). *Mystetstvo Hry na Trubi v Ukraini [The Art of Trumpet Playing in Ukraine]*. KNUKiM Publishing [in Ukrainian].
- Rozina, N. V. (2013). *Maister-klas yak Forma Diialnosti Virtualnoi Shkoly Profesiinoho Stanovlennia Molodoho Pedahoha [Master Class as a Form of Activity of the Virtual School of Professional Development of a Young Teacher]*. Cherkaskyi oblasnyi instytut pisliadyplomnoi osvity pedahohichnykh pratsivnykiv [in Ukrainian].
- Tsukanova, H. (2014). *Praktyka Vprovadzhennia Navchalnoho Metodu "Maister-klas" (na Prykladi Dystsypliny "Maister-klas iz Media-PR") [The Practice of Implementing the Teaching Method "Master Class" (on the Example of the Discipline "Master Class on Media PR")]*. *Visnyk Lvivskoho Universytetu. Serii Zhurnalistyka [Visnyk of the Lviv University. Journalism Series]*, 39, 156-161 [in Ukrainian].
- Zakus, I. M. (2017). *Ukrainian Jazz Standarts = Ukrainski Dzhazovi Standarty*. Lira-K [in English, in Ukrainian].

MASTER CLASS AS PART OF MUSICIANS PROFESSIONAL AND PRACTICAL TRAINING

Tetiana Pistunova

Associate Professor at the Musical Art Department;
ORCID: 0000-0002-8418-9044; e-mail: tetanapistunova@ukr.net
National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The article examines the features of practical training and independent work of musicians in art institutions of higher education, presents the experience of introducing master classes as a methodological component of the educational program 'Musical Art' for 'Bachelor' and 'Master' degrees. **The purpose of the research** is to analyze the practical experience of using the master class method in training musicians for the educational programs 'Bachelor', 'Master'. **The research methodology** consists of several general scientific and special methods: analytical-search – to

clarify the concepts of research; problem-search and observation method – to identify the main features of the master class; comparative – to compare the educational process as a whole and the method of transferring information within the framework of master classes; classification – for grouping master classes by type, method of conducting and tasks. **The scientific novelty of the research** consists in a comprehensive understanding of the practice of conducting master classes as an integral part of the professional competencies' formation of music students in institutionalized higher music education, their systematization and classification by types, methods and tasks. **Conclusions.** The analysis of many of master classes held at the Kyiv National University of Culture and Arts made it possible to make some generalizations of practical experience and propose the following classification by type: conceptual master class, practice-oriented master class, combined master class. Own experience of initiating, planning and conducting master classes and pedagogical observation proves that the construction of the author's models of the educational process in real-time, the practical mastering of music skills within the framework of the broadcast of experience, the activation of the cognitive activity of music seekers are the most effective means of exchange and popularization of modern technologies, techniques, programs to improve professional competence, the formation of an individual creative performing style.

Keywords: master class, musical performance, modern higher art education, musicians practical training

228

МАСТЕР-КЛАСС КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ ПОДГОТОВКИ МУЗЫКАНТОВ

Татьяна Пистунова

доцент кафедры музыкального искусства;

ORCID: 0000-0002-8418-9044; e-mail: tetanapistunova@ukr.net

Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Аннотация

Цель исследования – проанализировать практический опыт использования метода мастер-класса в подготовке музыкантов по образовательным программам «Бакалавр», «Магистр». В статье рассмотрены особенности практической подготовки и самостоятельной работы музыкантов в художественных учреждениях высшего образования, представлен опыт внедрения мастер-классов как методической составляющей образовательной программы «Музыкальное искусство» ОС «Бакалавр» и ОС «Магистр». **Методология исследования.** Применен ряд общенаучных и специальных методов: аналитически-поисковый – для уточнения понятий исследования; проблемно-поисковый и метод наблюдения – для выявления основных признаков мастер-класса; компаративный – для сравнения образовательного процесса в целом и способа передачи информации в рамках мастер-классов; классификации – для группирования мастер-классов по видам, методам проведения и задачам. **Научная новизна исследования** состоит в комплексном осмыслении практики проведения мастер-классов как

неотъемлемой составляющей формирования профессиональных компетентностей студентов-музыкантов в институализированном высшем музыкальном образовании, их систематизации и классификации по видам, методам и задачам. **Выводы.** Анализ ряда мастер-классов, состоявшихся в Киевском национальном университете культуры и искусств, позволил осуществить некоторые обобщения практического опыта и предложить следующую классификацию по видам: концептуальный мастер-класс, практически-ориентированный мастер-класс, комбинированный мастер-класс. Собственный опыт инициирования, планирования и проведения мастер-классов и педагогическое наблюдение доказывает, что конструирование авторских моделей образовательного процесса в режиме реального времени, практическое усвоение навыков музыки в рамках трансляции опыта, активизация познавательной деятельности соискателей музыкального искусства являются наиболее эффективными средствами обмена и популяризации современных технологий, методик, программ для повышения профессиональной компетентности, формирования индивидуального творческого исполнительского стиля.

Ключевые слова: мастер-класс; музыкальное исполнительство; современное высшее художественное образование; практическая подготовка музыкантов



DOI: 10.31866/2616-7581.4.2.2021.245802

UDC 37:78]:398(479.24)(091)

HISTORICAL BACKGROUND FOR THE CREATION OF THE RESEARCH ROOM OF MUSIC

Leyla Aslanova

*PhD Candidate; ORCID: 0000-0003-3035-7281; e-mail: leyla_aslanova@yahoo.com
Azerbaijan State University of Culture and Arts, Baku, Azerbaijan*

Abstract

The article discusses the research issues conducted in the field of music education in Azerbaijan in the early twentieth century. The article also looks at the process of collecting and transmitting the oral folk heritage of Azerbaijan to future generations and examines the purposeful work carried out in this area. In addition, the article provides information about prominent Azerbaijani educators in the field of writing and studying samples of national folklore, based on archival materials, highlights several relevant sources in this regard. The article emphasizes the peculiarities of the folklore environment of Baku and Sheki, where oriental concerts are held. **The purpose of the research** is to determine the features of the collection and recording of Azerbaijani folklore samples. The article emphasizes the work of the Research Music Room, which is important in the field of education. The study of national and cultural values of the Azerbaijani people in modern times and the solution of the problems of spiritual heritage protection are the basis of the research as a working principle of the research music room. **The research methodology** is based on music-analytical and historical analysis. It was noted that the research music room has established its activities in the field of collection and study of folklore within the requirements of modern times. At the same time, the methodological basis of the article is based on the scientific-theoretical principles and research practices of Azerbaijani and foreign musicologists in the study of musical folklore, comparison of oral folk-art examples, recording of folk music samples. **The scientific novelty of the research** is that for the first time, the activity features of the scientific room within the framework of Azerbaijani music were examined, and the working principles were studied in detail. At the same time, based on the research, the article presents a scientifically substantiated study of the features of the process of collecting and studying musical folklore in the early twentieth century, the oral folklore recording. **Conclusions.** The presented article allows us to cover the activity of the Research Room of Music established at the Azerbaijan State Conservatory in 1932, in particular, to get important results in the study of Azerbaijani folklore. The article analyzes the continuation of the educational movement in Azerbaijan, in particular, the popularization and use of oral folklore, using articles, transcripts and speeches of meetings periodically published in the press. It is noted that the processes of globalization taking place in the world today emphasize the value system of traditional heritage. This is especially important in the field of humanities in terms of studying the history and folklore of Azerbaijani music culture up to modern times.

The problems of writing and studying Azerbaijani music folklore were raised by national educators. From this point of view, it is especially important to systematically publish materials on the study of oral folk art in periodicals. It was noted that the educators paid special attention to the educational significance of oral folk art. In this sense, the research draws attention to Hasan bey Zardabi's research on folk art, especially its educational function. From this point of view, it is very important to emphasize that the first researches on oral folklore carried out by Azerbaijani enlighteners allowed national folklore to enter the world folk art system. Such issues as identifying the uniqueness of the collection of oral folk art, studying music folklore as a whole, comparing examples of oral music, determining the regularities and harmonization of folk music from the activities of the Research Room of Music, and assessing the protection of spiritual heritage were noted. At present, the research music room continues to play an important role in the study of music folklore and generalizes the study of music science at a certain stage in the history of Azerbaijan.

Keywords: folklore; music room; folk art; enlightenment

Introduction

The article examines issues related to the study, collection, and recording of Azerbaijani folk art, the study of the activities of educators based on archival data, as well as the principles of work related to the collection of folklore. In this regard, as a researcher of the Research Room of Music, I can note that the works of Azerbaijani music educators, as well as folklore researchers based on folk art, are the result of research in the direction of collecting national values in modern times. It should be noted that one of the important and urgent tasks of modern Azerbaijani folklore is to study the examples of folk art that reflect the national traditions and to highlight their characteristics.

The diversity of work carried out in this field, the expression of different topics, the coverage of examples of folklore are reflected in the Research Room of Music. It is known that folklorists and ethnographers protect the vocabulary of the people. The collection of folklore samples and their transfer from memory to writing is an important step in this area. It should be noted that it was not possible to record all of these examples. Most folklorists use examples collected and published by earlier scholars and researchers. Speaking about this, it is necessary to emphasize the activities of the Azerbaijan Folklore Institute. Thus, the working principles of music educators are important in the recording of folk art. The Research Room of Azerbaijani Music is characterized by the combination of creative areas that reflect the high moral values of Azerbaijani folklore, the leading trends of ethical and aesthetic thinking. It is known that Azerbaijani folklore differs in different genres, and these features were taken into account during the study of archival materials. It is known that the recording of Azerbaijani folklore began in the late 19th century. In this sense, it is important to cover those periods in the work of the Research Room of Music and to highlight the principles of their operation. In particular, following the samples of the press and the manuscripts of educators of that period, as well as other similar issues are included in the research activities of the Research Room of Music. From this point of view, the activity of the music room can be assessed as a general development line and result of many years of research. It should be noted that the music room aims to study, research and record national values.

Purpose of the article

The purpose of the article is to study the activities of the Research Room of Music. The main purpose of appealing to the activities of the music room is to reveal the peculiarities of the study and recording of folk-art traditions in modern times. The article examines the history of the study of oral folklore and the involvement of some related materials in the research process, the types of activities carried out to protect the spiritual heritage, the principles of work of leading educators, sources of information.

Recent research and publications analysis

The study of the activities of the Research Room of Azerbaijani Music is of great importance in the history of the development of modern Azerbaijani folk art. The activities of the Research Music Room in the study and recording of folklore are covered in research work. The study and recording of musical folklore have been studied in the research works of U. Hajibeyli (1985), M. Magomayev (1987), Z. Safarova (2013), F. Aliyeva (2005), F. Khaligzade (2003), E. Gippius (1980) and I. Pazicheva (2015) and they form the scientific basis of the presented article.

Main research material

Today, in the age of globalization processes in the world space and the involvement of Azerbaijani culture in this process, the issue of preserving the cultural heritage of Azerbaijan and, in particular, oral musical culture is especially acute. 21st century is the century of 'screen' culture with a huge information flow. Of course, the influence of such, I would say, massive information processes can also have a negative side.

The globalization processes taking place today in the world space more vividly highlight the value system of the traditional heritage. For modern humanities, it is important to study the history of Azerbaijani musical culture – from the archaic to the modern functioning of Azerbaijani musical folklore, because the context of mass information culture is fraught with the danger of levelling, absorption, the negative transformation of oral musical creativity. It should be noted that the collection and recording of folklore in modern times is consistent with these ideas: 'With the availability of modern materials, manuscripts can be used to assess the dynamics of the development of some rituals and genres; the recordings at different times demonstrate a range of poetic means in some genres.' (Krashennikova, 2016, p. 149).

Let us emphasize that at the UNESCO level, the problem of preserving intangible heritage has been raised more than once. Thus, in 2002, 120 countries took part in the meeting of the UNESCO Ministerial Round Table participating countries 'Intangible Cultural Heritage – Reflection of Cultural Diversity', which 'expressed concern about the processes that destroy traditional culture, the lack of a common strategy for the protection and development of world heritage' (Akhundova, 2003, p. 88).

It is very important and interesting that the tasks of coordinating the work on recording and collecting musical folklore, once set by the organizers of the research study of music, are still active today. So, N. Akhundova, representing the department of

cultural policy of the Ministry of Culture of Azerbaijan, wrote the following: 'The national policy of Azerbaijan in the field of preservation of intangible heritage is concentrated in several directions. The first of them is the collection and preservation of the best examples of material, musical and decorative-applied art' (Akhundova, 2003, p.89). As you can see, the independence of Azerbaijan stimulated the collection and preservation of samples of the spiritual culture of Azerbaijan.

The role of the educational, scientific contribution of the research office of music to the history of the development of Azerbaijani musical culture can be demonstrated more deeply, provided that some materials related to the history of the study of oral folk art are involved in the research process. Let's start with the period of the history of Azerbaijan culture in the late 19th – early 20th centuries. During this period, a powerful educational movement that swept the Azerbaijani society served as an impetus for the progressive activities of the Azerbaijani intelligentsia and, in particular, interest in the problems of preserving and recording the spiritual heritage of Azerbaijan.

The problems of recording and studying folklore were put forward by Azerbaijani educators. For example, on the pages of such an advanced newspaper of the Azerbaijani society as 'Kaspiy', articles were systematically published on the problems of oral folk art, in particular, its notes. In my opinion, the 'Kaspiy' newspaper has played a very important role in collecting and researching examples of oral folk art (Movlaeva, 1983, p. 67).

The newspaper 'Kaspiy' found a place for articles on ethnography, folklore, folk poetry. According to the researchers, the popularization of Azerbaijani folklore on the pages of the newspaper was mainly carried out in two directions: the first was the collection and publication of poetic legends and legends in Russian translations, the second was an attempt to theoretically investigate some genres of oral folk art (Movlaeva, 1983, p. 67).

Among the Azerbaijani cultural figures, there were well-known enlighteners who collected Azerbaijani folklore, for example, G. Zardabi, M. Mahmudbekov, T. Bayramalibekov, A. Shahtakhtinsky, I. Akhundov.

It is noteworthy that the enlighteners assessed Azerbaijani folklore as a phenomenon that has developed over many millennia of the history of the people and functions as a living source of national values. These ideas are consistent with the stages of development of Azerbaijani folklore: 'Instrumental music, due to the greater preservation of rhythm formulas, intonation vocabulary, natural melody, is in a state of static and ensures the preservation of the authenticity of ethnic music. Instrumental music makes it possible to note the environmental friendliness of ethnocultural, its preservation in the conditions of a multiethnic region. Song creativity, on the contrary, is in a state of dynamics, because, thanks to verbosity, genre diversity, and a high potential for renewal, it turned out to be less stable in the face of transformations taking place in the field of musical art' (Movlaeva, 1983, p. 68).

The educators paid special attention to the educational value of oral folk art. Let us recall the article 'From the Experienced' by G. Zardabi in the newspaper 'Kaspiy', which was devoted to the Ashig creativity, in particular, its educational function (Movlaeva, 1983, p. 68).

It is very important to emphasize that the very first publications of oral folk art, carried out by Azerbaijani educators, made it possible to introduce Azerbaijani folklore

into the system of world folk art. Thus, various kinds of ceremonies, rituals, beliefs, poetic understanding of the ethnic culture of Azerbaijanis evoked an adequate response from representatives of the educational movement, in particular, representatives of Russian culture. The analogies and parallels they cited between the worldview of different peoples testified to the development, on the one hand, and the antiquity of the ethnic culture of Azerbaijanis, on the other hand.

The activities of Gasan bek Zardabi were of particular importance. Being an active public figure, educator, G. Zardabi was the initiator of the collection and publication of musical folklore, in general, oral folk art.

From the biography of the educator, literary critic, teacher Firdun-bek Kocharlinsky. It is known that throughout his scientific and teaching activities he collected and studied oral folk art.

On November 4, 1916, the newspaper 'Sovghat' published an article by the poet, educator, public figure Abbas Sakhhat 'The meaning of song and music in schools.' The article is devoted to teaching music in schools. According to A. Sakhhat, musical education is a necessary condition that helps humanity to achieve great results in life (Movlaeva, 1983, p. 67). Music and singing lessons common in Azerbaijani schools contributed to the perception and memorization of musical folklore, which naturally mattered in the preservation of oral musical creativity.

An article by A. Agayev 'Experience of the sketch of Tatar folk poetry' was published on the pages of the newspaper 'Kaspiy'. It considered the features of Azerbaijani dastans, emphasized the specificity of Ashig art. Special attention was paid to the dastan 'Asli and Kerem'.

Interesting observations were expressed in the newspaper 'Kaspiy' in the article 'Eastern music, its processing, future and oriental orchestra' (Movlaeva, 1983).

In this work, we were interested not only in the author's thoughts on the specificity, originality of Azerbaijani folk music but also in the consideration of the issues of preserving oral musical culture.

Here are some interesting observations. The author of the article writes about folk music: 'Each separate sound of this melody has a certain meaning ... so that the listener can imagine a full, vivid idea of the life of a famous people, the songs of this people must be performed in all accuracy, what it is, as it is sung by a peasant ... The word of a peasant is closely connected with his song; his soul, mind, and heart are poured out in both; both the word and the song serve as vivid exponents of his originality' (Aliyeva, 2005, p. 9).

In the article under consideration, the problem of recording is posed. So, the author of the article quite rightly notes that 'it is very difficult to precisely transfer the melody to the notes as it is played. To do this, the recorder himself must be well acquainted with these tunes' (Aliyeva, 2005, p. 104).

The analyzed article is remarkable in many respects. In addition to the above, the problem of variance is also posted here, which actualizes the recording of musical folklore. According to the author of the article, songs are passed orally from one performer to another. And, accordingly, each brings certain nuances to the performance. Moreover, the article emphasizes the historical and social factors. The problem of the lack of recording and the problems resulting from it, such as changing the melody over time

and in the absence of the original recorded version of the sample, thus the impossibility of comparing and studying the changes, was covered (Aliyeva, 2005, p.104–105).

The article also emphasizes that Azerbaijani melodies (as the author calls them in the article are oriental) are richly ornamented, with many decorations, creating the very essence of the music. According to the author of the article, Azerbaijani melismas should be recorded as accurately as possible (Aliyeva, 2005, p.104).

Movlaeva S., who researched the history of the 'Kaspiy' newspaper, noted that 'significant factual material about oral folk art presented on the pages of 'Kaspiy' makes it possible to assert that the newspaper played a certain role in the propaganda of Azerbaijani oral and folk art in the press. Collecting materials of oral creativity was one of the civic tasks of Azerbaijani publicists, who, even in the pre-revolutionary period, laid the foundation for the creation of the science of folklore in the future' (Movlaeva, 1983, p. 72).

Already in the first years of the twentieth century, in 1901-1904, public figures with a musical education considered the collection and recording of the most important task in the development of Azerbaijani music. So, it was supposed to conduct a thorough study of the material, organize the collection of samples of oral folk art, and find common and distinguishing features (Aliyeva, 2005, p. 104).

As evidenced by the materials cited, specific goals were set for collecting oral folk art. Namely: the definition of originality, the study of musical folklore in its entirety, comparison of samples of oral musical creativity, the definition of general patterns of functioning of folk music, and, as a result, the search for an adequate harmonization of folk music.

I must say that the holding of so-called oriental concerts in such cities of Azerbaijan as Baku and Shusha played a big role. Of course, they were indirectly related to the collection and recording of musical folklore, but in the reviews of these concerts, we find a lot of valuable material. So, suffice it to say that the authors of the reviews emphasized the beauty of Azerbaijani mugams, the originality of the Ashig music. The fact of popularization of folk music and preservation of its best traditions was also emphasized.

Scientific interest, an incentive to study, collect and record oral musical creativity was given not only by everyday performance but also by a concert performance.

Archival materials and the press of those years indicate that the 'Muslim Benevolent Society' organized the so-called Muslim evenings, where Azerbaijani folk music was played.

So, on January 11, 1902, the first oriental concert was held in the theater of Z.A. Tagiev. Public figures and cultural figures wrote about the huge impression that Azerbaijani folk music made, from the rank of everyday music to the rank of concert performance. Reviewers in the Kaspiy newspaper wrote: 'Accustomed to listening to the playing of oriental instruments in relatively small rooms and usually in a close circle of people, many of the visitors, even before the concert began, expressed their opinion that it is difficult to expect a good impression from these instruments in a theatre building. But the very first number of the concert – 'Arazbari' – performed by an oriental orchestra, was supposed to dispel such thoughts due to the enormous success with which the performance of this number went' (Aliyeva, 2005, p. 52).

This fact is interesting because oriental concerts were one of the steps towards understanding the importance of preserving and respecting Azerbaijani folk music.

I would also like to emphasize the high level of professionalism of the performers. Already at the first oriental concert, an outstanding musician performed – Khanende Jabbar Karyagdi, Ashiq Abbas Kuli, Najaf Kuli from Shushi.

At the Muslim evening held on January 20, 1907, 'the head of the concert department of Badalbekov, at the request of visitors, sang a solo concert: 'Yaryn gashi fursat magamidur'. The chorus of children singing very harmoniously performed several interesting choral Tatar (Azerbaijani: approx. L. A.) songs. Famous Caucasian singers: Jabbar, Islam, Mamed and tarists: Zeynal, Shirin and others performed several beautiful numbers, and they were repeatedly called for encores' (Aliyeva, 2005, p. 136).

Conclusions

A difficult path led to the history of the creation of the Research Room of Music. Historical and social upheavals, a rethinking of cultural values, which were sometimes reactionary, undoubtedly influenced the solution of the problems of preserving the Azerbaijani spiritual heritage.

In the 20s-30s of the last century, the composer Muslim Magomayev carried out a huge work on the promotion and development of musical folklore. As the Head of the Art Department of the People's Commissariat of Education, supervising the Department of musical radio broadcasts, he headed the Drama and Opera Theatre. Muslim Magomayev everywhere actively participated in solving the problems of the development of Azerbaijani music, in particular, musical folklore.

Already in 1921, at a meeting of the Third All-Azerbaijani Congress of the Union of Art Workers, M. Magomayev set specific tasks to collect and record samples of Azerbaijani folk music. According to M. Magomayev, despite the controversy in the field of decoding oral musical creativity, this work should be purposefully carried out (Khaligzade, 2020).

Working in the People's Commissariat of Education, M. Magomayev held the position of Head of the Music Department of Arts. In the charter of the art department, M. Magomayev defined the collection and recording of folk melodies of Azerbaijan as the first point. M. Magomayev wrote: 'It is necessary to attach special importance to the collection and study of folk song art. This issue does not yet coincide with the point that is frozen in our country. Meanwhile, the emergence of Azerbaijani harmony on the surface depends on this work almost entirely.' (Magomayev, 1985, p. 20).

During the 20s of the last century, M. Magomayev repeatedly wrote that 'It is necessary to attach special importance to the collection and study of the Turkic folk song. This question is not getting off the ground. Meanwhile, the identification of the foundations of Turkic harmony almost entirely depends on this work' (Magomayev, 1985, p. 37).

The Research Room of Music, created in 1932 at the Azerbaijan State Conservatory, played a huge role in the development of Azerbaijani musical folklore and summed up the historical development of Azerbaijani musical science at a certain stage in the history of Azerbaijan.

It should be noted that the Research Music Room has played an important role in the promotion of folk music and the development of ethnomusicology. It should be noted that the role of the great Azerbaijani composer Uzeyir Hajibeyli in the collection and study of folklore is irreplaceable. U. Hajibeyli's work 'Fundamentals of Azerbaijani folk music' prepared the basics of folk art. Thus, at the beginning of the century, in the context of the development of music through folklore and realism, the scientific attitude to folklore had a direct impact on the collection of examples of folk art. It should be noted that, along with the recording, research, and publication of music folklore, the activities of the music cabinet also played an important role in illuminating the enlighteners.

Thus, the study, recording, and transmission of musical folklore to future generations mean a deep mastery of national culture. The Research Room of Music, which has played a major role in the development of Azerbaijani folk music, is a special stage in the study, publication, and research of folk art. The activity of the Research Room of Music is based on the principles based on many years of creative experience and comprehensive professionalism.

References

- Abdulaeva, M. (2011). Etnomuzikal'nye Traditsii v Strukture Kul'turnoi Identichnosti Narodov Dagestana [Ethnomusical Traditions in the Structure of Cultural Identity of the Peoples of Dagestan]. *Idil*, 2(10), 169-191. <https://doi.org/10.7816/idil-02-10-11> [in Russian].
- Akhundova, N. (2003). K Probleme Sokhraneniya Nematerial'nogo Kul'turnogo Naslediya [On the Problem of Preserving Intangible Cultural Heritage]. *Harmony*, 2, 88-90 [in Russian].
- Aliyeva, F. (Comp.) (2005). *XX əsr Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Tarixinin Qaynaqları (1901-1911)* [Sources of the History of Azerbaijan Musical Culture of the XX Century (1901-1911)]. Nurlan [in Azerbaijani].
- Gippius, E. V. (1980). Obshcheteoreticheskiy Vzglyad na Problemu Katalogizatsii Narodnykh Melodii [General Theoretical View on the Problem of Cataloging Folk Melodies]. In V. E. Gusev (Comps.), *Aktual'nye Problemy Sovremennoi Fol'kloristiki* [Actual Problems of Modern Folklore]. Muzika [in Russian].
- Guseinov, R., & Verdieva, Kh. (2000). *Istoriya Azerbaidzhana (s Drevneishikh Vremen do 1920 g.)* [History of Azerbaijan (from Ancient Times to 1920)]. Ozan [in Russian].
- Hajibeyli, U. (1985). *Azərbaycan Xalq Musiqisinin Əsasları* [Basics of Azerbaijani Folk Music]. Yazychy [in Azerbaijani].
- Khaligzade, F. (2003). Problema Sokhraneniya Muzykal'nogo Fol'klora Azerbaidzhana v Epokhu Globalizatsii [The Problem of Preserving the Musical Folklore of Azerbaijan in the Era of Globalization]. *Harmony*, 2, 124-127 [in Russian].
- Krashennnikova, Y. (2016). Sobranie Fol'klornykh Materialov v Fondakh Natsional'nogo Muzeya Respubliki Komi: Itogi i Perspektivy Raboty s Kollektsei [Collection of Folklore Materials in the Foundations of the National Museum of the Comi Republics: Results and Perspectives of Work with the Collection]. In L. Lobanova, & N. Kuznetsov (Eds.), *Fol'kloristika Komi* [Folkloristics Komi] (Iss. 17, pp. 145-164). EKM. <https://doi.org/10.7592/Sator.2016.17.06> [in Russian].
- Magomayev, M. M. (1987). *O Muzykal'nom Iskusstve Azerbaidzhana* [About the Musical Art of Azerbaijan]. Ishyg [in Russian].

- Movlaeva, S. (1983). *Propaganda Russkoi i Azerbaidzhanskoi Kul'tury na Stranitsakh Gazety "Kaspii" (1881-1917) [Propaganda of Russian and Azerbaijani Culture on the Pages of the Newspaper "Caspian" (1881-1917)]*. Elm [in Russian].
- Pazicheva, I. (2015). *Variatnost' v Azerbaidzhanskoi Muzyke [Variation in Azerbaijani music]*. Elm ve tehsil [in Russian].
- Popova, A., Sinenko, O., Prokopenko, L., Dorofieieva, V., Broiako, N., Danylenko, O., & Vitkalov, S. (2021). Methods of Organization of Information and Communication Technologies in Institutions of Higher Education. *International Journal of Computer Science and Network Security*, 21(4), 140-144. <https://doi.org/10.22937/IJCSNS.2021.21.4.19> [in English].
- Safarova, Z. (2013). *Muzykal'naya Nauka Azerbaidzhana (XIII-XX veka) [Musical Science of Azerbaijan (XIII-XX Centuries)]*. Azerneshr [in Russian].

ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ СТВОРЕННЯ НАУКОВО-ДОСЛІДНОГО КАБІNETУ МУЗИКИ

Лейла Асланова

дисертантка; ORCID: 0000-0003-3035-7281; e-mail: leyla_aslanova@yahoo.com

Азербайджанський державний університет культури і мистецтв, Баку, Азербайджан

238

Анотація

Мета дослідження – з'ясувати роль та специфіку функціонування науково-дослідного кабінету музики у контексті вивчення азербайджанського фольклору. У статті проаналізовано дослідження, проведені в галузі музичної освіти в Азербайджані на початку ХХ ст.; визначено особливості збирання та запису фольклору; підкреслено особливості фольклорного середовища Баку та Шекі. **Методологія дослідження** заснована на музично-аналітичному та історичному аналізі; науково-теоретичних засадах та дослідницькому досвіді азербайджанських і закордонних музикознавців у галузі вивчення музичного фольклору, зіставлення зразків усної народної творчості, запису зразків народної музики. **Наукова новизна дослідження**. Вперше вивчено особливості діяльності та принципи роботи науково-дослідного кабінету в межах азербайджанської музики. Водночас представлено науково обґрунтоване дослідження особливостей процесу збирання та вивчення музичного фольклору на початку ХХ ст. Зазначено, що науково-дослідний кабінет музики налагодив свою діяльність у галузі збирання та вивчення фольклору відповідно до вимог сучасності. **Висновки**. Вивчення діяльності науково-дослідного кабінету музики, створеного при Азербайджанській державній консерваторії 1932 року, дозволило отримати важливі результати у дослідженні азербайджанського фольклору. Проаналізовано просвітницький рух в Азербайджані, зокрема популяризацію та застосування усного фольклору; використано статті, стенограми та виступи зборів, що періодично публікуються в пресі. Зазначено, що процеси глобалізації наголошують на системі цінностей традиційної спадщини. Визначення специфіки збирання усної народної творчості, вивчення музичного фольклору, порівняння прикладів усної музики, визначення закономірностей та гармонізації народної музики формують діяльність

науково-дослідного кабінету. Нині науково-дослідний кабінет музики продовжує мати велику вагу у вивченні музичного фольклору та узагальнює дослідження музичної науки на певному етапі історії Азербайджану.

Ключові слова: фольклор; кабінет музики; народна творчість; просвітництво

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ СОЗДАНИЯ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО КАБИНЕТА МУЗЫКИ

Лейла Асланова

диссертантка; ORCID: 0000-0003-3035-7281; e-mail: leyla_aslanova@yahoo.com

Азербайджанский государственный университет культуры и искусств, Баку, Азербайджан

Аннотация

Цель исследования – выяснить роль и специфику функционирования научно-исследовательского кабинета музыки в контексте изучения азербайджанского фольклора. В статье проанализированы исследования, проводимые в области музыкального образования в Азербайджане в начале XX века; определены особенности сбора и записи фольклора; подчеркнуты особенности фольклорной среды Баку и Шеки. **Методология исследования** основана на музыкально-аналитическом и историческом анализе; научно-теоретических принципах и исследовательском опыте азербайджанских и зарубежных музыковедов в области изучения музыкального фольклора, сопоставления образцов устного народного творчества, записи образцов народной музыки. **Научная новизна исследования.** Впервые были изучены особенности деятельности и принципы работы научно-исследовательского кабинета в рамках азербайджанской музыки. Вместе с тем представлено научно обоснованное исследование особенностей процесса сбора и изучения музыкального фольклора в начале XX в. Отмечено, что научно-исследовательский кабинет музыки наладил свою деятельность в области сбора и изучения фольклора в соответствии с требованиями современности. **Выводы.** Изучение деятельности научно-исследовательского кабинета музыки, созданного при Азербайджанской государственной консерватории в 1932 году, позволило получить важные результаты в изучении азербайджанского фольклора. Проанализировано просветительское движение в Азербайджане, в частности популяризацию и применение устного фольклора; использованы периодически публикуемые в прессе статьи, стенограммы и выступления собраний. Отмечено, что процессы глобализации делают упор на систему ценностей традиционного наследия. Определение специфики собрания устного народного творчества, изучение музыкального фольклора, сравнение примеров устной музыки, определение закономерностей и гармонизации народной музыки формируют деятельность научно-исследовательского кабинета. В настоящее время научно-исследовательский кабинет музыки продолжает играть важную роль в изучении музыкального фольклора и обобщает изучение музыкальной науки на определенном этапе истории Азербайджана.

Ключевые слова: фольклор; кабинет музыки; народное творчество; просвещение



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

DOI: 10.31866/2616-7581.4.2.2021.245807

UDC 378.6:78(479.24)(091)

FROM THE HISTORY OF THE CONSERVATORY CREATION IN AZERBAIJAN

Naira Gulamova

Senior Lecturer, PhD Candidate at the Department of Methodology and Pedagogical Practice;

ORCID: 0000-0001-5019-6265; e-mail: iamirullayev76@mail.ru

Baku Musical Academy named after Uzeyir Hajibeyli, Baku, Azerbaijan

Abstract

This article is devoted to the first conservatory creation of the Muslim East, which was opened in the city of Baku on August 26, 1921. In itself, this remarkable fact testifies to the difficulties that arose on the way to creating this Higher Musical Educational Institution in Baku. The article consistently highlights the most important facts related to the opening and activities of the conservatory. It is important to emphasize that despite all the difficulties that arise along the way, Uz. Hajibeyli and his associates persistently went to their cherished dream – the creation of the first conservatory in Baku. **The purpose of the research** is to identify the conditions in which the first conservatory of the Muslim East was created. Uz. Hajibeyli took years of consistent work to create that strong foundation on which the building of the conservatory was erected, now BMA named after. Uz. Hajibeyli. Note that August 26, 2021, marks the 100th anniversary of the first conservatory in Azerbaijan founding. **The research methodology** is based on genuine historical facts with which the activities of Uzeyir Hajibeyli were associated in the process of creating the conservatory. **The scientific novelty of the research** is associated with some facts of Uz. Hajibeyli's life, which were not mentioned at all in Soviet times. All these facts, one way or another, come out of the time of the existence of the Azerbaijan Democratic Republic. The ADR national anthem was written by Uz. Hajibeyli. It is also the anthem of modern Azerbaijan. **Conclusions.** The approaching centenary anniversary of the first conservatory in Azerbaijan allows not only to evaluate the path it has travelled but also to pay tribute to its creator, Uzeyirbek Hajibeyli, the founder of Azerbaijani professional music, a great visionary who consistently leads Azerbaijani music along the path of progress and conquest of heights in composing, performing and educational processes in the republic.

Keywords: Azerbaijan Democratic Republic; Karabakh; Shusha; brigade teaching method; 'Lessons of listening to music'

Introduction

The formation of a particular artistic culture as a whole, as well as the direct development of its spheres, is entirely connected with the development of the country, its economic well-being, the level of education and culture, and, of course, the activities of its great representatives involved in this process.

It will not be a revelation that the flourishing of artistic culture is invariably associated with the human factor. In this regard, we would like to note the role and significance of the activity of a largely unique, and therefore unrepeatable personality in the history of Azerbaijani musical art of the 20th century, such as Uzeyir Hajibeyli.¹

A native of Karabakh, whose childhood was associated with the unsurpassed natural beauty and enchanting musical and poetic atmosphere of Shushi, he forever entered the history of Azerbaijani musical art as the creator of the first opera and the first conservatory of the Muslim East. Paying tribute to all that has been achieved over the years of purposeful, creative, and fraught with great difficulties Uzeyir bek, we would like to turn to the history of his conservatory creation.

Nothing is surprising in the very idea of opening a conservatory, expressed by Uz. Hajibeyli, let's pay attention to the historical time and some circumstances accompanying this fact. First of all, it should be noted that we are talking about a composer who has won wide audience recognition, the author of popular music and stages works, including the mugam opera 'Layli and Majnun' (1908) and musical comedies 'Not that, so this' (1910) and 'Arshin Mal Alan' (1913).

Along with this Uz. Hajibeyli was a well-known publicist who raised in his articles acutely topical and urgent problems related to education, opening schools in rural areas, improving the living conditions of people living in certain corners of Azerbaijan.

With all the versatility of its activities, Uz. Hajibeyli was previously a broad-minded composer and it is not surprising that the opening of the conservatory became for him the goal and meaning of all his subsequent activities. As unexpected as the idea of opening a conservatory might seem in itself, historical reality turned out to be just as complex, moreover tragic.

The purpose of the article

The purpose of the article is to identify the conditions in which the first conservatory of the Muslim East was created. Uz. Hajibeyli took years of consistent work to create that strong foundation on which the building of the conservatory was erected, now BMA named after. Uz. Hajibeyli. To the above, we add that August 26, 2021, marks the 100th anniversary of the first conservatory in Azerbaijan founding.

Recent research and publications analysis

The description of the conservatory formation in Azerbaijan became possible thanks to the research of E. Avasov, D. Danilov, L. Karagichev, K. Safar-Aliev, encyclopedic dictionaries, archival materials, articles, essays of Uzeyir Hajibeyli.

¹ Uz. Hajibeyli is one of the widely covered authors in Azerbaijani musicology.

Let's name some works belonging to different authors and written in different years:

1. Agaeva H. Uzeyir Hajibekov Monograph (1955)
2. Abasova E. "Opera and musical comedy by U. Hajibeyov" (1961)
3. Abasova E. "Opera Koroglu" U. Hajibeyov. (1975)
4. Abasova E. "Uz. Hajibeyov. Life and creative path" (1985) Baku, Elm 1985.
5. Abezgauz I. Opera Koroglu "Uzeyir Hajibekov. About artistic discoveries". M. "Soviet composer". 1987.
6. Safarova Z. Musical and aesthetic views of U. Hajibeyov (Moscow, 1973, K. Karaev's word will enter)
7. Safarova Z. Monograph "Uz. Hajibeyov and his outstanding predecessors" (2005) in English

Main research material

At the end of April 1920, the Azerbaijan Democratic Republic fell and on April 28 of the same year, the Bolshevik leadership came to power in Baku. A world full of bright hopes for the future collapsed, and a harsh and cruel regime of the dictatorship of the proletariat, far from humanity, reigned.

The events unfolding in then Baku involuntarily affected the Uz. Hajibeyli, for he was a supporter of the Azerbaijan Democratic Republic², a member of the Musavat party, finally the brother of Jeyhun Hajibeyli, who left as part of a government delegation for a conference in Genoa and did not return to his homeland after the well-known events at the end of April 1920³.

On April 28, 1920, a new, Soviet power was established in Azerbaijan, and in June 1920, Uzeyir bey appealed to the government with a letter about the need to open a conservatory in Baku. The great musician was a gentle and delicate person, moreover, he never distinguished himself with a loud voice, but in matters one way or another connected with the conservatory, he turned into a kind of flint. The opening of the conservatory, as well as the work on establishing and improving the educational process in it, were invariably associated with the activities of Uzeyir bey, with his belief in the future of this educational institution.

Uz. Hajibeyli created the conservatory in plundered and ravaged Baku, which in no way resembles the flourishing city of the early 20th century with its magnificent buildings built by famous architects of the era. World celebrities S. Rachmaninov, F. Chaliapin, V. Landovskaya, and many others came to the city, located on the shores of the Caspian Sea, with concerts.

The opening of the conservatory took place on August 26, 1921. In the building intended for a music educational institution, there was absolutely nothing, not only the necessary musical instruments, a library with sheet music, but also tables and chairs.

We must pay tribute to the patience and the consistency that distinguished the work of Uzeyir bey at the conservatory. All the years he spent at the conservatory was, to one degree or another, associated with constant care and various problems related to the educational process.

It is noteworthy that Uz. Hajibeyli for many years headed the Eastern Department of the Conservatory and only from 1939 to 1948 was the director of the Azerbaijan State Conservatory.

The formation of the educational process at the conservatory did not happen immediately and it could not take shape in an extremely short time. In essence, this educational institution was created from scratch and there was no need to talk about any

² In Soviet times, all the facts from the life of this period of Uz. Hajibeyli was disclosed. The composer lived and He created with the constant fear of arrest and in his closet was kept a change of linen in case of arrest.

³ Hajibeyli Jeyhun bey Abdul-Huseynoglu (1891-1962) was the younger brother of Uzeyir bey. He was educated at the University of St. Petersburg and Sorbon. In 1918-1920. worked in the government of the Azerbaijan Democratic Republic. Like many figures of A.D.R. he emigrated to France and until the end of his life lived in Paris, was engaged in journalism. In 1961, the renowned conductor and composer Niyazi (nephew of Uzeyir bey, son of his older brother Zulfugar Hajibeyli) was on tour with the ballet troupe of the Leningrad Opera and Ballet Theater. S.M. Kirov in Paris met J. Hajibeyli and his family. Jeyhun Hajibeyli's son Timuchin (1921-1993) in 1985 was invited to celebrate the 100th anniversary of the Uzeyir Hajibeyli

traditions, about the use of some experience, etc. The way we represent the conservatory passed through several different searches, even experiments, and in this way Uzeyir bey had to face all sorts of difficulties and even pressure.

At the same time, nothing and no force could change the attitude of the founder of the conservatory to his brainchild. The great musician was an integral and strong personality and he never deviated from the intended path.

In the history of the Conservatory in the 30s of the last century, attention is drawn to some innovations that were supposed to revive the educational process. For many years, they have resorted to various kinds of experiments, the work of subject commissions. For some time in the educational process, the so-called brigade teaching method was used, when students of different specialties were divided into brigades and the marks for the answer of one student or the absence of his answer were distributed to the entire group brigade. In this regard, we can only add that the educational process at the conservatory, as well as in other universities of the republic, was formed under the conditions of a completely definite and rigid ideology.

In the 30s of the last century, departments were formed at the conservatory, which replaced the departments. These departments were headed by the following figures of the educational institution: Uz. Hajibeyli (department of foundations of Azerbaijani music), L. M. Rudolf (department of music theory and composition), S. L. Bretanitskiy (string department), V. V. Tovstoluzhskiy (department of special piano), G. Popovitskiy (department of wind instruments) ...

Each created department determined the direction of the educational process associated with the assimilation of the performed works repertoire, curricula in various subjects, and much more. The above is confirmed by the activities of the Department of String Instruments of the ASC. The first head of the string department of the Conservatory was Professor S. L. Bretanitskiy, and a small, loving, and successful team formed around him.

Semyon Leontevich Brttanitskiy was born on January 12, 1887, in Taganrog. The Bretanitskiy family moved to Odessa in 1890 and the first steps, as well as the subsequent first successes of the future musician, turned out to be associated with this city.

In 1898 – 1904 he was educated in a real music school. It is known that at the age of 15 the young musician began his career as an accompanist in the Novikov operetta theatre, later in 1906 – 1907 he performed as a soloist with the Leipzig Symphony Orchestra. After that, the musician worked as a soloist of the Odessa City Theater Orchestra.

In 1906 – 1908 S. Bretanitskiy continued his education at the Leipzig Conservatory. In 1911 – 1914 he was studying in the class of Professor A.S. Auer at the St. Petersburg Conservatory. Later, the musician continued his performing and teaching activities in cities such as Chisinau, Rostov-on-Don, Kharkiv.

In 1916 S. L. Breanitskiy moved to Baku and here he developed his teaching and performing activities. He taught at the ASC and the Music School (Azerbaijan State Music School) and also played as a performer at the Baku Opera House and the State Symphony Orchestra. Later he became director, the Head of the Department of the Orchestral Faculty of the Conservatory.

Since the mid-30s, four independent faculties have functioned at the conservatory: a special theoretical composer, piano, orchestral instruments, and vocal. The Depart-

ment of the Orchestral Faculty was associated with the activities of teachers leading a special class and other disciplines related to string and wind instruments.

At first, the activities of the Department of the Orchestral Faculty looked rather modest. For example, in the 1933–1934 academic year only 30 teachers worked at the conservatory, of which there were 8 professors, 1 associate professor, and 21 teachers. In the 1935 academic year, 41 students studied at the conservatory. Based on these facts, it is not difficult to imagine what difficulties the leadership of the conservatory constantly faced.

At the same time, by the end of the 30s, the picture associated with the activities of the Department of Orchestral Instruments was changing noticeably. As a remarkable fact, it should be noted an increase in the number of both students studying at the conservatory and teachers working at this faculty. In connection with this division of the orchestral faculty into two independent departments, it could be recognized as a reasonable and necessary step.

From that time to the present day, the Department of String Instruments and the Department of Wind Instruments at the Conservatory, now at the Baku Music Academy named after Uz. Hajibeyli represents an independent and creatively successful beginning.

The string department of the Conservatory, still headed by S. L. Brittany, was significantly expanded by new performer teachers. Among them was a graduate of the Conservatory M. B. Reitich (violin), the class of the chamber ensemble was entrusted to A. S. Schwartz (cello).

Since 1939, the cellist V. Anshelevich, who taught the class of the chamber ensemble, began his activity at the string department. In the same years, the double bass class was assigned to a recent graduate of the Conservatory M.M. Chudkovskiy and E. B. Schlesinger.

The increased professional level of the Stringed Instruments Department had a beneficial effect on the level of the concert and performing activities of the conservatory. In 1937, a trio began its activity at the conservatory, in which S.L. Brittany (violin), A.S. Schwartz (cello), and M.R. Brenner (piano).

Along with this, the conservatory constantly held thematic concerts with the participation of teachers and students of the string department, which not only aroused great interest among the listeners but also contributed to the professional growth of its young participants.

At the Conservatory of the 1930s, different subjects were taught under different names. Of course, all these initiatives were primarily aimed at captivating the student, making his music lessons more fun and meaningful. Recalling his childhood impressions, Gara Garayev noted the role and significance of the so-called "Lessons of Listening to Music", which he attended in 1930 at the first-grade school at the Conservatory. These lessons were conducted by the famous and wonderful pianist Vladimir Kozlov. Lessons with a live performance of music were a huge success, each lesson for the children's audience turned into a kind of music celebration.

It should be admitted that the concert life of Baku in the 30s of the last century was remembered not only for its intensity but also for the names of the great musicians who came. Such great violinists as Yasha Kheifets, Yehudi Menuhin, Miron Polyakin,

Isaac Stern, David Oistrakh performed on the stage of the Baku Philharmonic, and this star list alone can confirm the glory of Baku as a city that loves music, but also knows how to pay tribute to the performer.

We can say that the Azerbaijan State Conservatory by the end of the 30s of the last century developed as an academic musical educational institution. The most important achievement of those years is the training of national personnel. Gifted Azerbaijani musicians began to appear at the conservatory. This was not only a hopeful start; it was a kind of omen of the future success of Azerbaijani music in general.

To what has been said, we add that the Azerbaijani composer's creativity of the 30s of the last century was also marked by the birth of new works. In 1935 M. Magomayev performed with the opera 'Nargiz', fully sustained in European traditions and warmly received by the Baku audience. This work was dedicated to the revolutionary events that transformed the life of the inhabitants of the Azerbaijani village. The warm reception of this opera prompted the author to make a new version of it. Unfortunately, M. Magomayev died in 1937, while a new version of the opera 'Nargiz' in 1938 was presented by R. M. Glier.

In the same year, 1938, the long-awaited premiere of the opera 'Koroglu' by Uz. Hajibeyli. took place, which was a great success. The great musician managed to create a spectacular performance imbued with national spirit and stage. The success of the opera 'Koroglu' was indisputable and natural, and the recognition of this work as a national achievement looked quite natural.

I must say that the attitude towards this work is invariable. The opera 'Koroglu' is the pinnacle of the creativity of Uz. Hajibeyli, associated with the heroic struggle of the Azerbaijani people.

The Azerbaijan State Conservatory of the 40s was associated with the rector's activities of Uz. Hajibeyli. This gentle and wise man devoted his whole life to the creation of the conservatory. It was a titanic work associated with upholstering offices, appearances in the press, related to the educational process or the direct development and tasks of Azerbaijani music, etc. It must be said that Uzeyirbek found the time when the first successes of young Azerbaijani composers such as K. Karaev, S. Hajibeyov, J. Hajiyev became known.

During the war years 1941–1945, most of the conservatory was converted into a hospital and the wounded at the front were transported here. Representatives of the teaching and student staff turned out to be participants in the war, among them were both the dead and the wounded who defeated death. The wounded student was Fikret Amirov, who graduated from the composition department of the conservatory in 1948.

Having created a conservatory in Azerbaijan, the great Uzeyirbek Hajibeyli thereby ensured the future development of Azerbaijani musical art, inextricably linked with composing, versatile performing arts, and educational process.

Conclusions

The approaching centenary anniversary of the first conservatory in Azerbaijan allows not only to evaluate the path it has travelled but also to pay tribute to its creator, Uzeyirbek Hajibeyli, the founder of Azerbaijani professional music, a great visionary

who consistently leads Azerbaijani music along the path of progress and conquest of heights in composing, performing and educational processes in the republic.

References

- Abasova, E. G., Danilov, D. Kh, Karagicheva, L. V., & Safar-Alieva, K. K. (1972). *Azerbaidzhanskaya Gosudarstvennaya Konservatoriya imeni Uzeira Gadzhibekova: 1921-1971 [Hajibeyov Azerbaijan State Conservatoire: 1921-1971]*. Azernashr [in Russian].
- Azerbaijani Culture Friends Foundation. (2007). *Üzeyir Hacıbəyov Ensiklopediyası [Encyclopedia of Uzeyir Hajibeyli]*. Sharg-Garb [in Azerbaijani].
- Mamedova (Sarabska), R. (2021). On the Comparative Analysis of the Eurasian Region Cultures. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 4(1), 34-44. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.4.1.2021.233336>
- Tagizade, A. Z. (Comp.) (2014). *Uzeyir Hajibeyli: (Arkhivnye Materialy, Esse, Ocherki, Stat'i) [Uzeyir Hajibeyli: (Archival Materials, Essays, Feature Article, Articles)]*. Sharg-Garb [in Russian].
- Zaliieva, L. (2021). Ways of Choirmaster Art Development in Azerbaijan. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 4(1), 21-33. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.4.1.2021.233335>

З ІСТОРІЇ СТВОРЕННЯ КОНСЕРВАТОРІЇ В АЗЕРБАЙДЖАНІ

Наїра Гуламова

старший викладач, дисертант кафедри методики і педпрактики;

ORCID: 0000-0001-5019-6265; e-mail: iamirullayev76@mail.ru

Бакинська музична академія імені Узеїра Гаджибейлі, Баку, Азербайджан

Анотація

Стаття присвячена створенню першої консерваторії в Азербайджані, яка була відкрита в місті Баку 26 серпня 1921 року. Це свідчить про ті труднощі, що виникли на шляху створення вищого музичного навчального закладу в Баку. У статті послідовно висвітлюються передумови та події, пов'язані з відкриттям і діяльністю консерваторії. Зауважено, що У. Гаджибейлі і його соратники послідовно йшли до своєї заповітної мрії – створення першої консерваторії в Баку. **Мета дослідження** – виявити умови, в яких створювалася перша консерваторія в Азербайджані. У. Гаджибейлі знадобилися роки послідовної роботи для створення того міцного фундаменту, на якому і було зведено будівлю консерваторії (нині – Бакинська музична академія імені Узеїра Гаджибейлі). Зазначимо, що 26 серпня 2021 року минуло 100 років від дня заснування першої консерваторії в Азербайджані. **Методологія дослідження** базується на цілісному й системному підходах, а також спирається на достовірні історичні дані, з якими була пов'язана діяльність У. Гаджибейлі в процесі створення консерваторії. **Наукова новизна дослідження** полягає у висвітленні деяких фактів життя У. Гаджибейлі, які за

радянських часів зовсім не згадувалися. Всі ці факти так чи інакше походять з часів існування Азербайджанської Демократичної Республіки. **Висновки.** Столітній ювілей першої консерваторії в Азербайджані дає змогу не тільки оцінити пройдений нею шлях, а й віддати належне її творцеві – У. Гаджибейлі – основоположнику азербайджанської професійної музики, великому провидцю, що послідовно веде азербайджанську музику шляхом прогресу і завоюванню висот в композиторському, виконавському та освітньому процесах в країні.

Ключові слова: Азербайджанська Демократична Республіка; Карабах; Шуша; бригадний метод навчання; «Уроки слухання музики»

ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ КОНСЕРВАТОРИИ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ

Наира Гуламова

старший преподаватель, диссертант кафедры методики и педпрактики;
ORCID: 0000-0001-5019-6265; e-mail: iamirullayev76@mail.ru

Бакинская музыкальная академия имени Узеира Гаджибейли, Баку, Азербайджан

Аннотация

Статья посвящена созданию первой консерватории в Азербайджане, которая была открыта в городе Баку 26 августа 1921 года. Это свидетельствует о трудностях, что возникли на пути создания высшего музыкального учебного заведения в Баку. В статье последовательно освещаются предпосылки и события, связанные с открытием и деятельностью консерватории. Замечено, что У. Гаджибейли и его соратники последовательно шли к своей заветной мечте – созданию первой консерватории в Баку. **Цель исследования** – выявить условия, в которых создавалась первая консерватория в Азербайджане. У. Гаджибейли понадобились годы последовательной работы по созданию того крепкого фундамента, на котором и было возведено здание консерватории (ныне – Бакинская музыкальная академия имени Узеира Гаджибейли). Отметим, что 26 августа 2021 года исполнилось 100 лет со дня основания первой консерватории в Азербайджане. **Методология исследования** базируется на целостном и системном подходах, а также опирается на достоверные исторические факты, с которыми была связана деятельность У. Гаджибейли в процессе создания консерватории. **Научная новизна исследования** состоит в освещении некоторых фактов жизни У. Гаджибейли, которые в советское время вовсе не упоминались. Все эти факты так или иначе происходят от существования Азербайджанской Демократической Республики. **Выводы.** Столетний юбилей первой консерватории в Азербайджане позволяет не только оценить пройденный ею путь, но и воздать должное ее создателю – У. Гаджибейли – основателю азербайджанской профессиональной музыки, великому провидцу, последовательно ведущему азербайджанскую музыку путем прогресса и завоевания высот в композиторском, исполнительском и образовательном процессах в стране.

Ключевые слова: Азербайджанская Демократическая Республика; Карабах; Шуша; бригадний метод обучения; «Уроки слушания музыки»



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

DOI: 10.31866/2616-7581.4.2.2021.245808

УДК 274.5-662:37+78]:94(474.5)

ПОШИРЕННЯ ЛЮТЕРАНСТВА У ВЕЛИКОМУ КНЯЗІВСТВІ ЛИТОВСЬКОМУ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА РОЗВИТОК ОСВІТИ ТА МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Микола Підгорбунський

кандидат історичних наук, доцент; ORCID: 0000-0002-2678-5147; e-mail: nikolauspidg@gmail.com
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – визначити вплив лютеранства на освіту та музичну культуру у Великому князівстві Литовському. **Методологія дослідження** включає культурно-історичний аналіз, що дав можливість проаналізувати та дослідити вплив лютеранства на музичну культуру у Великому князівстві Литовському. Джерелознавчий та музично-теоретичний методи використані під час пошуку та аналізу церковно-співочих збірників. Біографічний метод дослідження був вжитий для проведення систематизації відомостей про життя і творчість теологів, композиторів та теоретиків. **Наукова новизна дослідження.** Вперше проаналізовано вплив лютеранства на освіту, книговидання та музичне мистецтво. Виявлено перші церковно-співочі збірники, в яких прослідковується поступовий перехід від монодії до багатоголосся. **Висновки.** В процесі дослідження впливу лютеранства на освіту та музичну культуру у Великому князівстві Литовському встановлено, що одним із головних шляхів занесення протестантських ідей стало навчання шляхетського та міщанського українського юнацтва в західноєвропейських лютеранських університетах. Конкуренція між православними, католицькими та протестантськими школами, яка існувала у Великому князівстві Литовському, сприяла розвитку освіти в країні. В XVI ст. Вільно було поліграфічним центром Великому князівства Литовського, де друкарі змагалися один з одним, видаючи книги різними мовами та з протилежними релігійними позиціями. В цей період завдяки литовським протестантам друкуються церковно-співочі збірники. Піснеспіви в перших збірниках об'єднували стилістичні тенденції протестантських хоралів, чеських реформаторів та традиції місцевих майстрів.

Ключові слова: лютеранство; реформаційні ідеї; протестантство; церковно-співочі збірники; піснеспіви; гімни

Вступ

Вплив західних реформаційних течій відобразився на розвитку духовної культури українського народу, зокрема на мові, писемності, освіті, книговиданні, музичному мистецтві, православному богослужінні тощо. Лютеранство стало

першою протестантською течією, яка була поширена на українських теренах. Актуальність цієї публікації пов'язана зі зростаючою увагою до української музичної культури в період Ренесансу. Нагальною потребою є дослідження періоду ознайомлення та запровадження західноєвропейської музичної культури у Великому князівстві Литовському.

Мета

Метою дослідження є визначення впливу лютеранства на освіту та музичну культуру у Великому князівстві Литовському.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Серед українських істориків та мистецтвознавців, які займалися і продовжують займатися дослідженням розвитку музичної культури в період Ренесансу недостатньо приділена увага саме впливу лютеранства. Певні напрацювання по цій тематиці зроблені Ю. Буковським (Bukowski, 1883), С. Голубевим (1883), О. Дадіомовою (2015) та К. Харламповичем (1898). Більш ґрунтовні дослідження проведені польськими та литовськими вченими: М. Banaszak (1988), S. Žukas (1966), I. Lukšaitė (1996). У своїх дослідженнях вони, на жаль, не приділяли достатньої уваги розвитку української освіти та музичної культури в період Ренесансу.

Виклад матеріалу дослідження

На початку XVI ст. з Герцогства Пруссії протестантські ідеї почали поширюватися в північних землях Великого князівства Литовського – в Жемайтії (землі на північному заході сучасної Литви) та Аукштайтії (землі на північному сході сучасної Литви і на північному заході сучасної Білорусі). Першими прихильниками лютеранства в князівстві були представники середньої шляхти, магнати, німецькі купці та колоністи. Більша частина сімейних архівів та архівів лютеранських громад XVI ст. були втрачені. Отже, інформацію про поширення цієї протестантської течії здебільшого можна знайти в працях перших реформаторів, а також в архівних документах Католицької церкви.

Одним із головних шляхів занесення протестантських ідей стало навчання шляхетського і навіть міщанського українського юнацтва за кордоном. Найпопулярнішим навчальним закладом вважався саме Краківський університет, заснований 1364 р. Протягом XV–XVI ст. в ньому навчалось близько 800 русинів. Для бідних студентів литвинів і русинів, які виявляли здібності до наук, магістр Ян Існер (Jan Isner) за власний кошт 1409 року заснував гуртожиток (*bursa pauperum*), якому подарував свою велику бібліотеку (рукописи збереглись у Ягеллонській бібліотеці) (Bielak, 2002). У Краківському, Віттенберзькому, Кролевецькому (Кенігсберзькому), Падуанському та Болонському університетах навчалися Станіслав Оріховський-Русин, Ян-Амор Тарновський, Петро Боратинський, Шимон Зиморович, Анджей Фрич Моджевський, Ян Секлюціан, Матвій Стрийковський та ін. Серед литовсько-руських родин, які мали відношення до розвитку протестан-

тизму в Україні, за кордоном навчалися Радзивілли, Сапєги, Ходкевичі, Глібовичі, Кішки, Язловецькі, Воловичі, Сангушки та ін.

Поширення протестантських ідей викликає незадоволення та спротив з боку Католицької церкви. В першій половині XVI ст. польський уряд вдається до низки державних заборон на польських та українських теренах. Видаються численні едикти проти ввезення, продажу і купівлі протестантських творів. У 1520 р. Сигізмунд I Старий польський король і великий князь литовський видав указ у Торуні, в якому заборонив ввезення, продаж або використання книг М. Лютера, які підривали устої католицької віри в державі (Bukowski, 1883). На загальних зборах, що відбулися в Кракові 7 березня 1523 р., король Сигізмунд I під тиском єпископату видав новий указ, публікація якого була мотивована невиконанням попередніх заборон розповсюдження творів М. Лютера та його прихильників. В оновленому указі зазначалося, що кожен, хто купував, читав, проголошував лютеранські ідеї, або захищав чи хвалив принципи М. Лютера, мав бути покараний смертю на вогнищі з конфіскацією всього майна (Corpus iuris Polonici, 1910).

5 вересня цього ж року був виданий новий королівський указ про пошук лютеранських книг у містах та селищах країни та заборону їх друку та продажу без спеціального дозволу відповідних органів. Для того, щоб заборони були дієвими, було встановлено процедуру виконання королівських указів. Заборона друку та продажу будь-яких книг була введена без попередньої цензури та дозволу ректора Краківського університету. Цей королівський указ був надісланий по всім містам країни і його мали контролювати відповідні ординари або їхні делегати (Corpus iuris Polonici, 1910, pp. 21-30). Вищевказаний королівський указ був поширений і на українських землях після прийняття Перемишльського єпископату Анджеєм Кшицьким (Andrzej Krzyski) у червні 1524 р. (Rybus, 1966). Новопризначений ієрарх прославився як автор численних полемічних творів, спрямованих проти Реформації.

У квітні 1526 р. польський король прибув до Гданська, де за підтримки військових проводив судові процеси і виносив смертні вироки. Лютеранські проповідники, які не втекли з міста, були засуджені до смертної кари. Відбулися судові процеси над 200 священнослужителями та релігійними особами, яких звинуватили у порушенні чистоти католицької віри (Mańek, 2007, p. 69).

1534 р. Сигізмунд I Старий видав указ, яким наказував негайно повернути тих, хто відвідував М. Лютера або перебував у протестантських країнах, забороняючи їм навчатися в іноземних університетах (Bukowski, 1883, p. 225).

1538 р. польський король Сигізмунд I видає едикт проти лютеран, згідно з яким за поширення протестантських ідей влада конфісковувала майно і висилала з країни. Але цього виявилось замало, і 1542 р. виходить новий едикт, що наділяв духовенство в особі віленського єпископа судовою владою над єретиками. Цей закон був направлений насамперед проти заможної шляхти, яка підпала під вплив протестантських течій. Проповідники лютеранських ідей позбавлялися дворянства. Заборонялося наймати вчителями німців, посилати шляхетських юнаків до Німеччини на навчання. Ці королівські едикти не були ефективними через протидію княжих родів у державі. Так, прихильником лютеранства був великий канцлер литовський О. Волович (Ostafi Wołłowicz), який за різними вер-

сями освіту здобув або в Німеччині, або в Італії (Падуанський університет). Він був одним із меценатів реформаційного руху у Великому князівстві Литовському, підтримував лютеран, а потім став прихильником кальвінізму.

Ієронім Ходкевич (Hieronim Chodkiewicz) 1545 р. обіймав посаду старости Жемайтійського князівства. Приблизно тоді ж перейшов з католицизму до лютеранства. З середини 1530-х років листувався з відомим протестантським діячем Альбертом, герцогом Пруссії. Свого сина Яна Ієронімовича відправив здобувати освіту за кордоном, він навчався в університетах Кенігсберга, Лейпцига і Віттенберга (Valeika, 2010). Брат Ієроніма Г. Ходкевич (Hrehory Chodkiewicz) у Великому князівстві Литовському обіймав посади Польного гетьмана литовського (1561–1566) і Великого гетьмана литовського (1566–1572). В ранньому віці Г. Ходкевича відправили до двору Альберта, герцога Пруського здобувати освіту, де він підпав під вплив лютеранських проповідників. 1566 р. Г. Ходкевич спонсорував Петра Мстиславця та Івана Федорова – книгодрукарів, які втекли з Росії і відкрили друкарню в Заблудові. Вони публікували релігійні тексти до смерті Г. Ходкевича (Biržiška, 1937).

Великий канцлер литовський Великого князівства Литовського Микола Радзивілл Чорний (Mikołaj Radziwiłł Czarny) був відомий як культурно-освітній і протестантський діяч, до 1555 р. активно підтримував лютеран, а потім став прихильником кальвінізму. Він прагнув до незалежності від Польської Корони, тому бачив у своїй країні іншу Церкву, ніж католицька. Ян Радзивілл (брат Миколи) був першим з родини, хто підтримав лютеранство, коли перебував за кордоном в 1540–1542 рр. (Banaszak, 1988). Однак через смерть він не зміг сприяти розвитку цієї релігії в Литві. В його отруєнні підозрюють польську королеву Бону Марію Сфорцу, як і в отруєнні Барбари Радзивілл 1551 р., на якій таємно від матері одружився Сигізмунд II. Заведено вважати, що під час перебування у Відні в 1550 р. з дипломатичною місією Микола Радзивілл вирішив приєднатися до лютеран. 1553 р., повернувшись на батьківщину, він відкрито відмовився від католицизму і організував у своєму замку в Бресті євангельську церкву. Польський король Сигізмунд II Август відверто підтримав реформаторську діяльність М. Радзивілла. За підтримки монарха М. Радзивілл міг самовільно виганяти зі своїх маєтків священників, які відмовилися прийняти його нову віру. Надалі прослідковується еволюція релігійних вірувань М. Радзивілла від католицизму через лютеранство та кальвінізм до антиринітаризму (Banaszak, 1988).

Окрім магнатів населення міст також захоплювалось вченням М. Лютера і вимагало не тільки церковних, а і соціальних реформ, намагаючись обмежити владу як церковних владик, так і магнатів та заможної шляхти. Польський король був змушений 1543 р. скасувати указ про закордонну освіту, залишивши лише заборону привозити в країну протестантські твори. Заборона на ввезення протестантської літератури також була малоефективна – в багатьох містах за підтримки магнатів та заможної шляхти були відкриті друкарні, які видавали протестантські твори.

В сільській місцевості парафії та церкви були зайняті священниками тієї релігійної конфесії, яку підтримував власник маєтку. Така ситуація була характерна не тільки для Речі Посполитої та Великого князівства Литовського, а і для інших європейських держав. Діяла протестантська форма правового принципу – «Чия

земля, того і релігія» (*Cuius regio, eius religio*), закріпленого на Священній Римській Асамблеї в Аугсбурзі 1555 р. Прості люди, особливо в маленьких містечках і на селі, повинні були сповідувати віру свого господаря (*Böckenförde*, 1967). Тому нові протестантські церкви часто містилися у культових спорудах, що належали католицьким чи православним церквам та монастирям.

Центром лютеранства у Великому князівстві Литовському стає столиця – Вільно, в якій відбувається культурно-освітній розквіт. Цей розквіт був пов'язаний з інтенсивним діалогом між різними конфесіями і конкуруючими релігійними групами. Він тривав кілька десятиліть і проявився в самих різноманітних культурних і освітніх проектах. Перші прихильники лютеранської доктрини відомі у Вільно з 1525 р., коли один францисканський чернець читав лютеранські проповіді. Його ім'я не збереглося. Деякі історики припускали, що це міг бути Станіслав Раполоніс (*Stanislaus Rapagelanus*), але останні дослідження не підтвердили цієї гіпотези. Литовська дослідниця І. Лукшайте у своїй роботі «Перший етап реформації в Литві» зазначає, що 1526 р. віленський єпископ скаржився на те, що у Великому князівстві Литовському спалахнули великі заворушення і зневіра; духовенство, заможні громадяни і навіть простолюдини підпали під вплив реформаційних течій (*Lukšaitė*, 1996).

1527 р. Віленський Синод приймає постанову, в якій зазначається, що всі правителі церкви повинні виявляти та повідомляти церковній владі про всіх, хто був спійманий на введенні та визнанні будь-якого нового чи підозрюваного вчення; а вчителів, підозрюваних у ересі, особливо тих, що прибували з Німеччини, не слід приймати до шкіл, щоб вони не нав'язували своє вчення католикам. На Синоді у Вільно було вирішено, що «вчителі, які прибувають до нашої єпархії, особливо з регіонів Німеччини, які забруднені чумою лютеранської ересі» повинні мати документ про дозвіл від єпископа для викладання, без яких парафіяльні священники не можуть прийняти їх до школи (*Sawicki*, 1948). З цієї постанови зрозуміло, що у віленській єпархії вже до 1527 р. розповсюджувалося вчення М. Лютера і католики намагалися різними засобами обмежити вплив лютеранських проповідників на місцеве населення.

Віленський Синод 1527 р. також розглядав питання шкіл і вчителів окремим статутом. Наголошуючи на своїй турботі про користь широкої громадськості та гідність Великого князівства Литовського, він видав цей статут в урочистій формі «на вічні часи» (*na wieczne czasy*). У ньому він наказав усім наглядачам парафій створити в кожній з них школу та гуртожиток для учнів. У школі має бути вчитель, який змалку виховуватиме молодь «в добрих науках, шляхетних звичаях і католицьких чеснотах» (*w dobrych naukach, szlachetnych obyczajach oraz kardynalnych cnotach katolickich*) (*Sawicki*, 1948, р. 130). На Синоді було зазначено, що студентам слід однаково пояснювати Євангеліє та Послання Павла польською та литовською мовами. Парафіяльний намісник мав піклуватися про школу і ніяким чином не нехтувати своїм обов'язком. Синод звертав увагу на викладання в школах литовською мовою. Був виданий окремий наказ: усі протоіереї, міські та діючі парафіяльні парафії, правителі парафій мають забезпечити, щоб там, де використовується литовська мова, вікарії добре знали її, щоб належним чином здійснювати таїнства.

Намагаючись протистояти лютеранам, католики фінансують будівництво нових церков, а при них відкривають школи, зобов'язуючи плебана утримувати її ректора. Серед таких парафій були: Даугелішки (1526), Бельськ (1529), Мендзичече (1533), Юхновець (1547), Ясіновка (1553) (Kurczewski, 1912). Це міста, які на той час входили до Великого князівства Литовського.

Протестантські реформатори ставилися до шкіл і викладання з більшою відповідальністю, аніж католики. Вони турбувалися про привабливу навчальну програму та розробку нових дидактичних та педагогічних методів. Представник лютеранської церкви у Великому князівстві Литовському, письменник Пауль Одерборн (бл. 1555–1604) зазначав, що в школах навчали слов'янської грамоти, молитов і псалмів, читали часослов і псалтирі, вчили основам арифметики (Харлампович, 1898, с. 203).

Значний вплив на розвиток освіти у Вільно мав лютеранський просвітник, педагог Абрахам Кульвенсіс (Abraham Culvensis), також відомий як Авраам Кульвець. Він походив зі шляхетного роду в містечку Кульва, поблизу Каунаса. Навчався в Краківській академії, де отримав ступінь бакалавра, потім в Левене (Нідерланди) вивчав праці Еразма Роттердамського. Переконавшись у необхідності реформування християнства, він вирушив на навчання до Віттенберга, де читали лекції Мартін Лютер і Філіп Меланхтон. 1536 р. А. Кульвенсіс переїхав до Лейпцига і, нарешті, до Сієни, де наступного року захистив дисертацію з канонічного права й отримав ступінь доктора (Rociūtė, 2014). А. Кульвенсіс повертається у Вільно, де під протекцією королеви Бони Сфорци почав поширювати лютеранські ідеї через публічні лекції.

1540 р. він відкриває школу для шляхетних дітей. Ця школа вважалася першим гуманітарним вишем, що була організована за зразком Левенського університету (тримовна колегія). Вона також вважалася одним із перших лютеранських освітніх центрів, в якому одним із викладачів був відомий теолог С. Раполоніс. Лютеранські погляди, поширювані школою та кафедрою А. Кульвенсіса, викликали незадоволення римо-католицької ієрархії. На прохання віленського єпископа Павла Гольшанського, коли королева Бона перебувала в Італії, великий князь литовський Сигізмунд Старий видав указ, щоб крамольну людину і бунтівника («homo seditiosus», «rebellis») А. Кульвенсіса привели до церковного суду. Якщо А. Кульвенсіс не з'явиться до суду або втече з країни, йдеться в указі, він буде позбавлений шляхетного положення, а усе його майно буде конфісковано (Rociūtė, 2014).

Опинившись перед загрозою католицького суду, А. Кульвенсіс в 1542 р. був змушений покинути країну. Він був запрошений герцогом Альбертом разом з іншими литовськими лютеранами в Пруссію, де вони допомогли герцогу у ві критті Кенігсберзького університету. В цьому новоствореному університеті А. Кульвенсіс був першим професором класичного івриту та грецької мови. Він також був першим перекладачем литовських євангельських гімнів, які увійшли до «Катехізису» (1547) М. Мажвідаса.

В XVI ст. Вільно стало поліграфічним центром Великого князівства Литовського, де друкарі змагалися один з одним, видаючи книги на різних мовах з протилежними релігійними позиціями. Свобода вираження поглядів була ха-

рактерна для цього періоду – католики, лютерани, а потім кальвіністи і соціалисти вільно проповідували свої вчення. Литовський вчений С. Жукас у своєму дослідженні «Перша литовська книга та її історичне середовище» зазначав, що і православні ченці також видавали трактати проти католицизму у власній друкарні. Франциск Скорина, що дотримувався поглядів протестантів, опублікував тут свої перші книги в 1522 р. (Žukas, 1966).

Одним із перших проповідників лютеранства у Великому князівстві Литовському був теолог, друкар, перекладач та письменник Ян Секлюціан (Jan Seklucjan). За одними даними, народився у Бидгощі, за іншими – у Секлюках в Галичині. Після навчання в Лейпцигу він прибув до Познані близько 1538 р., де став лютеранським проповідником. 1543 р. єпископський суд звинуватив його в поширенні еретичних проповідей і погрожував суворим покаранням. Я. Секлюціан змушений був тікати в Кенігсберг (Krolewiec) у 1544 р., під захист князя Альбрехта – покровителя лютеранства в Герцогстві Пруссія. За рік Я. Секлюціан опублікував перший польський катехізис під назвою «Сповідання християнської віри» (Wyznanie wiary chrześcijańskiej. Krolewiec, 1545) в друкарні Й. Вайнрайха (Hans-Weinreich-Druckerei). В основу збірника був покладений «Маленький Катехізис» М. Лютера. 1547 р. в Кенігсберзі виходить його наступний збірник «Духовні й побожні пісні» (Piesni duchowne a nabożne). Цей збірник містив 35 релігійних пісень, зокрема 8 пісень М. Лютера (Pociūtė, 1996).

У 1547 р. литовський письменник М. Мажвідас (Martin Mosvidius) видав книгу «Прості слова катехізису, навчання читання Писань та пісень для дітей, перевдані в Кенігсберзі восьмого дня січня 1547 року після народження Христа», Кенігсберг, друкарня Х. Вайнрайха (Die einfachen Worte des Katechismus, die Lehre vom Lesen der Schrift und Lieder für Kinder neu aufgelegt in Königsberg am VIII. Tage des Monats Januar 1547 nach Christi Geburt. Königsberg, Druckerei H. Weinreich). Ця книга зберігається в університетській бібліотеці Торунь (Sign. Pol. 6.II.189), вона має 79 сторінок, формат книги 18x11, формат шрифту 12,5x7. «Katechismus» вважається першою литовською книгою, яка включала віршовану передмову литовською мовою, одинадцять церковних піснеспівів з нотами (Kirchenlieder) і перший литовський буквар. «Катехізис» надруковано готичним шрифтом, за винятком деяких заголовків і тексту, написаного латиною. Видавець та автор цієї книги не вказані на титульному аркуші, але польський мовознавець Ян Сафаревич (Jan Safarewicz) розшифрував автора за акровіршем у передмові. Після прочитання перших літер з третього до дев'ятнадцятого рядка отримуємо ім'я автора латиною: MARTJNVS MASVJDJVS (Safarewicz, 1963).

Основою став польський катехізис Я. Секлюціана (J. Seklucjan), виданий у Кенігсберзі 1545 р. М. Мажвідас також використовував у своєму виданні польський катехізис Я. Малецького (J. Malecki) 1546 р. та латинські джерела, а саме «Зобов'язання», перекладене з латинського катехізису Я. Вілікасом (J. Vilickas) в 1542 р. Ця праця вважається початком гімнології у Великому князівстві Литовському і написана за зразками західноєвропейської музичної культури. Проте існують і більш ранні згадки про церковні піснеспіви, але вони не мають документальних підтверджень (Pociūtė, 1996). Повертаючись до одинадцяти церковних піснеспівів Катехізису, слід зазначити, що це найпоширеніші на той час з люте-

ранських пісень, які були перекладені на литовську мову. 10 з них були опубліковані з примітками – це два римованих псалми, п'ять пісень М. Лютера, одна програмна реформаційна пісня Йоганна Фредера (Johann Freder) і три середньовічні піснеспіви, перекладені з німецької, польської та латини. Ці перші григоріанські хорали об'єднують нові стилістичні тенденції протестантських хоралів, чеських реформаторів та традиції місцевих майстрів.

М. Мажвідас підготував першу у Великому князівстві Литовському церковно-співочу книгу «Пісні християнські», але не дожив до її публікації. Цю книгу відредагував і видав його двоюрідний брат, кенігсберзький пастор Балтрамеюс Вілентас (Baltramäus Willent). Перша частина вийшла 1566 р. під назвою «Німецькі християнські співи, які співають у церквах від Адвенту до Різдва і до Стрітіння» (Gesmes Chrikszoniskas gedomas Babniczosu per Aduenta ir Kaledas it Gramniczu. Königsberg, Druckerei J. Daubmann). 1570 р. вийшла друга частина – «Німецькі християнські співи, які співають у церквах від Великодня через П'ятидесятницю до Адвенту» (Gesmes Chrikszoniskas gedomas Babniczosu per Welikas ir Sekminias it Aduenta. Königsberg, Druckerei J. Daubmann). Тематично обидві частини охоплюють піснеспіви цілого року.

М. Мажвідас як редактор написав передмову до першої частини, хоча книга була видана Б. Вілентасом лише за три роки після його смерті. Цей збірник є значущою гімнографічною пам'яткою XVI ст., він містить 76 церковних пісень і 30 псалмів. Репертуар найрізноманітніший – від мес і хоралів до новітніх протестантських пісень того часу. Збірник охоплює близько 30 різноманітних жанрів середньовічних піснеспівів, численні транскрипції гімнів і секвенцій. Найпопулярнішими серед піснеспівів є такі гімни, як «Veni Creator Spiritus», «A solis ortus cardine», «Pange lingua» тощо, вони були перекладені на литовську мову. Секвенції григоріанського хоралу «Grates nuns omnes», «Victimae paschali laudes», «Veni Sancte Spiritus», що походять із піснеспівів з репертуару «чеських братів» «Surrexit Christus hodie», «Jesus Christus unser eyland» та багато інших творів перекладено на литовську мову із зазначенням джерела, а іноді й авторства. У збірнику було зазначено, що певні піснеспіви призначені для виконання учнями.

Другу частину збірника складають важливі тексти епохи Реформації – це пісні М. Лютера, М. Вайсе та інших протестантських авторів. В колекцію також входять оригінальні пісні Великого князівства Литовського. В цьому збірнику більша частина гімнів подана з монодичними мелодіями, але є один піснеспів, розписаний для чотирьох голосів: дисканта, тенора, альта і баса. Це популярна шкільна пісня «Vitam quae faciunt beatiorem» (Mažvydas, 1566). В другій частині цієї книги була подана інформація про порядок співу та місце музики на релігійних церемоніях. Ці перші збірники стали основою для підготовки більш пізніх навчальних посібників в XVI–XVII ст.

Визначною пам'яткою слов'янського музичного Ренесансу є «Melodie na psalterz polski» Миколи Гомулки, видані у друкарні Лазаря Андрисовича в Кракові 1580 р. Це музика до 150 творів у чотириголосному аранжуванні на вірші Яна Кохановського. У передмові до видання автор зауважив, що ці твори призначені для простих людей, які маючи бажання та музичні навички, могли б їх співати. Ці твори могли виконувати як католики, так і протестанти. Ініціював видання

і надав кошти єпископ Петро Мишковський (Piotr Myszkowski). Мелодійною основою більшості композицій є чеські, гугенотські протестантські гімни, зразки григоріанського хоралу, а також популярні світські побутові мелодії того часу (Дадіомова, 2015).

Практично одночасно з поширенням лютеранства на півночі Великого князівства Литовського ця протестантська течія проникає і на західні українські землі, але серед західноукраїнської шляхти лютеранство не мало значного поширення. Здебільшого лютеранством захоплювалися міщани. Як і на півночі, ядром лютеранських осередків стають німецькі колоністи. Були поодинокі випадки переходу в цю протестантську течію шляхтичів, а вже вони, відповідно, переводили до лютеранства своїх підданих. Лютеранські громади діяли у Венгрові, Мордах, Нурці та Найндорфі (Берестейщина). Чимале поширення лютеранство мало на Закарпатті, де була підтримка з боку угорських та румунських володарів. Активну діяльність проводили лютеранські пастори Стефан Копач і Матвій Біро-Деваї, які заснували збори у Пряшеві, Копицях, Уйгеле. У 1549 р. Стефан Копач відкриває лютеранську школу у містечку Сухий Потік (Сколівський район Львівської області).

З поширенням інших реформаційних течій (кальвінізму, соцініанства), звозяться і розповсюджуються світські та церковні книги і музично-теоретичні трактати. Підтвердженням цього є наявність в «Реєстрі книг Львівського братства» за 1601 р. книги «Квестионесь Музика» в розділі «Книги латинські» (Голубев, 1883). Це давньоукраїнський переклад музично-теоретичного трактату німецького протестанта Йоганна Шпангенберга «Питання музики для вжитку Нордгаузенської школи, або як легко і правильно навчати молодь співу» (*Questiones musicae in usum scholae Northusanae, oder wie man die Jugend leichtlich und recht im Singen unterwiesen soli*), Віттенберг, 1542 р. Можливо, серед книг Львівського братства в XVI–XVII ст. були в ужитку й інші трактати західноєвропейських теоретиків.

Висновки

Першими прихильниками лютеранства у Великому князівстві Литовському були представники середньої шляхти, магнати, німецькі купці та колоністи. Одним із головних шляхів занесення протестантських ідей стало навчання шляхетського і навіть міщанського українського юнацтва в західноєвропейських лютеранських університетах.

Вплив лютеранства проявився у всіх напрямках духовної сфери: мові, писемності, освіті, книговидаванні, музичному мистецтві тощо. Конкуренція між православними, католицькими та протестантськими школами, яка існувала у Великому князівстві Литовському, сприяла розвитку освіти в країні. В XVI ст. Вільно було поліграфічним центром Великого князівства Литовського, де друкарі змагалися один з одним, видаючи книги різними мовами з протилежними релігійними позиціями. В цей період завдяки литовським протестантам друкуються церковно-співочі збірники. Піснеспіви в перших збірниках об'єднували стилістичні тенденції протестантських хоралів, чеських реформаторів та традиції міс-

цевих майстрів. В цих церковно-співочих збірниках поряд з монодичними мелодіями починають з'являтися і багатоголосі композиції.

Список бібліографічних посилань

- Голубев, С. Т. (1883). *Киевский митрополит Петр Могила и его сподвижники: (опыт исторического исследования)* (Т. 1). Типография Г. Т. Корчак-Новицкого.
- Дядионова, О. В. (2015). *Музыкальная культура Беларуси X–XIX вв.* Ковчег.
- Харлампович, К. В. (1898). *Западнорусские православные школы XVI и начала XVII века, отношение их к инославным, религиозное обучение в них и заслуги их в деле защиты православной веры и церкви.* Типография Императорского Университета.
- Banaszak, M. (1988). Reformacja i reforma katolicka w diecezji wileńskiej (1527-1591). *Studia Teologiczne Białostok Drohiczyń Lomża*, 5-6, 293-322.
- Bielak, W. (2002). Przejawy devotio moderna w polskiej literaturze teologicznej pierwszej połowy XV wieku na przykładzie "Expositio missae" Jana Isnera. *Acta Mediaevalia*, 15, 265-282.
- Biržiška, M. (Ed.) (1937). Chodkevičiai. In *Lietuviškoji enciklopedija* (Vol. 5; pp. 343-344). Spaudos fondas.
- Böckenförde, E-W. (1967). Die Entstehung des Staates als Vorgang der Säkularisation. In E. Forsthoff, *Säkularisation und Utopie: Ebracher Studien* (pp. 75-94). Kohlhammer.
- Bukowski, J. (Comp.). (1883). *Dzieje reformacyi w Polsce: od wejścia jej do Polski aż do jej upadku* (T. 1: Początki i terytorjalne rozprzestrzenienie się reformacyi). Drukarnia Wydawnicza im. W. L. Anczyca.
- Corpus iuris Polonici*. (1910). Scetionis 1. Privilegia, statuta, constitutiones, edicta, decreta, mandata regnum Poloniae spectantia comprehendentis. Vol. 4. Annos 1523-1534 continentis (typis mandavit adnotationibus instruxit Osvaldus Balzer). Sumptibus Academiae Litterarum. <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/267640/display/Default>.
- Kurczewski, J. (1912). *Biskupstwo wileńskie: od jego założenia aż do dni obecnych, zawierające dzieje i prace biskupów i duchowieństwa diecezji wileńskiej, oraz wykaz kościołów, klasztorów, szkół i zakładów dobroczynnych i społecznych.* Józef Zawadzki. <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/38531/edition/55552/content>
- Lukšaitė, I. (1996). Die erste phase der Reformation in Litauen. *Annaberger Annalen*, 4, 6-22.
- Mańek, J. (2007). Rozwój Reformacji na Pomorzu. *Gdański Rocznik Ewangelicki*, 1, 65-76.
- Mažvydas, M. (1566). *Christliche Gesänge.* Druckerei J. Daubmann. <http://pirmojiknyga.mch.mii.lt/Puslapiai/Giesmes.de.htm>
- Pociūtė, D. (1996). Das Litauische Protestantische Kirchenlied des 16-17. Jahrhunderts. *Annaberger Annalen*, 4, 68-78.
- Pociūtė, D. (2014). Abraomas Kulvietis. Humanistic Origins of the Early Reformation in the Grand Duchy of Lithuania. In G. Siedina (Ed.), *Latinitas in the Polish Crown and the Grand Duchy of Lithuania: Its Impact on the Development of Identities* (pp. 161-175). Firenze University Press
- Rybus, H. (1966). Problem tolerancji religijnej w Polsce w pierwszym okresie reformacji za Zygmunta Starego. *Studia Theologica Varsaviensia*, 4(2), 73-99.
- Safarewicz, J. (1963). Un acrostiche de Mažvydas. *Prace Filologiczne*, 18, 1, 199-200.
- Sawicki, J. (1948). *Concilia Poloniae: Źródła i Studia Krytyczne* (T. 2). Towarzystwo Naukowe Warszawskie.

Valeika, H. (2010). *Chodkevičius, Jeronimas* (T. 2). Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras.

Žukas, S. (1966). Das erste litauische buch und sein historisches umfeld. *Annaberger Annalen*, 4, 43-54.

References

- Banaszak, M. (1988). Reformacja i Reforma Katolicka w Diecezji Wileńskiej (1527-1591) [Reformation and Catholic Reform in the Vilnius Diocese]. *Studia Teologiczne Białystok Drohiczyn Lomza [Theological Studies Białystok Drohiczyn Lomza]*, 5-6, 293-322 [in Polish].
- Bielak, W. (2002). Przejawy Devotio Moderna w Polskiej Literaturze Teologicznej Pierwszej Połowy XV Wieku na Przykładzie "Expositio Missae" Jana Isnera [Manifestations of Devotio Moderna in Polish Theological Literature of the First Half of the XV Century on the Example of "Expositio Missae" by Jan Isner]. *Acta Mediaevalia*, 15, 265-282 [in Polish].
- Biržiška, M. (Ed.) (1937). Chodkevičiai [Hotkevich]. In *Lietuviškoji Enciklopedija [Lithuanian Encyclopedia]* (Vol. 5; pp. 343-344). Spaudos fondas [in Lithuanian].
- Böckenförde, E-W. (1967). Die Entstehung des Staates als Vorgang der Säkularisation [The Emergence of the State as a Process of Secularization]. In E. Forsthoff, *Säkularisation und Utopie: Ebracher Studien [Secularization and Utopia: Ebracher Studies]* (pp. 75-94). Kohlhammer [in German].
- Bukowski, J. (Comp.). (1883). *Dzieje Reformacji w Polsce: od Wejścia Jej do Polski aż do Jej Upadku [The History of Reformation in Poland: from Its Entry into Poland until Its Collapse]* (Vol. 1: Początki i Terytoryalne Rozprzestrzenienie się Reformacji [Beginnings and Territorial Spread of the Reformation]). Drukarnia Wydawnicza im. W. L. Anczyca [in Polish].
- Corpus iuris Polonici*. (1910). Scetionis 1. Privilegia, Statuta, Constitutiones, Edicta, Decreta, Mandata Regnum Poloniae Spectantia Comprehendentis. Vol. 4. Annos 1523-1534 Continentis (Typis Mandavit Adnotationibus Instruxit Osvaldus Balzer). Sumptibus Academiae Litterarum. <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/267640/display/Default> [in Latin, in Polish].
- Dadiomova, O. V. (2015). *Muzykal'naya Kul'tura Belarusi X–XIX vv. [Musical Culture of Belarus of the X–XIX Centuries]*. Kovcheg [in Russian].
- Golubev, S. T. (1883). *Kievskii Mitropolit Petr Mogila i Ego Spodvizhniki: (Opyt Istoricheskogo Issledovaniya) [Metropolitan of Kiev Peter Mogila and His Associates: (Experience of Historical Research)]* (Vol. 1). Tipografiya G. T. Korchak-Novitskogo [in Russian].
- Kharlampovich, K. V. (1898). *Zapadnorusskie Pravoslavnye Shkoly XVI i Nachala XVII Veka, Otnoshenie Ikh k Inoslavnyim, Religioznoe Obuchenie v Nih i Zaslugi Ikh v Dele Zashchity Pravoslavnoi Very i Tserkvi [Western Russian Orthodox Schools of the XVI and Early XVII Centuries, Their Attitude to the Heterodox, Religious Education in Them and Their Merits in the Protection of the Orthodox Faith and the Church]*. Tipografiya Imperatorskogo Universiteta [in Russian].
- Kurczewski, J. (1912). *Biskupstwo Wileńskie: Od Jego Założenia aż do Dni Obecnych, Zawierające Dzieje i Prace Biskupów i Duchowieństwa Djecezji Wileńskiej, Oraz Wykaz Kościołów, Klasztorów, Szkół i zakładów Dobroczynnych i Społecznych [Vilnius Bishopric: From its Foundation up to the Present Days, Containing the History and Works of the Bishops and Clergy of the Vilnius Diocese, and the List of Churches, Monasteries, Schools and Charitable and*

- Social Institutions*]. Józef Zawadzki <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/38531/edition/55552/content> [in Polish].
- Lukšaitė, I. (1996). Die Erste Phase der Reformation in Litauen [The First Phase of the Reformation in Lithuania]. *Annaberger Annalen [Annaberg Annals]*, 4, 6-22 [in German].
- Małek, J. (2007). Rozwój Reformacji na Pomorzu [Development of the Reformation in Pomerania]. *Gdański Rocznik Ewangelicki [Gdańsk Evangelical Yearbook]*, 1, 65-76 [in Polish].
- Mažvydas, M. (1566). *Christliche Gesänge [Christian Chants]*. Druckerei J. Daubmann. <http://pirmojiknyga.mch.mii.lt/Puslapiai/Giesmes.de.htm> [in Lithuanian, in German].
- Pociūtė, D. (1996). Das Litauische Protestantische Kirchenlied des 16-17. Jahrhunderts [The Lithuanian Protestant Hymn of the 16-17th Centuries. Century]. *Annaberger Annalen [Annaberg Annals]*, 4, 68-78 [in German].
- Pociūtė, D. (2014). Abraomas Kulvietis. Humanistic Origins of the Early Reformation in the Grand Duchy of Lithuania. In G. Siedina (Ed.), *Latinitas in the Polish Crown and the Grand Duchy of Lithuania: Its Impact on the Development of Identities* (pp. 161-175). Firenze University Press.
- Rybus, H. (1966). Problem Tolerancji Religijnej w Polsce w Pierwszym Okresie Reformacji za Zygmunta Starego [The Problem of Religious Tolerance in Poland in the First Period of the Reformation under Zygmunt Stary]. *Studia Theologica Varsaviensia*, 4(2), 73-99 [in Polish].
- Safarewicz, J. (1963). Un Acrostiche de Mažvydas [And Acrostiche de Mažvydas]. *Prace Filologiczne [Philological Studies]*, 18, 1, 199-200 [in Lithuanian].
- Sawicki, J. (1948). *Concilia Poloniae: Źródła i Studia Krytyczne [Concilia Poloniae: Critical Sources and Studies]* (Vol. 2). Towarzystwo Naukowe Warszawskie [in Polish].
- Valeika, H. (2010). *Chodkevičius, Jeronimas [Hotkevich, Jeronim]* (Vol. 2). Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras [in Lithuanian].
- Žukas, S. (1966). Das erste litauische buch und sein historisches umfeld [The First Lithuanian Book and Its Historical Context]. *Annaberger Annalen [Annaberg Annals]*, 4, 43-54 [in German].

THE SPREAD OF LUTHERANCE IN THE GRAND DUCHY OF LITHUANIA AND ITS INFLUENCE ON THE EDUCATION DEVELOPMENT AND MUSIC CULTURE

Mykola Pidhorbunskyi

*PhD in History, Associate Professor; ORCID: 0000-0002-2678-5147; e-mail: nikolauspigd@gmail.com
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

Abstract

The purpose of the article is to determine the influence of Lutheranism on education and musical culture in the Grand Duchy of Lithuania. **The research methodology** includes cultural and historical analysis, which made it possible to analyze and investigate the influence of Lutheranism on musical culture in the Grand Duchy of Lithuania. Source studies and music-theoretical methods were used during the search and analysis of church-singing collections. The biographical method of research was used to systematize information about the life and work of theologians, composers and theorists. **The scientific novelty of the research** is the thorough

analysis of the Lutheranism influence on education, book publishing and musical art. The first church chanting collections have been identified, in which a gradual transition from monody to polyphony is traced. **Conclusions.** In the process of studying the influence of Lutheranism on education and musical culture in the Grand Duchy of Lithuania, it was established that one of the main ways of introducing Protestant ideas was the education of gentry and bourgeois Ukrainian youth in Western European Lutheran universities. The competition between Orthodox, Catholic and Protestant schools that existed in the Grand Duchy of Lithuania contributed to the development of education in the country. In the 16th century, Vilno was a printing centre of the Grand Duchy of Lithuania, where printers competed with each other, publishing books in different languages and with opposite religious positions. During this period, thanks to the Lithuanian Protestants, church chanting collections were published. The chants in the first collections combined the stylistic tendencies of Protestant chorales, Czech reformers, and the traditions of local craftsmen.

Keywords: Lutheranism; reformation ideas; Protestantism; church-singing collections; chants; hymns

РАСПРОСТРАНЕНИЕ ЛЮТЕРАНСТВА В ВЕЛИКОМ КНЯЖЕСТВЕ ЛИТОВСКОМ И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА РАЗВИТИЕ ОБРАЗОВАНИЯ И МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Николай Подгорбунский

кандидат исторических наук, доцент; ORCID: 0000-0002-2678-5147; e-mail: nikolauspidg@gmail.com
Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Аннотация

Цель исследования – определить влияние лютеранства на образование и музыкальную культуру в Великом княжестве Литовском. **Методология исследования** включает культурно-исторический анализ, позволяющий проанализировать и исследовать влияние лютеранства на музыкальную культуру в Великом княжестве Литовском. Источниковедческий и музыкально-теоретический методы использованы при поиске и анализе церковно-певческих сборников. Биографический метод исследования был использован для проведения систематизации сведений о жизни и творчестве теологов, композиторов и теоретиков. **Научная новизна исследования.** Впервые проанализировано влияние лютеранства на образование, книгоиздание и музыкальное искусство. Выявлены первые церковно-певческие сборники, в которых прослеживается постепенный переход от монодии к многоголосию. **Выводы.** В процессе исследования влияния лютеранства на образование и музыкальную культуру в Великом княжестве Литовском установлено, что одним из главных путей занесения протестантских идей стало обучение шляхетского и мещанского украинского юношества в западноевропейских лютеранских университетах. Конкуренция между православными, католическими и протестантскими школами, существовавшая в Великом княжестве Литовском, способствовала развитию образования в стране. В XVI в. Вильно было полиграфическим центром Великого княжества Литовского, где печатники соревновались друг с другом, издавая книги на разных язы-

ках с противоположными религиозными позициями. В этот период благодаря литовским протестантам печатаются церковно-певческие сборники. Песнопения в первых сборниках объединяли стилистические тенденции протестантских хоралов, чешских реформаторов и традиции местных мастеров.

Ключевые слова: лютеранство; реформационные идеи; протестантство; церковно-певческие сборники; песнопения; гимны



DOI: 10.31866/2616-7581.4.2.2021.245813

УДК 78.087.68(477.74):782/785Леонтович

ТВОРИ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА У ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЯХ ОДЕСЬКОЇ ХОРОВОЇ ШКОЛИ

Євгенія Бондар

доктор мистецтвознавства, професор; ORCID: 0000-0002-7655-6684; e-mail: eva07bond@gmail.com
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, Україна

Анотація

Мета дослідження – виявити особливості виконавського прочитання та диригентсько-методичного засвоєння творів М. Леонтовича в діяльності видатних представників Одеської хорової школи. **Методологія дослідження** ґрунтується на використанні загальнонаукових та спеціальних хорознавчих підходів. Для вивчення наукової літератури з окресленої проблематики застосовано аналітично-реферативний підхід; в роботі зі спогадами сучасників, випускників – аналітично-історичний; в роботі із нотними текстами – хорознавчий, текстологічний та вибіркового методи; системно-структурний метод допоміг презентувати досліджуване явище як узагальнення різних дослідницьких та практичних засобів – він став єднальним чинником у цілісному осмисленні досвіду. **Наукова новизна дослідження** зумовлена тим, що вперше запропоновано оригінальний погляд на виконавську інтерпретацію окремих творів М. Леонтовича з позицій виконавського, диригентського, дослідницького досвіду Одеської хорової школи; висвітлено образно-асоціативні підходи в контексті хорознавчого опрацювання авторського тексту; наголошено на взаємозв'язку музично-історичних фактів і сучасних тенденцій розвитку хорового виконавства. **Висновки.** Хорові твори М. Леонтовича являють собою оригінальний приклад індивідуальної авторської концепції ідеї народної пісні в хоровому опрацюванні, яка утворює множинні смислові вектори для виконавського трактування. Жанрово-стильові, інтонаційно-експресивні пріоритети композитора в обробці матеріалу народної пісні стають своєрідними «дороговказами» в інтерпретаційних стратегіях виконавців і проважують їх та слухача на певні рефлексії асоціативного, музично-семантичного, театральньо-образного складу. Одеська хорова школа на сучасному етапі свого розвитку, декларуючи історичні усталені підходи до творів М. Леонтовича в репертуарі студентського хору водночас демонструє їх живу виконавську традицію.

Ключові слова: Микола Леонтович; хорові твори М. Леонтовича; Одеська хорова школа; виконавська інтерпретація; виконавська традиція

Вступ

21 січня 2021 року на базі Київського національного університету культури і мистецтв (факультет музичного мистецтва) відбувся творчий онлайн-міст

«УКРАЇНА – СВІТ», присвячений пам'яті М. Леонтовича (за головуванням П. Андрійчука). Цей захід не був випадковим: 2021 року виповнюється 100 років з дня смерті видатного українського композитора, хорового диригента, громадського діяча, творча постать якого, як і його твори, стала музичним символом України для всієї світової спільноти. Матеріали, що автор представив у творчому заході були покладені в основу цієї статті, яка є спробою узагальнити історичні, хорознавчо-методичні, виконавсько-інтерпретаційні підходи до традиції виконання творів М. Леонтовича митцями Одеської хорової школи.

Відомо, що праця з будь-яким композиторським текстом – складний процес: він потребує і докладного відтворення авторського задуму, відчуття національного інтонаційного «гену», і водночас – це втілення індивідуального інтонаційно-художнього «образу світу» митця-диригента, який формується як «сплав» світових тенденцій, особливостей національної та регіональної виконавської школи, власного виконавського досвіду (Бондар, 2015; Віла-Боцман, 2020; Гринчук & Спольська, 2020; Шатова, 2013).

Мета

Мета дослідження – виявити особливості виконавського прочитання та диригентсько-методичного засвоєння творів М. Леонтовича в діяльності видатних представників Одеської хорової школи. Завданнями є виявлення особливостей поетично-сміслових, інтонаційно-експресивних чинників, що впливали на виконавські підходи до творів М. Леонтовича; окреслення рис творчої спадкоємності поколінь щодо інтерпретацій, інтонаційно-художнього втілення образів М. Леонтовича в хоровому звучанні. Методами дослідження стали загальнонаукові та спеціальні хорознавчі підходи. Зокрема, застосовано аналітично-реферативний підхід; аналітично-історичний, хорознавчий, текстологічний та вибіркового методу; системно-структурний метод допоміг презентувати досліджуване явище як узагальнення різних дослідницьких та практичних засобів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Специфіка хорової музики певного композитора крізь призму особливості виконавських шкіл розглядається уривчасто насамперед через великий обсяг історичного, бібліографічного, архівного, біографічного, а також нотного та аудіо (відео) матеріалу. З іншого боку, сучасна академічна освіта студента-хормейстера, рівно як і студента-композитора, передбачає широку загальну оснащеність. Водночас саме певні традиції окремої виконавсько-педагогічної, виконавсько-диригентської школи складають її унікальність та, зрештою, формують національний виконавський стиль (Андрійчук, 2020; Бенч-Шокало, 2002; Шатова, 2013 та ін.). Докладний матеріал, що висвітлює діяльність М. Леонтовича можна знайти в роботах К. Пігрова, а також в працях його послідовників, вихованців, дослідників (див., наприклад, монографію І. Шатової (2013); окремі статті Л. Бутенко, Д. Загрецького, Г. Ліознова та ін.). Методичні підходи К. Пігрова, Д. Загрецького, А. Авдієвського, Г. Ліознова та ін. видатних хорових майстрів, Alma mater яких

є Одеська консерваторія, знаходять своє продовження як в практичній роботі керівників хорових колективів, так і в науково-методичному та теоретичному осмисленні (див. роботи Л. Бутенко (2004), Є. Бондар (2015), І. Шатової (2013), О. Віла-Боцмана (2020) та ін.)

Школа, особливо виконавсько-педагогічна, якій притаманна «цілісна система знань, поглядів, доктрин, принципів від "проголошення", опублікування основних гіпотез до моменту змін або усталеності, як історично зафіксований фрагмент еволюції» (Гринчук & Спольська, 2020, с. 25) є нескінченним джерелом відомостей про загальнонаціональну культуру, ментальність, традиції та ін., але так само і про художню інтонаційність, методичні, педагогічні підходи до формування унікальної виконавської стилістики. Саме в цьому сенсі особливий інтерес представляє панорама композиторських звершень і виконавського втілення.

Виклад матеріалу дослідження

До постаті М. Леонтовича в Одесі склалося надзвичайно піднесене ставлення, а виконання його творів має особливе значення в становленні Одеської хорової школи. Насамперед слід згадати, що в Одесі ще 1926 року була організована філія Всеукраїнського музичного товариства імені М. Леонтовича і засновник Одеської хорової школи К. Пігров створив при філії товариства великий аматорський хор у 200 співаків. Наріжним каменем репертуару цього колективу стали саме твори М. Леонтовича. Так, в автобіографічному нарисі К. Пігрова (Пігров, 2001) знаходимо: «До числа знаменних в культурному житті подій треба віднести відкриття в Одесі 1926 року музичного товариства імені М. Леонтовича. Оскільки М. Леонтович був композитором-хоровиком, то створення хору було найпершим завданням. Треба сказати, що раніше в Одесі був організований хор, на чолі якого стояв талановитий музикант Манзій, а потім керівником хору був Я. Яциневич. Хор цей був досить великий, понад 60 осіб, укомплектований хорошими співаками. З невідомих причин хор розпався. Правління товариства ім. М. Леонтовича запропонувало мені організувати хор. Справа була нелегка. Треба було створити хор на аматорських засадах. Співаки за свою працю зарплати не отримували. Проте любителів хорового співу набралось дуже багато – до 200 осіб. Більшість цих людей співали в церковних хорах і мали навички вокально-ансамблевих співаків. Попри це, знадобилося затратити дуже багато праці, щоб цей величезний хор змусити співати струнко і в ансамблі» (с. 23).

І ще далі: «Готували хор до його першого виступу. Передбачалося скласти програму концерту виключно з творів М. Леонтовича. Пам'ятаю, що з обробок українських пісень були: "Щедрик", "Дударик", "Мала мати одну дочку"; з оригінальних – "Льодолом", "Літні тони". Інше забув. Перший концерт був досить вдалим, але далеко не блискучим. Та інакше бути не могло. Дуже великий хор не зміг досягти за короткий час (2-3 місяці) необхідної стрункості, ансамблю і зіспіваності. Концерт був обставлений із зовнішнього боку непогано. Велике приміщення, ґрунтовну доповідь про життя і творчість М. Леонтовича прочитав композитор П. Козицький, переповнений зал глядачів, великий хор. Все це створило піднесений і урочистий настрій як у публіки, так і у виконавців» (Пігров, 2001, с.23-24).

Колектив досить активно концертував і отримував схвальні відгуки преси, про ще є інформація в архівних матеріалах (див. докладніше І. Шатова, 2013).

Відомо, що фундаментом Одеської хорової виконавської школи став синтез, сплав двох традицій – церковної та світської (насамперед оперно-театральної). Пріоритетність першої для К. Пігрова не вимагає якихось окремих доведень: за своєю освітою (семінарія та духовне училище Ставрополя; регентські класи Санкт-Петербурзької співацької капели), за переважно регентською діяльністю, за педагогічними підходами та людськими якостями творчий шлях К. Пігрова був зразком людини духовної. Щодо другої традиції – світської або «навіть оперно-театральної», – то вона мала свої методичні витoki в образних поясненнях, асоціативних ланках, які залучались в роботі з хором, а вже пізніше отримали своє методичне, практичне і фактичне продовження і педагогічно-виконавське оформлення в діяльності улюбленого учня К. Пігрова, його друга і соратника Д. Загрецького – головного хормейстера Одеського театру опери і балету (протягом 1955–1974 років).

Від часів формування студентського хору консерваторії в 1922/23 навчальному році, від юридичного факту заснування кафедри хорового диригування 1936 року К. Пігров декларував таку позицію, що на малих формах творів М. Леонтовича хор вчиться опановувати вокально-ансамблеві труднощі, що надалі допомагає в роботі над великими творами; вчиться мисленню, зокрема і перспективному мисленню; вчиться відчувати глибинність смислів, що закладені в народну пісню.

Глибоке переосмислення народнопісенних тем щодо власної художньої ідеї, специфічність поліфонічного мислення, особлива увага до тембрової драматургії – все це було близьким і органічним хору К. Пігрова. Окрім інтонаційної точності та ансамблевої стрункості, К. Пігров підкреслював необхідність: а) яскравого образного мислення як в диригента, так і в хористів, б) багатого внутрішнього бачення художніх образів твору; вимагав їх «багатомірності». І ці підходи знайшли продовження в педагогічній, диригентській практиці та в науково-методичних працях його послідовників (наприклад, див. Л. Бутенко, 2004).

Методичні підходи К. Пігрова до роботи зі студентським хором над творами М. Леонтовича були описані в роботі його учня і соратника Д. Загрецького (Загрецький, 1973). Цікаво, але окремі методичні засоби, буквально цитування образно-асоціативних характеристик стало відомим завдяки діяльності вихованців школи, зокрема і в майстер-класах славетних майстрів: А. Авдієвського, В. Газінського, Г. Ліознова та ін.

Д. Загрецький у своїй статті описував, як для нього залишався виконавською загадкою нюанс *mf*, проставлений М. Леонтовичем в перших двох тактах «Щедрика» (соло сопрано): «До чого тут *mf*, якщо в третьому такті вступає вся сопранова партія на *pp* і з цього вступу починається музичний розвиток образів? – Значно логічнішим було б солістці починати свій спів на *pp*, потім трохи голосніше вступить партія сопрано, потім альти...» (Загрецький, 1973, с. 13). К. Пігров, володіючи багатою уявою і особливим театральним баченням, пояснював: «Уявіть, що в якийсь будинок прийшла група колядників. Вони себе спочатку відчують дещо невпевнено, сором'язливо, ніяк не наважуються почати коляду-

вати. І ось сама смілива, сама жвава дівчина вискакує і заводить. Але люди ще не освоїлися і підхоплюють боязко (вступ сопранової групи на *pp*). Поступово збентеження проходить, вливаються все нові голоси і, нарешті, весело і завзято звучить щедрівка» (Загрецький, 1973, с. 13). Така картина, намальована К. Пігровим, таке образне порівняння роз'яснює авторський нюанс М. Леонтовича і дає змогу обирати відповідні виконавські засоби виразності: активну артикуляцію, певну темброву характеристику звуку, пружну темпоритмічну організацію.

Далі Д. Загрецький згадує «Прялю» М. Леонтовича: «Ви, звичайно, знаєте "Прялю" М. Леонтовича, але може бути не пам'ятаєте, що в 5 такті на словах: – ой, склоню я голівоньку – на "ой" стоїть акцент. Я свого часу багато разів це диригував, але все не міг зрозуміти, до чого тут акцент. Здавалося б, людина засинає, хилить голову і раптом на початку фрази – акцент. Я не розумів, що він мав би означати, не бачив картини і, природно, якось я його передавав, то зайве пом'якшував, тому що я диригував тільки акцент і не міг його укласти в загальний художній образ. З цими своїми роздумами я звернувся до К. Пігрова. Він у мене запитав, чи я не бачив як засинає людина, якій не можна спати? У нього хилиться голова, але раптом він здригається, схоплюється. Але потім його знову морить сон, він знову здригається. Ось цей акцент і повинен передати це здригання людини, що засинає і раптово приходять до тями. Зрозуміло, що після цього пояснення і у мене акцент став на місце, або у будь-якому разі я знав, що я хочу, я бачив всю картину» (Загрецький, 1973, с. 12-13).

Такий асоціативно-емоційний, ситуативно-театральний підхід у вибудовуванні інтонаційно-художнього образу твору зберігають та декларують всі вихованці Одеської хорової школи. Інтонаційна експресивність музичного мовлення, театральність мислення – яскраві ознаки школи К. Пігрова. У свої студентські роки, готуючись в складі студентського хору музичного училища до конкурсу ім. М. Д. Леонтовича в 1992–1993 роках автор цієї статті назавжди запам'ятала пояснення В. Дороніна щодо другої частини «Літніх тонів». У заспіві альтів: «Мов життя кругом сміється...» (*Piu mosso*) В. Доронін вимагав – «не співайте окремі ноти, не співайте голі штрихи – увявіть собі джмеля! Ви маєте "гудіти", ви і є той джміль». І такий метод внутрішнього бачення одразу вирішив багато завдань – інтонаційного, вокального, ансамблевого та ін. планів – для найповнішого розкриття художнього образу.

Щодо диригентського опанування творами М. Леонтовича, то вкажемо на порівняно не складні вимоги технічного плану. Але водночас лише недосвідчений диригент-хормейстер зможе зауважити лише на поверхнево-технічну нескладність обробок М. Леонтовича, випускаючи з поля зору особливості тембрової драматургії, звуковедення, мислечоття звукового образу відповідно до мовних та мовленнєвих особливостей народної пісні. В цьому контексті доречним вважаю наведення власного досвіду: в училищі автор статті мала змогу отримати урок диригування від В. Луговенко – представниці першого випуску кафедри хорового диригування Одеської консерваторії. В репертуарі була обробка пісні «Вишні-черешні розвиваються» і здавалося, що всі диригентсько-технічні труднощі подолані, а виконання 6 куплетів на 2 варіації (де динаміка першої варіації – *p*, а другої – *mf*) викликало лише роздратування. Віра Миколаївна декла-

рувала пігровську ретельність в роботі та попередній підготовці диригента: під її орудою було проаналізовано кожне слово, емоцію, образ, мотив і рух мелодії. Дійсно, саме такий рівень попередньої диригентської підготовки в класі дає змогу зрозуміти «багатомірність» народної пісні, «дійти до самої суті» (за висловом К. Пігрова) в композиторському задумі і обґрунтовано вибудувувати виконавський підхід. Дійти до самої суті твору, розібрати досконало не лише музичний матеріал та поетичне слово, але зрозуміти та інтонаційно-художньо персоніфікувати героїв народної пісні засобами хорового звучання – це ще один постулат Одеської хорової школи, який безпосередньо працює і при роботі над обробками М. Леонтовича.

Викладачі кафедри хорового диригування Одеської музичної академії продовжують використовувати метод К. Пігрова та Д. Загрецького, а при ознайомленні з творами М. Леонтовича часто вдаються до пігровських пояснень. Так, В. Горчакова розповідає, що К. Пігров знайшов найкращий підхід до виконання «Піють півні» М. Леонтовича, до пояснення його музичної, метроритмічної сутності хористам: «Так, чисте технічне виконання синкоп – це добре, але далі, аналізуючи ці синкопи можна зрозуміти їх образний зміст. Якщо звернутися до тексту, то видно, що йдеться про жінку, яка п'є до "четвертих півнів", і в такому стані йде додому. Неважко здогадатися, яка у неї хода. І тепер уже є завдання виконати не синкопи, а ходу цієї жінки, яка втратила стійкість і координацію рухів» (з приватної бесіди з В. Горчаковою). Підтвердження знаходимо в Д. Загрецького: «Треба давати образ, а не синкопу» (Загрецький, 1973, с. 12).

Учень Д. Загрецького Л.Бутенко зазначає: «Задовго до появи "театру пісні" К. Пігров, при підготовці мініатюр М. Леонтовича, інших класичних хорових творів активно використовував постановочні засоби для активізації творчої уяви. З їх допомогою він виявляв дієвий початок в художніх образах пісень і хорів» (Бутенко, 2004, с. 333-334).

Окремим напрямом в діяльності Одеської хорової школи стало теоретичне осмислення музики М. Леонтовича і серед найперших назвемо роботу одеського композитора, музикознавця, ексректора С. Орфеева «М. Леонтович і українська народна пісня» (Орфеев, 1981). Вимогливий до себе С. Орфеев лише в останні роки життя вирішив викласти свої спостереження, зібрані протягом сорока років композиторської та науково-педагогічної діяльності. Велика частина зазначених в роботі творів становить яскраву сторінку репертуарної історії хору Одеської консерваторії: «Козака несуть», «Мала мати одну дочку», «Ой з-за гори кам'яної», «Пряля».

«М. Леонтович і українська народна пісня – це книга, яка звучить», – так визначив головну ідею праці С. Орфеева О. Ровенко в передмові до дослідження (Орфеев, 1981, с. 3). І далі: «Наведені нотні приклади є найголовнішою частиною цієї книги, бо всі викладені в ній положення повинні бути почуті читачем, а не побачені. Тому нотні приклади слід неодмінно прослуховувати внутрішнім слухом» (Орфеев, 1981, с. 3).

Такий особливий інтерес С. Орфеева до творчості М. Леонтовича був викликаний тісною співпрацею з К. Пігровим – керівником студентського хору Одеської консерваторії. С. Орфеев характеризував, подавав пласт хорової культури

М. Леонтовича як з'єднання стилістики православно-церковної із фольклорними тяжіннями української національної класики. Ця позиція С. Орфеева була досить сміливою в 1950-ті роки, оскільки мала місце «недовіра» до націоналізму М. Леонтовича, а до відвертої церковності його стилю й поготів. «Образно-смысловий зв'язок з літургійною музикою простежується в його хорових мініатюрах, побудованих на фольклорній тематичній основі, де поемно-сюжетний розвиток поєднується із "стишло" наданими ознаками старовинної кантати-ораторії. Це подання великого жанру в мініатюрі (насамперед "Щедрик" – різдвяна кантата-поема, "Козака несуть" – поема-реквієм, "Піють півні" – поема-плач, "Ду-дарик" – меморіальна кантата-поема)», – пише В. Гузеєва (1998, с. 270).

Лише після смерті С. Орфеева (1974) О. Ровенко підготував видання рукописів «М. Леонтович і українська народна пісня». Книга була видана 1981 року.

Висновки

Хорові твори М. Леонтовича являють собою оригінальний приклад індивідуальної авторської концепції ідеї народної пісні в хоровому опрацюванні, яка утворює множинні смислові вектори для виконавського трактування, зокрема й в традиціях Одеської хорової школи. Жанрово-стильові, інтонаційно-експресивні пріоритети композитора в обробці матеріалу народної пісні стають своєрідними «дороговказами» в інтерпретаційних стратегіях виконавців та провакують їх та слухача на певні рефлексії асоціативного, музично-семантичного, театрально-образного складу.

В сучасному репертуарі Одеського студентського хору музичної академії ім. А.В. Нежданової під орудою Г. Шпак і В. Рєгута є й обробки М. Леонтовича, і оригінальні твори («Літні тони», «Льодолом»); раніше співали «Прелюдію» і «Легенду», окремі духовні твори. Особливою гордістю в історії студентського хору є перемоги в I та IV Всеукраїнському хоровому конкурсі імені Миколи Леонтовича, Гран-прі VIII Всеукраїнського хорового конкурсу імені Миколи Леонтовича.

Одеська хорова школа, декларуючи історичні усталені підходи до буття творів М. Леонтовича, в репертуарі студентського хору водночас демонструє їх живу виконавську, диригентську традицію, їх актуальність в сучасному мистецькому житті.

Список бібліографічних посилань

- Андрійчук, П. (2020). Розвиток аматорського хорового мистецтва у контексті музичної культури України другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 3(1), 71-80. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.1.2020.204342>
- Бенч-Шокало, О. Г. (2002). *Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції*. Український Світ.
- Бондар, Є. М. (2015). Сучасне хорове виконавство та освіта: скерованість на синтетичність. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*, 2(5), 128-132.

- Брояко, Н. Б., & Дорофеева, В. Ю. (2017). Проблема втілення традицій українського національного мелосу у композиторській творчості другої половини ХХ століття. *Музичне мистецтво і культура*, 25, 328-336. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2017-25-167-176>
- Бутенко, Л. (2004). О внутреннем видении художественных образов (вопросы технологии художественного мышления). *Музичне мистецтво і культура*, 5, 328-341.
- Віла-Боцман, О. П. (2020). Специфіка засвоєння сучасної музичної мови в навчальному хорі. *Музичне мистецтво і культура*, 31(1), 289-302. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-24>
- Гринчук, І., & Спольська, О. (2020). Вітчизняні виконавські школи: регіональний аспект. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*, 5, 24-31. <https://doi.org/10.28925/2518-766X.2020.5.4>
- Гузеева, В. (1998). Традиции исполнения духовной музыки украинских композиторов хором Одесской Консерватории. В Н. Л. Огренич (Ред.), *Одесская консерватория. Славные имена, новые страницы* (с. 266-271). Гранд-Одесса.
- Загребский, Д. (1973). *Техническое совершенство – обязательное условие высокохудожественного исполнения*. Библиотека Одесской консерватории им. А. В. Неждановой.
- Карась, Г. (2018). Хорова обробка народної пісні у творчості Михайла Гайворонського. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 1, 45-56.
- Орфеев, С. (1981). *М. Леонтович і українська народна пісня*. Музична Україна.
- Пигров, К. К. (2001). *Хоровая культура и мое участие в ней*. Одесская государственная консерватория им. А. В. Неждановой.
- Шатова, И. (2013). *Стилевые основы одесской хоровой школы*. Астропринт.

References

- Andriichuk, P. (2020). Rozvytok Amatorskoho Khorovoho Mystetstva u Konteksti Muzychnoi Kultury Ukrainy Druhoi Polovyny XX – Pochatku XXI Stolittia [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]. *Visnyk Kyivskoho Natsionalnoho Universytetu Kultury i Mystetstv. Serii: Muzychne Mystetstvo [Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art]*, 3(1), 71-80. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.1.2020.204342> [in Ukrainian].
- Bench-Shokalo, O. H. (2002). *Ukrainskyi Khorovyi Spiv: Aktualizatsiia Zvychaievoi Tradytsii [Ukrainian Choral Singing: Actualization of Customary Tradition]*. Ukrainskyi Svit [in Ukrainian].
- Bondar, Ye. M. (2015). Suchasne Khorove Vykonavstvo ta Osvita: Skerovanist na Syntetychnist [Contemporary Choral Performance and Education: Focus on Synthetical]. *Mizhnarodnyi Visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo [International Journal: Culturology. Philology. Musicology]*, 2(5), 128-132 [in Ukrainian].
- Broiako, N. B., & Dorofieieva, V. Yu. (2017). Problema Vtilennia Tradytsii Ukrainskoho Natsionalnoho Melosu u Kompozytorskii Tvorchosti Druhoi Polovyny XX Stolittia [The Problem of Embodying the Traditions of the Ukrainian National Melos in the Compositional Creative of the Second Half of the Twentieth Century]. *Muzychne Mystetstvo i Kultura [Music*

Art and Culture], 25, 328-336. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2017-25-167-176> [in Ukrainian].

Butenko, L. (2004). O Vnutrennem Videnii Khudozhestvennykh Obrazov (Voprosy Tekhnologii Khudozhestvennogo Myshleniya) [On the Inner Vision of Artistic Images (Questions of the Technology of Artistic Thinking)]. *Muzychne Mystetstvo i Kultura [Music Art and Culture]*, 5, 328-341 [in Russian].

Guzeeva, V. (1998). Traditsii Ispolneniya Dukhovnoi Muzyki Ukrainskikh Kompozitorov Khorom Odesskoi Konservatorii [Traditions of Performing Sacred Music by Ukrainian Composers by the Choir of the Odessa Conservatory]. In N. L. Ogrenich (Ed.), *Odesskaya Konservatoriya. Slavnye Imena, Novye Stranitsy [Odessa Conservatory. Nice Names, New Pages]* (pp. 266-271). Grand-Odessa [in Russian].

Hrynchuk, I., & Spolska, O. (2020). Vitchyzniani Vykonavski Shkoly: Rehionalnyi Aspekt [Ukrainian Music Performance Schools: Regional Aspect]. *Muzychne Mystetstvo v Osvitlohichnomu Dyskursi [Musical Art in the Educological Discourse]*, 5, 24-31. <https://doi.org/10.28925/2518-766X.2020.5.4> [in Ukrainian].

Karas, H. (2018). Khorova Obrobka Narodnoi Pisni u Tvorchosti Mykhaila Haivoronskoho [Arrangement of Choral Folk Songs in the Works of Mikhail Hayvoronsky]. *Visnyk Kyivskoho Natsionalnoho Universytetu Kultury i Mystetstv. Seriya: Muzychne Mystetstvo [Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art]*, 1, 45-56 [in Ukrainian].

Orfieiev, S. (1981). M. Leontovych i Ukrainska Narodna Pisia [M. Leontovych and Ukrainian Folk Song]. *Muzychna Ukraina* [in Ukrainian].

Pigrov, K. K. (2001). Khorovaya Kul'tura i Moe Uchastie v Nei [Choral Culture and My Participation in It]. Odessa State A. V. Nezhdanova Conservatory [in Russian].

Shatova, I. (2013). Stilevye Osnovy Odesskoi Khorovoi Shkoly [The Stylistic Foundations of the Odessa Choir School]. Astroprint [in Russian].

Vyla-Botsman, O. (2020). Spetsyfika Zasvoiennia Suchasnoi Muzychnoi Movy v Navchalnomu Khori [The Specifics of Mastering the Modern Musical Language in the Educational Choir]. *Muzychne Mystetstvo i Kultura [Music Art and Culture]*, 31(1), 289-302. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-24> [in Ukrainian].

Zagretskii, D. (1973). Tekhnicheskoe Sovershenstvo – Obyazatel'noe Uslovie Vysokokhudozhestvennogo Ispolneniya [Technical Excellence is a Prerequisite for Highly Artistic Performance]. Library of the Odessa State A. V. Nezhdanova Conservatory [in Russian].

WORKS OF MYKOLA LEONTOVYCH IN THE PERFORMANCE TRADITIONS OF THE ODESA CHORAL SCHOOL

Yevheniia Bondar

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

Abstract

The purpose of the research is to identify the peculiarities of performing reading and conducting-methodical mastering of choral works by M. D. Leontovych in the activities of outstanding representatives of the Odesa choral school. The tasks of the work are determined: coverage of the concept of a performing school, in particular, the Odesa choral school; identification of the poetical-semantic features, intonational-expressive factors that influenced the performing approaches to the works of M. Leontovych; determination of the creative continuity's features of generations in the context of interpretations, intonation and artistic images' embodiment of M. D. Leontovych's works in choral sound. **The research methodology** is based on the use of general scientific and special chorological approaches. An analytical-abstract approach was used to study the scientific literature on the outlined issues; in working with the memories of contemporaries, graduates – analytical and historical; in work with musical texts – choral, textual and selective methods; The system-structural method helped to present the phenomenon under study as a generalization of various research and practical tools – it became a unifying factor in the holistic understanding of experience. **The scientific novelty of the research** is due to the fact that for the first time an original view of the performing interpretation of individual works of M. Leontovych from the standpoint of performing, conducting, research experience of the Odessa Choral School; figurative-associative approaches in the context of chorological elaboration of the author's text are covered; emphasis is placed on the relationship between musical and historical facts and current trends in the development of choral performance. **Conclusions.** M. Leontovych's choral works are an original example of an individual author's concept of the folk song idea in choral elaboration, which forms multiple semantic vectors for performing interpretation. Genre-style, intonation-expressive priorities of the composer in the processing of folk song material become a kind of 'guide' in the interpretive strategies of performers and provoke them and the listener to certain reflections of associative, musical-semantic, theatrical and figurative composition. At the present stage of its development, the Odesa Choral School, declaring historically established approaches to the works of M. Leontovych in the repertoire of the student choir at the same time demonstrates their living performing tradition.

Keywords: Mykola Leontovych; Leontovych's choral works; Odesa choral school; performing interpretation; performing tradition

ПРОИЗВЕДЕНИЯ НИКОЛАЯ ЛЕОНТОВИЧА В ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ТРАДИЦИЯХ ОДЕССКОЙ ХОРОВОЙ ШКОЛЫ

Евгения Бондарь

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

Аннотация

Цель исследования – выявить особенности исполнительского прочтения и дирижерско-методического усвоения произведений Н. Леонтовича в деятельности выдающихся представителей Одесской хоровой школы. **Методология исследования** основывается на использовании общенаучных и специальных хороведческих подходов. Для изучения научной литературы по данной проблематике применен аналитически-реферативный подход; в работе с воспоминаниями современников, выпускников – аналитически-исторический; в работе с нотными партитурами – хороведческий, текстологический и выборочный методы; системно-структурный метод помог представить изучаемое явление как обобщение различных исследовательских и практических приемов – он стал объединяющим фактором в целостном осмыслении опыта. **Научная новизна исследования** обусловлена тем, что впервые предложен оригинальный взгляд на исполнительскую интерпретацию отдельных произведений Н. Леонтовича с позиций исполнительского, дирижерского, исследовательского опыта Одесской хоровой школы; освещены образно-ассоциативные методические подходы в контексте хороведческой обработки авторского текста; отмечена взаимосвязь музыкально-исторических фактов и современных тенденций развития хорового исполнительства. **Выводы.** Хоровые произведения Н. Леонтовича представляют собой оригинальный пример индивидуальной авторской концепции идеи народной песни в хоровой обработке, которая образует множественные смысловые векторы для исполнительской трактовки. Жанрово-стилевые, интонационно-экспрессивные приоритеты композитора в обработке материала народной песни становятся своеобразными «указателями» в интерпретационных стратегиях исполнителей и провоцируют их и слушателя на определенные рефлексии ассоциативного, музыкально-семантического, театрально-образного содержания. Одесская хоровая школа на современном этапе своего развития, декларируя исторические сложившиеся подходы к произведениям Н. Леонтовича в репертуаре студенческого хора, демонстрирует их живую исполнительскую традицию.

Ключевые слова: Николай Леонтович; хоровые произведения Н. Леонтовича; Одесская хоровая школа; исполнительская интерпретация; исполнительская традиция



DOI: 10.31866/2616-7581.4.2.2021.245815

UDC 785.7:78.071.1(479.24)Abbasov

FEATURES OF JALAL ABBASOV'S WORK 'MUNAJAT – I'

Sevinj Seyidova

*PhD Candidate; ORCID: 0000-0003-4849-3556; e-mail: seyidova.sevinc@gmail.com
Baku Music Academy named after U. Hajibeyli, Baku, Azerbaijan*

Abstract

The article analyzes the chamber-instrumental work of Jalal Abbasov, a brilliant representative of the modern Azerbaijani school of composition, in particular, 'Munajat-I'. It also looks at the work of Jalal Abbasov against the background of the development of Azerbaijani music culture and explores the genre diversity of chamber-instrumental works. In addition, the study highlights the form and content, music, and harmonic language in the composer's chamber-instrumental works, especially in the work 'Munajat-I'. The article emphasizes the peculiar stylistic features of Jalal Abbasov's chamber-instrumental work, its connection with musical folklore, and its tendency to modernity based on traditions. **The purpose of the research** is to analyze the work of Jalal Abbasov 'Munajat' and to study the individual stylistic features of the composer. The main features are the emergence of the characteristic features of the composer's chamber-instrumental work and its special importance in the development of modern Azerbaijani musical culture. The basis of the research is the involvement of J. Abbasov, a worthy representative of the modern generation of Azerbaijani composers, in the detailed research work of the work 'Munajat-I', which has not been subjected to scientific and theoretical analysis. From this point of view, the research is based on the method of complex theoretical analysis. **The research methodology** is based on music-analytical, theoretical, and historical analysis. It was noted that the composer's personal style has improved in the process of development, modern innovative ideas, modern technical methods have been used uniquely in the diversity of genres. At the same time, based on the scientific-theoretical principles and research of Azerbaijani musicologists, the article forms the methodological basis. **The scientific novelty of the research** is that the article, presented for the first time as special research work, is based on manuscripts dedicated to the chamber-instrumental work of the representative of the modern school of the composition of Azerbaijan J. Abbasov and the features of 'Munajat-I'. For the first time in the presented article, the work "Munajat", which is important in the work of J. Abbasov, but has not been studied so far, has been scientifically analyzed. **Conclusions.** The comprehensive analysis of Jalal Abbasov's chamber-instrumental work, especially 'Munajat-I' in the presented article, allows us to draw important conclusions about the features of the composer's personal style. An important feature of the composer's chamber-instrumental works, distinguished by their original creative style, is the richness and deep content of the musical language. It was noted that J. Abbasov, who organically combined nationalism and modernity in his works, expressed his deep philosophical thoughts with high demand and seriousness. From this point of view, the elements of national

music in the composer's works with a bright content and individual style are expressed by the features of modern writing techniques. It was noted that the philosophical, rich imagery, deep meaning, and thoughtful thoughts characteristic of the composer's work are reflected in his chamber-instrumental works, including 'Munajat-I'. That is why the works of J. Abbasov have been successfully performed not only in his native Azerbaijan but also in many foreign countries and have successfully represented our modern school of composition. Jalal Abbasov is currently living in the period of the wisdom of his work, enriching Azerbaijani music by creating new modern works.

Keywords: Jalal Abbasov; chamber-instrumental; 'Munajat-I'; individual style; musical language; modernity; national features

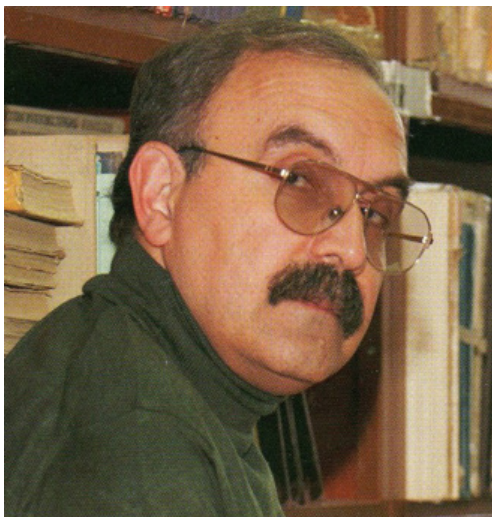


Figure 1: Jalal Abbasov. Baku. 2021

Introduction

One of the brightest figures of modern Azerbaijani music culture, Honored Art Worker Jalal Ashraf oglu Abbasov has achieved the most important and global goals in his work on the new semantics and aesthetics of the national school of composition.

The composer's works in various genres have gained great spiritual and moral quality not only in our country but also abroad – in the United States, Germany, Austria, France, Italy, Norway, Turkey, Russia, South Korea, Indonesia, Uzbekistan, Georgia, Ukraine. Due to such high qualities, his works have been performed by many foreign performers and groups – *Seattle Chamber Players* in the United States, *Le Quatuor Gaudi* in France, *Ensemble Reconsil Wien* in Austria, *Oslo Kammer Academy* in Norway, *The Studio for New Music (SNM)* in Russia, *Mark Pekarsky Percussion Ensemble*, the *National Symphony Orchestra of Ukraine* and others.

The main feature of J. Abbasov's creative style is his meditative way of thinking and individual approach to the choice of subject. Respecting the national musical traditions, the composer managed to combine the synthesis of world music traditions with the

national musical thinking in his work. From this point of view, his creative position does not change: humanism, peace, respect for classical heritage, folklore, folk art, respect, loyalty, professionalism, search for innovation, constant learning, development. However, there are certain problems that, from time to time, the composer considers it possible to make certain changes when looking at them from different points of view.

Enriching the traditions of the Azerbaijani school of composition with new content and images, Jalal Abbasov was able to create memorable works in various genres of music. From this point of view, his chamber-instrumental works are noteworthy: 'Meditasiyar' (1981) for stylistically close flute, cello, and piano, 'Paradigma-1' (1981) for two flutes and 'Paradigma -2' for flute and clarinet (2005), Sonata for solo violin (1984), string quartets, original compositions – 'Munajat-I' for solo double bass (1992), 'Munajat-II' for solo viola (1994), solo marimba 'Munajat-III' (1998), 'Yalli' (2003) for 8 Balaban, flute and double drum, etc.

Purpose of the article

The main purpose of appealing to the chamber-instrumental work of Jalal Abbasov is to study the work of the composer, a brilliant representative of modern Azerbaijani music, and to reveal the stylistic features. The article examines the peculiarities of J. Abbasov's style, attention to the initial intonation structures, features of understanding the national semantics expressed in the nuances of the lad-intonation language of Azerbaijani music. The purpose of the research is to reveal the general creative face of the composer by analyzing the work of J. Abbasov 'Munajat -I'.

275

Recent research and publications analysis

Jalal Abbasov's work is important in studying the development process of the modern Azerbaijani school of composition. Some of the composer's works and features of writing techniques have been covered to some extent in the research work of Azerbaijani musicologists. A certain part of J. Abbasov's creative activity has been studied in the research works of Z. Gafarova, G. Mahmudova, N. Dadashova, S. Guliyeva on Azerbaijani music and they form the scientific basis of the presented article.

Main research material

J. Abbasov's chamber-instrumental works are different depending on the composition of the instruments. In search of an original timbre, the composer turned to various genres of chamber and instrumental music. According to him, the camera genre cultivates a sense of responsibility for each note written in the composer, teaches him to talk about more serious, more complex ideas with small musical instruments.

J. Abbasov, who is closely connected with national moral values and national roots in his work, admits that his position on Azerbaijani folk music is unchanged. However, the composer is always far from the style of quotations from folklore. 'A composer has to say something new – he has to find and discover something, respectively. This discovery and discovery must not only bring it to the attention of the appropriator, but also

inspire him, create an appropriate worldview, and infect him with a certain emotional and psychological state' (Mazel, 1978, p. 168).

I dare to continue the opinion of the eminent musicologist L. A. Mazel and say that the successful solution of these complex problems often leads to the creation of musical works, which are considered to be a discovery. From this point of view, every work of Jalal Abbasov is required by the audience.

The composer prefers to use the rhythmic features of folk music in his works. In this regard, the views of musicologist A. Rahimova (2014) on the rhythm of Azerbaijani national music are noteworthy: 'The metro-rhythmic structure of the genre system of Azerbaijani folk music is uniquely original and characterized by its laws. The specificity of each genre branch of Azerbaijani music provides for the presence of the brightest internal rhythmic features' (p. 108). From this point of view, the regularities of national rhythm were taken into account in the chamber-instrumental works of J. Abbasov, as well as in the work 'Munajat-I' which we studied.

In 1992, J. Abbasov composed 'Munajat-I' for solo double bass (the work was first performed in Seoul, South Korea in 2002), and in 1994, 'Munajat-II' for solo viola. A few years later, in 1998, 'Munajat-III' appeared for solo marimba. This work is performed on various meridians of the world – in 1999 at the XX Festival of the League of Asian Composers (Yogyakarta – Indonesia) performed by R. Amirudi, in 2001 at the festival 'Moscow Autumn' by the ensemble of M. Pekarsky.

In the works of J. Abbasov, reference to the national material acquires individual form, content, semantics. The evidence here is the ability to maximize its potential and expressive development in the national material. 'The problem of appealing to our national values has been rooted in Garayev's work since the years he studied in his class. J. Abbasov recalls: 'I have never forgotten G. Garayev's words to me from the first meeting and I still quote him to my students: 'A person living in the mountains builds his house from stone, and a person living in the forest, of course, from wood. We, the composers, must skillfully use the folk music that surrounds us in our work' (Dadashova, 2014, p. 12).

In the works of Jalal Abbasov, there is a unity of generality and individuality. It is as if it were expressed in the union of the horizontal and vertical lines of the delicate sides that differentiate the viewing layers of the world. The meaning of development is to reveal the semantics and context of the individual 'voice'.

There is a concentration of influence on the listener in J. Abbasov's works. At the same time, let us note such an important fact. The complexity of musical instruments, organized as a movement aimed at the perception of the listener, is multi-layered, ambiguous. Thus, the combination of the formula intonations synthesis of Azerbaijani folk music speech with the methods of modern construction of musical material increases the impact, leads to individual semantics, and, consequently, updated semantics by the content.

An important theoretical aspect of the analysis of Jalal Abbasov's works is the functionality of the given material. The main thing is either an expressive element of music or this or that mode-intonation function, form-forming factor, and so on can be taken. In the words of V. Kholopova: 'classical functions do not reveal logical universality, they are replaced in the work by functions of other semantic-logical prototypes' (Kholopova, 1979, p. 6).

The specific features of Jalal Abbasov's style, of course, are in the bosom of modern Azerbaijani music. Referring to the linear meaning of the context, the re-formation of the chord-functional principle is legitimate. The latter is typical of Azerbaijani music, as the priority of functionality in the oral traditional music of Azerbaijani folk music comes to the fore.

Mastery of the composition art, personal style improved over the years, extensive erudition – all these important features that characterize the creative portrait of the composer allows him to implement innovative ideas in the search for the genre of his works. A striking example is the work 'Munajat-I' for solo double bass, an instrument with complex performance capabilities.

J. Abbasov is the first composer to apply to the genre of 'Munajat' in Azerbaijani professional music. Munajat was originally rhyming prose based on verses from the Qur'an, and later became one of the most popular lyrical genres in Sufi poetry.

It is known that the double bass is a very limited instrument due to its solo capabilities. However, compared to other instruments, there are good works written for this instrument: the double bass has a wide range of emotional gradation, which has an enchanting effect on the audience. In this context, the authors of solo works for double bass include Gizelher Klebe, Teppo Hautio-Aho, Dmitry Smirnov, and others. J. Abbasov's work 'Munajat-1' is among the works that deny discrimination on double bass. Before analyzing the work, we would like to talk about the history and some features of the genre of struggle.

Munajat (translated from Arabic as a supplication to God) is a lyrical genre of oriental poetry. The source of the prayers comes from the ancient Turkish religious ceremonies accompanied by a mournful lament. The first records of Munajat are found in the runic inscriptions of the Orkhon-Yenisei monuments (5th–6th centuries). According to researchers, the nature of music style is a link between music folklore and the recitation of the Qur'an. Indeed, in literature, the struggle is in the form of poetry, and in folk art, it is surrounded by philosophical thoughts about the motives of sorrow, grief, and separation. Due to the strong emotional impact, the prayer evokes a feeling of compassion in the listener. At the same time, such songs are associated with the most intimate thoughts and sacred desires to the Almighty God and cause inner purification and spiritual uplift for the performer himself.

Munajat-I represented the composer's work at the XXII Festival of the League of Asian Composers under the motto 'Music of the 3rd millennium' as the only example from the former Soviet republics. (South Korea, 2002)" (Dadashova, 2014, p. 17).

As a principle of musical logic, ostinato acquires a special dramatic significance in Munajat-I. It should be noted that as a deep feature of Azerbaijani music, ostinato has evolved throughout its history and has acquired individual stylistic features. The ostentatious features of J. Abbasov's 'Munajat-I' are consistent with the views of musicologist A. Pankratov: 'Rhythmic ostinato is a repetition of elements of a musical language, exhibiting a separate thought and thinking of itself as a constantly recognizable likeness" (Pankratov, 2018, p. 53).

According to G. Mahmudova, 'Austinatism synthesizes the regularities of the national language in the works of Azerbaijani composers with the laws of the general importance of music development. As a result of this synthesis, the essence of the

austerity principle as a universal category of musical thinking is reflected in the works of Azerbaijani composers in artistically perfect and unique examples' (Mahmudova, 2006, p. 4).

J. Abbasov's composing phenomenon has some valuable qualities, one of which is the ability to get the most specific features of the great musical heritage of the Azerbaijani people. The composer pays great attention to the initial intonation structures operating in Azerbaijani music and having a genre character. A delicate understanding of the national semantics expressed in the language nuances of Azerbaijani music intonation enriches the music of J. Abbasov.

At the beginning of *Munajat-I*, the listener witnesses how the voice is formed from silence. The method of silent conduction on the strings (*Visuale*), used in the first cells of the one-part composition, keeps the audience in a state of waiting. The annoying heavy sound gradually spreads into space, creating a theatrical-dramatic effect of its 'Mine'. The continuous extension of the pianissimo 'a' creates certain stability, which then gives the form certain constructive integrity. This creative sound ('a' sound) is then repeated in different rhythmic variants and different registers, expanding the range, as if gradually conquering space. Figuratively speaking, this method, with all its surprises, creates an association of careful entry into an indefinite space called 'Life'.

Example 1

The musical score for Example 1 consists of three staves. The first staff is marked 'visuale (senza suono)' and contains a series of rests. The second staff begins with a 'PPP' dynamic marking and features a sequence of notes with 's.p. vis.' markings above them. The third staff continues with notes and 'vis.' markings, including a section marked 'ord.'.

Against the background of the register repetitions of the main tone, 'a' a small second intonation 'a-b-a' is formed. It is interesting that the second intonation 'As – a' sound already goes beyond the boundaries of the octave and is again strengthened by the repetition of the register contrast:

Example 2

The musical score for Example 2 consists of two staves. The upper staff features a melodic line with notes and rests, marked with 'pizz. arco' and 'pizz.' above it. The lower staff provides a bass line with notes and rests, marked with 'arco', 'pizz.', and 'arco' below it.

Reference to this melocomplex is not only the embodiment of modern expressive musical language, which is vividly reflected in the works of J. Abbasov. His dramatic role is noteworthy. First of all, of course, it should be noted that the ostinato is repeated throughout its form. In this regard, let us recall such a quality of the form structure of Azerbaijani mugam – the ostinato repetition of thematically important ‘maye’ complex, tonal cadence throughout the whole form of mugam. It should be noted that in the dramaturgy of mugam, ‘maye’ has a knot, development, and final function.

The next stage in the formation of the main thematically important melody is the “germination” of the small second intonation ‘A-B’ to the expressive motive – ‘B-Cis’ to the increased second motif. It should be noted that the impression of a gradual search for the main melodic phrase arises as a result of various modifications. For example, ‘B-cis-A’ or ‘B-A’. In these modifications, the sound ‘A’ has a constant support function, and the bass sound is repeated ostinato. This type of combination of upper and lower registers is reminiscent of the style of mugam performance.

Thus, after a long and detailed preparation, the main theme of ‘Munajat’ is sounded in the thirty-eighth cell of the work. The sounds of ‘A-B-cis’ turn into a thematic unit with a quarter and then a quintal within a few cells. This, I would say, is the ‘sound ideal’ that forms the basis of the dramaturgy of Munajat-I.

This thesis, which first appeared in a linear, monotonous melodic form, and then followed the course of dramaturgy, strengthens its texture density. The bright thematic phrase is based on a unique ‘list’ of intonation. If it is possible to collide in dissonances in the vertical of the chord, then the formulas of fret-intonation in dissonance are compatible. In our opinion, it is possible to understand the specifics of the main theme in the work ‘Munajat-I’ through the analysis of the ‘seed’ of intonation.

As shown, the intonation of the main support tone (a) – increased second (B-cis) is added, while the ostinato is preserved. The trichord intonation ‘a-b-cis’ acts as a tonic cadence statement of the A-Chahargah mode. This passage can be compared to the tonic cadence of A-Chahargah.

Example 3



The next intonation ring eliminates the A-Chahargah effect, as the development is completed by fis-g intonation. That is, the logical conclusion of the first stage of the dramaturgy of ‘Munajat-I’ is shown by the intonation semantics of the Shushtar mode.

Example 4



Let's note the clear, original version of the expression. It is enough to look at the sound sequence of the brush mode:

Example 5



Remaining within the sound sequence, the melodic accent shifts to new support – to the sound of 'D' through the alteration of the tonic of the 'E' to D-Shushter. The naturalness of the new support is revealed in the following thematic phrase, which is included in the drama of the work as the beginning of the development's parity. The melodic phrase 'minor' with the note 'dolce' appears against the background of the ostinato transition of the main pitch – 'A':

Example 6



From this moment, an interesting dialogue emerges in the work, revealing the philosophical essence of the name 'Munajat'. The supplication of the person who addresses God with the most intimate thoughts and the desire to communicate with the Almighty Creator contrast sharply with the double voices of the main subject, which is gradually becoming more complicated. The second subdued step from the 'A' support sound gives the theme a unique effect of the melodies of the Shur mode with a small second leading tone of the tonic ('frigid second').

The intonations of the quartet and the pure quartet, subtracted from the main theme of Munajat-I, are delicately synthesized. Thus, the formation of the fis sound D-semantics the whole phrase. The second intonation is distinguished by the expression of the trio. This exacerbates the effect of reduced intonation.

This intonation occurs twice each time about the active rhythm intonation of the main theme of Munajat I. Note that the second passage of the subject (conventionally called the subject of 'man's appeal to God') is a variation. Its variant transition is based on the expressive small second intonation and the expansion of the range to the upper 'fis' sound. The return to the main theme sounds bright and contrasting with the double volume in the texture density.

Example 7

The musical score for Example 7 consists of four staves. The first staff begins with a *dolce* marking and a *sf* marking. The second staff features a *mp dolce* marking. The third and fourth staves include a *f* marking. The music is written in a complex rhythmic structure with various time signatures and includes dynamic markings such as *dolce*, *mp dolce*, *f*, and *sf*.

The specific rhythm formula is preserved in all intonations of the variants. Due to its brightness and sharpness, this rhythmic formula gives a unique look to the whole structure. In this regard, let us note another specific method that is often found in the works of J. Abbasov in 'Munajat-I'. The sharpness and expressiveness of the rhythm formula play an important role in the variation of the thematically important basic intonation model, even in expanding the melodic range.

Of course, our opinion can be subjective. However, we would like to make an analogy with the work of G. Mahler.

I. Barsova (1975), a researcher of G. Mahler's symphonic works, writes: 'Mahler heard the theme of music as an infinitely changing subject. In his imagination, the subject seemed to be a step-by-step approach to some final incarnation ... understood as a tense expression ('The goal here is infinity – achievement')' (p. 406)

There are two culmination waves in the work. In the moment of emotional tension, the short calls of the heart confession stimulate the perception of reality in the flow of thought. If the first culmination (fortissimo subito) is distinguished by fret diatonic, the second culmination wave is amplified by the complexity (chromatism) of the spruce arrangement, broken rhythm, additional background effects (blows to the upper and lower part of the dean), and dynamics. (ff – fff).

Example 8

The musical score for Example 8 consists of four staves. The first staff features a *ff* marking. The second and third staves include a *fff* marking. The music is written in a complex rhythmic structure with various time signatures and includes dynamic markings such as *ff* and *fff*.

Thus, in the epilogue, leitintonation has a new emotional sound at a new height (this time es-fis). The prayers of a person who turns to the sacred place of God are based on the groaning of these two voices around the chromatic ascents and descents.

Example 9

The image shows two systems of musical notation. The first system is in 8/8 time, marked 'dolce' and 'mf'. It features a melodic line in the treble clef and a bass line. The second system is in 3/4 time, marked 'mp' and 'p'. It features a melodic line in the treble clef and a bass line. The percussion part includes a 'percussion effect: strike the upper sounding board with the finger-tips'.

In general, in the works of J. Abbasov, figurative semantics is considered in the long process of opening the musical text. Figurative metamorphoses are based on a whole thematic unit. In 'Munajat-I', the effects of sound formation (at the entrance) and distance (at the end) are given by some alternatives, such as VISUALE (SUL PONTICELLO) – ORDINARIO (the usual method).

At the beginning of the work, the creation of the sound is contrasted with its gradual alienation and disappearance (mirror effect). The departure of the 'hero' from the stage is not a sign of weakness or resentment of life, but a sign of respect and reverence for true human values, the greatness of the Almighty Creator.

Conclusions

Thus, as a result, it can be said that the works of Jalal Abbasov included in the chamber-instrumental work are of great interest. Thus, in many chamber-instrumental works, as well as in the reviewed work 'Munajat-I' it is possible to observe the composer's attachment to national roots, a new approach to traditional forms and structures, the search for different thoughts and styles.

Jalal Abbasov's work differs both in terms of modern professional composer thinking and interpretation of image-idea solutions. From this point of view, the composer's appeal to the lyrical genre of oriental poetry in 'Munajat-I' and the revival of mourning from ancient Turkish religious ceremonies can be considered as a composer's novelty in modern Azerbaijani music. The fact that 'Munajat-I' has a strong emotional impact and expresses sacred desires is a sign of spiritual growth. Of course, such features are directly reflected in the form of the work. The use of the ostinato principle in the

work is not only of dramatic importance but also can be considered as a deep feature of Azerbaijani music. J. Abbasov's reliance on national semantics and folk roots as a composer is noticeable in many of his works, as well as in 'Munajat -I'.

As in other works of J. Abbasov, the typological formulas of Azerbaijani folk music are noticeable in 'Munajat'. Thus, the fixed lexemes of musical speech are concentrated in the theme and determine the semantics of the works. In 'Munajat-I', too, the ostinato is a repetitive and thematically significant formula, distinguished by its intonation. The initial thematic phrase is the source of the numerous transformations that underlie the form. The main thematically important structure is so full that it allows numerous modifications to remain at the level of an active, dynamic event. In 'Munajat-I', the thematically important beginning is the unit of intonation with the central content. It is on this musical figure that the uninterrupted dramaturgy of the work is built.

In J. Abbasov's work 'Munajat-I' the synthesis of folk music, folklore material with modern compositional techniques, stylistic tendencies are interpreted originally. Communication with God confirms the seal of God on existence through the emotional impact of music with the full, harmonious timbre of the double bass as a means of prayer, which man submits to the divine with politeness and some caution. A new approach to the genre of 'Munajat' with the language of music, a new style base with typological formulas in the small-scale sound structure of 'Chahargah', 'Shuster', reveals individual stylistic features of the work.

In general, in the works of Jalal Abbasov, each work is deeply mastered and presented as a modern expression of national culture. From this point of view, each work of the composer is interpreted as a new stage in his work, describing his deep philosophical thoughts and spiritual world. Jalal Abbasov's experience for many years as a representative of the modern Azerbaijani school of composition is demonstrated in Munajat. In the composer's following works, who is currently continuing his creative activity, an organic combination of modern compositional techniques based on national roots is directly manifested. This feature can be considered as the main factor emphasizing the originality of Jalal Abbasov's works.

References

- Akhundova-Dadashzadeh, Z. (2016). K Voprosu Pretvoreniya Dukhovnoi Temy v Tvorchestve Sovremennykh Kompozitorov Azerbaidzhana [On the Question of the Implementation of Spiritual Theme in the Works of Contemporary Azerbaijani Composers]. *European Journal of Arts*, 1, 3-9 [in Russian].
- Bagirov, N. (1981). *Muasir Harmoniyaya Dair Bezi Akkordlarin Azerbaycan Musiqisinde Ishledilmesi* [Use of Some Chords on Modern Harmony in Azerbaijani Music]. Maarif [in Azerbaijani].
- Bairamova, L. (2017, December 29). Mir Glazami Kompozitora [The World Through the Eyes of a Composer]. *Kaspiy online*. <https://kaspiy.az/news.php?id=73757#.YYFIA3rcH4a> [in Russian].
- Barsova, I. (1975). *Simfonii Gustava Malera* [Symphonies by Gustav Mahler]. Sovetskii Kompozitor [in Russian].
- Dadashova, N. (2014). *Cəlal Abbasov [Jalal Abbasov]* (S. Bektashi, Ed.). Sharg-Garb [in Azerbaijani].

- Eliyeva, F. (1996). *Azərbaycan Musiqisində Uslub Axtarışları [Stylistic Research in Azerbaijani Music]*. Elm [in Azerbaijani].
- Imanova, S. (2021). Features of Songs Rhythmic Organization by E. Sabitoglu. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 4(1), 61-72. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.4.1.2021.233339>
- Kohoutek, C. (1976). *Tekhnika Kompozitsii v Muzyke XX veka [Technique of Composition in Music of the XX Century]* (K. N. Ivanov, Trans.). Muzyka [in Russian].
- Kulieva, S. (2016, June 11). Muzyka Svyshe, ili Otkroveniia Kompozitora [Music from Above, or the Composer's Revelations]. *Kaspiy online*. https://kaspiy.az/news.php?id=42434#.YYJC_HrcH4Y [in Russian].
- Mahmudova, G. R. (2006). *Genezis i Evolyutsiya Ostinatnosti v Azerbaidzhanskoii Muzyke [Genesis and Evolution of Astinance in Azerbaijani Music]*. Nurlan [in Russian].
- Mazel, L. (1978). *Voprosy Analiza Muzyki [Music Analysis Issues]*. Muzyka [in Russian].
- Mazel, L. (1983). *O Prirode i Sredstvakh Muzyki: Teoreticheskii Oчерk [On the Nature and Means of Music: A Theoretical Essay]*. Muzyka [in Russian].
- Pankratov, A. E. (2018). Ritmicheskoe Ostinato i Ego Proyavleniia v Novoevropеiskoi Muzyke [Rhythmic Ostinato and Its Manifestations in the New-European Music]. *Chelovek i Kul'tura [Man and Culture]*, 2, 52-59. <http://doi.org/10.25136/2409-8744.2018.2.25953> [in Russian].
- Rahimova, A. (2014). Ob Izuchenii Khudozhestvennykh Svyazei Azerbaidzhanskoii Narodnoi Muzyki [About Studying Artistic Connections of Azerbaijan Folk Music]. *Ulakbilge*, 2(4), 101-114. <http://doi.org/10.7816/ulakbilge-02-04-08/> [in Russian].

ОСОБЛИВОСТІ ТВОРУ ДЖАЛАЛА АББАСОВА «МУНАДЖАТ-І»

Севіндж Сеїдова

дисертантка; ORCID: 0000-0003-4849-3556; e-mail: seyidova.sevinc@gmail.com
Бакинська музична академія імені Узеїра Гаджібейлі, Баку, Азербайджан

Анотація

Мета дослідження – проаналізувати творчість Дж. Аббасова на прикладі твору «Мунаджат-І»; вивчити індивідуальні стилістичні особливості композитора. У статті розглянуто творчість Дж. Аббасова на тлі розвитку азербайджанської музичної культури; досліджено жанрове розмаїття, висвітлено форму і зміст, музику та гармонійну мову в камерно-інструментальних творах композитора; підкреслено своєрідні стилістичні особливості, зв'язок із музичним фольклором, схильність до сучасності, що ґрунтується на традиціях. **Методологія дослідження** заснована на музично-аналітичному, теоретичному та історичному аналізі. В основі дослідження участь Дж. Аббасова у детальній дослідницькій роботі над твором «Мунаджат-І», який не піддавався науково-теоретичному аналізу. З цього погляду дослідження ґрунтується на методі комплексного теоретичного аналізу. **Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що вперше проведено спеціальну дослідницьку роботу, присвячену вивченню камерно-інструментальної творчості представника сучасної композиторської школи Азербайджану Дж. Аббасова. Вперше

науково проаналізовано працю «Мунаджат-І». **Висновки.** Важливою особливістю камерно-інструментальних творів композитора, що вирізняються оригінальним творчим стилем, є багатство та глибокий зміст музичної мови. Зазначено, що Дж. Аббасов, який органічно поєднав у своїх творах націоналізм і сучасність, серйозно висловив свої глибокі філософські ідеї. Елементи національної музики у творах композитора з яскравим змістом та індивідуальним стилем виражені особливостями сучасної писемної техніки. Зазначено, що притаманні творчості композитора філософська, багата образність, глибокий сенс і вдумливі думки відображені у його камерно-інструментальних творах, зокрема в «Мунаджат-І». Тому твори Дж. Аббасова успішно виконуються не тільки в його рідному Азербайджані, але і в багатьох зарубіжних країнах і успішно представляють сучасну композиторську школу.

Ключові слова: Джалал Аббасов; камерно-інструментальний твір; «Мунаджат-І»; індивідуальний стиль; музична мова; сучасність; національні особливості

ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЖАЛАЛА АББАСОВА «МУНАДЖАТ-І»

Севиндж Сеидова

диссертантка; ORCID: 0000-0003-4849-3556; e-mail: seyidova.sevinc@gmail.com

Бакинская музыкальная академия имени Узеира Гаджибейли, Баку, Азербайджан

Аннотация

Цель исследования – проанализировать творчество Дж. Аббасова на примере произведения «Мунаджат-І»; изучить индивидуальные стилистические особенности композитора. В статье рассмотрено творчество Дж. Аббасова на фоне развития азербайджанской музыкальной культуры; исследовано жанровое разнообразие, освещены форма и содержание, музыка и гармонический язык в камерно-инструментальных произведениях композитора; подчеркнуты своеобразные стилистические особенности, связь с музыкальным фольклором, склонность к современности, основанной на традициях. **Методология исследования** основана на музыкально-аналитическом, теоретическом и историческом анализе. В основе исследования лежит участие Дж. Аббасова в детальной исследовательской работе над произведением «Мунаджат-І», которое не подвергалось научно-теоретическому анализу. С этой точки зрения исследование основано на методе комплексного теоретического анализа. **Научная новизна исследования** заключается в том, что впервые проведена специальная исследовательская работа, посвященная изучению камерно-инструментального творчества представителя современной композиторской школы Азербайджана Дж. Аббасова. Впервые научно проанализирован труд «Мунаджат-І». **Выводы.** Важной особенностью камерно-инструментальных произведений композитора, отличающихся оригинальным творческим стилем, является богатство и глубокое содержание музыкального языка. Отмечено, что Дж. Аббасов, органично соединивший в своих произведениях национализм и современность, востребовано и серьезно выразил свои глубокие философские идеи. С этой точки зрения элементы национальной

музыки в произведениях композитора с ярким содержанием и индивидуальным стилем выражены особенностями современной письменной техники. Отмечено, что присущие творчеству композитора философская, богатая образность, глубокий смысл и вдумчивые мысли отражены в его камерно-инструментальных произведениях, в том числе в «Мунаджат-I». Поэтому произведения Дж. Аббасова успешно исполняются не только в его родном Азербайджане, но и во многих зарубежных странах и успешно представляют современную композиторскую школу.

Ключевые слова: Джалал Аббасов; камерно-инструментальное произведение; «Мунаджат-I»; индивидуальный стиль; музыкальный язык; современность; национальные особенности



DOI: 10.31866/2616-7581.4.2.2021.245818

UDC 781.6:[785.6:780.616.432]:78.071.1(478)Tkach

ZLATA TKACH'S CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA AS A CULMINATION OF THE COMPOSER SYMPHONIC THINKING

Alyona Vardanyan

PhD in Art and Cultural Studies, Associate Professor, Acting Professor;

ORCID: 0000-0001-6469-4011; e-mail: aliona_piano@list.ru

Academy of Music, Theatre and Fine Arts of the Republic of Moldova, Chisinau, the Republic of Moldova

Abstract

The purpose of the article is to characterize Zlata Tkach's Piano Concerto as the culminating composition in the genre of the composer's symphonic music. **The research methodology** is based on the method of complex musicological analysis, due to which, the role of this work in the system of memorial genres of the author is determined, typical style features of her work late period are revealed, the thematic structure of the Concerto is characterized from the position of the manifestation of the principle of dialogicity and monothematism. **The scientific novelty of the research** is that for the first time, intonation processes in a Piano Concerto by Z. Tkach are systematically analyzed and the correlation of its traditional and innovative features is characterized. Being by genre attribution an opus with a pronounced desire to use modern means of expression, the concert is distinguished by the manifestation of the principle of microthematism and textural thematism. In the dramaturgical solution, the author conducts a constructive search in dynamic, timbre and rhythmic comparisons. At the same time, the intonational unity between the sections of the form, being the development of the romantic principle of poetry, is expressed in the form of monothematism. **Conclusions.** The creative method of Z. Tkach manifests itself in the synthesis of tradition and experiment. This is confirmed by the intonation-thematic structure of the Piano Concerto, in which the convergence of contrasting material contributes to the formation of an integral musical and dramatic concept. The motifs that form the basis of the monothematism complex establish intonation arches between the sections of a one-part composition, fastening them and subordinating them to a common plan. Important importance belongs to the opposition of the roles of the participants in the performance. Their dialogical activity is manifested in a peculiar way by the composer, primarily in the dialogue between the soloist and the orchestra: the interweaving of two contrasting figurative spheres is realized primarily in terms of content. The principle of monothematism is manifested especially vividly in the characterization of tragic reflections, painful reflections on the eternal conflict of the creative personality with the surrounding world, leading to a deep understanding of what exists. The other embodies the dynamism of life, dominating in the culmination of 'action', the accumulation of energy. Both the piano and the orchestra are equally involved in the development of both figurative principles. The resulting translational, purposeful movement towards the finale determines, along with the principle of monothematism, the integrity of the entire composition.

Keywords: Zlata Tkach; Piano Concerto; memorial theme; monothematism; microthematism; texture

Introduction

One of the brightest events in the history of the Concerto for piano genre's development in Moldova during the last decade became the appearance of Concerto for piano and symphonic orchestra written by Zlata Tkach (1928–2006). It was dictated by a lot of reasons and, first of all, not only by the author's creative need but also by appearing a successful performing situation. The Concerto has found its listener and it was warmly accepted by the public at once (Ceaicovschi-Mereșanu, 1992).

Concerto for piano and symphonic orchestra written by Zlata Tkach is one of the most significant works of art of the last years of her life. First, it was presented in 2002 within the annual festival of modern music named 'Zilele muzicii noi' ('the Festival of New Music') in the performance of a young pianist Alexander Timofeev accompanied by symphonic orchestra of Philharmonic Society named after Serghei Lunkevich and conducted by V. Doni. It has also been included in the program of a philharmonic concert commemorating the 100th anniversary of the Jewish pogrom in Chisinau which took place in April 2003. Its performance by pianist Rimonda Sheinfeld proved and confirmed all the depth and potential richness of the figurative palette of the Concerto (Mironenco, 2009).

The composer started her work on it in 2001 and finished it in 2002. It was not her first appeal to the genre of Concerto in the field of which she has already created her works of art which make up the top of her instrumental creativity. The first among them became Concerto for violin, string and kettle drums which had been written in 1971. The traditions of the national violin performing school – both academic and those which came from Moldavian folklore professionalism and the art of travelling musicians – served as a basis for its creation. The Work was written after a tragic event in Zlata Tkach's life – the loss of her mother, and depth of sorrow and dramatic excitement was embodied in the character of the music with particular power.

In 1989 Zlata Moiseevna appeals to a certain genre once again having written 'Concerto for two performers on flutes'. Such an unusual title is connected with the fact that the author uses three different kinds of musical instruments in all the three parts of the Concerto – greater, small and viola flutes accordingly. This work of art occupies a particular place in the legacy of composers of Moldova representing the first experience of such a sort. Being unique in its conception the Concerto commemorated her father who died tragically not long before, undoubtedly, in its memorial character has a lot in common with Violin Concerto. The theme of death, of solemn thoughts and of complicated emotional and mental conditions, has been developing within the Concerto, further being realized in the musical atmosphere of Moldavian solemn songs, Jewish songs and dances.

Concerto for violin and piano which was intended by the author for pupils of the children's musical schools is a work of the composer, too. The author aims at performing opportunities of young violinists, having an aspiration to satisfy the practical need of increasing pedagogical repertoire due to the modern from the point of view musical language and also compositions of a large form performed on local musical material. Being supposed for educational purposes this work of art is also widely used in educational practice nowadays. The work has many art advantages and it also draws listeners' attention due to its bright figurativeness, well-remembered thematism, the integrity of idea that made this work of art to be accepted by teachers-violinists of Moldova.

This Concerto together with other numerous works for different musical instruments is a definite row of works of methodical character in the composer's creative work.

The development of the theme 'In Memoriam' ('In Commemoration') outlined in her works a long time before and which is extremely important for Zlata Tkach is continued in Piano Concerto. This work of art is commemorated to victims of the Jewish pogrom which took place in Chisinau in April 1903. Realizing the main idea of the work and keeping her husband's advice – a famous musical critic E. M. Tkach – Zlata Moiseevna has included the theme of a song about pogrom from the repertoire of the well-known Jewish singer Isidor Belarskii into the Coda of her Concerto. The reference to a certain genre has been initiated by one of her pupils, namely Alexander Timofeev, who nowadays is a well-known young performer. But then he was a graduate of the Republican musical lyceum named after Ch. Porumbesku where he had been studying in Zlata Tkach's class of composition. The author of these lines also taught him a special piano. Not only the process of learning and preparing the work of art for presenting at 'The Festival of New Music', but also maturing of his final idea passed before our eyes. First, it was realized as a variant for two grand piano performers. It was a very rare opportunity for observation and active participation in editing musical text. It was as if we were present at the creative laboratory of the author. Indeed, a serious pianist and mental potential of a young soloist should be taken into the composer's consideration, who aspired to provide stability of performing and certitude in realizing what had been planned.

Analysis of the latest research and publications. Information about the concerts of Moldovan composers can be found in the publications of E. Abramova, A. Miroshnikov, G. Kocharova (2000) and E. Mironenco (2009). Piano Concerto by Z. Tkach is analyzed for the first time by the author of this article and is reflected in a monograph devoted to the genre of piano concerto in the works of composers of the Republic of Moldova of the second half of the 20th – early 21st centuries. (Vardanyan, 2017). The relevance of the article is determined by the importance of Z. Tkach's creative heritage., as well as the desire of young pianists to promote the Moldovan concert repertoire. Scientific novelty. For the first time, intonation processes are systematically analyzed in a Piano Concerto by Z. Tkach, characterized by the specifics of the creative idea.

Purpose of the article

The purpose of the article is to characterize Zlata Tkach's Piano Concerto as the culminating composition in the genre of the composer's symphonic music. Using the method of complex musicological analysis, the role of this work in the system of memorial genres of the author is determined, typical features of the style of the late period of her work are revealed, the thematic structure of the Concerto is characterized from the position of the manifestation of the principle of dialogicity and monothematism.

Main research material

From the point of view of compositional peculiarities, Piano Concerto is interesting because the most typical features of the composer's style of later period where common features with earlier created musical works are reflected in the character of

themes, in methods of elaboration of material, in principles of organization of a form and construction of the texture. It was also promoted by a definite degree of complexity of expressive means selected by her. On a background of previous concerts where folklore tendencies were brightly displayed, and dancing elements adjoined to the song-recitative monologue forms of intonation, the role of generalized forms of melodic movement which are widely spread in modern music has come to light in a certain work. In this sense, Piano Concerto marks a certain shift to more 'abstract' thematism, despite the tendency to poetry exhibited in the common decision of its form. The use of a principle of monothematism, realized by the author in a new original interpretation proves the influence of poetry on it.

First of all, the one-part structure of the work comes from romantic poems, which was especially emphasized by the author in the subtitle 'Concert monopartit'. Its choice was realized in the so-called 'monocyclic' (R. Berberov's definition) structure where, however, all the necessary elements of a cycle are present. From the point of view of dramatic art in the Concerto, the composer shows the process of formation of the work as a complete and alive organism from its very beginning. The initial idea is already incorporated within the first bars and primary dialogue between the orchestra and a soloist. The author conducts the constructive search in the field of micro-thematic, texture thematic and also in the dramatic art of dynamic, timbre and rhythmic comparisons.

The composition of the Concerto is treated by the author very creatively. As a whole, the following structure which covers a great number of sections is drawn up:

A – the main part (*Moderato non troppo*)

A₁ – a linking part on the pattern of the main one – f. 2

B – the secondary part (*Andantino Dolce*) – f.5

C – a final part (*Meno Mosso*, to a secondary part) – f. 11

R – the development (*Allegro*) – f. 13

N – an episode in the development on the pattern of a secondary part (*Poco meno mosso*) – f. 15

A₂ – the first reprise, the main part (*Tempo I*) – f. 16

B₁ – a secondary part (*Meno Mosso*) – f. 17

A₃ – a linking part on the pattern of the main one – f. 18, 19

R₁ – the second development (*Allegro*) – f. 21

N₁ – an episode in development № 2 (*Meno Mosso*) – f. 23

C₁ – a final part – f. 24

A₄ – the second, compressed reprise (the main part of the orchestra) – f. 25

B₂ – a symbol of a secondary part of a grand piano – f. 25

C₂ – the final part as a link with cadence – f. 27

Cadence (*Cadenza*) – 2 bars to f. 29

A₅ – preparation of Cadence on the pattern of the main part – f. 29

Code (*Coda*) – a theme of the Holocaust – f. 30

It is possible to see a precise composite-thematic scheme in their sequence: A A₁ B C R N A₂ B₁ A₃ R₁ N₁ C₁ A₄ B₂ C₂ Cadence A₅ of the Coda.

The originality and singularity of the author's conception consist in an unexpected, innovative projection of the plan of *Sonata Allegro*, which demonstrates the free treat-

ment of a romantic poem. Thus, unordinary – namely – double sonata form appears. The traditional consistent development of all the themes points out the presence of obligatory attributes of *Sonata Allegro*: A – the main part (f. 1), B – a secondary part (f. 5), C – a final part (f. 11). The presence of two developments which begin similarly but continue differently (f. 13 and f. 21) and two variously solved reprises (f. 16 and f. 23) point to a double sonata form. The Coda synthesizes all the thematic material and at the same time, it plays the role of the third development. Despite a big number of themes and sections included by the author in the Concerto, there are also strong uniting factors in it. So, the features of rondo forms of the second plan are present in the work where numerous realizations of a theme of the main part (f. 1, 2, 16, 18, 25, 29) serve as a refrain. The themes of the other sections of the second plan indicate the beginning of each episode of this 'rondo'. Not only one refrain can be seen in this macro form, but also the developed multilevel system of refrains, in general, is found there, which is also proved by the triple development of the secondary (f. 5, 17, 25) and final (f. 11, 24, 27) parts.

As it was already mentioned, the principle of monothematism treated originally enough promotes thorough development within the whole composition. Here we shall remind, that the term 'monothematism' originates from the Greek word **μονος** which means 'one' or 'single', and **ζέμα** – meaning something that is taken as a basis, and a method of taking out various musical themes from the main intonation kernel allows to achieve special unity of thematism and the integrity of a form, putting forward a specific of one theme or a set of themes. As it is known, the principle of monothematism serves as a powerful factor in uniting both sonata-symphonic cycles and large one-part forms.

Unlike the composers-romantics who relied on the idea of transformation and development of individualized initial thesis, Zlata Tkach in her Piano Concerto puts on the first place an intonation of neutral character, to be more exact – a constructive interval or a complex of simple intervals, what corresponds more to musical-technological principles of the 20th century. The means of micro-thematism, texture thematism and dramatic art of dynamic, timbre and rhythmic comparisons serves as a base for the composer. In this sense the initial intonation material rendered just within the first steps of orchestral prelude serve as a source for the whole main thematism. On its base, Zlata Tkach creates other themes of the composition by making essential some elements with their further transformation and expansion.

Following her usual manner, she scrupulously brings them out from the initial thesis impulse, being based on exhaustive interpretation of motivating-interval constructive cells what allows to achieve special capacity and laconism. Such an assertion of the initial complex as some kind of 'emblems', 'prompts' to the whole composition and at the same time an original 'genetic fund' is characteristic enough for Zlata Tkach and it is also presented in her great works of art (it is enough to remember the ballet 'Andriesh'). However, unlike the ballet where the concrete-genre folklore basis dominates, in Piano Concerto more 'abstract', 'sharp' and intense intonations of a minor second and a minor nona play the leading role. They are complemented by the courses on a minor third and a diminished quart which are often present in the Jewish music of the composer. In their coupling, an attentive view helps to find out ideas – symbols ciphered by Zlata Tkach.

So, just in the initial two-bar structure of a primary theme, the similarity with palindromic variant of the monogram of D. Shostakovich D-Es-C-H is found out. The composer also reproduces other intonation formulas which have become symbols of the whole epochs. Presented in a ciphered way they get new sounding in a context of the whole Concerto. Among them intonation of the following fragment of a primary theme becomes important, reminding, on the one hand, about a leitmotif of destiny from R. Wagner's *Rings of Nibelungen*, and, on the other hand, which keeps the contours of monogram B-A-C-H, which, however, arises here at a new high level. Then it appears in the Coda at its primary, absolute height, in general; being built into the process of the general thematic development.

The use of a great variety of themes points to the domination of a variational-alternative principle of formation and development of thematism what gives intonation colourfulness and concentration to the author's statement despite its laconism.

Relying on a simple interval in the intonation pattern of the work has caused the prevalence of microthematism. In the principal section of the form – in the Prelude and then after exhibiting the initial thesis, two main motive components are distinguished – courses to a minor second and a minor third. The GFS ('general forms of sounding', according to E. Ruchevskaya) prevail in their development, on whose background an intonation-relief theme of the Coda (f. 30, *Allegro*) which is the major dramaturgic accent of the whole Concerto sounds especially convincingly in further.

The Coda's function which traditionally serves as a logical result of the development of the main figurative spheres is seen more multiplane. Further drama forcing and reconsideration of the main part takes place here, as also the treatment of other themes is enriched: the secondary part gets a lyric-dramatic nuance but the choral of a final part maintains a clarified, quiet and concentrated image. However, I. Belarskii's theme treated as a theme of the Holocaust (f. 30) becomes a central part and culmination of the Coda. It introduces additional thematic contrast to a figurative-intonation sphere and simultaneously marks the beginning of a new stage in the development of a general musical-dramaturgic plan of the composition.

Its appearing in an epicentre of a drama semantic tension of the whole work of art is connected, first of all, with hidden programming of the Concerto. Sounding as a restrained choral, it simultaneously introduces elements of contrast into the thematic system of the composition and assembles again its basic intonation complex. This theme seems to concentrate all the spirit of tragedy, sorrow and shock from terrible events which took place a century ago.

The symbolism of the moment is strengthened by mournfully sounding bells on a background of percussion instruments. Creating the effect of an echo on *pianissimo*, *morendo*, they seem to remind about the tragedy which happened long ago. In this aspect, the major value gets also the fact that the national colour of the theme of the Coda, namely that citation from I. Belarskii's song is concealed in the Concerto and seems as it is dissolved and comes on a foreground only during the most important, central dramaturgic moments. Thus, it is quite evident that the use of the citation even if it is obvious was not for the author only in an external manner but also promoted the enrichment of the whole composition. It testifies to the original understanding, sense of musical style and, first of all, its own individual style. As a result, given citation is not

only conformable to thematism of the Concerto but also assembled all those intonations that served as a starting point for its formation. For this reason, it is not perceived as 'strange music'. As a result, the composer treats the method of introducing the 'strange word' by the absence of a clear boundary between 'strange' and 'our', which especially sharply emphasizes Zlata Tkach's intentions concerning her choice of expressive means and a character of intonation stylistics of the composition.

Conclusions

An antagonism and opposition of roles of the participants of the performance have great importance in Zlata Tkach's Piano Concerto. Their dialogical activity in its own way refracts from the composer. And, first of all, the dialogue between the soloist and orchestra is realized in substantial plan and also in the interlacing of two contrast figurative spheres.

One of them is represented by tragic thoughts, painful hesitations about the constant conflict of a creative person with the surrounding world, which leads to a deep understanding of reality. The other embodies the dynamism of life, dominating in the culmination of 'action' and the accumulation of energy. They both interact actively beginning with the Prelude and up to a final part of the art work. Their individual character is defined by the character of thematism which contains bright figurative contrasts. Whether the first sphere represents relief thematism with its aggravated and in many respects typical for the composer intonations, the second is based more likely on the general background forms of movement such as various sorts of passages, figurative constructions shaded by the introduction of colourfully sound-recording moments. Both a piano and orchestra participate equally in the development of both figurative beginnings. The progress which arises at the end and purposefulness of movement to the end causes the integrity of the whole composition, alongside a principle of monothematism. The author's orientation to a dialogue with the listener and openness and communicative art is quite conscious and all this makes up the essence of her creative activity.

In general, the originality of a plan and art advantages of Zlata Tkach's Piano Concerto allows to hope for its long life in pianist repertoire and also appearing of high-quality studio audio records in future.

References

- Ceaicovschi-Mereșanu, G. (Comp.). (1992). *Compozitori și Muzicologi din Moldova [The Composers and the Musicologists of Moldova]*. Universitas [in Romanian].
- Kocharova, G. (2000). *Zlata Tkach: Sud'ba i Tvorchestvo [Zlata Tkach: Fate and Creativity]*. Pontos [in Russian].
- Mironenco, E. (2009). Concertul Instrumental în Creația Componistică din Moldova Instrumental [Concerto in the Composer's Creativity in the Republic of Moldova]. In *Arta Muzicală din Republica Moldova: Istorie și Modernitate [The Musical Art of the Republic of Moldova: History and Modernity]* (pp. 29-31). Grafema Libris [in Romanian].
- Vardanyan, A. (2017). *Fortepiannyyi Kontsert v Tvorchestve Kompozitorov Respubliki Moldova: Vtoraya Polovina XX – Nachalo XXI vv. [The Concerto for Piano and Symphony Orchestra in*

the Creative Output of the Composers from the Republic of Moldova from the Second Half of the 20th Century to Beginning of the 21st Century. LAMBERT Academic Publishing [in Russian].

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ ЗЛАТИ ТКАЧ ЯК КУЛЬМІНАЦІЯ СИМФОНІЧНОГО МИСЛЕННЯ КОМПОЗИТОРА

Альона Варданян

кандидат мистецтвознавства та культурології, доцент;

ORCID: 0000-0001-6469-4011; e-mail: aliona_piano@list.ru

Академія музики, театру і образотворчих мистецтв Республіки Молдова,
Кишинів, Республіка Молдова

Анотація

Мета дослідження – схарактеризувати концерт для фортепіано з оркестром З. Ткач як кульмінаційний твір у сфері симфонічної музики композитора. **Методологія дослідження.** Використання комплексного музикознавчого аналізу дозволило визначити роль твору в системі меморіальних жанрів З. Ткач, виявити типові риси стилю пізнього періоду її творчості, визначити тематичну структуру концерту, що складається під впливом принципів діалогічності та монотематизму. **Наукова новизна дослідження.** Вперше системно проаналізовано інтонаційні процеси у фортепіанному концерті З. Ткач, розглянуто співвідношення традиційних та новаторських особливостей. Бувши за стильовою приналежністю опусом із яскраво вираженим прагненням до використання сучасних виразних засобів, концерт демонструє прояв принципу мікротематизму та фактурного тематизму. У драматургічному рішенні автор впроваджує конструктивний пошук у галузі динамічних, тембрових та ритмічних зіставлень. **Висновки.** Творчий метод З. Ткач проявляє себе у синтезі традиції та експерименту. Це підтверджується інтонаційно-тематичною структурою фортепіанного концерту, в якому зближення контрастного матеріалу сприяє формуванню цілісної музично-драматичної концепції. Мотиви, що є основою монотематичного комплексу, утворюють інтонаційні арки між розділами одночастинної композиції, скріплюючи їх і підпорядковуючи загальному плану. Важливе значення має протиставлення функцій учасників вистави. Їхня діалогічна активність своєрідно проявляється композитором, реалізуючись насамперед у змістовному плані – у діалозі соліста та оркестру, у переплетенні двох контрастних образних сфер. Принцип монотематизму яскраво проявляється у характеристиці сфери трагічних монологів, хворобливих роздумів про вічний конфлікт творчої особистості з навколишнім світом, що веде до глибокого розуміння всього суцього. Інша образна сфера втілює динамізм життя, що домінує у кульмінації «дії», накопичення енергії. І фортепіано, і оркестр однаково беруть участь у розвитку обох образних принципів. Поступальний, цілеспрямований рух до фіналу визначає, поряд з принципом монотематизму, цілісність всієї композиції.

Ключові слова: Злата Ткач; концерт для фортепіано з оркестром; меморіальна тематика; монотематизм; мікротематизм; фактура

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ ЗЛАТЫ ТКАЧ КАК КУЛЬМИНАЦИЯ СИМФОНИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ КОМПОЗИТОРА

Алена Варданян

кандидат искусствоведения и культурологии, доцент;

ORCID: 0000-0001-6469-4011; e-mail: aliona_piano@list.ru

Академия музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова,
Кишинёв, Республика Молдова

Аннотация

Цель исследования – охарактеризовать концерт для фортепиано с оркестром З. Ткач как кульминационное сочинение в области симфонической музыки композитора. **Методология исследования.** Использование комплексного музыковедческого анализа позволило определить роль данного произведения в системе мемориальных жанров З. Ткач, выявить типичные черты стиля позднего периода ее творчества, определить тематическую структуру концерта, складывающуюся под влиянием принципов диалогичности и монотематизма. **Научная новизна исследования.** Впервые системно проанализированы интонационные процессы в фортепианном концерте З. Ткач, рассмотрено соотношение традиционных и новаторских особенностей. Являясь по стиливой принадлежности опусом с ярко выраженным стремлением к использованию современных выразительных средств, концерт демонстрирует проявление принципа микротематизма и фактурного тематизма. В драматургическом решении автор внедряет конструктивный поиск в области динамических, тембровых и ритмических сопоставлений. **Выводы.** Творческий метод З. Ткач проявляет себя в синтезе традиции и эксперимента. Это подтверждается интонационно-тематической структурой фортепианного концерта, в котором сближение контрастного материала способствует формированию целостной музыкально-драматической концепции. Мотивы, составляющие основу монотематического комплекса, образуют интонационные арки между разделами одночастной композиции, скрепляя их и подчиняя общему плану. Важное значение имеет противопоставление функций участников спектакля. Их диалогическая активность своеобразно проявляется композитором, реализуясь прежде всего в содержательном плане – в диалоге солиста и оркестра, в переплетении двух контрастных образных сфер. Принцип монотематизма особенно ярко проявляется в характеристике сферы трагических монологов, болезненных размышлений о вечном конфликте творческой личности с окружающим миром, ведущем к глубокому постижению всего сущего. Другая образная сфера воплощает динамизм жизни, доминирующий в кульминации «действия», накопление энергии. И фортепиано, и оркестр в равной степени участвуют в развитии обоих образных принципов. Возникающее в результате поступательное, целенаправленное движение к финалу определяет, наряду с принципом монотематизма, целостность всей композиции.

Ключевые слова: Злата Ткач; концерт для фортепиано с оркестром; мемориальная тематика; монотематизм; микротематизм; фактура



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

DOI: 10.31866/2616-7581.4.2.2021.245820

УДК 784.9:78.071Чумаков

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ОЛЕКСІЯ ЧУМАКОВА

Наталія Ковмір

асистент кафедри музичного мистецтва; ORCID: 0000-0001-5290-2629; e-mail: tesknukim@ukr.net
Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – виявити специфіку стильових вимірів творчості О. Чумакова. В статті проаналізовано різні аспекти діяльності О. Чумакова, що вражає багатоманітністю творчих проявів. Артист гармонічно сполучає кар’єру співака із композиторською роботою та майстерністю аранжувальника. **Методологія дослідження** полягає в поєднанні теоретичних методів (аналізу, синтезу, узагальнення й біографічного методу), а також емпіричних, що використані для спостереження за багатогранною творчістю О. Чумакова. **Наукова новизна дослідження** – виявлено основні ознаки творчості О. Чумакова; з’ясовано, що вокальна майстерність митця проявляється у застосуванні соул-співу. Стиль композицій О. Чумакова дає можливість використовувати традиції госпелу. Домінантними напрямками, в яких написано його пісні, є фанк, ф’южн, поп. **Висновки.** Зазначено, що співаки, які поєднують виконавську діяльність із композиторською справою, аранжуванням, роботою у студії звукозапису можуть вважатися професіоналами своєї справи. Маючи практичні вокальні навички, композитор добре враховує технічні можливості співаків, намагається підкреслити їхні сильні сторони. О. Чумаков є також ведучим, літератором та актором. Усі ці якості свідчать про його універсальність та високий професіоналізм. У концертних виступах співака відсутня яскрава ефектність чи неординарна сценографія, адже виконавець надає перевагу «класичному» типу сценічної поведінки, коли головний акцент припадає на музичний бік композицій. Вокальна вправність, яка проявляється у використанні різних вокальних манер, інтонаційній точності та стильовій вишуканості є домінантними елементами виступів О. Чумакова.

Ключові слова: співак; соул; композитор; творчість; пісня; вокал; Олексій Чумаков

Вступ

Вокальна практика сьогодення представлена значною кількістю виконавців. Солісти та учасники гуртів працюють у різних стильових напрямках. Проте не кожен з них може бути зразком для наслідування. Професійна майстерність естрадного співака проявляється у певних показниках, серед яких чільне місце відводиться артистизму, розвиненим навичкам сценічного руху і, найголовніше, вокальній майстерності. О. Чумаков – співак, виконавський професійний рівень якого є високим. На сьогодні відсутні дослідження, в яких би здійснювався ана-

ліз стильових вимірів його творчості та виокремлювались вокальні техніки, які ним застосовуються. Використання біографічного та індуктивного методів дозволить створити уявлення щодо специфіки розвитку сучасного мистецтва естрадного співу та вимірів виконавської універсальності.

Мета

Мета дослідження – виявити специфіку стильових вимірів творчості О. Чумакова.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Виявлення специфіки сучасного естрадного виконавства зумовлює використання широкого спектра робіт, в яких висвітлюються питання методики навчання естрадному вокалу. Окреслений дослідницький ракурс обрано в статті В. Бокоч, Л. Кузьменко-Присяжної, Л. Остапенко. Деякі аспекти естрадного виконавства представлені в публікації Ж. Закрасняної та І. Мельниченко, присвяченій розвитку виконавської виразності співака спеціальності «Академічний вокал». Артистизм у сучасному вокальному мистецтві є предметом наукового інтересу В. Мозгового та О. Кедіса, а питання виховання універсальності музиканта-виконавця розкриваються у статті А. Попової. Риси стильового напряму ф'южн окреслюються М. Перцовим. О. Шпортько аналізує специфіку творчості Майкла Болтона. Вищезгадані теоретичні результати розробок вітчизняних дослідників становлять основу, на якій здійснюється аналіз творчої діяльності О. Чумакова.

297

Виклад матеріалу дослідження

Досліджуючи естрадне мистецтво доречно визначити показники, які дають можливість певним чином виявити рівень професійної підготовки співака. Вітчизняні автори, аналізуючи вокальну майстерність співака, пропонують виділяти такі чинники: «пошук виконавської манери, яка буде охоплювати й сценічну поведінку, і неповторний візуальний образ, й унікальне забарвлення голосу, що будуть своєрідною "візитною карткою" співака» (Бокоч та ін., 2017, с. 32). Серед навичок, які обов'язково мають опанувати вокалісти є робота з мікрофоном та іншою звукопідсилювальною технікою. Наявність спеціальної апаратури нерідко дозволяє виконавцям не мати надзвичайно яскравих вокальних даних. Зокрема, це буде проявлятися у відсутності потреби у значній амплітуді гучності, адже «естрадні виконавці зазвичай виступають у залах із зовсім іншою акустикою. Часто їм навіть не потрібен сильний голос, оскільки проблема гучності вирішується звукопідсилювальною апаратурою» (Закрасняна & Мельниченко, 2018, с. 80).

Проте, як можна переконатися, ті співаки, які належать до першого «ешелону» вітчизняної та зарубіжної естради, мають неабиякі вокальні дані, які доповнюються неповторним іміджем, яскравою сценографією тощо. Доволі сумнівним є твердження, що у сучасних естрадних виконавців існує єдина вимога – бути унікальними. «На академічній сцені існують досить строгі, усталені тради-

ції, порушувати які не заведено, а в сучасній музиці найбільше цінується тільки одна "традиція" – унікальність, завдяки якій співак стає популярним» (Закрасняна & Мельниченко, 2018, с. 79). На наше переконання, естрадний виконавець повинен мати свою «родзинку», унікальну манеру співу чи специфічну сценічну поведінку, яка увиразнює його з-поміж інших співаків, робить його імідж таким, що добре запам'ятається слухацькій аудиторії. Проте не менш важливою є вокальна майстерність, адже лише у деяких стильових напрямках естрадної музики мало уваги приділяється вокалу (rep).

О. Чумаков (народився 12 березня 1981 року) є виконавцем, чия творчість багато в чому може бути зразковою для молодих співаків. Попри те, що він народився в місті Самарканд (Узбекистан), він має вірменсько-болгарське коріння. О. Чумаков здобув професійну освіту у галузі вокального мистецтва естради, навчаючись у Тюменському вищому коледжі мистецтв. Ще з підліткового віку він почав писати пісні. О. Чумаков доволі рано почав брати участь у різноманітних вокальних конкурсах та фестивалях, де здобував призові місця, причому не лише як виконавець, а і як композитор.

Вкрай важливою якістю для виконавця є універсальність. «Універсальність музикантів, виконавців наразі є досить важливою для сучасної музичної практики. Вона є мірилом адаптації до соціокультурних умов сьогодення та дозволяє переконатися у високому професійному рівні артиста» (Попова, 2021, с. 74). Саме ті співаки, які поєднують виконавську діяльність із композиторською справою, аранжуванням, роботою у студії звукозапису можуть вважатися професіоналами своєї справи. Маючи практичні вокальні навички, композитор добре враховує технічні можливості співаків, намагається підсилити їх сильні сторони та прибрати незручні місця чи такі, що є невигащними у технічному аспекті. Здатність створювати репертуар як для себе, так і для інших співаків дає можливість засвідчити професійну майстерність О. Чумакова.

О. Чумаков чимало працює у студіях звукозапису, адже виступає також як саунд-продюсер. Поєднуючи ролі композитора, аранжувальника, а також контролюючи процес запису музичного твору, О. Чумаков може врахувати кожен крок на шляху здійснення художнього твору. Особливо це є доречним, враховуючи значення якісного запису, який презентуватиме як виконавця, так і композитора. Студійний запис дає можливість популяризувати пісні, додатково рекламувати їх. «В XXI ст. у зв'язку зі зростанням ролі звукозапису в студійній і концертній діяльності музикантів розкриваються нові шляхи розвитку мистецтва, зокрема наявна тенденція до мультиінструменталізму» (Перцов, 2021, с. 79).

У творчому доробку О. Чумакова альбоми «Сни про щось більше», «Тут і там», «Небо у твоїх очах». Всі вони містять не менше тринадцяти композицій, а у другому альбомі їх двадцять. Така порівняно невелика кількість альбомів компенсується їх масштабністю, адже у багатьох співаків може бути й вдвічі чи втричі більше альбомів, проте кількість пісень у них не перевершує десяти. Пісні з альбомів також є доволі розгорнутими, тривалість набагато довшою, ніж трихвилинний стандарт, що був поширений на радіо та телеканалах. Кожна з них побудована за законами драматургії, в них наявна зав'язка, поступовий розвиток, рух до кульмінації та завершення. Використовується куплетна форма, в якій

можуть бути такі структури, як бридж, що виконують функцію розрядження та переключення.

За стильовими ознаками альбоми О. Чумакова можуть бути серед таких мейнстримних напрямів джазу, як фанк, ф'южн, а також стиль поп-соул. Водночас увага до аранжування, застосування великого виконавського складу дають можливість стверджувати про звернення до традицій музики ери свінгу. Вокальні партії виконавця демонструють усі барви голосу співака (баритональний тенор), який за тембром нагадує баритон, тоді як діапазон є теноровим. Нерідко використовується соул-розспів, великі вокальні пасажі, що обрамлюють основну мелодичну лінію. Застосовуються імпровізаційні вставки, які виконуються співаком-солістом. Проте це не створює враження надмірності та не є зайвим у піснях. Витонченість та врівноваженість усіх компонентів музичної тканини є характерною ознакою композицій співака. Тематика пісень О. Чумакова пов'язана з лірикою.

У більшості пісень співака використовується надзвичайно великий виконавський склад. О. Чумаков надає перевагу звучанню колективу типу комбо (гітара, бас-гітара, клавішні, саксофон, труба, ударні) із додаванням струнних інструментів або навіть естрадно-симфонічному оркестру. Подібна інструментальна різноманітність та багатство тембральних фарб використовуються продумано. Кожна пісня супроводжується обов'язковою участю бек-вокалістів, спів яких нагадує традиційний госпел-спів у ліричних композиціях, а у швидких – характерні фанкові формули, що виконуються блок-акордами. В кожній з пісень використовується цікаве неординарне аранжування, яке створює різну атмосферу та розкриває образно-художній зміст твору. Авторський підхід О. Чумакова спрямований на створення фірмового вишуканого звучання, в якому кожен звук доречний, а голос супроводжується звучанням великого інструментального складу. Інструментальний супровід відтіняє соліста та бек-вокалістів, створюючи яскраве тло.

Можна прослідкувати використання здобутків класичної музичної практики, що проявляється у мотивному розвитку, логічності викладу, багатстві гармонічної мови, продуманому та ретельному аранжуванні. Водночас чимало елементів походять від прото-джазових та джазових форм. У побудові композицій використовується структура типу «питання-відповідь», що походить від практики госпелу. Характерною рисою творчого підходу О. Чумакова є застосування джазової гармонії, блок-акордів, неординарних гармонічних зворотів, відхилень та модуляцій. Створення гармонічних еліпсів завжди є виправданим та таким, що підкреслює змістовне наповнення пісень. Їх призначення пов'язане з намаганням максимально розкрити потенціал, наявний у кожній темі.

Важливою частиною виступів виконавця є наявність артистизму. Причому зазначений феномен може розумітись і як залучення акторської майстерності у виступі, і як залучення сценічної яскравості. «Виконавська майстерність почала тісно переплітатися з акторською, а видовищність стала запорукою успішного представлення естрадно-вокального номера глядацькій аудиторії» (Мозговий & Кедіс, 2018, с. 443). Концертним виступам співака не потрібна яскрава ефектність чи неординарна сценографія, адже виконавець надає перевагу «класичному» типу сценічної поведінки, коли головний акцент припадає на музичний

бік композицій. Вокальна вправність, яка проявляється у використанні різних вокальних манер, інтонаційної точності та стильовій вишуканості є домінантними елементами виступів О. Чумакова. Водночас не можна казати про відсутність акторських здібностей у виконавця. О. Чумаков проявив себе як режисер, актор і продюсер стрічок. Рівень його акторської майстерності доволі високий, адже він виконував різні ролі – від комедійних до серйозних персонажів.

Показником високого рівня професійної майстерності співака був його дуетний виступ з провідним американським співаком Майклом Болтоном 2011 року спочатку у Польщі у місті Зелена Гура, а вже потім у Москві. Зауважимо, що О. Чумаков багато в чому наслідує ті вокальні та творчі принципи, що притаманні Майклу Болтону. Останній не лише поєднує виконавську та композиторську діяльність, а й також володіє чималою універсальністю та надає перевагу соул-співу. «Майкл Болтон став своєрідним символом жанру поп-рок-балади, який набув поширення в музичній культурі останньої третини минулого століття. Його вокальна манера пов'язана зі стилістикою соул-музики. Для Болтона-співака характерна універсальність, яка проявляється у здатності виконувати як академічні твори, так і неакадемічні, використовуючи різні вокальні техніки» (Шпортько, 2020, с. 222).

Наразі О. Чумаков також виступає не лише як виконавець, а і як артменеджер та ведучий (працював ведучим на шоу, зокрема й на конкурсі «Нова хвиля»). «Родзинкою» у загальній картині творчих здобутків О. Чумакова є його досягнення на літературній письменницькій ниві, адже упродовж останніх років він створив два романи та новелу. Подібний рівень універсальності є таким, що багато в чому перевершує здобутки інших співаків, які концентруються виключно на виконавській діяльності.

Висновки

Діяльність О. Чумакова може вважатися такою, що вражає багатоманітністю творчих проявів. Співацька кар'єра гармонічно сполучається із композиторською роботою та майстерністю аранжувальника. О. Чумаков є також ведучим, літератором та актором. Усі ці якості свідчать про його універсальність та високий професіоналізм. Стиль композицій О. Чумакова дає можливість казати про використання традицій госпелу. Домінантними напрямками, в яких написано його пісні, є фанк, ф'южн, поп. Вокальна манера співака характеризується застосування соул-співу. Витонченість аранжувань із залученням великого виконавського інструментального складу свідчать про використання традицій музики ери свінгу. Так само від свінг-стилістики походять такі риси композицій, як використання джазової гармонії, продумана лінія бек-вокалу.

Список бібліографічних посилань

Бокоч, В. А., Кузьменко-Присяжна, Л. І., & Остапенко, Л. В. (2017). До проблеми методики навчання естрадного вокалу. *Молодий вчений*, 8(48), 31-34.

- Закрасняна, Ж. М., & Мельниченко, І. В. (2018). Методи розвитку виконавської виразності співака спеціальності «академічний вокал». *Імідж сучасного педагога*, 5(182), 78-81. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2018-5%20\(182\)-78-81](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2018-5%20(182)-78-81)
- Мозговий, В. Л., & Кедіс, О. Ю. (2018). Артистизм у сучасному вокальному мистецтві. *Молодий вчений*, 4(56), 443-446.
- Перцов, М. (2021). Риси стильового напрямку ф'южн у творчості Валерія Степанова. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 36(2), 75-79. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-2-11>
- Попова, А. Б. (2021). Питання виховання універсальності в сучасному музичному виконавстві. *Інноваційна педагогіка*, 33(2), 71-74. <https://doi.org/10.32843/2663-6085/2021/33-2.13>
- Шпортко, О. (2020). Майкл Болтон: стилістика творчості. В *Музика в діалозі з сучасністю: мистецькі, педагогічні, комунікаційні аспекти музичної культури України XXI століття*, Матеріали щорічної науково-практичної інтернет-конференції професорсько-викладацького складу, докторантів, аспірантів, магістрів та студентів (с. 220-222). Видавничий центр КНУКіМ.
- Gumenyuk, T., Frotveit, M., Bondar, I., Horban, Yu., & Karakoz, O. (2021). Cultural diplomacy in modern international relations: The influence of digitalization. *Journal of Theoretical and Applied Information Technology*, 99(7), 1549-1560. <http://www.jatit.org/volumes/Vol99No7/7Vol99No7.pdf>.

References

- Bokoch, V. A., Kuzmenko-Prysiazhna, L. I., & Ostapenko, L. V. (2017). Do Problemy Metodyky Navchannia Estradnoho Vokalu [To the Problem of the Methodology of Teaching Pop Vocal]. *Molodyi Vchenyi [Young Scientist]*, 8(48), 31-34 [in Ukrainian].
- Gumenyuk, T., Frotveit, M., Bondar, I., Horban, Yu., & Karakoz, O. (2021). Cultural Diplomacy in Modern International Relations: The Influence of Digitalization. *Journal of Theoretical and Applied Information Technology*, 99(7), 1549-1560. <http://www.jatit.org/volumes/Vol99No7/7Vol99No7.pdf>
- Mozghovyi, V. L., & Kedis, O. Yu. (2018). Artystyzm u Suchasnomu Vokalnomu Mystetstvi [Artistry in Modern Vocal Art]. *Molodyi Vchenyi [Young Scientist]*, 4(56), 443-446 [in Ukrainian].
- Pertsov, M. (2021). Rysy Stylovoho Napriamu Fiuzhn u Tvorchosti Valerii Stepanova [Features of Style Direction Fusion in the Work of Valeriy Stepanov]. *Aktualni Pytannia Humanitarnykh Nauk [Humanities Science Current Issues]*, 36(2), 75-79. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/36-2-11> [in Ukrainian].
- Popova, A. (2021). Pytannia Vykhovannia Universalnosti v Suchasnomu Muzychnomu Vykonavstvi [Issues of Education of Universality in Modern Music Performance]. *Innovatsiina Pedahohika [Innovative Pedagogy]*, 33(2), 71-74. <https://doi.org/10.32843/2663-6085/2021/33-2.13> [in Ukrainian].
- Shportko, O. (2020). Maikl Bolton: Stylistyka Tvorchosti [Michael Bolton: Stylistics of Creativity]. In *Muzyka v Dialozi z Suchasnistiu: Mystetski, Pedahohichni, Komunikatsiini Aspekty Muzychnoi Kultury Ukrainy XXI Stolittia [Music in Dialogue with Modernity: Artistic, Pedagogical, Communication Aspects of Musical Culture of Ukraine of the XXI Century]*, Proceedings of the Annual Scientific-Practical Internet Conference (pp. 220-222). KNUKIM Publishing [in Ukrainian].

Zakrasniana, Zh. M., & Melnychenko, I. V. (2018). Metody Rozvytku Vykonavskoi Vyrznosti Spivaka Spetsialnosti "Akademichni Vokal" [Methods of Development of Performing Expressiveness of the Specialty "Academic Vocal"]. *Imidzh Suchasnoho Pedahoha [Image of the Modern Pedagogue]*, 5(182), 78-81. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2018-5%20\(182\)-78-81](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2018-5%20(182)-78-81) [in Ukrainian].

OLEKSII CHUMAKOV'S CREATIVE ACTIVITY

Nataliia Kovmir

Assistant at the Musical Art Department; ORCID ID 0000-0001-5290-2629; tesknukim@ukr.net
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The article analyzes various aspects of Oleksii Chumakov's creative activity. Oleksii Chumakov's activity can be considered as striking in its variety of creative manifestations. His singing career is harmoniously combined with his work as a composer and arranger. **The purpose of the article** is to identify the specifics of stylistic dimensions of O. Chumakov's work. The article analyzes various aspects of O. Chumakov's activity, which impresses with the variety of creative manifestations. The artist harmoniously combines the singer's career with composing and arranging skills. **The research methodology** consists of theoretical methods (analysis, synthesis, generalization, biographical method), as well as empirical ones to observe the multifaceted work of O. Chumakov. **The scientific novelty of the research** is that the main features of O. Chumakov's work are revealed, it is found out that the artist's vocal skill is manifested in the use of soul singing. The style of Chumakov's compositions makes it possible to use the traditions of the gospel. The dominant directions in which his songs were written are funk, fusion, pop. **Conclusions.** It is noted that singers, who combine performance with composing, arranging, working in a recording studio, can rightly be considered professionals in their field. Having practical vocal skills, the composer takes into account the technical capabilities of singers, trying to emphasize their strengths. Oleksii Chumakov is also a presenter, writer and actor. All these qualities testify his versatility and high professionalism. In the concert performances of the singer, there is no bright effect or extraordinary scenography, because the performer prefers the 'classical' type of stage behaviour when the main emphasis is on the musical side of the compositions. Vocal skill, which manifests itself in the use of various vocal manners, intonation accuracy and stylistic sophistication, are the dominant elements of O. Chumakov's performances.

Keywords: singer, soul, composer, creative activity, song, vocal, Oleksii Chumakov

ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ АЛЕКСЕЯ ЧУМАКОВА

Наталья Ковмир

ассистент кафедры музыкального искусства; ORCID: 0000-0001-5290-2629; e-mail: tesknukim@ukr.net
Киевский национальный университет культуры и искусств, Киев, Украина

Аннотация

Цель исследования – выявить специфику стилевых аспектов творчества А. Чумакова. В статье анализируются разные аспекты деятельности А. Чумакова, которая поражает многообразием творческих проявлений. Артист гармонично сочетает певческую карьеру с композиторской работой и мастерством аранжировщика. **Методология исследования** заключается в сочетании теоретических методов (анализа, синтеза, обобщения и биографического метода), а также эмпирических, которые использованы для наблюдения за многогранным творчеством А. Чумакова. **Научная новизна исследования** – выявлены основные признаки творчества А. Чумакова; выяснено, что вокальное мастерство художника проявляется в применении соул-пения. Стиль композиций А. Чумакова позволяет использовать традиции госпела. Доминантными направлениями, в которых написаны его песни, являются фанк, фьюжн, поп. **Выводы.** Отмечено, что певцы, объединяющие исполнительскую деятельность с композиторским делом, аранжировкой, работой в студии звукозаписи, могут по праву считаться профессионалами своего дела. Имея практические вокальные навыки, композитор хорошо учитывает технические возможности певцов, пытается подчеркнуть их сильные стороны. А. Чумаков также является ведущим, литератором и актером. Все эти качества свидетельствуют об его универсальности и высоком профессионализме. В концертных выступлениях певца отсутствует яркая эффектность или неординарная сцениграфия, ведь исполнитель предпочитает «классический» тип сценического поведения, когда главный акцент приходится на музыкальную сторону композиций. Вокальная сноровка, которая проявляется в использовании различных вокальных манер, интонационной точности и стиливой изысканности, являются доминантными элементами выступлений А. Чумакова.

Ключевые слова: певец; соул; композитор; творчество; песня; вокал; Алексей Чумаков



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 4 № 2
2021

Volume 4 No 2
2021

Підписано до друку: 03.12.2021. Формат 70x100/16
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Roboto.
Ум. друк. арк. 11,05. Обл.-вид. арк. 10,33.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 4787

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