

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

# ВІСНИК

КИЇВСЬКОГО  
НАЦІОНАЛЬНОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ  
КУЛЬТУРИ  
І МИСТЕЦТВ

Серія: Музичне мистецтво

*Науковий журнал*

---

**2022**

Том  
Vol. **5**

№ **1**

---

*Scientific journal*

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

Series in Musical Art

Київський національний університет культури і мистецтв

## Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.

### Серія: Музичне мистецтво

Науковий журнал

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

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 № 15 від 30.05.2022 р.)

#### ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

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

#### ЗАСТУПНИК ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА

**Брояко 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).

#### ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ

**Зінків І. Я.**, доктор мистецтвознавства, професор, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка (Україна);

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

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

**Черноіваненко А. Д.**, доктор мистецтвознавства, професор, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової (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).

#### 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 15 of 30.05.2022)*

---

**EDITOR-IN-CHIEF**

**Mykhailo Poplavskiy**, 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 MEMBERS**

**Iryna Zinkiv**, DSc in Art Studies, Professor, The Mykola Lysenko Lviv National Music Academy (Ukraine);

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

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

**Alla Chernovanenko**, DSc in Art Studies, Professor, Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music (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).

**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

## ЗМІСТ

## ТЕОРІЯ

<i>Каміля Дадаш-заде</i>	До питання музично-синергетичних процесів епічного мистецтва	6
<i>Анатолій Іваницький</i>	Сакральні підстави народнопісенної творчості	14

## ПРАКТИКА

<i>Оксана Бобечко</i>	Традиції і новаторство у творчо-виконавській діяльності прикарпатського квартету бандуристок «Гердан»	24
<i>Надія Брояко, Вероніка Дорофєєва</i>	Бандурна техніка у системі художнього процесу	39
<i>Наталія Кречко, Олексій Рязько</i>	Німецька система Fach як приклад фахової класифікації голосів в сучасному вокально-оперному мистецтві	46

## ІСТОРІЯ

<i>Віолетта Дутчак</i>	Специфіка творчого універсалізму бандуристів української діаспори	56
<i>Яна Іваницька</i>	Оригінал та редакції опери «Тарас Бульба» М. Лисенка	69

## КОНТЕКСТ

<b>Софія Грица</b>	Парадокси сучасної культури (динаміка взаємодії колективно-індивідуального та індивідуально-колективного)	83
<i>Тетяна Пістунова</i>	Особливості стратегічного планування мистецького проекту на прикладі українського «Jazz Kolo» I. Закуса: освітній та соціальний контекст	96
<i>Олена Скопцова, Наталія Перцова</i>	Репертуарна палітра закордонних народних хорових колективів	103

## CONTENTS

		<b>THEORY</b>
<b><i>Kamila Dadash-zade</i></b>	On the Music-Synergetic Processes of Epic Art	6
<b><i>Anatolii Ivanytskyi</i></b>	Sacred Foundations of Folk Song Art	14
		<b>PRACTICE</b>
<b><i>Oksana Bobechko</i></b>	Traditions and Innovations in the Creative and Performing Activities of the Precarpathian Bandura Quartet <i>Gerdan</i>	24
<b><i>Nadiia Broiako, Veronika Dorofieieva</i></b>	Bandura Technique in the System of Art Process	39
<b><i>Nataliia Krechko, Oleksii Riazhko</i></b>	German Fach System as an Example of Professional Classification of Voices in Modern Vocal and Opera Art	46
		<b>HISTORY</b>
<b><i>Violetta Dutchak</i></b>	Specificity of Creative Universalism of the Ukrainian Diaspora Bandurists	56
<b><i>Yana Ivanytska</i></b>	Original and Editions of the Opera "Taras Bulba" by M. Lysenko	69
		<b>CONTEXT</b>
<b><i>Sofiia Hrytsa</i></b>	The Paradoxes of Modern Culture (Interaction Dynamics of Collective-Individual and Individual-Collective One)	83
<b><i>Tetiana Pistunova</i></b>	Strategic Planning Peculiarities of an Art Project on the Example of Ukrainian "Jazz Kolo" by I. Zakus: Educational and Social Context	96
<b><i>Olena Skoptsova, Nataliia Pertsova</i></b>	Repertoire Palette of Foreign Folk Choir Groups	103

DOI: 10.31866/2616-7581.5.1.2022.258130

UDC 78.046(479.24)

## ON THE MUSIC-SYNERGETIC PROCESSES OF EPIC ART

**Kamila Dadash-zade**

*Professor; ORCID: 0000-0002-8754-5702; e-mail: kamila.dadashzade@gmail.com  
Azerbaijan State University of Culture and Arts, Baku, Azerbaijan*

---

### Abstract

**The purpose of the research** is to reveal in the diachronic aspect some principles of the musical self-organization of the Azerbaijani heroic epic. The research aims also to study some features of the self-organization in the opera "Koroglu" by Uzeyir Hajibeyli. **The research methodology** is aimed at using methods of synergetic paradigm. The notion of non-linearity is a fundamental principle of asynergy. As well as synergetics, the application of certain methodological principles of a cognitive paradigm in the study of the musical language of the heroic epic would also be effective. **The scientific novelty of the research.** The article offered to the attention of readers one of the first experiments on the application of the principles of the synergetic paradigm in the field of ethnomusicology. **Conclusions.** One of the most formidable examples of the Turkish heroic epic, the "Book of Dede Qorqud" was a complex system developed on the principle of self-organization. The synergetic aspects of the study of the period of the early heroic epic allow an initial description of epic performance as a manifestation of cognitive processes. According to the author, the synergetic approach allows us to take a fresh look at the problem of "composer and traditional musical art". In the most generalised form, it can be argued that due to the artist's intertextual dialogue with the epic tradition, centuries-old concepts acquire new semantic shades in the modern historical and cultural context. The Opera "Koroglu" by the founder of the Azerbaijan compositional school Uzeir Hajibeyli is vivid evidence of this.

**Keywords:** synergetic paradigm; self-organization; cognitivism; epic; "Kitabi Dede Korkut"; "Koroglu"; U. Hajibeyli

### Introduction

The art of epic narrators – ashigs (ashuqs) has a special place in the system of ethnic values of the Azerbaijani people. Syncretic in nature, the creativity of ashigs combines elements of verbal, musical, and theatrical arts. Ashigs are the bearers of the most ancient creative traditions of the Turkic peoples. The centuries-old functioning of epic art is a kind of example of autopoiesis (term of H. R. Maturana and F. J. Varela), i.e., a form of existence of a complex system that implies its continuous self-reproduction and self-renewal. Based on this, it can be assumed that a fruitful study of the origins and principles of the development of the epic heritage of each nation is possible only

in the context of the methodological principles of interdisciplinary disciplines, in particular, synergetics.

### Purpose of the article

The purpose of our study is to reveal in the diachronic aspect some principles of the musical self-organization of the Azerbaijani heroic epic. The research aims also to study some features of the self-organization in the opera "Koroglu" by Uzeir Hajibeyli.

### Recent research and publications analysis

The article offered to the attention of readers one of the first experiments on the application of the principles of the synergetic paradigm in the field of ethnomusicology. The methodological principles of synergetics: the study of complex systems that develop from a principle of self-organization, have lately been successfully applied in the social sciences. This is possible, firstly, because, "an eigenvalue of an organizationally closed system can be seen as an attractor of a self-organizing, dynamic system" (Rocha, 1998, p. 342). The complex systems that are the main objects of study in synergetics are open systems that are in a constant exchange of energy with the environment. It is important to note that these exchange processes are observed not only at a system level but also among the different elements within the system.

The notion of non-linearity is a fundamental principle of a synergetics paradigm. According to Ilya Prigogine (1989, p. 397), no development occurs without an unstable state. More broadly, the essence of non-linearity may be expressed through the following principles: a) the diversity (multi-version) of paths of development in evolution; b) selection from alternatives; c) the inevitability of evolution; d) evolutionary speed as dependent on the environment (Knyazeva & Kurdyumov, 2005, p. 45).

The process of evolution in open systems based on the principle of self-organization progresses towards a stable structure known as an attractor. A key concept in a non-linear paradigm is that of fluctuation. Fluctuations, a manifestation of instability, are components of the chaotic processes occurring at a micro level within complex systems. It is important to note that the role of fluctuations increases substantially in the transitional stages of constantly developing systems.

We believe that, as well as synergetics, the application of certain methodological principles of a cognitive paradigm in the study of the musical language of the heroic epic would also be effective. The use of concept theory in studies of early epic creations could help significantly in resolving the many ontological and gnoseological problems. As we know, the concept is central to cognitive linguistics and is defined as a historically-developed unit of thought or mental image. The concept is distinct in having preserved features of different historical periods in its organization, and its inner structure. Eleanor Rosch (1975) concluded that the categorization of objective reality occurs by reference to prototypes, rather than conceptually.

By the same theory, a prototype stands at the very centre of every category and secondary elements stand at its peripheries. Many problems of the prototype theory originate from the classical interpretation of the notion of concept (Wittgenstein, 2001). The term "frame", which is closely connected to the notion of concept, means a "struc-

tured manifestation of knowledge” (Streneva, 2009, p. 62). In this context, certain complex concepts may be expressed in frames.

### Main research material

It is impossible to imagine the early developmental stages of the heroic epic in isolation from the principle of non-linearity. Indications of non-linear thought are clear from the ceremonies of ancient Turkic peoples, their mythological-ritual philosophy and early epic works. The most recent scientific research shows that non-linear thought is characteristic of the deepest layers of culture. The study of ancient and archaic forms of thinking reveals unexpected similarities with the latest ideas of contemporary science.

In early epic creativity, closely connected with a Ritual-mythological system, certain stable formulae and structures emerged. In other words, certain processes of localization occur against a backdrop of dissipation in the non-linearity of the first epic works, and these led eventually to the emergence of an epic schematic. In a sense, this process may be compared to various developments in the open phase of non-linear complex systems. As we all know, events become more intense when the process of development approaches its peak in the LS-mode, which is conspicuous for its severe development (Knyazeva & Kurdyumov, 2005, pp. 202-203). From a diachronic point of view, it may be assumed that in the LS-mode phase, the process of developing proto-heroic musical works grew in intensity and resulted in the emergence of certain stable formulae. Within a semiotic paradigm, this process may be explained as a gradual formation of semantic units corresponding to certain situations in epic narratives. According to research by Lyudmila Shaymukhametova “approaching the language of music, in this case, means recognizing the presence in it of steady intonational characteristics with fixed meanings – lexemes or semantic figures – which in their total aggregate comprise the intonational lexis that represents the objective world and artistic images” (Shaymukhametova, 2017, p. 62). At the same time, various components of proto-epic works became coordinated and began to develop within a single speed-space plane. This coherence resulted in the emergence of early examples of heroic epic that are luminary embodiments of Turkic artistic thought. As a result of critical fluctuations, chaotic phenomena at the highest level were reduced to a limited number of fundamental structures – attractors of epic art. Thus, as a result, the process of reduction of the complex and the formation of simple structures – attractors occurred. Recall that the attractors in the synergetic sense denote certain structures on which self-organization processes in open non-linear media are oriented. In other words, “attractor” is understood as “a relatively stable state of the system, which, as it were, attracts (lat.: attrahere – attract) to itself the entire set of trajectories, the system determined by different initial conditions” (Knyazeva & Kurdyumov, 2005, p. 89). And therefore, it is no coincidence that sometimes attractors are interpreted as the ultimate goals of the evolution of nonlinear systems. A review of the texts of the early Turkic epic allows us to suggest that such fundamental modes for the semantic organization of these monuments as heroic panegyric, and heroic struggle, essentially played the role of certain attractors during the entire further development of epic art.



The mythopoetic formulas and archetypes of the early Turkic epic formed the basis of cognitive models and the monument of ancient Turkic literature “Kitabi Dede Korkut” (7th century). It may be proposed that this epic, the product of a rich early medieval musical culture, reflects some of the themes specific to the various musical genres of the time (military, household, religious and others). Given the role of this monument in the mental space of the Turkic peoples, these cognitive models can be classified as ethno-specific concepts. In this sense, in the musical concept sphere of the epic “Kitabi Dede Korkut”, the phenomena of various chronological sections were certainly associated. Thus, in such important concepts of the monument as “panegyric”, “lament”, and “heroic struggle” one can find historical and semantic connections with the modes of mythical creative work. As a result of the synergetic effect, all these concepts were organically integrated into the semantic space of the epic monument.

It seems that the study of non-linear processes characteristic of the epic “Kitabi Dede Korkut” can shed light on many unresolved problems of epic studies, and more broadly, literary criticism and art history of the Turkic peoples in general. One of these problems concerns the formation of the Turkic syllabic versification *barmag*. In the context of the synergetic paradigm, the mainline of the process of emergence and development of the canonical *barmag* system can be likened to a non-linear environment that allows different paths of evolution. Hypothetically, it can be suggested that in the conditions of early epic discourse, i.e., in the depths of the alliterative system of Turkic verse, the main forms of syllabic versification gradually matured with their corresponding musical types.

A striking example of self-organization is the epos “Koroglu” (16th century), which is an open semiotic system that combines traces of the most diverse historical and cultural layers in terms of time. The originality of this monument also lies in the fact that its archaic layers, reflecting the peculiarities of the mythological consciousness of the Turkic peoples, continued to resonate in the artistic consciousness of all subsequent generations. What traces of the mythology of the Turkic peoples have been preserved by the artistic system of the epos “Koroglu”? Studies of recent decades allow us to state that the entire body of texts of the dastan “Koroglu” (like Homer’s “Iliad” or the Karelian-Finnish epic “Kalevala”) contains a fairly complete picture of the mythological worldview of an entire ethnic group. Without exaggeration, it can be noted that in this image of the Turkic heroic image, the most important ideas of the ethnic group about the spatiotemporal structure of the universe are focused on.

Koroglu... The son of a blind man / light / grave... The very name of the hero, distinguished by polysemanticism, is the key to unravelling the most important mysteries of the archaic worldview. It is possible to understand the whole semantic depth of this image, the elements of mythological thinking hidden in it, based on a system of binary oppositions. The general oppositions in the artistic system of the epic are binary oppositions that describe the structure of space (heaven / earth; top / bottom); time coordinates (day / night; light / darkness) and the space world (air / earth; sun / moon). We emphasize that if the darkness in the cosmogonic system of many, including the Turkic peoples, is a marked element of chaos, then light unambiguously represents the establishment of world order here. Thus, in the context of Turkic mythology, the main goal of the indestructible son of the Sun, Koroglu, who descended from heaven, is the overthrow of Chaos and the establishment of a kingdom of order and justice.

In the light of the musical organization of the epic melodies Koroglu, we would like to focus on the fact that the vertical model of space, reflected in the epic traditional picture of the world, prevails.

All subsequent stages in the development of stories about Koroglu are, in fact, the phenomenon of contamination of myth-making elements with different cultural and historical systems of worldview. Thus, the epos "Koroglu", which takes its origins in the proto-Turkic civilization, is complex contamination of archaic mythological views and real events related to the most diverse layers of history.

Features of the intonation development of the epic melodies of Koroglu are also distinguished by informative richness. In terms of extra-musical semantics, the descending type of melodic melodies of tunes originating from the top source, which, according to the established opinion of scientists, can be considered the most archaic principle of melodic development, can be interpreted only in the system of mythopoetic origins of the Koroglu epic. In this perspective, it is quite possible that the intonational logic of tunes, which originates from the top source, affects all functionally significant sounds in the course of development and ends with a cadence turnover, has the symbol of the Light streaming from the sky fundamental for the semantic plan of the epic. Continuing the chain of analogies, we can also assume that the opposition in the course of the intonational development of the Koroglu melodies of high and low registers represents the binary oppositions sky-earth, top-bottom, and semantically significant for the poetics of the Koroglu epic.

The general typological model of Koroglu's traditional epic tunes, reconstructed on the basis of various national versions, is a certain guideline in scientific research to determine the national origins of Uzeir Hajibeyli's Koroglu opera.

Thus, the principles of musical self-organization of the Azerbaijani heroic epic manifest themselves in the genetic connection of the musical-rhythmic organization of some epic melodies of the "Koroglu" epic with the metro-rhythmic features of "Kitabi Dede Korkut". The heterogeneity of the melopoetic lines of the epic melodies "Koroglu" can be explained by their genetic connection with the principles of the versification of the ancient Turkic literary monuments, which are far from the syllabic principles of versification, characteristic of the later stages of epic poetry. Both the instrumental and the vocal part of the tunes of "Koroglu" are distinguished by non-linear principles of development. We also note that it was the non-linear nature of the generative model of the "Koroglu" melodies that served as the root cause for the emergence of new samples of this type at the subsequent stages of the development of epic art.

The analysis of epic tunes allows us to conclude that the traditional tunes of "Koroglu" are genetically related to certain concepts of the early epic creativity of the Turkic peoples. In the context of the semantic content of the entire genre system of traditional Azerbaijani music, it should be noted that it is the melodies of "Koroglu" that until today remain the most vivid embodiment of the heroic concept.

It is symptomatic that the features of the self-organization of the Azerbaijani heroic epos manifest themselves not only in epic monuments but also in the works of Azerbaijani composers. Considering the centuries-old art of epic storytellers as an open system that has its sources of information exchange with the environment, one can largely understand the mechanism of interaction between such seemingly polar oppo-

site phenomena as epic art and composer creativity. Of course, the full scale of this process cannot be understood outside the context of the most complex cultural and historical phenomena of the early twentieth century. Analyzing the process of interaction between epic art and composer creativity as a non-linear system, we thereby admit the presence of certain bifurcation points in it. In this perspective, it is quite natural to interpret the process of embodying the “epic theme” in the work of the founder of the Azerbaijani school of composers, Uzeir Hajibeyli, as a synergistic system in which the evolutionary movement developed in an aggravated mode. In this sense, by the time of writing the peak work of Azerbaijani classical music – the opera “Koroglu” (1936), a moment of discreteness had come in the composer work, i.e. time to choose possible ways to implement cognitive models of epic music.

The path of Hajibeyli’s cognition of the laws of epic art can be interpreted as a mental process, as a result of which cognitive models were perceived that had a significant impact on the composer’s creative decisions. If we interpret the entire musical and poetic heritage of the Turkic epic narrators as a single text, then it can be argued that, in fact, throughout his entire career, the composer had an intense analytical dialogue with the Metatext. From the point of view of generative grammar, it can be concluded that U. Hajibeyli managed to learn from the inside the laws of the Metatext of epic art and create new texts in the same language.

It is important, that this process of cognition in the composer’s work has gone through an evolutionary path from the implementation of the external attributes of the epic style to the knowledge of the deep patterns of their text formation. A review of both the compositional and theoretical heritage of U. Hajibeyli allows us to unequivocally state that he managed to discover certain cognitive models in epic art. In this cognitive scheme, the concepts of the most diverse levels of epic art were represented, ranging from the features of shaping, metro-rhythm, and modal resources and ending with a system of historically established concepts. If we liken the unwritten, variable epic art to an open non-linear environment, then we can conclude that the composer’s creative search was directed towards a set of relatively stable states – a spectrum of certain structures – attractors.

The process of working on the opera “Koroglu”, the source of the libretto of which was the epic of the same name of the Turkic peoples, can be interpreted in a synergetic aspect as a creative search for certain structures – attractors of epic art. The historical innovation of the composer was a kind of restoration and actualization of certain cultural concepts. The allusiveness of epic thinking and the metaphorical character, for example, of such a concept as “Koroglu”, allowed the composer to revive one of the most heroic images of the Turkic world in the Soviet period under the most severe ideological pressure. All of U. Hajibeyli’s composer work, and especially his opera “Koroglu”, convincingly testify that he, having deeply penetrated the essence and spirit of the fundamental archetypes of the epic art, carried out their re-semanticization in a new historical and cultural context.

In this sense, the historical merit of U. Hajibeyli was the achievement of the principle of coherence within the framework of a single artistic system, i.e. coordinated functioning in time and space of two different phenomena – epic art and composer creativity.

## Conclusions

In summarizing, we note that it is precisely in the features of the non-linear processes of epic art that the explanation of its adaptation mechanism lies, which allows it to be updated in different historical eras. The earliest heroic epics represented an open system that evolved according to non-linear principles of music and constantly exchanged energy with the surrounding environment. One of the most formidable examples of the Turkish heroic epic, the "Book of Dede Qorqud" was a complex system developed on the principle of self-organization. The synergetic aspects of the period study of the early heroic epic allow an initial description of epic performance as a manifestation of cognitive processes. The mechanism of the self-organization of epic art, and the coherent behaviour of its constituent elements contributed to the realization of its artistic system identity in time and space.

In our opinion, the synergetic approach allows us to take a fresh look at the problem of "composer and traditional musical art". In the most generalized form, it can be argued that as a result of the artist's intertextual dialogue with the epic tradition, centuries-old concepts acquire new semantic shades in the modern historical and cultural context. Opera "Koroglu" by Uzeir Hajibeyli is vivid evidence of this. The intersection and contamination in the semantic space of the work of attractors belonging to the most historically and genetically different layers of the world musical art can be interpreted as a manifestation of non-linear processes and limitless potentialities of the phenomena of traditional art. It seems that further studies of the principles of self-organization of epic art can open the veil on many problems of the historical development of artistic culture.

## References

- Knyazeva, Y., & Kurdyumov, S. (2005). *Osnovaniya sinergetiki. Sinergeticheskoe mirovidenie* [Basis of synergetics. Synergetic point of view]. KomKniga [in Russian].
- Prigogine, I. (1989). The philosophy of instability. *Futures*, 21(4), 396-400.
- Rocha, L. M. (1998). Selected self-organization and the semiotics of evolutionary systems. In G. Vijver, S. N. Salthe, & M. Delpos (Eds.), *Evolutionary Systems: Biological and Epistemological Perspectives on Selection and Self-Organization* (pp. 341-348). Springer. [https://doi.org/10.1007/978-94-017-1510-2\\_25](https://doi.org/10.1007/978-94-017-1510-2_25)
- Rosch, E. (1975). Cognitive representation of semantic categories. *Journal of Experimental Psychology*, 104(3), 192-233. <https://doi.org/10.1037/0096-3445.104.3.192>
- Shaymukhametova, L. (2017). The migrating intonational formula as a phenomenon of musical thinking. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*, 1, 61-73. <http://dx.doi.org/10.17674/1997-0854.2017.1.061-073>
- Streneva, N. (2009). Ponyatiinyi potentsial termina "freim" [Conceptual potential of the term "frame"]. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta* [Vestnik of the Orenburg State University], 11(105), 60-65 [in Russian].
- Wittgenstein, L. (2001). *Philosophical investigations* (G. E. M. Anscombe, Trans.; 3rd ed.). Basil Blackwell.

## ДО ПИТАННЯ МУЗИЧНО-СИНЕРГЕТИЧНИХ ПРОЦЕСІВ ЕПІЧНОГО МИСТЕЦТВА

**Каміля Дадаш-заде**

*професор; ORCID: 0000-0002-8754-5702; e-mail: kamila.dadashzade@gmail.com*

*Азербайджанський державний університет культури та мистецтв, Баку, Азербайджан*

### **Анотація**

**Мета дослідження** – виявити в діахронічному аспекті деякі принципи музичної самоорганізації азербайджанського героїчного епосу. Серед завдань дослідження також вивчення деяких особливостей самоорганізації опери «Керогли» У. Гаджибейлі. **Методологія дослідження** базується на використанні способів синергетичної парадигми. Застосування методологічних принципів когнітивізму також можуть бути ефективними для вивчення музичної мови епосу. **Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що воно є одним з перших дослідів застосування методів синергетичної парадигми в галузі етномузикології. **Висновки.** Одна з основних пам'яток тюркського героїчного епосу «Кітабі Деде Коркуд» є складною системою, побудованою за принципом самоорганізації. Дослідження ранніх етапів епічної спадщини в аспекті синергетичної парадигми дає змогу розглядати виконання епосу як когнітивний процес. На думку автора, синергетична парадигма сприяє формуванню нового підходу до вивчення проблеми «усна традиція та композитор». Автор доходить висновку, що унаслідок інтертекстуального діалогу багатомовні концепти епічного мистецтва набувають нових семантичних відтінків. Опера засновника азербайджанської композиторської школи «Керогли» У. Гаджибейлі – яскраве тому свідчення.

**Ключові слова:** синергетична парадигма; самоорганізація; когнітивізм; епос; «Кітабі Деде Коркуд»; опера «Керогли»; Узеїр Гаджибейлі



DOI: 10.31866/2616-7581.5.1.2022.258134

УДК 398.8:783.65

## САКРАЛЬНІ ПІДСТАВИ НАРОДНОПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ

**Анатолій Іваницький***доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент;**ORCID: 0000-0002-1991-5679; e-mail: zhurnalist@ukr.net**Національна академія наук України, Київ, Україна*

---

### Анотація

**Мета дослідження** – визначити вплив на інтуїтивно-творче формування пісенної символіки (зокрема, музично-типологічної), який відбувався через інстинкти. **Методологія дослідження.** Підкреслено, що фольклор – система надзвичайно складна, набагато складніша для систематизації за літературу й музику. Тому критерії жанрової класифікації писемних творів до фольклору можна використовувати частково, усвідомлюючи їх умовність. У фольклорі, який є носієм дописемного досвіду людства, крім ментальних формотворчих та естетичних здобутків, знайшли також відображення біологічні інстинкти. Через інстинкти відбувався вплив на інтуїтивно-творче формування пісенної символіки (зокрема, музично-типологічної). **Наукова новизна дослідження.** У статті наголошується, що фольклор – спадщина неолітичного світогляду (феномени: магічний, релігійний, організаційно-соціальний, юридичний – як весілля). За кілька тисяч років під впливом історичних обставин, а далі християнства в неолітично-фольклорній спадщині сталися значні деформації. Найсуттєвіше зміни позначилися на лексиці текстів і мелодії пісень: вони є найменш стабільними в бігові часу складниками пісні. Значно менше час позначився на обрядах, віруваннях та особливо музичних формах пісень. Найтривкіше збереглася ритмоструктура музичних форм, а також складочислова будова пісенних текстів, яка завжди органічно поєднана з музичною ритмікою. **Висновки.** Стійкість обрядових дій протягом тисячоліть, що властива усім релігіям (і язичництву також), обумовлена насамперед впливом сакральності. Але сакральність діє не на розум, а на почуття. Задля її ствердження і було опрацьовано магію круговерті землеробського року та лінійного руху людського життя (від колиски до могили). Щоб закріпити у свідомості роду (племені) через магію закони річного аграрного циклу, волхви-жерці інтуїтивно опрацьовали досконалу музичну систему пізнавальних знаків: зими, весни, літа. Те ж поширюється і на родинні обряди. Власне обрядові наспіви мають чітко визначені ритмічні структури, які асоціюються з певною порого року, з родинними подіями.

**Ключові слова:** фольклор; біологічні інстинкти; пісня; символіка; обряд; рід; езотерика

## Вступ

Фольклор – система надзвичайно складна, набагато складніша для систематизації за літературу й музику. Тому критерії жанрової класифікації писемних творів до фольклору можна використовувати частково, усвідомлюючи їх умовність. У фольклорі, який є носієм дописемного досвіду людства, крім ментальних формотворчих та естетичних здобутків, знайшли також відображення *біологічні* інстинкти (тут і надалі курсив авторський – А. І.). Через інстинкти відбувався вплив на інтуїтивно-творче формування пісенної символіки (зокрема й музично-типологічної).

## Мета

Мета статті – визначити вплив на інтуїтивно-творче формування пісенної символіки (зокрема, музично-типологічної), який відбувався через інстинкти.

## Аналіз останніх досліджень і публікацій

Людина як біологічна істота підкоряється двом провідним інстинктам. Найперший – потреба в засобах *фізіологічного існування* (їжа). Другий за значенням інстинкт – *статевий*. Він діє як закон продовження роду і *волі роду* до відтворення. Чоловіки й жінки в оманливій грі зваб, симпатій та парування лише підкоряються законам природи стосовно забезпечення безсмертя *біологічного виду*. А. Шопенгауер писав щодо зваб кохання: «І тут, як в усякому інстинкті, істина, для того, щоб впливати на волю, прибирає подобу ілюзії» (Шопенгауер, 1992, с. 382).

Під впливом інстинкту продовження роду утворилися мотивовані ним два обрядові комплекси: весілля та пісні й звичаї родильно-хрестинної обрядовості. Останні групуються, по-перше, навколо народин, по-друге, хрестин. Хрестини – умовна (церковна) назва символів і дій, які почали складатися з виникненням родової общини ще у верхньому палеоліті (очевидно, не пізніше мезоліту). У той час це напевно був *обряд прилучення новонародженого до роду*. Християнство лиш перебрало на себе права ініціації, що задовго до нього належали жерцям (жрицям?) та волхвам палеолітичного суспільства.

Пісні народин (про журавля, про бабцю-повитуху та пологи, честування новонародженого й батьків) належать до сакральної частини родильної обрядовості. Пісні кумівські та бесідні (у переважній їх частині) представляють профанну частину співів. І вже ця емоційно-виразова диспозиція, обумовлена обставинами родильної обрядовості, подає вагомий аргумент на користь того, щоб зарахувати кумівські й бесідні пісні саме до цього обряду. Незаперечним є те, що кумівські й бесідні пісні виникли саме в умовах родильно-хрестинної обрядовості – й *ні за яких інших обставин вони з'явитися не могли*. І не має значення, що зараз вони співаються також і за інших побутових обставин (на весіллі, колись на бесідах у корчмі).

Немовлят з перших днів заколисують співом. Тому простежується характерна звукова паралель між родильними (= хрестинними) й колисковими наспіва-

ми. Ф. Колесса, розглядаючи зібрані ним народні пісні Підкарпатської Русі, зауважив, що з хрестинними «...музичною формою тісно зв'язуються приколискові пісні». І ще в іншому місці: «Приколискові пісні ч. 22-26 долучено до хрестильних, з якими вони тісно в'яжуться формою вірша й характером мелодії». Ці два види як споріднені уміщено під спільною рубрикою «V. Хрестильні й приколискові пісні» – 5 хрестинних і 4 колискових (Колесса, 1938, с. 50).

Слід зазначити ще одну своєрідність масиву родин-хрестин. Функційно-знакову роль в обряді передусім відіграють тексти пісень – їх зміст і обставини виконання. Тоді як добір наспівів має, образно кажучи, ознаки «попурі».

Родильно-хрестинні пісні звучать переважно після повернення з церкви – на обіді на честь немовляти, кумів, батьків, родичів. Серед співів значне місце належить гумористичній тематиці. Насамперед це кумівські (про кума й куму), дотепні натяки на симпатії й фліртування кумів. Виконуються вони здебільшого з пританцівками. Майже усі кумівські наспіви засновані на козачково-гопакових структурах і дводольних танцювальних метрах. Тому вони становлять особливо чітко окреслений структурно-типологічний масив.

За оригінальністю й винахідливістю ритміки, форми та за змістом привертають увагу *лемківські* хрестинні пісні. Лемки протягом століть контактували з іншими слов'янами (насамперед словаками, поляками), а також з угорцями. Від сусідів лемки сприйняли схильність до б-складових сегментів текстової си-лабіки, смак до ритмічної чіткості. За допомогою цих та інших ресурсів у лемків часто видозмінювалися загальнопоширені форми української музичної ритміки й форми.

### Виклад матеріалу дослідження

Судження про фольклор як спадщину *неолітичного світогляду* (феномени: магічний, релігійний, організаційно-соціальний, юридичний – як весілля) зараз не заперечується. За кілька тисяч років під впливом історичних обставин, а далі християнства в неолітично-фольклорній спадщині сталися значні деформації. Найсуттєвіше зміни позначилися на *лексиці* текстів і *мелодиці* пісень: вони є найменш стабільними в бігові часу складниками пісні. Значно менше час позначився на обрядах, віруваннях та особливо музичних формах пісень. Найтривкіше збереглася *ритмоструктура музичних форм*, а також складочислова будова пісенних текстів, яка завжди органічно поєднана з музичною ритмікою.

Структура музично-поетичних форм обрядового фольклору (насамперед ритміка) своєю стабільністю завдячує причинно-психологічним зв'язкам із *функцією пісні* та мисленням. Функція внаслідок важливості солярного циклу для землеробства обумовлює зосередження магічних ритуалів навколо колядувань (ініціація аграрних дій), веснянок (початок землеробства), Купайла (підбиття підсумку зимової ініціації та весняної польової праці). Саме функція ритуальних співів від початків землеробства і дотепер обумовила збереження (хоча й не без втрат) календарних обрядів та пісень, а також і родин-хрестин.

Стан сучасної науки дозволяє поглиблювати пізнання фольклору, спираючись на продуктивні ідеї попередників. До них належить започаткований К. Квіт-



кою *функційний* підхід – з'ясування ролі фольклорних творів у землеробському та суспільному побуті. Цей метод К. Квітка застосував для виявлення *соціальних функцій* різних народних музичних інструментів. Проте наслідки *ідеї* виявляються ширшими, ніж її конкретне докладання. Функційний підхід дієвий тим, що дає змогу частково підійняти завісу навколо мислення й творчості *дописемних часів*.

Сфера *соціального* охоплює весь верхній палеоліт, і зокрема те, що є вужчим предметом нашого розгляду – історію землеробського побуту. Цей побут і світогляд від неоліту й до середини ХХ ст. змінювався дуже поволі. «Чим краще ми починаємо бачити минуле, тим більше переконуємося, що так званий історичний час (аж до «сучасного» часу та *включно з ним*) – це усього лиш пряме продовження неоліту. Більш складний і диференційований – безперечно [...]. Але час, що рухається по суті тими ж коліями й на *тому ж рівні*» (Тейяр де Шарден, 1987, с. 166-167).

Отже, докладання *функційного* методу до *зародження* обрядової традиції в *неоліті* зумовлене неперервністю історичного процесу. Звернувшись до *езотеричних* знань і враховуючи *функції творців та виконавців* обрядів та пісень, можна гіпотетично (й доказово) відтворити взаємопов'язані ритуальні явища: рольовий розподіл функцій між *жерцем і племенем* та картину постановки обрядовості у *дописемний час*.

В. Вернадський на матеріалах історії науки показав закономірність поступу творчої думки: «Нові знання і нові ступені, досягнуті в науковій галузі, неминуче передаються далі нерозривно пов'язаними з нею іншими сторонами людської свідомості та розсувають їх межі». І в іншому місці: «Одночасно історія змикається з біологічними науками. На кожному кроці починає виявлятися біологічна основа історичного процесу, не підозрюваний раніше й до цього часу, напевно, недостатньо враховуваний *вплив до людського (палеоантропного) минулого людства; в мові й мислі, в усьому його устрої та в його побуті виочнюються перед нами найміцніші ниті, що пов'язують його з його найвіддаленішими предками*» (Вернадський, 1981, с. 55).

Увібравши фундаментальні світоглядні, культурні й технологічні досягнення палеоліту, постає землеробська доба з небаченим доти розвитком *солярних культур*. Р. Генон (2002) підкреслював: «...у традиції важливий саме її початок – усе інше лише розкриття, а зовсім не докладання чогось "нового"» (с. 56).

Вихід дослідницької думки на *початок* традиції, реставрація *магічних та світоглядних* підвалин життя доісторичної людини неможливі без звертання до напрацювань різних наукових дисциплін. В. Вернадський вказав на головну тенденцію наукового поступу: «...у наш час грані між науками стираються; ми науково працюємо за *проблемами*, не рахуючись з науковими рамками» (Вернадський, 1981, с. 289). Цей висновок спонукає й фольклористику подолати межі поставлених дискурсивною методикою обмежень сфери досліду.

Фольклор (початково як система магічних культурів) постав у неоліті після переходу від збиральницько-мисливського до землеробсько-скотарського побуту, а отже й від кочового до *осілого способу життя*. Цей перехід, названий *неолітичною трансформацією* (або неолітичною революцією) (Тейяр де Шарден, 1987, с. 166), потужно позначився як на економічній, так і на духовній складовій того-

часного побуту й вірувань. Життя в неоліті, порівнюючи з мезолітом, набагато ускладнилося, зокрема зросла залежність людини від природних (насамперед атмосферних) явищ. Негативний вплив природних чинників на наслідки землеробства передбачити було неможливо (як і нині). Ця невизначеність майбутнього стає головним приводом для виникнення землеробських магічних ритуалів. «Ми не знаходимо магію за обставин, – підкреслював Б. Малиновський, – де справа визначена, надійна і цілком перебуває під контролем раціональних методів: технологічних процесів. Але ми знаходимо магію там, де безумовно присутній елемент безпеки» (Малиновский, 2004, с. 326).

Обрядова пісенність визначається музично-типологічними, ритуальними та семантичними особливостями, завдяки яким вона суттєво відрізняється від епічного та ліричного родів фольклору. Ці відмінності також поширюються на стилістику (модальна мелодика, гетерофонна фактура обрядових наспівів), але особливо виразно проступають у структурах вірша та музичної ритміки, у формах пісень.

Важливе значення для збереження жанрової визначеності та цілісності обряду мають *наспіви*. К. Квітка зазначав: «У формі й характері виконання календарних обрядових пісень значною мірою виявляються риси, властиві коли не усьому розряду, то, принаймні, значним групам, що належать до цього розряду пісень» (Квитка, 1971, с. 74). Про це ж писав Ф. Колесса. Обидва дослідники, властиво для тогочасного розуміння обрядового фольклору та методики його дослідження, наголошували на *структурних відмінностях* музично-пісенних типів у різних обрядах. При цьому поза увагою залишилися *езотеричні* підстави несхожості типів мелодій в різних обрядах. А вони є вирішальними.

Структурно-типологічна несхожість найдавніших зразків обрядових мелодій різних функційних груп – явище *вторинне*. Для розуміння структурної дивергенції жанрових ознак потрібно брати до уваги *езотеричну* підставу, *коди* світогляду неолітичної людини. Магічне осягнення дійсності відбувалося в ритуальному діалозі роду й волхва, який був посередником між родом і космічними силами (богами). Й. Гейзінга підкреслював роль духовних провідників в організації життя родових спільнот так: «В основі усякої езотеричності лежить договір: ми, посвячені, будемо вважати оце таким-то, розуміти отак-то, захоплюватися тим-то» (Хейзінга, 1992, с. 278).

У сфері співних соціальних діалогів (респонсії) музичні наспіви є найкраще збереженим доказом цього, значною мірою ініційованого на рівні *підсвідомості*, ритуального «договору». Обряд і його *музичну емблематику* створювали *жерці-волхви*. В наспівах обрядів втілено чуттєві образи та відповідні їм логічні структури (останні на рівні підсвідомості), пов'язані з землеробським календарем. Вони однозначно розрізняються «на слух»: діють як фактор функційної адресності, не потребують тлумачення та з покоління в покоління відіграють роль асоціативних пускових механізмів асоціацій: наприклад, це – *Сонцестояння, Рівнодення, Весілля* тощо. Зараз серед обрядових наспівів немало зразків пізнішого походження – таких, які не містять конкретного семантичного коду. І цьому не слід дивуватися, зважаючи на те, що обрядова творчість виникла близько восьми тисяч років тому. Протягом такого тривалого часу відбувалися асиміляційні

та міграційні процеси, змінювалися мови. Дивуватися слід іншому: як до XXI ст. дійшли не те що уламки, а стільки й таких достатньо збережених форм, що це й забезпечує фольклористиці підстави для дослідження структури й типології обрядових наспівів. А попереду – майже цілинний пласт, пов'язаний з езотеричною проблематикою.

Стимулом відбору структурно-жанрових ознак для обрядових наспівів була потреба в *магічно-звуковому опредмеченні* цілком певних матеріальних і духовних явищ: життєдайності землі, окоту свійських тварин, ствердження шлюбу, проводів «на той світ». «Священне уявлення є щось більше, ніж уявне здійснення, ніж символічне втілення, воно є *містичним перетворенням*. У цьому уявленні щось невидиме й невимовне набуває прекрасної, сутнісної, священної форми. Учасники культу переконані, що дія ця актуалізує певне благо, і таємний вищий порядок речей освячує при цьому їхнє звичайне життя» (Хейзинга, 1992, с. 25).

В обрядовому календарі музична емблематика зосереджена навколо трьох головних солярних вузлів: *зимового й літнього сонцестоянь та весняного рівнодення*. Осінь в неолітично-землеробському календарі індоєвропейців – осіннє рівнодення – не має музично-типологічних ознак. Осінь – час відпочинку від тяжкої землеробської праці. Восени збирали гриби, ягоди, співали пісень для власного вдоволення. Календарний землеробський рік розпочинається з *зимового сонцестояння*. Воно ініціює *магічний* початок землеробського року. Навколо нього зосереджуються тисячі обрядів, пісень, жанрів, вірувань. Це велетенський пісенно-обрядовий комплекс, живий і досі на землях українських, білоруських, російських, західнослов'янських, романо-германських – загалом серед індоєвропейських народів. Він розпросторюється (через Йордань, Масницю, Колодія) аж до *весняного рівнодення*, звідки розпочинається власне землеробська праця і змінюється характер наспівів та обрядовості.

Спіраючись на думки О. Потебні, М. Коробки, М. Грушевського і поділяючи їх, Ф. Колесса припускав, що сучасні колядки та інші «зимові» жанри в дохристиянські часи співалися навесні. «Новий рік у слов'ян, – писав Ф. Колесса, – святковано з початком весни, у березні. Тим-то й пояснюється, що в колядках зустрічаємо так багато весняних мотивів та що українські колядки під оглядом змісту й форми так близько підходять до білоруських "волочених" пісень, які на Великдень співають дружини "волочечників", зорганізовані так само, як наші колядники» (Колесса, 1970, с. 383).

Проте неможливо погодитися, що велетенський солярно-аграрний зимовий комплекс індоєвропейських народів *цілого континенту* начебто під тиском пізніших чинників, – як християнство та зміна календаря міг бути *просто собі переставлений* з весни на зиму. І як би в такому разі *практична* свідомість землероба погоджувалася з тим, що в грудні-січні «орали», «сіяли», ластівки літали? Щось із такою концепцією негаразд.

У вислові Ф. Колесси та судженнях його попередників є ще один недолік. Між зимовим сонцестоянням і Новим роком *не існує ототожнення*. Новий рік у різні часи та в різних народів відзначався як взимку, так і навесні, і у вересні. Предки слов'ян і скандинави відзначали Новий рік взимку. Березневий Новий рік – у день весняного рівнодення – святкують іранці, казахи, таджики, китайці

(ці двічі – ще й у січні). Та на який би час не «призначалося» настання Нового року, ця дата належить до *хронології* – нею відлічували й вимірювали *лінійний час* (людського життя, віку тварин тощо). Це поняття не належить до *циклічного*, яким була *землеробська психологія*, а отже, вже з цієї причини Новий рік в індоєвропейців був святом, позбавленим *сакрального значення*.

Навпаки, два сонцестояння й весняне рівнодення були *сакральними вузлами*. Зимове сонцестояння відзначалося у Західній Європі язичниками і першими християнами (вчорашніми язичниками) буйними й шумними пировищами і всенародними гулянками *як початок нового літа і нового життя на землі* принаймні до VII ст. У східних слов'ян – значно довше: рештки язичництва почасти «розчиняються» у православ'ї в XIV–XVI ст., але не зникають, набуваючи форми двовір'я.

Дні зимового сонцестояння були сакральним пунктом ініціації в багатьох культурах ще від неоліту. Так, грудневе сонцестояння 5508 року до н.е. – день народження арійського бога Мітри, у стародавньому Єгипті – бога Гора, потім Зевса (давня Греція). На цей же солярний пункт припадає й народження Ісуса Христа (Канигін, 2006, с. 180). Збіг цього сакрального пункту в багатьох, навіть віддалених народів свідчить про *обмін* сакральними символами між жерцями-волхвами різних культур, допоки вони перебували у зв'язках трансцендентного порядку. «Нехай тільки не роблять звідси висновків, – писав Р. Генон, – що символічна форма підходить лише для простого народу: правильним буде скоріш протилежне, або, краще сказати, вона однаково позитивна для всіх, тому що кожному допомагає зрозуміти більш чи менш повно, більш чи менш глибоко явлену нею істину – у згоді з мірою його власних інтелектуальних можливостей. Ось чому найвищі істини, які неможливо було б висловити й передати ніяким іншим способом, виявляються до певної міри доступними передачі, бувши, так би мовити, вбрані у символи; ці вбрання, безперечно, приховують їх від багатьох, але і являть їх в повному блискі очам тих, хто вміє бачити» (Генон, 2002, с. 130). Особливе значення зимового сонцестояння як точки *входження* в сакральну традицію пояснюється тим, що сонце «наблизившись до свого мінімуму [...], незворотно починає знову рости; ось чому літнє сонцестояння позначає початок *низхідної* половини [року], а зимове сонцестояння, навпаки, початок *висхідної*» (с. 131).

Відзначення *Нового року* не мало стосунку до *солярного* циклу – до речі, як і зараз до християнського Різдва. Християнство зберегло властиве язичництву протиставлення *сакрального* (Сонцестояння як Різдво Христове) та *мирського* (профанного – Новий рік). Про відповідні образні ряди в розвитку мислення та уяви говорив Й. Гейзінга: «Для науки про культуру важливо зрозуміти, що саме означають ці образні втілення у свідомості народів, яку вони формують і підтримують на високому рівні (hooghouden)» (Хейзінга, 1992, с. 156).

Обрядовий фольклор, що виник як засіб *опредмечення* світу за посередництвом магії, був водночас первісною філософією, засобом пояснення світобудови та методом включення людського духу і волі в космічні сфери. Обрядові наспіви є *символами й знаками* світобачення та *звуковим упорядкуванням* суспільних стосунків. Щодо пісенних текстів, то вони також мали в неоліті та десь до доби Середньовіччя сакральний смисл. Але з прийняттям християнства вони

десакралізувалися. З падінням язичництва тексти і обряди поступово втрачали колишній священний смисл і набували розважального спрямування.

Обрядові пісні й традиції лише при естетичному ставленні проста й зрозуміла річ. В обрядових традиціях і піснях ховається величезний терен езотеричних загадок. Але вже зараз є усі підстави ступити на це поле і розглядати обрядовий фольклор як *історичний код*, схованку психологічної та історичної інформації, яка за обширом і вагою не поступається напрацюванням археології. Однак, на відміну від археології, яка має справу переважно з матеріальними *рештками*, в сховищах духовної світової традиційної культури збережено живі музичні форми. Їх *ритмоструктура* спирається на *логічні фігури* мислення, за допомогою яких в неоліті формувалася відповідна жанровість і *функційність*. За допомогою простежування історичних стадій становлення логічних фігур мислення стає реальною *хронологізація* фольклорної музики.

На початку ХХ ст. етномузиколог Є. Гіппіус пояснював стійкість типів обрядової музики тим, що *їх музична формульність* функційно схожа на *заговор*: «Наспів – зкристалізована у відповідних межах певна формула (достатньо збігається з формулою заговору). Ця формула наспіву являє собою відкарбований пластичний музичний образ, цілком самостійний, тобто він не виходить поза межі музичних засобів виразності» (цит. за Эвальд, 1979, с. 35). Йдеться про те, що композиційна самодостатність наспівів-формул не потребує формотворчої участі слова чи танцю, як це попередньо було в палеоліті – на зорі виникнення мистецтва.

Є. Гіппіус вказав на магічно-ритуальні аналогії між *заговорами* та *обрядовими наспівами*. І пояснював причину стійкості *формул* – як словесних, так і музичних – *їх магічним призначенням*: «Оскільки основною властивістю музики, що перебуває у сфері "суспільного споживання", є безперервна мінливість – така кристалізація [типів обрядових наспівів] може бути пояснена винятково наслідком магічної функції» (цит. за Эвальд, 1979, с. 35).

## Висновки

Від епохи неолітичних вірувань збереглися живі свідчення зв'язків між фазами сонячного циклу, землеробською практикою, віруваннями та музично-поетичними формами обрядових наспівів. Серед них за структурною тривкістю одне з перших місць належить *наспівам*. Священні *ритуальні тексти* значною мірою втрачено. Типові ритмоформи сакральних *наспівів*, навпаки, зберегли ритмічну структуру та виконавські форми до наших днів (наприклад, діалогізм в купальських чи весільних піснях). За тисячі років в обрядових піснях змінилася насамперед *мелодика* – як найбільш лабільний компонент музики. З бігом часу колишня пливка мовно-музична речитативність займала все менше й менше місце в *музичних ладах*, які дедали (як і ритміка) структурувалися і прибирали вигляд *звукорядів*. А відношення між *устоями* та *неустоями* набули невластивої мові висотної та ритмічної *визначеності*.

Типи наспівів *символічно* пов'язані з певними обрядами й часом їх виконання. А за цим усім стоїть звичаєва магія. Творцями її були духовні провидці (в езотеричних сферах) та вожді-волхви життя родового суспільства. Обрядові співи обслуго-

ували, починаючи від землеробського неоліту і далі до доби Середньовіччя, шість визначальних у житті суспільства потреб: три календарно-землеробських (два сонцестояння і весняне рівнодення) і три родинних (весілля, народина, смерть).

Стійкість обрядових дій протягом тисячоліть, що властива усім релігіям (і язичництву також), обумовлена найперше впливом *сакральності*. Але сакральність діє не на розум, а на *почуття*. Задля її ствердження і було опрацьовано *магію круговерті* землеробського року та *лінійного руху* людського життя (від коліски до могили). Щоб закріпити у свідомості роду (племені) *через магію* закони річного аграрного циклу, волхви-жерці інтуїтивно опрацьовали досконалу музичну систему *пізнавальних знаків*: зими, весни, літа. Те ж поширюється і на родинні обряди. Власне обрядові наспіви мають чітко *визначені ритмічні структури*, які асоціюються з певною порою року, з родинними подіями.

### Список бібліографічних посилань

- Вернадский, В. И. (1981). *Избранные труды по истории науки*. Наука.  
 Генон, Р. (2002). *Символы священной науки*. Беловодье.  
 Канигін, Ю. (2006). *Шлях аріїв*. А.С.К.  
 Квитка, К. В. (1971). *Избранные труды* (Т. 1). Советский композитор.  
 Колесса, Ф. (1938). Народні пісні з Підкарпатської Русі (мелодії й тексти). В А. Волошин, І. Панькевич, & В. Бірчак (Ред.), *Науковий збірник товариства «Просвіта» в Ужгороді* (Річник XIII-XIV, с. 49-149). Друкарня О. О. Василян в Ужгороді.  
 Колесса, Ф. (1970). *Музикознавчі праці*. Наукова думка.  
 Малиновский, Б. (2004). *Избранное: Динамика культуры*. РОССПЭН.  
 Тейяр де Шарден, П. (1987). *Феномен человека*. Наука.  
 Хейзинга, Й. (1992). *Homoludens. В тени завтрашнего дня*. Прогресс.  
 Шопенгауэр, А. (1992). *Избранные произведения*. Просвещение.  
 Эвальд, З. В. (1979). *Песни белорусского Полесья*. Советский композитор.

### References

- Evald, Z. (1979). *Pesni belorussskogo Poles'ya* [Songs of Belarusian Polissya]. Sovetskii kompozitor [in Russian].  
 Guénon, R. (2002). *Simvoly svyashchennoi nauki* [Symbols of sacred science]. Belovod'e [in Russian].  
 Huizinga, J. (1992). *Homoludens. V teni zavtrashnego dnya* [Homoludens. In the shadow of tomorrow]. Progress [in Russian].  
 Kanyhin, Yu. (2006). *Shliakh ariiv* [The path of the Aryans]. A.S.K. [in Ukrainian].  
 Kolessa, F. (1938). Narodni pisni z Pidkarpatskoi Rusy (melodii y teksty) [Folk songs from Subcarpathian Rus (melodies and lyrics)]. In A. Voloshyn, I. Pankevych, & V. Birchak (Eds.), *Naukovyi zbirnyk tovarystva "Prosvita" v Uzhhorodi* (Richnyk XIII-XIV, pp. 49-149). Drukarnia O. O. Vasyliian v Uzhhorodi [in Ukrainian].  
 Kolessa, F. 1970). *Muzykoznavchi pratsi* [Musicological works]. Naukova dumka [in Ukrainian].  
 Kvitka, K. (1971). *Izbrannyye trudy* [Selected works] (Vol. 1). Sovetskii kompozitor [in Russian].

- Malinowski, B. (2004). *Izbrannoe: Dinamika kul'tury* [Selected: Dynamics of culture]. ROSSPEN [in Russian].
- Schopenhauer, A. (1992). *Izbrannye proizvedeniya* [Selected works]. Prosveshchenie [in Russian].
- Teilhard de Chardin, P. (1987). *Fenomen cheloveka* [The human phenomenon]. Nauka [in Russian].
- Vernadsky, V. (1981). *Izbrannye trudy po istorii nauki* [Selected works on the history of science]. Nauka [in Russian].

---

## SACRED FOUNDATIONS OF FOLK SONG ART

Anatolii Ivanytskyi

Doctor of Arts, Professor, Associate Member;  
ORCID: 0000-0002-1991-5679; e-mail: zhurnalist@ukr.net  
National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, Ukraine

### Abstract

**The purpose of the research** is to determine the influence on the spontaneous and creative formation of song symbolism (in particular, musical-typological), which took place through instincts. **The research methodology** uses scientific methods to emphasise that folklore is an extremely complex and much more difficult system to be systematized than literature and music. Therefore, the criteria of genre classification of written works to folklore can be used in part, aware of their conditionality. In folklore, which is the bearer of the pre-written experience of mankind, in addition to mental formative and aesthetic achievements, biological instincts are also reflected. Instincts influenced the intuitive and creative formation of song symbolism (in particular, musical and typological). **The scientific novelty of the research** is that it emphasizes the folklore to be a legacy of the Neolithic worldview (phenomena: magical, religious, organizational and social, legal – like a wedding). For several thousand years under the influence of historical circumstances, and then Christianity in the Neolithic and folklore heritage has undergone significant distortions. The most significant changes have affected the vocabulary of lyrics and melodies of songs: they are the least stable components of the song in the race of time. Much less time affected the rites, beliefs and especially musical forms of songs. The rhythmic structure of musical forms has been preserved the most, as well as the compositional structure of song texts, which is always organically combined with musical rhythmic. **Conclusions.** The stability of ritual actions over the millennia, which is inherent in all religions (and paganism as well), is due primarily to the influence of sacredness. But sacredness does not affect the mind, but the senses. In order to assert it, the magic of the cycle of the agricultural year and the linear movement of human life (from the cradle to the grave) was worked out. To consolidate in the minds of the genus (tribe) through magic the laws of the annual agrarian cycle, the Magi-priests intuitively developed a perfect musical system of cognitive signs: winter, spring, and summer. The same applies to family rites. In fact, ritual melodies have clearly defined rhythmic structures that are associated with a certain time of year, with family events.

**Keywords:** folklore; biological instincts; song; symbolics; ritual; family; esoteric



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

DOI: 10.31866/2616-7581.5.1.2022.258137

УДК 780.614.13:[785.74:78.071.2-055.2](477.8)

## ТРАДИЦІЇ І НОВАТОРСТВО У ТВОРЧО-ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ПРИКАРПАТСЬКОГО КВАРТЕТУ БАНДУРИСТОК «ГЕРДАН»

Оксана Бобечко

кандидат мистецтвознавства, доцент;

ORCID: 0000-0003-1524-8263; e-mail: oksanabobechko@ukr.net

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, Дрогобич, Україна

---

### Анотація

**Мета дослідження** – здійснити комплексне дослідження історії становлення прикарпатського квартету бандуристок «Гердан» та його творчо-виконавської діяльності, що дозволить не лише увиразнити феномен жіночого ансамблевого виконавства на бандурі, а й визначити внесок колективу в розвиток та популяризацію сучасного бандурного мистецтва. **Методологія дослідження** ґрунтується на використанні загальнонаукових методів пізнання, а саме: хронологічного, аналітичного, а також методів узагальнення і систематизації, що в комплексі дали змогу дослідити становлення та творчо-виконавську діяльність прикарпатського квартету бандуристок «Гердан» у динаміці та часовій послідовності. **Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що вперше детально досліджено етапи становлення та творчо-виконавську діяльність прикарпатського квартету бандуристок «Гердан» в контексті розвою сучасного ансамблевого виконавства на бандурі. **Висновки.** Зазначено, що в розвитку сучасного ансамблевого виконавства на бандурі очевидним є домінування камерних форм жіночого складу, серед яких окреме місце займає квартет. Одним з провідних квартетів бандуристок сучасності є прикарпатський ансамбль «Гердан», яскрава творчо-виконавська діяльність якого спрямована на популяризацію бандурного мистецтва як в українському, так і в глобальному музичному просторі. Демонструючи інноваційний підхід до власної творчості та мистецьку креативність, колектив вирізняється оригінальністю та неповторністю у формуванні власної репертуарної палітри, вражає широкою амплітудою виконавських можливостей як у вокальному, так і в інструментальному аспекті. Його високопрофесійне виконавське мистецтво майстерно поєднує в собі емоційну сферу та аналітичні підходи, що має важливе значення для характеристики творчо-виконавської діяльності ансамблю в контексті розвитку сучасної музичної культури, якій притаманні, з одного боку, національна традиційність, а з іншого – відповідність європейським та світовим культурно-мистецьким стандартам.

**Ключові слова:** бандура; бандурне мистецтво; ансамблеве виконавство на бандурі; квартет бандуристок «Гердан»; творчо-виконавська діяльність



## Вступ

Як національна музична культура немислима без кобзи та бандури, так і виконавство на українському національному інструменті не можна уявити без ансамблевої гри, яка поряд з сольною відіграє важливу роль у його популяризації. Історія становлення колективного способу виконавства на бандурі сягає 1902 року, коли фундатор новітнього кобзарства Г. Хоткевич на XII Археологічному з'їзді започаткував перші кобзарські ансамблі. Подальше їх поширення та побутування було зумовлене специфікою розвитку бандурного мистецтва, яке впродовж минулого століття зазнало найбільш якісних еволюційних, а подекуди революційних перетворень: від вдосконалення та уніфікування інструментарію, академізації та фемінізації виконавства, значного розширення репертуарного діапазону аж до відвертих новаторських експериментів сьогодення. Згадані трансформації спричинили активне розширення форм ансамблевого бандурного музикування. У 20–30-х рр., окрім малих (дуети, тріо, квартети) колективів, з'являються великі капели, поряд з виключно чоловічими (традиційними) – жіночі та мішані. В середині ХХ ст. започатковується та набуває великої популярності нова форма ансамблевого виконавства на бандурі – жіноче тріо бандуристок, котра й нині залишається найпоширенішою серед виконавиць, які представляють малі колективи. Особливістю другої половини минулого століття стало використання бандури у джазових, а також камерних ансамблях, де інструмент поєднувався з іншими (скрипка, альт, флейта, най, баян та ін.). Тож порівняно нова ансамблева виконавська форма впродовж ХХ ст. «змогла виробити свої закономірності під впливом традиційних вокальних ансамблів і хорового музикування українців, що закріпило поширені виконавські форми – жіноче тріо бандуристок, чоловічі квартети, однорідні (чоловічі, жіночі, дитячі) і мішані капели» (Дутчак, 2017, с. 7). Актуальність пропонованої статті полягає в тому, щоб на сучасному етапі розвитку ансамблевого виконавства на бандурі повною мірою з'ясувати специфіку творчо-виконавської практики камерних ансамблевих форм жіночого складу на прикладі дослідження мистецької діяльності прикарпатського квартету бандуристок «Гердан».

## Мета

Однією з провідних тенденцій в розвитку сучасного колективного виконавства на бандурі є домінування камерних ансамблевих форм жіночого складу, серед яких переважає тріо бандуристок. Водночас чималою популярністю користуються жіночі квартети, які вирізняються повнотою і довершеністю звучання, адже чотириголосий виклад є традиційно притаманним українській музичній культурі хорового виконавства (жіночих, чоловічих і мішаних складів хору) з класичною гармонізацією, гомофоно-гармонічною чи поліфонічною фактурою. До прикладу, прикарпатський квартет бандуристок «Гердан», який впродовж десяти років на найвищому виконавському рівні презентує та популяризує сучасне бандурне мистецтво як в Україні, так і за кордоном. Ґрунтовне дослідження історії становлення квартету та його творчо-виконавської діяльності дозволить

не лише увиразнити феномен жіночого ансамблевого виконавства на бандурі, а й визначити внесок колективу в розвиток та популяризацію сучасного бандурного мистецтва, що є і метою нашого дослідження.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Пропонована стаття продовжує попередні напрацювання авторки в частині дослідження витоків і розвитку камерних ансамблевих форм жіночого бандурного виконавства (Бобечко, 2009-2010). Вона присвячена прикарпатському квартету бандуристок «Гердан», який впродовж десяти років своєї плідної мистецької діяльності вражає чималим діапазоном власних мистецьких звершень на ниві ансамблевого бандурного виконавства. Зважаючи на поодинокі дописи на сторінках регіональних періодичних видань та в мережі Інтернет, а також розвідки наставниці та учасниці колективу В. Дутчак (2021), творчо-виконавська діяльність ансамблю практично не досліджувалась, а тому потребує глибокої та системної розвідки.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше детально досліджено й висвітлено етапи становлення та творчо-виконавську діяльність прикарпатського квартету бандуристок «Гердан» в контексті розвою сучасного ансамблевого виконавства на бандурі.

### Виклад матеріалу дослідження

26

Перші квартали бандуристів були традиційно чоловічими за складом та з'явилися в класах Г. Хоткевича (квартет у складі І. Олешка, Я. Гаєвського, Л. Гайдамаки та О. Геращенко), В. Кабачка (квартет – С. Баштан, А. Омельченко, В. Кухта та В. Лапшин) у 20–30-х роках минулого століття. Однак створення В. Кабачком 1948 року першого тріо бандуристок, а відтак його популярність та затребуваність, спонукали до життя чимало подібних жіночих колективів камерного складу (професійних, аматорських, навчальних), зокрема й квартетів, чисельність яких, на відміну від тріо бандуристок, була і сьогодні залишається в рази меншою.

В контексті розвідки потрібно згадати плідну творчо-виконавську діяльність особливо популярного на зламі ХХ–ХХІ ст. ансамблю бандуристок «Купава» (Харків) у складі заслужених працівниць культури України Ю. Курочки, Т. Таран, О. Слюсаренко та Т. Слюсаренко; знаного квартету бандуристок «Львів'янки» (Львів) у складі заслужених артисток України О. Коломієць, Л. Стефанко, І. Плахтій та О. Ніколенко; колективу «Gratis» Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського у складі А. Жирової, О. Зогаль, М. Митко та Т. Григор'євої (художній керівник – доцент Л. Мандзюк).

Яскравим взірцем камерних чотириголосих ансамблевих форм є прикарпатський квартет бандуристок «Гердан» (Івано-Франківськ), який постійно розвиває та примножує кращі традиції колективного бандурного виконавства в їх сучасному прочитанні. Витоки колективу сягають 2010 року, коли безперервний творчий пошук та прагнення до неодмінного виконавського вдосконалення спонукали бандуристку та педагога В. Дутчак до створення на базі Прикарпатського наці-

онального університету імені Василя Стефаника колективу, яким став ансамбль бандуристок з колоритною українською назвою «Гердан».

Зазначимо, що Гердан – це прикраса з бісеру, подібна до вузької стрічки, яку одягають на шию. Виготовлена з різнокольорових намистин, що утворюють геометричний або рослинний орнамент, вона свого часу була надзвичайно поширена в Галичині, проте майже не відома на сході нашої держави. Зачаровуючи своєю красою та довершуючи самобутній образ українського жіночого, а подекуди й чоловічого строю, яскрава та барвиста нашійна прикраса з бісеру здавна вважалася національним оберегом.

Обравши для колективу таку глибоко символічну назву, бандуристки також повсякчас прикрашають свій сценічний образ герданами. Надзвичайно красиві та вишукані прикраси колоритно довершують традиційні українські строї артисток, а також вдало доповнюють їх ошатні класичні вбрання. Варто зауважити, що часто мисткині концертують в автентичних вишиванках, які допомагають бандуристкам демонструвати національну ідентичність та якомога краще втілити художній образ виконуваних творів.

Від часу свого заснування колектив здобув популярність серед слухачів та став музично-мистецькою окрасою Прикарпатського регіону. Спершу ансамбль налічував п'ять учасниць, серед яких Надія Вівчарук, Наталія Федорняк, Віра Хом'як, Ірина Шаламай та Ірина Куриляк. Згодом, зазнавши певних творчих трансформацій, колектив став квартетом, до якого, окрім Н. Вівчарук, Н. Федорняк, увійшла Світлана Матіішин. 2015 року як виконавиця (меццо-сопрано) до «Гердана» долучилася їх творча наставниця – доктор мистецтвознавства, професор Віолетта Дутчак. Зауважимо, що вона є знаковою постаттю для сучасної української музичної культури, зокрема її творчо-виконавська, педагогічна та науково-методична діяльність складають яскраву сторінку сучасного бандурного мистецтва з проєкцією його значення на загальнонаціональний культурний процес (Бобечко, 2017).

Слід зауважити, що вагомими педагогічними та науково-методичними здобутками В. Дутчак нерозривно пов'язані з її творчо-виконавською діяльністю солістки бандуристки. Проте, на думку В. Дутчак (2003), не лише сольний, а й «ансамблевий вид виконавства нині залишається вагомою формою функціонування бандурного мистецтва в Україні та діаспорі» (с. 12). Робота з колективами бандуристів завжди була і залишається пріоритетною для неї. Від 1991 року вона – незмінний керівник та натхненниця Ансамблю бандуристів Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника. Під її орудою колектив неодноразово брав участь та отримував численні нагороди у різноманітних міжнародних та всеукраїнських конкурсах і фестивалях, став постійним учасником концертних програм ЗВО, Івано-Франківська та області.

Тож ще одним улюбленим творчим дітищем та натхненням для В. Дутчак став квартет «Гердан». Вже понад 10 років ансамбль долучається до розвитку бандурного мистецтва в контексті утвердження української нації в європейському просторі. Від початку існування колективу незмінними його учасницями залишаються Н. Вівчарук (колоратурне сопрано) та Н. Федорняк (сопрано). Разом із С. Матіішин (альт), яка співпрацює з колективом від 2015 року, усі бандуристки,

включно з В. Дутчак, «є представниками Прикарпатської школи гри на бандурі» (Франківська газета, 2021). Свого часу вони починали опановувати бандурну справу під орудою знаної бандуристки М. Стахмич, котра була вихованкою І. Стефанович, однієї з фундаторів професійного бандурного мистецтва на Івано-Франківщині у післявоєнні роки. Фахову вищу освіту учасниці квартету отримали в Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника в класі професора В. Дутчак, де й об'єдналися в ансамбль. В цьому криється не лише високий професіоналізм «Гердана», а й притаманне колективу особливе гармонійне ансамблеве звучання, вокально-інструментальна злагодженість та одностайність у вирішенні творчих задумів задля розвитку бандурного мистецтва, його популяризації та пошуків нових можливостей бандури.

Зазначимо, що всі учасниці колективу є переможницями різноманітних всеукраїнських та міжнародних виконавських конкурсів, також вони нагороджені численними грамотами та подяками, які є наочними свідченнями, що підтверджують їх досягнення в культурно-мистецькій сфері. Від 2014 року талановиті бандуристки працюють концертмейстерами на кафедрі музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Поряд з успішною творчо-виконавською діяльністю, вони займаються педагогічною практикою. Зокрема, Н. Вівчарук (від 2014 року) – викладач бандури та постановки голосу Тисменецької ДМШ; С. Матішин (від 2009 року) – викладач Калуської ДМШ, де веде клас бандури та шкільний ансамбль бандуристів; Н. Федорняк (від 2013 року) – викладач бандури та постановки голосу Єзупільської ДМШ (від 2019 року). Варто зауважити, що Н. Федорняк також є авторкою публікацій, учасницею багатьох всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференцій, а 2020 року захистила під керівництвом професора В. Дутчак дисертацію на тему «Трансформація музичної фольклорної традиції у середовищі української діаспори Північної Америки: історико-виконавський аспект» й отримала науковий ступінь кандидата мистецтвознавства.

Окрім потужного фахового потенціалу, що помножений на взаєморозуміння та взаємоповагу, квартет «Гердан» вирізняється оригінальністю в підборі репертуару, який є важливою складовою функціонування будь-якого колективу. З великим успіхом ансамбль виконує різноманітну музику, а саме: українські народні та духовні пісні, інструментальні композиції, твори українських та закордонних композиторів. Серед творів, що стали улюбленими для виконавиць та їх шанувальників варто назвати вокально-інструментальні: «Зоряна ніч» А. Кос-Анатольського (В. Дутчак вперше зробила аранжування цього твору до ювілейного концерту з нагоди 110-ї річниці від дня народження композитора), «Біля тополі» Петра і Павла Солодухи (з репертуару гурту «Еней»), «Червона калино, чого в лузі гнешся?» Б. Янівського до слів І. Франка, «Вищий, вищий» Г. Китастого до слів М. Пироженка, а також інструментальні – «Мелодія блакитного неба» та «Сповідь» О. Герасименко, «Мелодія» М. Скорика та ін. Згадані твори полонили мистецьку душу бандуристок, адже їх музика та поетичні тексти напрочуд співзвучні з думками, почуттями та прагненнями виконавиць.

Учасниці колективу постійно працюють над оновленням власного виконавського репертуару, створенням якісних музичних інтерпретацій українських на-

родних пісень «Ти до мене не ходи» (обр. А. Кос-Анатольського, аранж. О. Герасименко), «Гаданочка» («Летів пташок») (обр. С. Овчарової), «Човник хитається» (обр. Є. Козака, аранж. В. Дутчак) та ін.

Ще однією прикметною рисою репертуарної палітри «Гердан» є наявність великої кількості духовних творів, серед яких неповторні та самотутні, однак маловідомі широкому загалу обробки колядок та щедрівок в аранжуванні В. Дутчак та учасниць квартету. «Стань, Давиде» (обр. Р. Купчинського), «У Вифлемі зоря сіяє» (обр. О. Герасименко), «Мати Василева» (обр. В. Дутчак), а також авторські – «Святий вечір» (І. Братушик до слів З. Філіпчука), «Світла радість» (Р. Лісова до слів Н. Фальової) та ін. Також бандуристки блискуче виконують легендарний «Щедрик» М. Леонтовича з доповненням інструментального акомпанементу Ю. Олійника.

Творча співпраця поєднує квартет бандуристок із сучасними митцями, серед яких поети Я. Ткачівський, З. Ружин, композитори Б. Шиптур, О. Герасименко, Р. Лісова та ін. До прикладу, одна з пісень Р. Лісової до слів Т. Герасименко «Кладочка» була написана та присвячена ювілею В. Дутчак (2016). Вокально-інструментальні твори «Прости нас, Боже» (М. Пастернака до слів Я. Ткачівського), «Діво Маріє» (О. Лиховид) не лише органічно увійшли до репертуару квартету, а й збагатили його духовний арсенал задля утвердження загальнолюдських та християнських цінностей (рис. 1).

Однак, на думку самих бандуристок, своєрідним лейтмотивом творчості квартету «Гердан» стала «Квітка душа» К. Меладзе до слів Д. Гольде. Як і згадана пісня, практично уся музика ансамблю пронизана надзвичайною енергетикою добра, позитиву та жіночності, що проявляються у витонченій та елегантній виконавській манері бандуристок.



Рис. 1. Квартет бандуристок «Гердан», Івано-Франківськ, 2017 р.

Варто також зазначити плідне творче співробітництво колективу з окремими солістами та колективами, серед яких хор «Сantemus» Церкви Царя-Христа і чоловічий вокальний квартет «Коло» Центрального народного дому Івано-Франківська (керівник – заслужений діяч мистецтв України Ігор Дем'янець), співак-тенор, заслужений артист України Мирослав Петрик, скрипалька Ірина Яцуцак, карильйоністка Ірина Рябчун та ін.

Представляючи на високому фаховому рівні українське національне музичне мистецтво, квартет «Гердан» неодноразово був удостоєний найвищих нагород на всеукраїнських фестивалях та міжнародних конкурсах. Знаковим для колективу виявився Всеукраїнський конкурс бандуристів «Кобзарська ватра» імені К. Місевича, що проходив 2010 року в місті Кременець Тернопільської області. За свій бездоганний виступ бандуристки (ще у початковому складі) були удостоєні почесного I-го місця, а згадана творча подія стала початком творчого шляху «Гердана». Вже згодом були перемоги на Всеукраїнському конкурсі-фестивалі «Срібні струни» імені З. Штокалка – III місце (Тернопіль, 2011), Міжнародному конкурсі виконавців «Вічний рух» – I місце (Дрогобич, 2011) та Всеукраїнському конкурсі виконавців на народних інструментах пам'яті О. Степанова «Мереживо» – I місце (Рівне, 2017).

Доволі часто обдаровані бандуристки отримують запрошення до концертних програм не лише Прикарпаття, а й багатьох міст України та зарубіжжя. Пам'ятними в творчій біографії колективу стали виступи з нагоди святкування 25-річчя Незалежності України, що проходили не лише в Києві, а й в Будапешті (Угорщина) та Кракові (Польща). Гастрольні поїздки за кордон – своєрідна особливість творчо-виконавської діяльності квартету, який залишається бажаним гостем різноманітних мистецьких заходів, що відбуваються в Польщі, Угорщині, Литві та інших країнах. Неодноразово артистки прикрашали своїми неповторними виступами Міжнародний фестиваль європейських культур (Гожув-Великопольський, 2012, 2016) та Міжнародний фестиваль «Зустрічі з українською культурою» (Голеньов, 2013, 2016), були учасницями міжнародного культурного проекту «Культурні претексти» – «Дні української спадщини» (Жешув, 2015), а також міжнародного фестивалю «Дні української культури» і Першого з'їзду бандуристів Польщі ім. Петра Лахтюка (Щецин, 2018).

Квартет «Гердан» бере активну участь у фестивальному русі України. 2016 року мисткині взяли участь у Міжнародному фольклорному фестивалі етнографічних регіонів України «Родослав» (Івано-Франківськ), 2017 року – у духовно-мистецькому фестивалі «Вірую» (Крилос), 2018 року – у IV Міжнародному фестивалі карильйонного і дзвонового мистецтва (Гошів) та II Фестивалі сучасної бандури Lviv Bandur Fest (Львів), 2019 року – у XXXIII музичному фестивалі імені А. Кос-Анатольського (Коломия). Вже традиційною для бандуристок та очікуваною для їх шанувальників є участь квартету в концертній програмі щорічного міжнародного Різдвяного фестивалю «Коляда на Майзлях», що був започаткований в Івано-Франківську 2010 року з метою відновлення, збереження та поширення різдвяних традицій та величальних календарно-обрядових пісень зимового циклу свят, а саме колядок та щедрівок. Примітним є те, що з часу заснування в межах фестивалю виступило понад 300 різноманітних творчих ко-

лективів як з України, так і з-за кордону. Від 2015 року ансамбль бандуристок «Гердан» – незмінний учасник заходу. З року в рік мисткині дарують слухачам неповторний колорит українського Різдва у вигляді прекрасного виконання колядок в супроводі самолюбної української бандури (рис. 2).

Вивчаючи творчо-виконавську діяльність квартету «Гердан» не можна не згадати особливо піднесену та духовну подорож ансамблю восени 2017 року до Вільнюса (Литва), де за участі Глави Української греко-католицької церкви – Блаженнішого Святослава Шевчука відбулося відзначення 400-річчя заснування Василіянського чину Святого Йосафата. Концертні виступи бандуристок в Церкві Пресвятої Тройці, що знаходиться в історичному центрі Вільнюса та в залі Литовської національної філармонії, справили незабутнє враження на учасників та гостей заходу (рис. 3).

Яскраві костюми, сильні голоси, блискучий звук бандур учасниць колективу був надзвичайно тепло прийнятий слухачами, всі духовні й патріотичні твори були щиро підтримані оплесками і вигуками «браво». Особливо зворушливо була сприйнята пісня «Біля тополі» (сл. і муз. П. Солодухи, аранжування В. Дутчак – О. Б.), присвячена всім героям і мученикам за Україну, після звучання якої зал стоячи вітав бандуристок (Застава, 2017).



Рис. 2. Квартет «Гердан» на фестивалі «Коляда на Майзлях», 2019 р.



Рис. 3. Квартет «Гердан» на сцені Литовської філармонії, Вільнюс, 2017 р.

2019 року в творчій історії квартету «Гердан» відбулася надважлива подія, яка вкотре продемонструвала не лише найвищі технічно-виконавські та вокальні можливості колективу, але й засвідчила високу патріотичну складову мистецтва бандуристок. Її витoki сягають 2015 року, коли в польському Жешуві мисткині взяли участь в проєкті «Культурні претексти» в межах Днів європейської спадщини. Концертний виступ квартету супроводжувався трансляцією документальних відеоматеріалів військового репортера Р. Ганущака про події, що відбувалися на зламі 2013–2014 років на Майдані Незалежності в Києві (рис. 4). Вміло синхронізувавши музику та відеоматеріал, виконавиці отримали новий, успішний досвід в галузі озвучення.

Саме тоді зародилася ідея створення документально-музичного телефільму. Проєкт був реалізований 2019 року за підтримки Українського культурного фонду. Авторкою та координаторкою проєкту у співпраці Телерадіокомпанії РАІ (Івано-Франківський обласний телеканал) і учасника Євромайдану та Революції гідності Р. Ганущака, стала В. Дутчак. Особливістю створеного телефільму «Україна. Майдан. Перезавантаження» є висвітлення відомих трагічних подій, проте без журналістів у кадрі та закадрового голосу, а лише за допомогою відеоряду та музичного супроводу.



Рис. 4. Квартет «Гердан» у проєкті «Культурні претексти», Жешів, 2015 р.

Боротьба за Україну, за її незалежність та свободу – основний лейтмотив музики, що виконують бандуристки. Окрім популярних композицій авторства О. Ге-



расименко («Сповідь», «Золотооблакітна Україна», «Небесні хоругви» на сл. Марії Чумарної), а також народних пісень, зокрема лемківської пісні-реквієму «Пливе кача» в оригінальному аранжуванні В. Дутчак та ін., що були використані в процесі озвучування фільму, частину нотного матеріалу написала В. Дутчак, продемонструвавши ще один напрям власного мистецького обдарування. Розпочинає стрічку її авторський твір для соло труби з бандурами «Передчуття».

Це передчуття тієї перемоги, яку тоді здобула Україна, перемоги не стільки політичної, а швидше ментальної – над самими собою, поворот енергії, яка до того часу існувала в суспільстві, у нове прогресивне русло... саме бандури, їх темброве звучання у цьому фільмі, власне, і є ідентифікацією української революції (рис. 5) (Франківська газета, 2021).

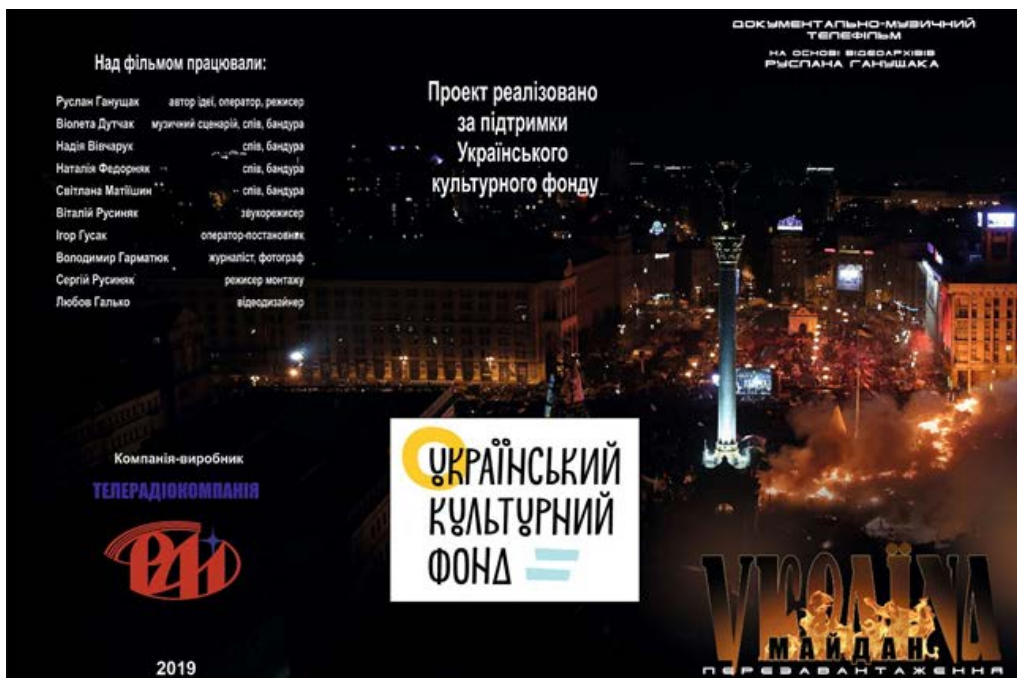


Рис. 5. Рекламний буклет телефільму «Україна. Майдан. Перезавантаження»

Також була використана ще одна авторська композиція В. Дутчак – «Дорога». Емоційна та зворушлива музика згаданих творів якнайкраще корелюється з демонстрованими архівними відеоматеріалами та вводить глядача в чуттєву ауру кінофільму. Варто зазначити, що композиція «Передчуття» з музичного супроводу до фільму «Україна. Майдан. Перезавантаження» отримала перемогу та диплом відзнаки на конкурсі-фестивалі бандуристів-композиторів «Бандура дарує натхнення», який проходив у червні 2021 року в Чернігові.

Повертаючись до фільму, зауважимо, що окрім численних позитивних відгуків, 2020 року він був відзначений Івано-Франківською обласною премією ім. Богдана Бойка в галузі журналістики. Примітним є той факт, що компакт-диски з записом

документально-музичного телефільму «Україна. Майдан. Перезавантаження» організатори проєкту надіслали у навчальні заклади освіти й культури нашої держави для того, щоб не лише наші сучасники, а й прийдешні покоління могли усвідомити ту високу ціну, яку було заплачено нашими співвітчизниками взимку 2013–2014 років за незалежне майбутнє країни. Події, демонстровані в телефільмі, стали яскравим та водночас драматичним прикладом самовідданої любові до рідної землі.

2020 року квартет «Гердан», який вважають одним з мистецьких символів Прикарпаття, відзначив десяту річницю з нагоди свого заснування. Ювілейний рік розпочався для колективу участю у проєкті Чернігівського філармонійного центру фестивалів і концертних програм «Бандурний абонемент». 30 січня ансамбль представив шанувальникам бандурного мистецтва велику концертну програму, до якої увійшли українські народні пісні в обробці учасників квартету, традиційні та авторські колядки, а також композиції Т. Саматі-Оленевої, Б. Янівського, Г. Кистастого, Б. Буєвського, В. Івасюка, А. Кос-Анатольського, Р. Лісової та ін. Високопрофесійний та піднесено емоційний виступ квартету припав до душі глядачам, які склали артистам свою щирю подяку. Особливо зворушливо для артисток прозвучали вдячні слова колег, а саме керівників Капели бандуристів імені Остапа Вересая обласного філармонійного центру – заслуженої артистки України Р. Борщ та заслуженого працівника культури України М. Борща (Голинська, 2020).

Однак подальші творчі плани бандуристок на 2020 рік, що були пов'язані насамперед з концертно-виконавською діяльністю з нагоди відзначення 10-річного ювілею колективу, довелося суттєво скорегувати у зв'язку зі світовою пандемією. Учасниці ансамблю з гідністю прийняли виклики сучасності, за яких різноманітні заходи, зокрема й мистецькі, були переміщені у віртуальну сферу. Адаптувавшись до нових реалій, «Гердан» взяв участь в Міжнародному конкурс-фестивалі «Балтійський бриз», який відбувся у травні в Україні та кількох країнах Європи. Новий дистанційний формат не завадив бандуристам продемонструвати високий виконавський рівень та, як наслідок, отримати переконливу перемогу (I місце) (Борисікевич, 2020). Цього ж року квартет став лауреатом I премії Міжнародного конкурсу «Віденська мелодія – 2020» та здобув найвищу нагороду – Супер-Гран-Прі на Міжнародному фестивалі-конкурсі «Україна єднає світ», вкотре продемонструвавши найвищий ґатунок власного мистецького доробку.

2021 рік позначений для квартету «Гердан» участю в новому унікальному мистецькому проєкті «Український передзвін. Карильйон і бандура». У ньому, за ініціативою В. Дутчак, звучання бандур поєднується з унікальним ударним музичним інструментом з набором дзвонів і механічним керуванням – карильйоном. Зазначимо, що в Україні є лише декілька «стаціонарних» карильйонів, а саме в Києві – на дзвіниці Михайлівського Золотоверхого собору й у Спасо-Преображенському соборі, та на Івано-Франківщині – в Гошівському монастирі та Коломиї.

Звучання бандури, особливо у квартетному варіанті, дуже органічно поєднується з передзвонами карильйону... Ці два інструменти ніби витворюють новий духовний всесвіт, живу музичну тканину, яка наповнює простір новими барвами і тонами, несподівано прекрасно звучать українські пісні, духовні твори. Такий мистецький мікс європейської і національної традиції – це добра основа для популяризації українського мистецтва у світі (Франківська газета, 2021).

Зауважимо, що ідея такого музичного проєкту, в якому представлена історія України в музиці карильйону й бандур, з'явилася ще 2018 року, коли квартет бандуристок вперше виступив з єдиною в Україні професійною карильйоністкою Іриною Рябчун на міжнародному фестивалі карильйонного та дзвонарського мистецтва, що проходив у Гошеві. Втілення мистецького задуму було підтримано Українським культурним фондом та Івано-Франківською Телерадіокомпанією «РАІ». Завдяки їм шанувальники інновацій в національній музичній культурі мали змогу послухати у виконанні професійного мистецького тандему кращі зразки української народної музики, а також твори сучасних композиторів, які сьогодні представлені в аудіо- та відеоформатах в мережі Інтернет. Концерти відбулися в десяти містах України – Києві, Львові, Запоріжжі, Кам'янці-Подільському, Чернігові, Івано-Франківську та ін. (рис. 6). Участь бандуристок у згаданому проєкті переконливо засвідчує, що «учасниці квартету "Гердан", зберігаючи традиції ансамблевого бандурного мистецтва, шукають нові грані емоційного висловлювання, нову тематику й жанри творчості» (Дутчак, 2021).



Рис. 6. Концерт проєкту «Український передзвін. Карильйон і бандура», Київ, 2021 р.

### Висновки

Підсумовуючи, варто зазначити, що в розвитку сучасного ансамблевого виконавства на бандурі очевидним є домінування камерних форм жіночого

складу, серед яких окреме місце займає квартет бандуристок. Саме чотириголосний склад ансамблю демонструє більш витончену та гармонічно-повну інтерпретацію музичних творів, що зумовлює багате емоційно-образне сприйняття мистецтва загалом. Сьогодні одним з провідних квартетів бандуристок є прикарпатський ансамбль «Гердан», яскрава творчо-виконавська діяльність якого спрямована на популяризацію бандурного мистецтва як в українському, так і глобальному музичному просторі. Колектив, що вирізняється оригінальністю та неповторністю у формуванні власної репертуарної палітри, вражає широкою амплітудою виконавських можливостей як у вокальному, так і в інструментальному аспекті. Інноваційний підхід до власної творчості, мобільність та мистецька креативність сприяють не лише ефективному функціонуванню квартету, а й роблять його професійну діяльність затребуваною та перспективною. Високопрофесійне виконавське мистецтво «Гердана» апелює насамперед до так званої жіночої – емоційної сфери, яка великою мірою пов'язана з емпатією. Однак творчість бандуристок не позбавлена й так званих чоловічих – аналітичних характеристик. На нашу думку, саме таке поєднання якнайкраще позначається на характері творчої реалізації й самовиявленні колективу та має важливе значення для характеристики його творчо-виконавської діяльності в контексті розвитку сучасної музичної культури, якій притаманні, з одного боку, національна традиційність, а з іншого – відповідність європейським та світовим культурно-мистецьким стандартам.

### Список бібліографічних посилань

- Бобечко, О. (2009-2010). Витоки і розвиток камерних ансамблевих форм жіночого бандурного виконавства. *Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство, 17-18, 332-339.*
- Бобечко, О. (2017). Мистецькі здобутки Віолетти Дутчак в контексті розвитку українського національно-культурного простору (ювілейні узагальнення). *Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство, 36, 60-72.*
- Борисікевич, О. (2020, 31 травня). *Бандура онлайн: франківський квартет «Гердан» переміг у фестивалі «Балтійський бриз»*. Прикарпатська інформаційна корпорація. <https://pik.net.ua/2020/05/31/bandury-onlajn-frankivskiy-kvartet-gerdan-peremig-u-festyvali-baltiyskiy-bryz/>
- Голинська, О. (2020, 30 січня). Прикарпатський «Гердан» в бандурному абонементі. *Музика*. <http://mus.art.co.ua/prykarpats-kyu-gerdan-u-bandurnomu-abonementi/>
- Дутчак, В. (2003). Ансамблевий вид виконавства на бандурі. Історія і сучасність. В В. Дутчак (Аранжувальник), *Любіть Україну: Пісні для ансамблів бандуристів* [Ноти] (с. 3-12). Плай.
- Дутчак, В. (2017). *Основні тенденції в сучасному бандурному виконавстві України та української діаспори*. В Л. І. Горіна (Ред.), *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність* (с. 5-13). Волинські обереги.
- Дутчак, В. (2021). *Квартет бандуристок «Гердан»*. В А. В. Грицан (Ред.), *Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (2001–2021 рр.)* (с. 259-263). Фоліант.

Застава, М. (2017, 17 листопада). *Франківський квартет бандуристок взяв участь у святкових заходах у Литві*. Galka.if.ua. <https://galka.if.ua/frankivskiy-kvartet-banduristok-vzyav-uchast-u-svyatkovih-zahodah-u-litvi-foto/>

Франківська газета. (2021, 5 серпня). *Звуковий код українства* [Пост]. Facebook. [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=391516052391870&id=102484651295013](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=391516052391870&id=102484651295013)

## References

- Bobechko, O. (2009-2010). Vytoky i rozvytok kamernykh ansamblevykh form zhinochoho bandurnoho vykonavstva [Origins and development of chamber ensemble forms of female bandura performance]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Seriya: Mystetstvoznavstvo* [Bulletin of Precarpathian University. Series in Art Studies], 17-18, 332-339 [in Ukrainian].
- Bobechko, O. (2017). Mystetski zdobutky Violetty Dutchak v konteksti rozvytku ukrainskoho natsionalno-kulturnoho prostoru (iuvileini uzahalnennia) [Violetta Dutchak's artistic achievements in the context of the development of the Ukrainian national and cultural space (anniversary generalizations)]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Seriya: Mystetstvoznavstvo* [Bulletin of Precarpathian University. Series in Art Studies], 36, 60-72 [in Ukrainian].
- Borysikevych, O. (2020, May 31). *Bandura online: frankivskiy kvartet "Gerdan" peremih u festyvali "Baltiyskiy bryz"* [Bandura online: Frankivsk quartet "Gerdan" won the festival "Baltic Breeze"]. Prykarpatska informatsiina korporatsiia. <https://pik.net.ua/2020/05/31/bandury-onlajn-frankivskiy-kvartet-gerdan-peremig-u-festyvali-baltiyskiy-bryz/> [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2003). Ansamblevi vyd vykonavstva na banduri. Istorii i suchasnist [Ensemble type of bandura performance. History and modernity]. In V. Dutchak (Ed.), *Liubit Ukrainu: Pismi dlia ansambliv bandurystiv* [Love Ukraine: Songs for bandura ensembles] [Musical score] (pp. 3-12). Plai [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2017). Osnovni tendentsii v suchasnomu bandurnomu vykonavstvi Ukrainy ta ukrainskoi diaspory [The main trends in modern bandura performance of Ukraine and the Ukrainian diaspora]. In L. Horina (Ed.), *Aktualni problemy narodno-instrumentalnoho vykonavstva v Ukraini: istoriia i suchasnist* [Current issues of folk instrumental performance in Ukraine: history and modernity] (pp. 5-13). Volynski oberehy [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2021). Kvartet bandurystok "Gerdan" [Bandura Quartet "Gerdan"]. In A. Hrytsan (Ed.), *Navchalno-naukovyi instytut mystetstv Prykarpatskoho natsionalnoho universytetu imeni Vasylia Stefanyka (2001–2021 rr.)* [Educational and Scientific Institute of Arts of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (2001–2021)] (pp. 259-263). Foliant [in Ukrainian].
- Frankivska hazeta. (2021, August 5). *Zvukoviy kod ukrainstva* [Sound code of Ukrainian] [Post]. Facebook. [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=391516052391870&id=102484651295013](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=391516052391870&id=102484651295013) [in Ukrainian].
- Golynska, O. (2020, January 30). Prykarpatskiy "Gerdan" v bandurnomu abonementi [Prykarpattia "Gerdan" in a bandura season ticket]. *Muzyka* [Music]. <http://mus.art.co.ua/prykarpats-kyy-gerdan-u-bandurnomu-abonementi/> [in Ukrainian].
- Zastava, M. (2017, November 17). *Frankivskiy kvartet bandurystok vziav uchast u sviatkovykh zakhodakh u Lytvi* [The Frankivsk Bandura Quartet took part in festive events in Lithuania]. Galka.if.ua. <https://galka.if.ua/frankivskiy-kvartet-banduristok-vzyav-uchast-u-svyatkovih-zahodah-u-litvi-foto/> [in Ukrainian].

## TRADITIONS AND INNOVATIONS IN THE CREATIVE AND PERFORMING ACTIVITIES OF THE PRECARPATHIAN BANDURA QUARTET GERDAN

Oksana Bobechko

*PhD in Art Studies, Associate Professor;*

*ORCID: 0000-0003-1524-8263; e-mail: oksanabobechko@ukr.net*

*Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, Drohobych, Ukraine*

### Abstract

**The purpose of the research** is to highlight the formation of the Precarpathian bandura quartet *Gerdan* and its creative and performing activities. It emphasizes the phenomenon of the female ensemble bandura playing as well as determines the contribution of the quartet to the development and popularization of modern bandura playing. **The research methodology** comprises the use of general scientific methods of cognition, namely, the chronological, analytical, as well as methods of generalisation and systematisation that gave the opportunity to study the formation and creative-performing activities of the Precarpathian bandura quartet *Gerdan* in dynamics and time. **The scientific novelty of the research** is that for the first time the stages of formation and creative performing activity of the Carpathian bandura quartet *Gerdan* in the context of the modern ensemble bandura playing development were studied in detail. **Conclusions.** The article underlines the dominance of female chamber ensembles, especially bandura quartets, in the development of modern ensemble bandura playing. The Precarpathian bandura quartet *Gerdan* is noted to be one of the prominent modern bandura quartets, which creative and performing activities brightly popularize the bandura art, both in Ukraine and abroad. Presenting the innovative approach and creativity to its own artistic activities, the quartet has become original and unique in the formation of its repertoire. The ensemble impresses with the wide range of performance opportunities in vocal and instrumental aspects. Its highly professional performing art skillfully combines the emotional sphere and the analytical approaches that focused great attention on the characteristics of creative and performing activities of the ensemble in the context of the development of modern music culture, which is characterized by national traditions as well as correspondence to European and world cultural and art standards.

**Keywords:** bandura; bandura art; ensemble bandura; *Gerdan* bandura quartet; creative and performing activities



DOI: 10.31866/2616-7581.5.1.2022.258146  
UDC 780.614.13:781.6

## BANDURA TECHNIQUE IN THE SYSTEM OF ART PROCESS

Nadiia Broiako<sup>1a</sup>, Veronika Dorofieieva<sup>2a</sup>

<sup>1</sup> PhD in Art Studies, Professor, Professor at the Department of Music;  
ORCID: 0000-0001-9109-1734; e-mail: nbroiako@gmail.com

<sup>2</sup> PhD in Art Studies, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Music;  
ORCID: 0000-0001-5720-2998; e-mail: knukim\_music@ukr.net

<sup>a</sup> Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

---

### Abstract

Bandura's performance, as an important component in modern art space, is at the stage of theoretical understanding and search for mechanisms for practical implementation of technical, motor and performance tools to achieve artistic perfection in a wide range of multi-genre and diverse repertoire. **The purpose of the research** is to theoretically analyze the problems of bandura technique formation in the practical aspect of mastering and applying various performing techniques in artistic interpretation. **The research methodology** lies in a systematic approach. It is substantiated that the performance movements of a bandura player function in the system of the artistic process. The application of the comparative-analytical approach. **The scientific novelty of the research** is in the fact that mastering the modern bandura is so difficult that the specifics of this instrument require: a very fine, filigree differentiation in the functioning of the muscles; a special approach to sound production in achieving the ideal bandura sound; extensive use of an arsenal of modern sonorous and colouristic means, the latest techniques of performance, etc. The mechanisms of interaction of musical thinking, imagination, auditory control, the establishment of auditory-motor connections, and contact with the string for the realization of a sound ideal of a work context are considered. The main approaches in the formation of the basic elements of virtuosity – "small" technology and "large" technology are analyzed. The focus is on research on the analysis of the psychology of musical thinking, physiology of performance movement, applicative principles and the development of special exercises that meet the characteristics of sound production in the interpretation of modern bandura repertoire. **Conclusions.** It has been found that the contact with the bandura string varies depending on the nature of the music, tempo, dynamics and texture. The specifics of the interdependence of the choice expediency of the performance technique and the quality of the sound result are revealed. It is determined that the performance movement, due to the objective features of the bandura, is a process aimed at achieving the sound goal. It has been found that in the performance process, the artistic component and artistic and motor realization occur simultaneously, mutually conditioning and reinforcing each other, resulting in a holistic artistic phenomenon.

**Keywords:** bandura techniques; artistic bandura technique; bandura performance movement; artistic imagination; psycho-physiological activity

## Introduction

The sixties of the 20th century – the beginning of the 21st century are marked by the flourishing of bandura performance, their artistic level of artistic technique testified to the wide possibilities of embodying various musical, dramatic, aesthetic and stylistic reflections. This period is marked by the emergence of the chromatic modern bandura and the formation of a new concept of bandura performance, which is embodied in numerous performance and composition initiatives, highly artistic art projects in the chamber bandura genre with an attraction to neo-folkloric, jazz, rock and pop music, and entertainment genres – cinema and theatre performance. Poly-genre, dynamism, and vivid emotions, which are dialogically correlated with meditation and charisma, are integral features of modern bandura performance aesthetics. Along with experiments in the field of art and imagery, the tendency to novelty in form and style, and progress in the field of inclusion in the musical canvas of sonorous-timbre elements, the arsenal of expressive techniques is changing. The performers' desire for persuasiveness and filigree in the interpretation of the image led to the minimization of tremolando, and glissando, which exaggerated the pathos and dramatic tension and were traditional in the bandura performer's sound arsenal. The accumulation of arpeggio chords is replaced by transparent cascades of passages, flagellate themes, active use of the performance of counterpoint with the left hand on the main string row, and the use of clusters. A characteristic feature of modern bandura performance is a high level of technical skill. The specific complexity of bandura sound production gives grounds to single out the narrow-technical aspect of performance as relatively independent because high technical quality is the key to aesthetic interpretation (Broiako, 2020).

40

## Purpose of the article

The purpose of the research is to analyze theoretically the problems of bandura technique formation in the practical aspect of mastering and applying various performing techniques in artistic interpretation.

## Recent research and publications analysis

Modern principles of work on bandura technique development are still at the stage of formation and are represented by a small body of methodical and scientific literature (Broiako N., Dutchak V., Mokrohuz I., Omelchenko A., Sozanskyi O., Pukhalskyi J., Khotkevych H.) in contrast the achievements of related types of performance, whose schools have a long historical development. Among them, there are especially important works of representatives of related performing specialities (Auer L., Becker H., Hoffman Y., Davydov M., Ergiev I., Kamillarov E., Kogan H., Lysenko O., Mykhailenko M., Neuhaus G., Stetsenko V., and others). Theoretical achievements and practical guidelines of these authors constitute not only a narrow professional, but also a general musicological foundation and are actively introduced into the methodology of forming the performing skills of playing the bandura.



### Main research material

An important factor in improving technical perfection, reliability, and stability is the use of rational performance techniques, which allows you to achieve a sound result most simply, and a rational approach helps to solve both artistic and technical problems. Well-known bandura virtuoso O. Sozanskyi (2017) notes: "It is becoming increasingly difficult for musicians to surprise the modern world, but still bright performing skills are a factor that can be expected to be a stage success. The ability to skillfully perform on a musical instrument convincingly proves the need for the existence of the instrument itself" (p. 3).

Performing art is not only a quantitative demonstration of muscle training, communication, and the whole performing apparatus, but also the quality of technical work to embody the sound ideal, and concretization, a clear understanding of the sound image, determines the form of performance movement. The creative idea is embodied by the bandurist in performance motility: the higher the virtuoso-motor capabilities of the artist, the bolder his artistic ambitions and a wider range of repertoire. Sometimes the technique is understood only in terms of speed, strength, and endurance in the bandura performance and the necessary elements of technology are cleanliness and stability. However, this view is extremely limited, because the concept of the technique involves the ability to play very loud and very quiet, sharp and soft, to achieve a light and deep sound, to have all the dynamic gradations of bandura sound in a particular texture.

Thus, if the technique is a sum of means that allows reproducing the musical content, then the technical work must be preceded by work on understanding this content. Recall H. Neuhaus (1982): "The clearer what needs to be done, the clearer it is to how to do it" (p. 96).

The performer should strive to see the work in detail and in general, to understand its stylistic features, character, tempo, figurative sphere, and so on. The outlines of the artistic idea from the very beginning indicate the main directions of technical work. Thus, the main setting for working on technique – without losing the ideal of artistic image, always strives for meaningful performance. However, it is necessary to consider that daily technical work influences the transformation of the executive plan, crystallizes, and specifies it. H. Neuhaus (1982) remarked: "You can really work on the sound only by working on the work, on the music and its elements. And this work, in turn, is inseparable from the work on technique" (p. 81).

The ratio of musical and technical tasks in the work of a bandura player and their sequence can be formulated as follows: from understanding the music to technical work and in the process of technical work – to a deeper understanding of music. Performing technique cannot be considered as an end in itself, as a mechanical training, but only as a means of realizing an artistic task. Some techniques can be practised separately, but it is necessary to take into account their close relationship with the artistic image, expressiveness, musical material, and emotional content. In bandura instrumental performance, technical difficulties are classified by texture and motor characteristics. The "shallow" (finger) technique includes monosyllabic, scale-like and arpeggio constructions, melismatic, and others. The "large" (chord-octave) technique

includes double notes, chords, tremolando, jumps and transfers of hands, hand technique, and others (Khotkevych, 2004).

It is well known that the bandura performance requires strong, tenacious fingers, and well-developed and enduring muscles of the palm, forearm, shoulder and chest girdle. It is finger motility that provides brilliance and clarity of passage elements, which is the decoration of bandura works. "Shallow" finger technique is a time-consuming type of bandura performance and is in a constant field of active rehearsal activity of the performer. However, finger training like gymnastics is a prerequisite for bandura playing, which promotes the development of strength and independence of the fingers. The choice of the intensity of such training depends on the individual physiological characteristics of the hands and their inherent muscle tone – the special ability of the performing apparatus to energetic action.

Understanding the physiological activity of muscles in the "active-passive" mode is important in the acquisition of artistic techniques. This physiological pattern is a muscular pulsation and in practice is polished not in a single movement, but in the constant development and transformation of forms of movement in a variety of fingering combinations and rhythmic relationships, in the dynamics of the whole musical work. With such difficult conditions for the implementation of performance movements for the action of the principle – pulse – it is necessary to prepare positions in advance. And here we return to the necessary proximity of the performer's hands to the string scale on the bandura. The feeling of such psychophysical contact of the hands with the strings, as if the hands are on a magnetic field string scale, is in a constant zone of mutual attraction. This feeling determines the individual amplitude of each performer. The principle of proximity and economy of movements, as if the hand is immersed in a scale, is carried out successfully when the maximum horizontal movements from a string to a string at the minimum vertical amplitude are used. This is the specificity of the bandura, which does not require swinging movements and strong blows, but requires "immersion" in the string scale and the maximum sensory-motor control.

Not only in mastering works of art but also in working on instructive material, the bandura player specifies the idea of the nature of sound, its volume (strength), dynamics, timbre, the ratio of textured layers, and tempo. At this stage, the foundation of the bandura technique is created, and such important components as sound quality, equality of sound management, timbre palette, and tempo gradations are gradually distinguished.

Practice shows that the development of the bandura technique is more intense due to the stimulation of the emotional sphere and the creative imagination of the performer. Technical exercises, as well as work on scales and arpeggios are important in mastering the technique, they contribute to the mastery of tones, fingering, and techniques that provide high-quality equality, agility, and virtuosity of sound. Offering to the general public his own concept of bandura technique formation, O. Sozanskyi (2017) in the "School of Bandura Skills" notes: Work on this material should be systematic and continuous. The purpose of the technical material is motor and sound expediency" (p. 4).

The arsenal of work on artistic technique also includes work on rhythm, agogics and articulation. But the primary organizing principle of this activity is the principle of freedom of the executive apparatus.

It should be noted that the technique of the bandura player, many of its varieties are so complex that without special, long-term work it is impossible to master it. It is

well known that the bandura has a number of specific features that must be taken into account in the process of technical mastery, namely the feeling (5-7 kg.) Of the weight of the instrument; feeling of a stationary fulcrum of the instrument as in a cello and a harp and adaptive means-support of the instrument as a bass in an accordion, or bassoon; an inclined position of the instrument during sound production; the inconvenient spectrum of inspection of the main string series (steps) and complete lack of inspection of the working range of the bass, which reduces the positive impact of the visual control factor; the two-row chromatic arrangement of the main string row (steps) causes inconvenience of chromatism extraction; imperfect system of levers-switches, the operation of which requires the cessation of the sound-generating action of the right or left hand; multifunctionality of the left hand: support of a bandura fingerboard, sound extraction on the bass and treble strings, switching of levers; feeling of mechanical damping. All this creates a background of specific adaptive motor sensations of the hands and the overall performance apparatus of the performer.

A prerequisite for mastering artistic technique is a clear performance plan and the desire to implement it, the foundation of modern bandura technique is visual and tactile contact with the string. Embodying his ideas in the images, the bandura player encounters resistance from the string – the acoustic source from which the work is created. To overcome these difficulties, in addition to inspiration and talent, you need to acquire professional competencies, special knowledge, skills and abilities that are crystallized in artistic technique. The performer faces a multi-task – a combination of active finger movement (pinch or stroke) with the support of a plastic freehand on a string.

### Conclusions

It was found that the contact with the bandura string varies depending on the nature of the music, tempo, dynamics and texture. Technically, various artistic and sound tasks are embodied by changing the interaction of the weight of the hand and the activity of its components – the fingers of the forearm and shoulder. Changes in this interaction are a variety of techniques of bandura playing.

The specifics of the interdependence of the expediency of the choice of performance technique and the quality of the sound result are revealed. Important factors for mastering the primary contours of the performing means are: the plasticity of the performance apparatus, muscular and emotional freedom, the feeling of movement in space; developed musical perception (pitch, harmonic and timbre); visual perception and reading of a musical text, its figurative imagination.

When working on freedom of movement, the concept of active freedom of muscles should not be confused with their excessive relaxation, inertia and sluggishness. For a bandura player, working with an instrument is accompanied by the involuntary involvement of a large number of extra muscles, which requires a lot of energy and effort. Systematic, meaningful, well-oriented exercises help to differentiate the muscles involved in certain sound-forming movements – they acquire controllability, agility and accuracy.

It is determined that the performance movement, due to the objective features of the bandura, is a process aimed at achieving the sound goal.

It was found that in the performance process, the artistic component and artistic and motor realization occur simultaneously, mutually conditioning and reinforcing each other, resulting in a holistic artistic and artistic phenomenon. Outside of artistic vision, motor-game activity loses its meaning, because the technical virtuoso component of musical activity is a subsystem in the system of artwork.

## References

- Broiako, N. (2017). *Teoriia i praktyka bandurnoho vykonavstva* [Theory and practice of bandura performance]. Lira-K [in Ukrainian].
- Broiako, N. (2020). The peculiarities of bandura sound production: theoretical and practical aspects. In *Arts and culture as parts of the civilizing processes at the turn of millennium* (pp. 129-152). Liha-pres. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-197-1/129-152>
- Davydov, M. (1983). *Osnovy formuvannia vykonavskoi maisternosti baianista* [Fundamentals of accordionist's performing skills]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Davydov, M. (2013). Aspekty fakhovoho myslennia muzykanta-vykonavtsia [Some aspects of performing musician professional thinking]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk* [Humanities Science Current Issues], 7, 93-118 [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2019). Methodological principles of complex research of Ukrainian diaspora art. In *Art criticism: challenges of the XXI century* (pp. 25-45). Liha-pres. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-122-3/25-45>
- Ergiev, I. (2014). *Artistizm muzykanta-instrumentalista* [Artistry of an instrumentalist musician]. Astroprint [in Russian].
- Ergiev, I. (2020). Fenomen avtorsko-vykonavskoi postneoklasychnoi tvorchosti yak naukova problema (dialektychno-tvorcha koliziiia "avtor-artyst") [The phenomenon of author-performer's post-neoclassical creativity as a scientific problem (dialectical and creative collision "author-artist")]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv* [National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald], 1, 25-30. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196557> [in Ukrainian].
- Khotkevych, H. (2004). *Pidruchnyk hry na banduri* [Bandura textbook]. Hlas [in Ukrainian].
- Lysenko, O. (2018). Muzychno-vykonavska diialnist kriz pryzmu katehorialnoho vyznachennia funktsionalnykh system myslennia, movlennia ta intonatsiinykh zasobiv vyrazhennia [Musical-performing activity trough prism of categorical definition of functional thinking, speech and intonational means of expression systems]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Muzychne mystetstvo* [Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art], 1, 18-31. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.1.2018.140569> [in Ukrainian].
- Mykhailenko, M. (2011). *Teoretychni osnovy formuvannia vykonavskoi maisternosti hitarysta* [Theoretical bases of formation of performing skill of the guitarist] [Abstract of PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music]. <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3001> [in Ukrainian].
- Neuhaus, H. (1982). *Ob iskusstve fortepiannoi igry* [On the art of piano playing] (4th ed.). Muzyka [in Russian].
- Romenets, V. (2001). *Psykhologhiia tvorchosti* [Psychology of creativity] (2nd ed.). Lybid [in Ukrainian].
- Sozanskyi, O. (2017). *Shkola vpravnosti bandurysta* [School of bandura skills]. Kamula [in Ukrainian].

## БАНДУРНА ТЕХНІКА У СИСТЕМІ ХУДОЖНЬОГО ПРОЦЕСУ

Надія Брояко<sup>1а</sup>, Вероніка Дорофєєва<sup>2а</sup>

<sup>1</sup> кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного мистецтва;  
ORCID: 0000-0001-9109-1734; e-mail: nbroiako@gmail.com

<sup>2</sup> кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва;  
ORCID: 0000-0001-5720-2998; e-mail: knukim\_music@ukr.net

<sup>а</sup> Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

### Анотація

**Мета дослідження** – здійснити теоретичний аналіз проблем формування бандурної техніки у практичному аспекті опанування та застосування різноманітних виконавських прийомів у художній інтерпретації. Бандурне виконавство як вагома складова сучасного мистецького простору перебуває на етапі теоретичного осмислення та пошуку механізмів практичного втілення технічних, рухово-ігрових засобів для досягнення мистецької

довершеності широкого спектра багатожанрового та різностильового репертуару. **Методологія дослідження.** Застосовано системний підхід, за допомогою якого обґрунтовано, що ігрові рухи бандуриста функціонують у системі художнього процесу, обумовленого специфічними об'єктивними особливостями гри на бандурі. Також використано порівняльно-аналітичний підхід. **Наукова новизна дослідження.** Опанування модерною бандурою тим і складне, що специфіка цього інструмента вимагає дуже тонкої, філігранної диференціації у функціонуванні м'язів; особливого підходу до звукоутворення у досягненні бандурного звукоідеалу; широкого використання арсеналу сучасних сонорно-кolorистичних засобів, новітніх прийомів гри тощо. Розглянуто механізми взаємодії музичного мислення, уяви, слухового контролю, встановлення слухомоторних зв'язків, контакту зі струнним рядом для реалізації звукоідеалу контексту твору. Проаналізовано основні підходи у формуванні базових елементів віртуозності – «мілкої» техніки та «крупної» техніки. В центрі уваги знаходяться дослідження, присвячені аналізу психології музичного мислення, фізіології ігрового руху, аплікатурних принципів і розробки спеціальних вправ, що відповідають особливостям звуковидобування в інтерпретації сучасного бандурного репертуару. **Висновки.** Виявлено, що контакт з бандурним струнним рядом змінюється залежно від характеру музики, темпу, динаміки й фактури. Розкрито специфіку взаємозалежності доцільності вибору ігрового прийому і якості звукового результату. Визначено, що виконавський рух, обумовлений об'єктивними особливостями гри на бандурі, це процес, спрямований на досягнення звукової мети. З'ясовано, що у виконавському процесі мистецька складова і художньо-рухова реалізація відбуваються одночасно, взаємозумовлюючи і підсилюючи одна одну, утворюючи цілісне мистецько-художнє явище.

**Ключові слова:** бандурні прийоми; художня бандурна техніка; бандурний ігровий рух; художня уява; психофізіологічна діяльність



DOI: 10.31866/2616-7581.5.1.2022.258147

УДК 784.9.087.6:782.1

## НІМЕЦЬКА СИСТЕМА FACH ЯК ПРИКЛАД ФАХОВОЇ КЛАСИФІКАЦІЇ ГОЛОСІВ В СУЧАСНОМУ ВОКАЛЬНО-ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ

Наталія Кречко<sup>1а</sup>, Олексій Ряжко<sup>2а</sup><sup>1</sup> заслужена артистка України, доцент;

ORCID: 0000-0002-0464-2911; e-mail: natali3386@gmail.com

<sup>2</sup> студент; ORCID: 0000-0001-7575-856X; e-mail: alekseyriazhko1985@gmail.com<sup>а</sup> Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

### Анотація

**Мета дослідження** – проаналізувати принципи класифікації голосів за німецькою системою Fach через призму інтеграції українських співаків у світову музичну культуру. **Методологія дослідження** базується на застосуванні методу аналізу класифікації голосів, що дає змогу дослідити принципи детальної диференціації професійних голосів оперних співаків. Під час пошуку й аналізу відповідної літератури використані джерелознавчий та музично-теоретичний методи. Для обґрунтування висновків щодо принципів класифікації голосів було використано метод систематизації термінології та аксіологічний метод (для виявлення найбільш ціннісних професійних якостей вокаліста в кожній класифікованій групі). **Наукова новизна дослідження**. Проаналізовано принципи класифікації голосів в контексті їх доцільної фахової спеціалізації та зроблена екстраполяція принципів системи Fach в певні методики сучасної освітньої вокальної практики. **Висновки**. В процесі дослідження принципів класифікації співочих голосів Fach встановлено, що вона побудована на детальному аналізі фізичних, психологічних, емоційних та вокально-технічних можливостей співака в контексті запитів його професійної реалізації у сфері оперного виконавства. Конкурентне мистецьке середовище, що активно розширюється завдяки інтеграційним процесам, зумовлює необхідність чіткого розуміння цінності відповідних фахових можливостей і належного позиціювання себе в професійній сфері. Наявність цих об'єктивних запитів спонукає до їх врахування вже в процесі вокального становлення співака, що повинно відобразитися як у виборі певних елементів методики розвитку вокального апарату, так і в доборі навчального репертуару і розвитку художньо-образного мислення вокаліста.

**Ключові слова:** академічний вокал; співацький голос; класифікація голосів; система Fach

### Вступ

Високі професійні стандарти сучасного світового академічного вокального мистецтва загалом і оперного зокрема базуються на чіткій фаховій спеціалізації, що дозволяє досягти максимального художньо-образного втілення співака

в певний сценічний образ. В країнах, що славляться оперними традиціями та традиціями академічного вокального мистецтва, склалися системи класифікації академічних голосів, що охоплюють деталізацію цілого ряду професійних компонентів майстерності та індивідуальних якостей співака. Процеси світової культурної інтеграції спонукають нас до більш детального вивчення цих систем та порушення питань певної адаптації українського музичного освітнього процесу підготовки академічних співаків з урахуванням цих сучасних тенденцій. В роботі розглянуто відому німецьку систему класифікації голосів Fach, яка є недостатньо вивченою і залученою в Україні через різні обставини.

### Мета

Метою дослідження є аналіз принципів класифікації голосів за німецькою метою Fach через призму інтеграції українських співаків у світову музичну культуру.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Представлене дослідження спирається на аналіз публікацій, що мають не тільки певне визнання, але й практичну реалізацію через впровадження запропонованої системи класифікації голосів у театральних установах. Книга Р. Клойбера «Handbuch der Oper» в редакції В. Конольда 1985 року є класичним і водночас сучасним довідником для знавців, практиків та ентузіастів, що поєднує наукову надійність, практичну спрямованість і читабельність. В роботі описуються твори, які є традиційними для репертуару оперних театрів, також концентрується увага на сучасних оперних виставах, що демонструють нові тенденції розвитку в галузі музичного театру і тому викликають додатковий інтерес. Список професійних ролей для всіх типів голосу слугує керівництвом щодо доречної фахової реалізації співаків у творах від К. Монтеверді до Р. Штрауса. Нове видання книги Р. Клойбера «Handbuch der Oper» в редакції В. Конольда та Р. Машки (Kloiber та ін., 2004) є більш художнім, сучасним та доволі актуальним виданням. Помітні зміни в репертуарі відобразили актуальний концептуальний спектр у найширшому сучасному діапазоні від раннього бароко до наших днів. Книга С. Антверпен «Singen in der Schule. Ästhetische Bildungspotentiale des Singens und des Gesangs» (Antwerpen, 2014) представляє неабияку цінність як методичний довідник для викладачів вокалу та представників здебільшого німецької вокальної школи. В книзі описано основні аспекти організації заняття з вокалу, особливості голосів людей різного віку, функціонування хорового класу, методи роботи для людей з обмеженими можливостями, функціонування музичного театру та музичного маркетингу. В нашій роботі також є звернення до досліджень Ж. Закрасняної та І. Мельниченко (2018), Л. Остапенко, Н. Нарожної та В. Сінельнікової (2020), що присвячені питанням вокальної та мистецької освіти загалом. Ряд висновків цих робіт мають певну співзвучність з окресленою проблематикою представленого нами дослідження щодо сучасної освітньої вокальної практики. Однак автори в своїх роботах не ставили мети ґрунтовного наукового аналізу принципів класифікації

голосів та методів адаптації системи викладання до існуючої сучасної практики оперного театрального маркетингу. Окремо слід зауважити на важливість аналізу інтеграційних процесів в музичній культурі, що випереджають у своїй практичній складовій наукові розвідки щодо порівняння певних традицій класифікації голосів і їх функціонування в українській та європейській оперній практиці.

### Виклад матеріалу дослідження

Інтеграційні світові процеси, що стрімко розвиваються в різних сферах нашого життя і, зокрема, в культурно-мистецькій площині, зумовлюють необхідність вивчення запитів культурної сфери сьогодення і певної адаптації до них освітнього музичного процесу. Все частіше ми чуємо визначення на кшталт «вагнерівський/росинівський співак», яке передбачає як певні властивості голосу, так і психоемоційний тип артиста і навіть певні фізичні характеристики. Допомагають класифікувати ці професійні якості певні системи, що обґрунтовують і описують різні типи голосів, з огляду на психотип артиста, фізіологічні дані, зовнішність та вік, що сприяє продуктивній та тривалій роботі співака. Однією з таких систем є німецька система Fach («ящик», «коробка»), що сформувалася в середині ХХ ст. Рудольфом Клойбером – диригентом та музикознавцем, і передбачає систематизацію виконавців за 29 категоріями. Рудольф Клойбер (Rudolf Kloiber) (14 листопада 1899 – 12 грудня 1973) отримав престижну музичну освіту в Університеті музики та виконавського мистецтва в Мюнхені, а також в Університеті Людвіга-Максиміліана та захистив дисертацію доктора мистецтвознавства «Драматичні балети Христиана Каннабіха» (нім. Die dramatischen Ballette von Christian Cannabich). Чимало років він працював оперним і концертним диригентом, зокрема в Театрі Регенсбурга (з 1935 року) та зі Швабським симфонічним оркестром в Ройтлінгені (1950–1958). Але найбільше визнання йому принесли його праці-довідники: «Довідник з класичної і романтичної симфонії» (Handbuch der klassischen und romantischen Symphonie; 1964, 2-е видання 1976), «Довідник з інструментальних концертів» (Handbuch des Instrumentalkonzerts; 1972–1973, 3-е видання 1987), «Довідник з симфонічної поеми» (Handbuch der Symphonischen Dichtung; 1967, 3-е видання 1990) і, безперечно, «Довідник з опери» (Handbuch der Oper; 1951, 11-е видання 2006, в доповненні В. Конольда та Р. Машки). Саме цей довідник отримав не тільки велику популярність, але став певною інструкцією амплу виконавця, якою широко користуються для самопрезентації молоді співаки, європейські кастинг-директори та імпресаріо. Максимально узагальнено можна сказати, що всі фахери поділені на 2 основні категорії: Seriöser і Spiel- und Charakter (серйозний та ігровий, характерний). Наприклад, сопрано, що співає Аїду або Турандот буде належати до Seriöserfach, а сопрано, яке виконує партії Церліни, Анхен, Олімпії – безсумнівно, буде Spiel- und Charakterfach. Але для професійної класифікації необхідний більш детальний підхід, який і реалізовує система Р. Клойбера. Класифікатор базується на аналізі виконавських властивостей оперних співаків і систематизує їх щодо запитів сучасного оперного виконавства, враховуючи не тільки сам голос, але й психотип людини та вокальну майстерність, які й утворюють відповідність з певним фахом. Оперні театри



створюють списки співаків з певним фахом, що звучує пошук в межах необхідних ампула, максимально переконливо відбираючи склад виконавців доцільно художньо-образним і вокально-технічним завданням. З іншого боку, ця система доволі зручна і для самих виконавців, бо збіг типу голосу та театрального ампула допомагає правильній експлуатації голосового апарату в зручних для співака умовах. Кожен співак, який мріє про участь у міжнародних конкурсах, стажуваннях в молодіжних оперних програмах і, врешті-решт, про міжнародну кар'єру, зобов'язаний враховувати той факт, що ця система класифікації голосів широко відома і має на те свої підстави.

Визначають ряд характеристик для певного фаху:

- діапазон – звуковисотний об'єм голосу, що співак якісно озвучує;
- вага – легкий чи важкий голос, рухливий чи тяжкий щодо швидких елементів мелодичного руху;
- динамічний об'єм голосу (сила звуку, кількість вібрацій, драматичний ефект ...);
- теситура, в якій співак найбільш комфортно себе почуває в співі;
- перехідні ноти між регістрами;
- голосові регістри – наскільки широкий кожний регістр;
- рівень мовного діапазону (емоційність мови, темперамент людини, що реалізується у відтінках мовних інтонацій);
- фізичні характеристики – зріст і статура;
- вік – голос піддається віковим змінам.

Наводимо таблицю класифікації голосів за системою Fach з прийнятими варіантами європейськими мовами (табл. 1).

Таблиця 1

**Класифікація голосів за системою Fach  
з прийнятими варіантами європейськими мовами**

Сопрано	Мецо-сопрано	Тенор	Баритон	Бас
<b>Ліричне колоратурне сопрано (колоратурна субретка)</b> Lyrischer Koloratursopran – Koloratursoubrette (нім.) Coloratura soprano or Lyric coloratura soprano (англ.)	<b>Колоратурне мецо сопрано</b> Koloratur-Mezzosopran (нім.) Coloratura mezzo-soprano (англ.)	<b>Комічний ліричний тенор</b> Spieltenor – (нім.) Lyric comic tenor (англ.) Tenor Buffo (італ.)	<b>Баритон-Мартін</b> Baryton-Martin (нім.) Light baritone (англ.) Baritono leggero (італ.)	<b>Високий бас</b> Lyric Bass-baritone (англ.) Basso Cantante (італ.)
<b>Драматичне колоратурне сопрано</b> Dramatischer Koloratursopran (нім.) Dramatic coloratura soprano (англ.)	<b>Ліричне (високе) мецо-сопрано</b> Lyrischer Mezzosopran – Spielalt (нім.) Lyric mezzo-soprano (англ.)	<b>Тенор для характерних ролей</b> Charaktertenor (нім.) Character tenor (англ.)	<b>Ліричний баритон</b> Lyrischer Bariton – Spielbariton (нім.) Lyric baritone (англ.) Baritono lirico (італ.)	<b>Високий драматичний бас</b> Hoherbass (нім.) Dramatic Bass-baritone (англ.)

<p><b>Німецька субретка – Сопрано для характерних ролей</b> Deutsche Soubrette – Charaktersopran (нім.) Soubrette (англ.)</p>	<p><b>Драматичне мецо-сопрано</b> Dramatischer Mezzosopran (нім.) Dramatic mezzo-soprano (англ.)</p>	<p><b>Ліричний тенор</b> Lyrischer Tenor (нім.) Lyric tenor (англ.)</p>	<p><b>Кавалер-баритон (Лірико-драматичний баритон)</b> Kavalierbariton (нім.) Cavalier baritone (англ.) Baritono cantabile (італ.)</p>	<p><b>Молодий бас</b> Jugendlicher Bass (нім.) Young bass (англ.)</p>
<p><b>Ліричне сопрано</b> Lyrischer Sopran (нім.) Full lyric soprano (англ.)</p>	<p><b>Драматичне контральто</b> Dramatischer Alt (нім.) Dramatic contralto (англ.)</p>	<p><b>Молодий драматичний (лірико-драматичний) тенор</b> Jugendlicher Heldtenor (нім.) Light dramatic tenor (англ.) Tenor – spinto (італ.)</p>	<p><b>Характерний баритон</b> Charakterbariton (нім.) Verdi baritone (англ.) Baritono verdiano (італ.)</p>	<p><b>Ліричний комічний бас</b> Spielbass (нім.) Lyric comic bass (англ.) Bass buffo (італ.)</p>
<p><b>Молоде драматичне (лірико-драматичне) сопрано</b> Jugendlich Dramatischer Sopran (нім.) Light dramatic soprano (англ.) Soprano – spinto (італ.)</p>	<p><b>Низький альт</b> Tiefer Alt (нім.) Low contralto (англ.)</p>	<p><b>Драматичний тенор</b> Heldtenor (нім.) Heroic tenor (англ.)</p>	<p><b>Драматичний баритон</b> Heldenbariton (нім.) Dramatic baritone (англ.) Baritono drammatico (італ.)</p>	<p><b>Драматичний комічний бас</b> Schwerer Spielbass (нім.) Dramatic comic bass (англ.) Dramatic buffo (італ.)</p>
<p><b>Драматичне сопрано</b> Dramatischer Sopran (нім.) Full dramatic soprano (англ.)</p>			<p><b>Ліричний бас-баритон</b> Lyrischer Bassbariton (нім.) Lyric bass-baritone (англ.)</p>	<p><b>Низький бас</b> Lyric Seriöser Bass (нім.) Low bass (англ.) Basso Profundo (італ.)</p>
<p><b>Вагнерівське сопрано</b> Hochdramatischer Sopran (нім.) Wagnerian soprano (англ.)</p>			<p><b>Драматичний бас-баритон</b> Dramatischer Bassbariton (нім.) Bass-baritone (англ.)</p>	<p><b>Низький драматичний бас</b> Dramatic Seriöser Bass (нім.) Dramatic low bass (англ.) Dramatic basso profundo (італ.)</p>

Опишемо більш детально окремі нюанси класифікації. Приведена таблиця дає змогу побачити деякі національні особливості сприйняття певних фахів. Наприклад, Jugendlich Dramatischer Sopran (нім.), що перекладається як молоде

драматичне сопрано, в англійській мові відповідає термінології *Light dramatic soprano* (англ.) – легке драматичне сопрано або *Lyric-dramatic soprano* (лірико-драматичне сопрано), а в італійській – *Soprano-spinto*, що дослівно можна перекласти як сопрано – «штовхаюче». Власне ці терміни описують різні характерні властивості цього голосу – масивного за об'ємом звуку і вокальною подачею, але що має переважно високі сріблясті або металеві обертони. Прекрасним прикладом для ілюстрації такого типу голосу може бути видатна італійська співачка *Renata Tebaldi*. З іншого боку, ці характеристики можуть бути актуальними для молодого голосу співачки, що з віком і певним досвідом перейде в фах «Драматичне сопрано», що виразно визначається в англійській мові як «*Full dramatic soprano*» (повне драматичне сопрано), або навіть в Вагнерівське сопрано (*Hochdramatischer Sopran*), взірцями яких можуть бути співачки *Jessye Norman* і *Birgit Nilsson*. Аналогічний розподіл ми бачимо в групі високих чоловічих голосів – тенорів. Тобто тембральне забарвлення голосу і певні властивості щодо фізичної витривалості стають ключовими в цій диференціації. Отже, молодим співакам, навіть з дуже потужним голосом, варто не поспішати презентувати себе в максимально «драматичному», «важкому» репертуарі (*Turandot*, *Turandot* (*Giacomo Puccini*), *Elektra*, *Elektra* (*Richard Strauss*), *Salome*, *Salome* (*Richard Strauss*), *Othello*, *Otello* (*Giuseppe Verdi*); *Siegfried*, *Der Ring des Nibelungen* (*Richard Wagner*) *Parsifal*, *Parsifal* (*Richard Wagner*)), чекаючи отримання необхідного професійного досвіду та змін тембральної наповненості, що відбувається тільки з віком.

З іншого боку, в довіднику зазначається, що співак чи співачка може відповідати кільком фахам, або бути спроможною працювати в них з певними застереженнями. Наприклад, в класифікаторі ми бачимо доволі цікавий фах, термінологія визначення якого в Україні мало застосовується – «Драматичне колоратурне сопрано». Цей голос описується як більш тембрально густий, ніж лірична колоратура, але володіє рухливістю і крайніми верхніми нотами колоратурного сопрано. Кращими представниками цього голосового типу вважаються *Марія Каллас* та *Джоан Сазерленд*. Водночас зазначається рідкісність такого амплуа, бо співачки повинні мати доволі міцні й товсті голосові зв'язки, що можуть поєднувати силу звуку і моторність на великому діапазоні. Оперні партії, які відносять до цього фаху досить різноманітні: *Donna Anna*, *Don Giovanni* (*Wolfgang Amadeus Mozart*); *The Queen of the Night*, *Die Zauberflöte* (*Wolfgang Amadeus Mozart*); *Semiramide*, *Semiramide* (*Gioachino Rossini*); *Lucia*, *Lucia di Lammermoor* (*Gaetano Donizetti*); *Fiordiligi*, *Così fan tutte* (*Wolfgang Amadeus Mozart*); *Norma*, *Norma* (*Vincenzo Bellini*). В реаліях оперного життя до цих партій часто звертаються ліричні колоратури або ліричні сопрано, що розуміють всю специфіку певної партії та власні професійні можливості. Так, лірична колоратура, що володіє дзвінким і сріблястим тембром, але може додати певні «м'які» і «теплі» тембральні фарби у свій голос і має доволі озвучений середній регістр, може звернутися до окремих партій з цієї групи. Або ліричне сопрано, що вільно співає в крайньому верхньому діапазоні й здатне в деяких моментах «облегшити» звук заради рухливості голосу, також може у свій арсенал залучити ряд партій означеного фаху. Але важливо, щоб співачки усвідомлювали необхідну специфіку і свої фізичні та технічні можливості на шляху досягнення професійного результату.

Цікавим є відокремлення вокального амплу «Німецька субретка – Сопрано для характерних ролей» (*Deutsche Soubrette – Charaktersopran*), що передбачає наявність певних тембральних характеристик (дзвінкість, легкість, рухливість голосу) в поєднанні з акторською жвавістю і яскравими зовнішніми якостями. До таких ролей належать: *Despina, Così fan tutte* (Wolfgang Amadeus Mozart), *Susanna, Le nozze di Figaro* (Wolfgang Amadeus Mozart); *Zerlina, Don Giovanni* (Wolfgang Amadeus Mozart); *Adele, Die Fledermaus* (Johann Strauss); *Annchen, Der Freischutz* (Carl Maria von Weber). Це прекрасне амплу для молодих співачок, що дозволяє отримати необхідний вокальний і сценічний досвід, вигідно продемонструвавши молодість та щирість. Зазвичай такі співачки з часом переходять в фах ліричних сопрано або драматичних колоратурних сопрано залежно від розкриття індивідуального потенціалу.

Також варто зазначити виокремлення в різні фахи «Кавалер-баритона», що в італійській мові визначається як «*Baritono cantabile*» та «Характерного баритона», що в італійській і англійській версії звучить як «*Baritono verdiano*» (Верді-ївський баритон). Амплу «Кавалер-баритон» передбачає красивий шляхетний тембр голосу, вміння тримати себе на сцені та красиву зовнішність, тоді як від «Характерного баритону» очікується підкреслено мужня, а за необхідності воївничка поведінка на сцені і зовнішній вияв фізичної сили. Отже, фізичні дані й темперамент співака можуть стати ключовими для вибору правильного для себе фаху, особливо в період початку вокальної кар'єри.

Як бачимо, диференційний підхід системи Fach до співаків охоплює різні компоненти від суто вокальних тембральних характеристик до фізичних і навіть вікових властивостей. Важливо зазначити, що запропонована система дозволяє розв'язати ряд проблем:

1. Конкуренція. Конкурсне журі, імпресарію, артдиректори можуть об'єктивно оцінити молодого співака серед багатьох інших, порівнюючи наскільки виконавець відповідає параметрам необхідного фаху.

2. Вік співака. Система Fach пропонує розв'язання питань репертуару для різного віку, враховуючи, що в кожному віці співака є як свої переваги, так і недоліки.

3. Вибір репертуару для молодого співака. Порівнюючи властивості студента з системою Р. Клойбера, можна зрозуміти, до якого типу фаху можна віднести молодого вокаліста і розвивати в ньому необхідні якості та співати визначений репертуар, який не зашкодить молодому співаку.

Освітня практика України, що спрямована на виховання сучасного молодого співака, не може ігнорувати прийняті в Європі системи оцінювання професійної придатності артиста. Процеси інтеграції, культурного обміну, прозорості та відкритості конкурсних пропозицій у світі дають змогу нашим вокалістам репрезентувати себе в різних мистецьких проектах як в гастрольній діяльності, так і укладаючи індивідуальні професійні контракти. Питання актуального спрямування освіти у вектор практичної реалізації, що базується на вмінні аналізувати сучасний «ринок праці» музикантів розглядається в різних наукових статтях. Зокрема, в статті Л. Остапенко, Н. Нарожної та В. Сінельнікової «*Ways of renewal and modernization of art education in Ukraine*» (Шляхи оновлення та модернізації

мистецької освіти в Україні) наголошується: «Нині замість засвоєння певного масиву теоретичних знань на перший план виходить здобуття практичних навичок і вмінь, причому чималу роль відіграє розвиток критичного мислення...» (Остапенко та ін., 2020). Тобто, екстраполюючи цю думку на питання класифікації співаків, необхідно зазначити важливість правильної критичної оцінки молодим співаком своїх можливостей як на поточному моменті, так і в професійній прогресії. Тільки в тісній індивідуалізованій співпраці викладача і студента за наявності взаємодовіри та водночас вимогливості можна обрати правильний та перспективний шлях розвитку. Враховуючи специфіку тембру голосу, природні властивості темпераменту, музикальності, зовнішності молодого співака, викладач знаходить найбільш сприятливі і, навпаки, проблемні зони в опануванні певного фаху і буде певний алгоритм методики роботи. Часто молодий співак, поверхово оцінюючи свої можливості, спирається виключно на силу звуку або діапазон і прагне співати максимально ефектні, драматичні та експресивні твори. Завдання викладача – пояснити студенту професійні перспективи різних фахів, в кожному з яких є представники всесвітньо відомих співаків. Комплексний підхід до власних артистичних даних, розуміння певних вікових властивостей може допомогти молодому вокалісту оцінити значення володіння кантиленою, рухливістю голосу, «благородною» манерою поведінки на сцені, що стають основою професійної майстерності співака. В статті Ж. Закрасняної та І. Мельниченко «Методи розвитку виконавської виразності співака спеціальності "Академічний вокал"», де розглядаються різні методики розвитку голосу, у висновках також наголошується про значення артистичних даних в процесі навчання. «Однією з найактуальніших методик розвитку виконавської виразності співака академічного вокалу є системний і комплексний підходи, за яких не відбувається розрив між опануванням вокальної майстерності та загальним артистизмом виконавця» (Закрасняна & Мельниченко, 2018). В перелічених класифікаціях кожного з фахів можна знайти репертуар не тільки корисний, але і цікавий для молодого співака, що буде розвивати його природний артистизм, висвітлюючи оптимальний творчий шлях. Думається, що поглиблене поєднання всіх компонентів таланту молодого артиста в освітній методиці, яка комплексно їх акумулює, і є тим сучасним шляхом, що відповідає запитам вокального оперного виконавства сьогодні.

### Висновки

Німецька система класифікації голосів оперних співаків Fach є однією з найпопулярніших в Європі як в середовищі міжнародних конкурсів, так і серед музичного менеджменту. Її аналіз допомагає порозуміти принципи сучасного комплексного підходу щодо вимог до виконавців в процесі реалізації художнього образу певного персонажа. Слід зауважити, що знання свого фаху є необхідним інструментом презентації себе на світовій оперній та вокальній сцені. Професійний рівень співака полягає в тому, що він прекрасно знає свої фахові можливості й перспективи; розуміє специфіку свого голосу, темпераменту, переваги та недоліки артистичної зовнішності; орієнтується в сучасних запитах музичного ме-

неджменту. Це особливо важливо на етапі професійного становлення молодого співака, коли процес творчого зростання може реалізовуватися в різних площинах, які стають або корисними для голосу, або, на жаль, травматичними. Легковажна експлуатація окремих природних даних часто призводить до негативних наслідків для вокального довголіття артиста, або обмежує його професійну реалізацію. Отже, порівнявши свої можливості з означеними критеріями, співак може найбільш влучно визначити свій фах та реалізовувати вокальну кар'єру саме на найбільш комплементарних для себе ролях, не побоюючись нашкодити власному голосу. Роль викладача на цьому шляху може стати вирішальною, бо авторитет наставника, його досвід, «професійне вухо» та «професійний погляд» є тим джерелом об'єктивного бачення, що спрямовує професійне становлення молодого артиста. Дуже важливо, щоб педагог був обізнаним в сучасних тенденціях світового музичного оперного мистецтва, шукав індивідуалізовані методичні підходи до молодого співака в процесі навчання, чуйно прислухався до тембральних фарб голосу в прогресії становлення, бачив перспективи сценічного амплу майбутнього артиста.

Резюмуючи, варто зауважити, що система класифікації голосів оперних співаків Fach є чудовим орієнтиром як для думаючого, цілеспрямованого молодого вокаліста, так і для мудрого наставника, що дбає про професійну перспективу своїх учнів в конкурентному середовищі сучасного європейського оперного виконавства.

### Список бібліографічних посилань

- 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)
- Остапенко, Л. В., Нарожна, Н. І., & Сінельнікова, В. В. (2020). Ways of renewal and modernization of art education in Ukraine. *Image of the Modern Pedagogue*, 3(192), 60-64. <https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3-60-64>
- Antwerpen, S. (2014). *Singen in der Schule. Ästhetische Bildungspotentiale des Singens und des Gesangs*. Waxmann.
- Kloiber, R., Konold, W., & Maschka, R. (2004). *Handbuch der Oper*. Bärenreiter.

### References

- Antwerpen, S. (2014). *Singen in der Schule. Ästhetische Bildungspotentiale des Singens und des Gesangs* [Singing at school. Aesthetic educational potential of singing and song]. Waxmann [in German].
- Kloiber, R., Konold, W., & Maschka, R. (2004). *Handbuch der Oper* [Opera Handbook]. Bärenreiter [in German].
- Ostapenko, L. V., Narozhna, N. I., & Sinelnikova, V. V. (2020). Ways of renewal and modernization of art education in Ukraine. *Image of the Modern Pedagogue*, 3(192), 60-64. <https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3-60-64> [in Ukrainian].

Zakrasniana, Zh. M., & Melnychenko, I. V. (2018). Metody rozvytku vykonavskoi vyraznosti spivaka spetsialnosti "Akademichniyi vocal" [Methods of performing expressiveness development of the specialty "Academic vocal"]. *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].

## GERMAN FACH SYSTEM AS AN EXAMPLE OF PROFESSIONAL CLASSIFICATION OF VOICES IN MODERN VOCAL AND OPERA ART

Nataliia Krechko<sup>1a</sup>, Oleksii Riazhko<sup>2a</sup>

<sup>1</sup> Honored Artist of Ukraine, Associate Professor;

ORCID: 0000-0002-0464-2911; e-mail: natali3386@gmail.com

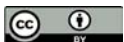
<sup>2</sup> Student; ORCID: 0000-0001-7575-856X; e-mail: alekseyriazhko1985@gmail.com

<sup>a</sup> Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

### Abstract

**The purpose of the research** is to analyze the principles of voices classification according to the German Fach system through the prism of the integration of Ukrainian singers into world music culture. **The research methodology** is based on the application of the method of analysis of voices classification, which makes it possible to explore the principles of detailed differentiation of professional voices of opera singers. Source studies and music-theoretical methods were used during the search and analysis of the relevant literature. To substantiate the conclusions on the principles of voice classification, the method of terminology systematization and axiological method were used (to identify the most valuable professional qualities of the vocalist in each classified group). **The scientific novelty of the research** is that the principles of voice classification in the context of their appropriate professional specialization are analyzed and the principles of the Fach system to certain methods of modern educational vocal practice are extrapolated. **Conclusions.** In the process of researching the principles of singing voices classification, Fach found that it is based on a detailed analysis of the physical, psychological, emotional and vocal-technical capabilities of the singer in the context of requests for his professional realization in opera. A competitive artistic environment, which is actively expanding through integration processes, necessitates a clear understanding of the value of relevant professional opportunities and proper positioning in the professional sphere. The presence of these objective requests encourages them to be taken into account in the process of vocal formation of the singer, which should be reflected in the choice of certain elements of the methodology of vocal development, and the selection of repertoire and development of artistic thinking.

**Keywords:** academic vocal; singing voice; voices classification; Fach system



DOI: 10.31866/2616-7581.5.1.2022.258148

УДК 780.614.13:78.071.2(477-87)

## СПЕЦИФІКА ТВОРЧОГО УНІВЕРСАЛІЗМУ БАНДУРИСТІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

**Віолетта Дутчак***доктор мистецтвознавства, професор;**ORCID: 0000-0001-6050-4698; e-mail: violetta.dutchak@pnu.edu.ua**Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна*

---

### Анотація

**Мета дослідження** – визначити вектори творчого універсалізму в діяльності митців-бандуристів української діаспори ХХ – початку ХХІ ст. У статті аналізуються засади і прояви творчого універсалізму представників бандурного мистецтва української діаспори. Виокремлені персоналії митців – бандуристів діаспори, творчість яких стала виявом універсалізму у контексті актуалізації потреби узагальнення й аналізу здобутків бандурного мистецтва зарубіжжя як складової української музичної культури. **Методологія дослідження** передбачає використання історичного, аксіологічного, музикознавчого та культурологічного підходів та методів. Вони дозволили розглянути напрями діяльності бандуристів у інонаціональному середовищі (історичний підхід), цінність їх здобутків у різних векторах творчості (аксіологічний підхід), комплексно представити внесок бандуристів у світову скарбницю української культури з позицій діяльнісного універсалізму (музикознавчий і культурологічний підходи). **Наукова новизна дослідження** полягає у введенні до наукового обігу аналізу творчої діяльності й здобутків митців-бандуристів у середовищі української діаспори з позиції універсалізму, пріоритетності виду діяльності чи їх синергії. **Висновки.** У бандурному мистецтві діаспори упродовж ХХ – початку ХХІ ст. визначено як пріоритетний (провідний) напрям діяльності виконавський. Він охоплює різні види виконавства – як соліста чи учасника, диригента бандурного колективу, звукозапису діяльність – або ж суміщення окремих чи всіх перелічених видів. Допоміжними виступають такі напрями, як конструкторський (обґрунтування типів моделей бандур та їх виготовлення); композиторський (створення авторських композицій, обробок, аранжувань для власного використання та для учнів чи послідовників); педагогічний та методичний (навчання та формування методик гри); науково-дослідний та публіцистичний (видання наукових статей, монографій та пресових публікацій); адміністративно-організаційний (керівництво навчальними інституціями, осередками, управління колективами, виданнями); менеджерсько-організаційний (підготовка концертної, звукозаписної, видавничих, наукових та фестивальних заходів) та ін.

**Ключові слова:** бандурне мистецтво; діаспора; творчий універсалізм; вектори творчої діяльності; синергія творчості



## Вступ

Універсализм творчої особистості або творчий універсализм – категорії, проблематика яких визначається не лише багатогранністю напрямів діяльності, але й вагомими здобутками, що мають визнання суспільством упродовж тривалого часу. Проблематика дослідження теорії й практики творчого універсализму лежить на перетині психології, філософії, соціології, культурології, а також теорії та історії мистецтва, науки, технологій. Творчий універсализм часто ототожують з масштабністю діяльності особистості «ренесансного типу». Для діячів української культури творчий універсализм щільно пов'язаний з епохою романтизму, коли відбувається становлення нації, актуалізується потреба в активізації розвитку культури на багатьох напрямках. Універсализм часто був не лише виявом багатогранності митців, але й мотивацією для забезпечення розвитку національного в умовах статусу бездержавності українських земель. Саме унікальність творчого універсализму Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, К. Квітки, М. Лисенка, В. Гнатюка, Г. Хоткевича, М. Грушевського, М. Вернадського, С. Людкевича та ін. зумовила значущість здобутків української культури в різних галузях науки, літератури і мистецтва на світовій арені.

Мистецтво української діаспори – невід'ємна частина національної культури. Умови вимушеної еміграції (трудової чи політичної), інонаціональне оточення стали середовищем активізації ідентифікаційних пошуків українців, затребували широкі площини їх діяльності. Універсализм митців діаспори був спрямований не лише на збереження для української культури духовно-патріотичного національно орієнтованого вектора, але й розвитку різних видів мистецтва в умовах вільного світу та взаємодії з іншими культурами. Завдяки універсализму представників зарубіжжя українська культура отримала об'єктивне, політично й ідеологічно неупереджене представлення високопрофесійними здобутками в численних напрямках і жанрах, її окремішність від інших (зокрема, російської), які сприяли його подальшому розвитку, впливу на світовий культуротворчий процес.

Серед провідних митців української діаспори ХХ ст., поряд із диригентом і композитором О. Кошицем, хореографом, режисером і педагогом В. Авраменком, художником, поетом, мистецтвознавцем С. Гординським, письменником, перекладачем і громадським діячем Є. Маланюком та багатьма іншими, вирізняються і постаті митців-бандуристів, діяльність яких засвідчила творчий універсализм, сприяла утвердженню українських здобутків у світі.

## Мета

Метою статті є визначення векторів творчого універсализму в діяльності митців-бандуристів української діаспори ХХ – початку ХХІ ст. Новизну статті становить введення до наукового обігу аналізу творчої діяльності й здобутків бандуристів у середовищі української діаспори з позиції діяльнісного універсализму, аналізу пріоритетності виду діяльності чи їх синергії. Методологію дослідження складає комплекс методів історичного, аксіологічного, музикознавчого та культурологічного підходів. Вони дозволили розглянути напрями діяльності банду-

ристів у інонаціональному середовищі (історичний підхід), цінність їх здобутків у різних векторах творчості (аксіологічний підхід), комплексно представити внесок бандуристів у світову скарбницю української культури з позицій діяльнісного універсалізму (музикознавчий і культурологічний підходи).

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Пропоноване дослідження продовжує напрацювання авторки статті не лише у введенні до наукового обігу імен і здобутків бандуристів українського зарубіжжя (Дутчак, 2013), але й аналізу їх творчості з позиції синергії та творчого універсалізму (Дутчак, 2019а, 2019б, 2020, 2021а). Бандурне мистецтво діаспори в його історико-мистецтвознавчих вимірах розглядають О. Ваврик (2006), Г. Карась (2012). Традиції творчого універсалізму, зокрема притаманного митцям української музичної культури, детально розглянуті в дисертаційній роботі О. Коменди (2020). Саме крізь призму типології діяльнісного універсалізму здійснено аналіз творчості бандуристів діаспори.

### Виклад матеріалу дослідження

Творча особистість передбачає системність характеристик її вивчення за такими аспектами: соціальне походження і вроджені здібності (таланти); історичні й часові етапи життєтворчості (зокрема, в контексті еміграційних хвиль); освітній і виховний рівень (зокрема, самоосвіта, комунікація); внутрішня мотивація і зовнішні (соціокультурні, політично-ідеологічні, естетичні) впливи; категорії і сфери реалізації творчої особистості – мистецтво, наука, освіта, релігія, політика, технології тощо; конкретизація здобутків і їх вплив на національну та світову культуру.

Формування засад творчої діяльності (відповідно до багатofакторної моделі творчості Г. Айзенка) зумовлюється також на рівні впливу когнітивних чинників (інтелектуальні здібності, теоретичні знання, практичні вміння, особливі таланти); чинників оточення (сімейні, освітні, політико-релігійні, культурні, соціально-економічні впливи); особистісних чинників (внутрішня мотивація, впевненість і воля, нонконформізм і креативність) (Айзенк & Вільсон, 2000).

Специфіка соціокультурної діяльності творчої особистості в умовах українського зарубіжжя визначається багатьма чинниками. Насамперед потребою збереження національної культури в умовах функціонування українських осередків (плекання і розвиток мови, мистецтва, науки), що визначає працю митців в умовах еміграції, депортації, рееміграції, осередків у таборах переміщених осіб, в країнах осілої діаспори. Важливими цілями при цьому поставала потреба розвитку національних українських державних інституцій, політичних партій та організацій у діаспорі, громадських, культурних, наукових, духовних інституцій. Метою всіх форм діяльності творчої особистості – як найвищої соціокультурної цінності – в умовах еміграції чи діаспорних об'єднань завжди було відновлення повноцінної Української держави, збереження її мистецьких традицій і надбань.

Діяльнісний універсалізм українських митців (за О. Комендою) передбачає (на основі теорії особистості О. Леонтьєва, успішно апробованої в різних галузях гуманітарного знання) покрокову методику дослідження універсальної творчої особистості в музичній культурі. Серед провідних аспектів: вивчення мотиваційно-діяльнісної сфери універсальної творчої особистості історично-процесуально, дослідження ієрархії мотивів і видів діяльності (провідні, допоміжні, смислотворчі, операціональні та ін.), системних зв'язків між ними на основі тематики творчості, аксіологічних та стильових показників, їхньої загальної конфігурації, врахування рубіжних, кризових моментів творчого розвитку (Коменда, 2020, с. 77-81). О. Коменда для диференціації діяльності музикантів-універсалів запропонувала такий комплекс типів: *універсал-композитор, універсал-виконавець, універсал-музикознавець, універсал-громадський діяч, універсал-педагог* (як видова провідна діяльність в структурі універсальної творчої особистості), *шостий – класичний універсал* (с. 382-385).

Формування осередків бандурного мистецтва за кордоном відбувалося нерівномірно упродовж ХХ ст. Їх географічне розташування охоплювало переважно країни Західної Європи, Америки та в Австралії, меншою мірою Азії. Численність учасників, значущість виконавських здобутків, динаміка розвитку були безпосередньо пов'язані з іменами провідних митців-лідерів – майстрів інструментів, солістів, композиторів, диригентів, громадських діячів та ін. Саме вони виступають як суб'єкти в структурній моделі музичної культури діаспори та ідентифікуються як творчі особистості (Дутчак, 2015, с. 178).

Дослідження філософсько-естетичних та націєтворчих пріоритетів, творчих орієнтирів бандуристів визначає як їх особисту мистецьку позицію у репрезентації своїх творчих здобутків у бандурному мистецтві, так і можливості визначити специфіку його розвитку в кожному з осередків. Адже географія країн, де функціонували бандурні осередки, зумовлювалася не лише політичними чинниками й особливостями напрямів еміграційних хвиль упродовж ХХ ст., але й певним соціальним статусом та інтелектуальним рівнем емігрантів (Дутчак, 2021b, с. 156).

У бандурному мистецтві діаспори упродовж ХХ – початку ХХІ ст. розрізняємо як пріоритетний (провідний) напрям діяльності *виконавський*. Він охоплює різні види творчості – як соліста чи учасника, диригента бандурного колективу, звукозаписну діяльність – або ж суміщення окремих чи всіх перелічених видів. Допоміжними виступають такі напрями, як *конструкторський* (обґрунтування типів моделей бандур та їх виготовлення); *композиторський* (створення авторських композицій, обробок, аранжувань для власного використання та для учнів чи послідовників); *педагогічний та методичний* (навчання та формування методик гри); *науково-дослідний та публіцистичний* (видання наукових статей, монографій та пресових публікацій); *адміністративно-організаційний* (керівництво навчальними інституціями, осередками, управління колективами, виданнями); *менеджерсько-організаційний* (підготовка концертної, звукозаписної, видавничих, наукових та фестивалівних заходів) та ін. (Дутчак, 2013). Серед бандуристів української діаспори вирізняється багато універсальних пасіонарних постатей у різні часові періоди ХХ – початку ХХІ ст., серед яких слід зазначити найпомітні-

ші й найяскравіші, результати яких стали маркерами діяльності у багатьох сферах бандурного мистецтва.

*Василь Ємець* (1890–1982) – бандурист-соліст; організатор капел бандуристів (Київ, Прага, Подєбради); педагог-викладач (кобзарські школи на Кубані, в Чехословаччині); публіцист (статті в чеських, французьких, німецьких часописах, монографія «Кобза і кобзарі», Берлін, Німеччина, 1922); майстер-конструктор інструментів; композитор й аранжувальник, автор сольних звукозаписів та інструментальних акомпанементів співачки С. Вербицької (Франція). В. Ємець спричинився до формування основних засад становлення академічного напрямку в бандурному мистецтві. У кожному з векторів його творчої діяльності – педагогіка, виконавство, звукозапис, компонування, аранжування й обробка, майстрування інструментів, наукова й громадська праця, – можна із впевненістю визначити новизну і першість. І саме здобутки митця зумовили активізацію процесів розвитку академічного бандурного мистецтва як в Україні, так і за її межами – на Кубані, пізніше в країнах Європи (Чехословаччині, Франції) та Америки (Канаді, США). Творча діяльність В. Ємця стала поштовхом для важливих, але водночас і цілком нових для ХХ ст., взаємопов'язаних між собою, напрямів розвитку бандурного мистецтва. Серед них: кристалізація академічних засад сольного віртуозно-концертного стилю виконавства; диференціація в жанровій системі бандурного репертуару творів авторських й аранжованих, інструментальних та вокально-інструментальних, сольних й ансамблевих; фіксація здобутків і поширення бандурної творчості засобами звукозапису; заснування і популяризація нових колективних форм бандурного мистецтва (камерних та великих); формування нового синтезованого стилю гри та нових навчальних методик на основі взаємодії традицій харківської кобзарської школи та академічних принципів виконавства; конструювання нових удосконалених хроматичних інструментів; створення і видання фахової навчальної, методичної, наукової та науково-популярної літератури та ін.

*Михайло Теліга* (1900–1942) – соліст-бандурист; організатор й учасник ансамблів бандуристів (Каліш, Польща; Подєбради, Чехословаччина); автор інструментальних варіацій та обробок народних пісень; викладач бандури товариства «Кобзар» (Чехословаччина); упорядник і видавець першої нотної збірки для бандури «Наша пісня» (Прага, Чехословаччина); автор сольних звукозаписів (на польській фірмі «Syrenalectro»); автор статей в часописах Польщі. Виконавський стиль М. Теліги сформувався як синтез кобзарських традицій Кубані, представників харківської школи та власної концертної практики впродовж 20–30-х років. Його діяльність як музиканта переважно сконцентрувалася в царині концертного виконавства, частково педагогічної роботи. Видання першого в історії бандури друкованого збірника творів «Наша пісня» за редакцією М. Теліги стало початком професіоналізації бандурного мистецтва в непростих умовах еміграції, зумовило створення нового інструментального репертуару для бандури, активізувало розвиток інструментальної техніки гри (Дутчак, 2013, с. 92). Творчість М. Теліги стала показовою у формуванні інструментального та вокально-інструментального репертуару соліста-бандуриста в зарубіжжі, реалізована на рівнях взаємодії композиторського, педагогічного, видавничого, звукозаписного векторів творчості.

*Григорій Китастий* (1907–1984) – бандурист (соліст, учасник ансамблів, капелі); багаторічний керівник Капели бандуристів імені Тараса Шевченка (Україна, Німеччина, США); організатор молодіжних ансамблів у США; автор і аранжувальник творів для соло і ансамблю, капели; адміністратор і керівник навчальних таборів бандуристів у Канаді й США; автор власних сольних звукозаписів (інструментальних та вокально-інструментальних) та Капели бандуристів імені Тараса Шевченка; автор навчально-методичних матеріалів. Виконавський вектор творчості Г. Китастого охоплював сольне, ансамблеве, диригентське мистецтво. У кожному з них бандурист проявив себе як яскравий митець, професіонал і блискучий артист. Саме виконавський досвід Г. Китастого став практичною лабораторією апробації його композиторської творчості. Він – автор як масштабних вокально-інструментальних творів для капели бандуристів («Поема про Конотопську битву»), так і мініатюрних композицій для соліста-інструменталіста та для голосу з бандурою. Жанр віртуозної мініатюри для соліста-бандуриста у творчості Г. Китастого представлений кількома зразками – «Львівські фрагменти», «Музичний момент», «Гомін степів» та ін. Значну частину репертуару Капели бандуристів імені Тараса Шевченка становили обробки, аранжування пісень і духовних кантів («Страшний суд», «Потоп», «Сирітка»), численні власні композиції Г. Китастого: «Грай, Кобзарю» (сл. Т. Шевченка), «Карпатські січовики» (сл. Я. Славутича), «Марш Україна» і «Вставай, народ» (сл. І. Багряного), «Як давно» (сл. О. Підсухи), «Виший, виший» (сл. М. Пироженка) та ін. Інструментальні ансамблеві композиції митця – «Гомін степів», «Різдвяні мотиви», «В'язанка», «Прудивусе» (Дутчак, 2013, с. 257-267).

*Зіновій Штокалко* (1920–1968) – бандурист (соліст, учасник ансамблів Галичини та Капели бандуристів імені Тараса Шевченка); автор творів, обробок та аранжувань для солістів, ансамблів; автор власних численних сольних звукозаписів (інструментальних та вокально-інструментальних); автор навчально-методичних матеріалів – нотних збірників («Кобза») та «Кобзарського підручника»; автор публікацій у часописах США. Поряд з бандурною діяльністю, він – лікар-онколог за фахом, автор літературних та малярських творів. Спадщина митця стала уособленням синтезу традиційних засад кобзарства і модерних стильових тенденцій ХХ ст. Серед його традиційних кобзарських принципів: опора на харківський тип інструмента та відповідний спосіб гри; пріоритет сольного виконавства над ансамблевим; осмислення інтонаційного строю бандури як послідовностей «лебійських» ладів; виконавське представлення складових жанрової системи кобзарського репертуару, зокрема епічних, духовно-релігійних, ліричних, жартівливих та ін. народних пісень. У модерних підходах бандурної творчості З. Штокалко виявив сміливий експериментаторський пошук в удосконаленні інструмента, можливостях розширення ладових комплексів (так званих штучних ладів); розширення репертуару через стилізації, зокрема билин; активізації власної композиторсько-виконавської творчості, зокрема зафіксованої у звукозаписах та ін. У цьому З. Штокалко вказав вектори майбутнього функціонування бандури, її перспективу у світовому музичному просторі.

Модерні тенденції творчості З. Штокалка репрезентовані взаємодією музичного, образотворчого мистецтва і літератури. Синергія творчості З. Штокал-

ка завжди була спрямована на промоцію української культури у світі (Дутчак, 2019b).

*Володимир Луців (1929–2019) – соліст-бандурист; автор обробок та аранжувальних для бандури і голосу в супроводі бандури; автор численних науково-популярних публікацій про бандуру багатьма мовами у пресі Великобританії, Італії, Німеччини, США; здійснив численні звукозаписи як співак і бандурист (зокрема з ансамблями, хорами); менеджер-організатор важливих заходів у світі за участю українських митців (повернення на престол в Україну кардинала УГКЦ Івана Мирослава Любачівського (1991), вшанування 100-ліття Патріарха УГКЦ Йосипа Сліпого і його перепоховання у Львові (1992), відзначення 400-ліття Берестейської унії в Римі (1996) та ін.), а також гастролей українських колективів діаспори в Україні та світі; меценат – засновник благодійного фонду підтримки талановитої молоді на рідній Надвірнянщині (Івано-Франківська область); ініціатор створення мистецького музею в Надвірній, який повністю забезпечив власними фондами. Всі види творчості В. Луціва перебували у синергії, щільній взаємодії, підкреслюючи україноцентричне спрямування його діяльності (Дутчак, 2019а).*

*Віктор Мішалов (1960 р. н.) – бандурист (соліст, учасник численних ансамблів і капел в Австралії, Канаді, США, Україні); автор інструментальних та вокально-інструментальних творів, обробок та аранжувальних для соло, ансамблів, бандури і фортепіано, бандури і симфонічного оркестру, чоловічих капел, зокрема Капели бандуристів імені Тараса Шевченка, Канадської капели бандуристів; автор численних звукозаписів академічно-концертного та традиційного кобзарського репертуару, експериментального поєднання різних типів бандурного інструментарію; науковець-дослідник – автор численних енциклопедичних, публіцистичних, наукових публікацій в друкованих та електронних виданнях України, Австралії, США, Канади, наукових статей у фахових виданнях, одноосібних та колективних монографій про харківську бандуру, народні кобзарські традиції, бандурне мистецтво діаспори, автор-упорядник і редактор музичної та наукової спадщини Г. Хоткевича для бандури, виданої з 2000-их років і дотепер, учасник численних наукових конференцій в багатьох країнах світу. Виконавська творчість В. Мішалова – яскравого віртуоза, який опанував різні типи бандур і способи гри на них, охоплює здебільшого обробки українських народних мелодій пісень і танців. Серед солістів-бандуристів діаспори йому належить видання багатьох аудіоальбомів. Отже, основними видами діяльності В. Мішалова можна визначити: виконавську, педагогічну, навчально-методичну, композиторську, диригентську, наукову. Репертуар В. Мішалова умовно можливо розділити на інструментальний та вокально-інструментальний; традиційний (на діатонічній бандурі), сучасний концертно-академічний (на хроматичних інструментах київського і харківського типів) та аранжований (реконструйований), що вміщує твори як оброблені для бандури, так і для ансамблю бандуристів.*

Діяльність В. Мішалова на ниві бандурного мистецтва є справжнім багатогранним способом пропаганди інструмента в сучасному музичному світі, пошуку його невикористаних можливостей на основі синтезу традиційного і новаторського напрямів, що забезпечують перспективу подальшого функціонування цього виду мистецтва (Дутчак, 2013, с. 150).

Юліан Китасти́й (1958 р. н.) – композитор, бандурист – соліст (співак й інструменталіст, імпровізатор), учасник різноманітних колективів, диригент, педагог, організатор міжнародних концертних проєктів («Vandura-downtown», «Experimental Bandura Trio»), учасник театральних постановок і перформансів (у співпраці з «Yara Arts Group») в Україні та за кордоном. У своїй виконавській творчості Ю. Китасти́й синтезував імпровізаційні традиції кобзарства і нові стилі в напрямі сучасності, зокрема World Music (Дутчак, 2020а, с. 88). Його виконавство репрезентоване сольними, ансамблевими, театральними виступами, різножанровою звукозаписною творчістю, колективними імпровізаціями з музикантами цілого світу. Певний час Ю. Китасти́й очолював Канадську капелу бандуристів, організував у Торонто чоловічий квартет бандуристів «По́за межами».

Загалом спостерігається тенденція пріоритетності виконавського напрямку діяльності бандуристів за кордоном у його розмаїтті – сольного (переважно чоловічого), ансамблевого (камерного і капельного, однорідного і мішаного), диригентського. Для нього характерною рисою стала свобода репертуару, відсутність ідеологічно-політичної цензури, що уможливила відтворення традиційних епічних жанрів – дум, історичних пісень, духовних релігійних – кантів, псалмів, колядок, щедрівок, а також героїко-патріотичних пісень визвольних змагань – пісень січових стрільців та воїнів УПА. Розвиток колективного бандурного виконавства зумовив активізацію професійної творчості композиторів і аранжувальників, появу численних нових композицій, обробок і перекладів.

Бандурне мистецтво діаспори не могло б реалізуватися без діяльності упродовж ХХ ст. багатьох бандурних майстрів (В. Ємець, брати О. і П. Гончаренки, С. Ластович-Чулівський, Ф. Деряжний, К. Блум, В. Вецал та ін.), які зберегли та розвинули традиції харківського інструментарію, відповідного способу гри. Саме реконструкція інструментів та поява нових удосконалених зразків бандур уможливили відтворення як автентичного кобзарського репертуару, так і активізацію творчості композиторів і виконавців (З. Штокалко, Г. Китасти́й, Ю. Олійник, В. Мішалов та ін.). Часто самі майстри інструментів були яскравими виконавцями, педагогами, аранжувальниками.

Саме творчий універсалізм бандуристів в умовах інонаціонального оточення зумовив появу і видання перших підручників гри на бандурі (Г. Хоткевич, 1909; В. Шевченко, 1913), першого нотного репертуарного збірника («Наша пісня», Прага, 1926), перших організованих форм навчання бандуристів (Катеринодар, Кубань, 1913; Москва, 1913; Прага–Подєбради, 1926–1927), кристалізацію й утвердження сольної та ансамблевої концертно-академічних форм виконавства (творчість В. Ємця, М. Теліги, колективів 20–30-х рр.), формування організаційних структур (товариство «Кобзар», Москва, 1913; товариство «Кобзар», Прага, 1923), різножанрової звукозаписної діяльності солістів та колективів у фіксації концертного репертуару бандуристів, що суттєво випереджувало аналогічні процеси на материковій Україні.

Багатовекторність діяльності митців засвідчує і процес синергії видів творчості. Наприклад, діяльність В. Ємця, Ф. Деряжного, С. Ластовича-Чулівського, Ю. Фединського репрезентує нерозривність конструкторського і виконавського напрямів, М. Теліги, Г. Китастого, Ю. Китастого, Ол. Герасименко-Олійник – рівно-

вимірність сольного й ансамблевого музикування, Г. Бажула, Г. Китастого, Ю. Китастого, В. Мішалова, П. Деряжного – взаємодію ансамблево-виконавської і диригентської творчості, В. Ємця, Л. Гайдамаки, В. Мішалова – єдність виконавського і композиторського напрямів, Г. Китастого, В. Луціва, Ю. Китастого – поєднання виконавського й організаційно-менеджерського видів (Дутчак, 2020а, с. 88).

## Висновки

Отже, бандурне мистецтво української діаспори – вагома складова музичної культури України, що забезпечувала її національну ідентифікацію та широку презентацію у світі упродовж ХХ ст., в умовах офіційної бездержавності до 1991 р., засвідчила щільну взаємодію з її материковою частиною у період незалежності. Творчий універсалізм, що загалом характерний для діячів української культури, яскраво проявився й у діяльності митців зарубіжжя, зокрема в бандурному мистецтві. Високу оцінку діяльність бандуристи діаспори отримали вже за незалежної України: Григорій Китастий (США) – звання Героя України (помертено); Віктор Мішалов (Канада), Ольга Герасименко-Олійник (США), Віра Зелінська (Канада), Володимир Мота (Канада) – звання заслуженого артиста України; Володимир Луців (Великобританія), Юрій Олійник (США), Віктор Мішалов (Канада) – кавалери ордена «За заслуги»; Олег Махлай (США) – звання заслуженого діяча мистецтв України; Анатолій Мурга (США) – звання заслуженого працівника культури України; Капела бандуристів імені Тараса Шевченка (США) – присудження Національної премії України імені Тараса Шевченка.

Значні творчі досягнення бандуристів української діаспори – конструкторські, виконавські, звукозаписні, здобутки у суспільно-громадській, освітньо-педагогічній, видавничій галузях дозволили визначити бандурне мистецтво українського зарубіжжя як важливий мистецький напрям, що синтезував опору на кобзарські традиції поряд із концертно-академічними тенденціями творчості, сприяв популяризації й об'єктивності у висвітленні проблематики кобзарства і бандурного мистецтва в наукових дослідженнях та періодиці у цілому світі.

Творча діяльність бандуристів українського зарубіжжя переважно мала універсальний характер, охоплювала багато напрямів як розвитку окремих видів творчості, так і жанрово-стильової презентації українських здобутків. У бандурному мистецтві діаспори упродовж ХХ – початку ХХІ століття визначено як пріоритетний (провідний) напрям діяльності *виконавський*, тобто діяльнісний тип *універсал-виконавець* (за О. Комендою). Він охоплює різні види виконавства – як соліста чи учасника, диригента бандурного колективу, звукозаписну діяльність – або ж суміщення окремих чи всіх перелічених видів. Допоміжними виступають такі напрями, як *конструкторський* (обґрунтування типів моделей бандур та їх виготовлення); *композиторський* (створення авторських композицій, обробок, аранжувань для власного використання та для учнів чи послідовників); *педагогічний та методичний* (навчання та формування методик гри); *науково-дослідний та публіцистичний* (видання статей, монографій та пресових публікацій); *адміністративно-організаційний* (керівництво навчальними інституціями, осередками, управління колективами, виданнями); *менеджерсько-організаційний* (підготовка



концертної, звукозаписної, видавничих, наукових та фестивальних заходів) та ін. Завдяки діяльності бандуристів української діаспори відбувалося випередження у багатьох напрямках творчості, порівнюючи з материковою радянською Україною. У період незалежної держави українці-бандуристи материкової та діаспорної України налагодили щільну співпрацю у виконавському, конструкторському, навчально-методичному напрямках. Продовжуються пошуки творчого співробітництва у композиторському та видавничо-редакційному напрямках, налагодженні взаємодії в організаційно-менеджерській діяльності.

### Список бібліографічних посилань

- Айзенк, Г., & Вильсон, Г. (2000). *Как измерить личность* (А. Белопольский, пер.). Когито-Центр.
- Ваврик, О. (2006). *Кобзарські школи в Україні*. Збруч.
- Дутчак, В. (2013). *Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття*. Фоліант.
- Дутчак, В. (2015). Бандурне мистецтво в системі культури української діаспори ХХ – початку ХХІ ст. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Історичні науки», 23*, 175-180.
- Дутчак, В. (2018). Творча і наукова діяльність Андрія Горняткевича (Канада) в контексті розвитку бандурного мистецтва України та діаспори. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво, 2*, 106-124. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.2018.153383>
- Дутчак, В. (2019а). Синергія творчості Володимира Луціва (Великобританія): до 90-річного ювілею митця. *Актуальні питання гуманітарних наук, 24(1)*, 25-29. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/24.176712>
- Дутчак, В. (2019б). Синергія творчості Зіновія Штокалка: традиція та інновація (до 100-річчя від дня народження). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям: Мистецтвознавство, 32*, 11-19. <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi32.244>
- Дутчак, В. (2020). Синтез видів творчої діяльності бандуристів української діаспори: традиції і новаторство. *Актуальні питання гуманітарних наук, 29(5)*, 83-90. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209708>
- Дутчак, В. (2021а). Капела бандуристів імені Тараса Шевченка: синтез бандурної та хорової творчості. In *Synergetic paradigm of Ukrainian choral culture* (pp. 28-52). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-035-3-2>
- Дутчак, В. (2021б). Персоналогічні здобутки в бандурному мистецтві української діаспори. В *100 років української культури в екзилі*, Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ (с. 156-159). НАКККіМ.
- Ємець, В. (1961). *У золоте 50-річчя служби Україні*. УВАН.
- Карась, Г. (2012). *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття*. Тіповіт.
- Коменда, О. І. (2020). *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі* [Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].

- Самчук, У. (1976). *Живі струни. Бандура і бандуристи*. Видання Капели Бандуристів ім. Тараса Шевченка.
- Штокалко, З. (1992). *Кобзарський підручник* (А. Горняткевич, ред.). Видавництво Канадського інституту українських студій.

## References

- Dutchak, V. (2013). *Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia XX – pochatku XXI stolittia* [Bandura art of Ukrainian diaspora of the XX – beginning of the XXI century]. Foliant [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2015). Bandurne mystetstvo v systemi kultury ukrainskoi diaspory XX – pochatku XXI st. [Bandura art in the system of Ukrainian diaspora musical culture during the XX – beginning of the XXI century]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu "Ostrozka akademiia". Serii "Istorychni nauky"* [Scientific Notes of Ostroh Academy National University. "Historical Sciences" Series], 23, 175-180 [in Ukrainian].
- Dutchak V. (2021b). Personolohichni zdobutky v bandurnomu mystetstvi ukrainskoi diaspory [Personal achievements in the bandura art of the Ukrainian diaspora]. In *100 rokov ukrainskoi kultury v ekzylu* [100 years of Ukrainian culture in exile], Proceedings of the All-Ukrainian scientific and practical conference, Kyiv (pp. 156-159). NAKKKiM [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2018). Tvorcha i naukova diialnist Andriia Horniatkevycha (Kanada) v konteksti rozvytku bandurnoho mystetstva Ukrainy ta diaspory [Artistic and scientific activity of Andrii Hornjatkevych (Canada) in the context of bandura art development in Ukraine and among diaspora]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Muzychne mystetstvo* [Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art], 2, 106-124. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.2018.153383> [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2019a). Synerhiia tvorchosti Volodymyra Lutsiva (Velykobrytaniia): do 90-richnoho yuvileiu myttisia [Art synergy of Volodymyr Lutsiv (Great Britain): dedicated to his 90th birthday]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk* [Humanities Science Current Issues], 24(1), 25-29. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/24.176712> [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2019b). Synerhiia tvorchosti Zinoviia Shtokalka: tradytsiia ta innovatsiia (do 100-richchia vid dnia narodzhennia) [Zinovii Shtokalko's art synergy: tradition and innovation (dedicated to 100th birth anniversary)]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku. Napriam: Mystetstvoznavstvo* [Ukrainian Culture: The Past, Modern, Ways of Development. Branch: Art Criticism] 32, 11-19. <https://doi.org/10.35619/ucpm.vi32.244> [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2020). Syntez vydiv tvorchoi diialnosti bandurystiv ukrainskoi diaspory: tradytsii i novatorstvo [Synthesis of creative activities types among the Bandurists of the Ukrainian diaspora: traditions and innovation]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk* [Humanities Science Current Issues], 29(5), 83-90. <https://doi.org/10.24919/2308-4863.5/29.209708> [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2021a). Kapela bandurystiv imeni Tarasa Shevchenka: syntez bandurnoi ta khorovoi tvorchosti [Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus of North America: synthesis of bandura and choral art]. In *Synergetic paradigm of Ukrainian choral culture* (pp. 28-52). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-035-3-2> [in Ukrainian].
- Eysenck, H., & Wilson, G. (2000). *Kak izmerit' lichnost'* [Know your own personality] (A. Belopol'skii, Trans.). Kogito-Tsentr [in Russian].

- Karas, H. (2012). *Muzychna kultura ukrainskoi diaspory u svitovomu chasoprostori XX stolittia* [Musical culture of the Ukrainian diaspora in the world space of the twentieth century]. Tipovit.
- Komenda, O. I. (2020). *Universalna tvorcha osobystist v ukrainskii muzychnii kulturi* [Universal creative personality in Ukrainian musical culture]. [Doctoral Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music] [in Ukrainian].
- Samchuk, U. (1976). *Zhyvi struny. Bandura i bandurysty* [Living strings. Bandura and Bandurists]. Vydannia Kapely Bandurystiv im. Tarasa Shevchenka [in Ukrainian].
- Shtokalko, Z. (1992). *Kobzarskyi pidruchnyk* [Kobzar textbook] (A. Horniatkevych, Ed.). Vydavnytstvo Kanadskoho instytutu ukrainskykh studii [in Ukrainian].
- Vavryk, O. (2006). *Kobzarski shkoly v Ukraini* [Kobzar schools in Ukraine]. Zbruch [in Ukrainian].
- Yemets, V. (1961). *U zolote 50-richchia sluzhby Ukraini* [In the golden 50th anniversary of Ukraine's service]. UVAN [in Ukrainian].

---

## SPECIFICITY OF CREATIVE UNIVERSALISM OF THE UKRAINIAN DIASPORA BANDURISTS

**Violetta Dutchak**

*Doctor of Arts, Professor;*

*ORCID: 0000-0001-6050-4698; e-mail: violetta.dutchak@pnu.edu.ua*

*Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine*

67

### **Abstract**

**The purpose of the research** is to determine the vectors of creative universalism in the activities of bandura artists of the Ukrainian diaspora of the 20th – early 21st centuries. The article analyzes the principles and manifestations of creative universalism of the bandura art of the Ukrainian diaspora. The personalities of bandura artists of the diaspora, whose work has become a manifestation of universalism in the context of actualizing the need to generalize and analyze the achievements of bandura art abroad as part of Ukrainian musical culture, are highlighted. **The research methodology** involves the use of historical, axiological, musicological and cultural approaches and methods. They allowed considering the activities of bandura players in a non-national environment (historical approach), the value of their achievements in various vectors of creativity (axiological approach), and comprehensively present the contribution of bandura players to the world treasury of Ukrainian culture from the standpoint of universalism (musicological and culturological approaches). **The scientific novelty of the research** lies in the introduction into scientific circulation of the analysis of creative activity and achievements of bandura artists in the Ukrainian diaspora from the standpoint of universalism, priority of the type of activity or their synergy. **Conclusions.** In the bandura art of the diaspora during the 20th and beginning of the 21st century, the performing direction of activity has been defined as a priority (leading one). It covers different types of performance as a soloist or participant, conductor of a bandura ensemble, recording activities or a combination of some or all of these types. Auxiliary areas are such areas as design (substantiation of types of bandura models and their

manufacture); composition (creation of author's compositions, arrangements, arrangements for personal use and students or followers); pedagogical and methodical (teaching and formation of game methods); research and journalistic (publishing scientific articles, monographs and press publications); administrative and organizational (management of educational institutions, centres, management of teams, publications); managerial and organizational (preparation of concert, recording, publishing, scientific and festival events), etc.

**Keywords:** bandura art; diaspora; creative universalism; vectors of creative activity; synergy of creativity



DOI: 10.31866/2616-7581.5.1.2022.258149

УДК 782.1(=161.2):781.68

## ОРИГІНАЛ ТА РЕДАКЦІЇ ОПЕРИ «ТАРАС БУЛЬБА» М. ЛИСЕНКА

Яна Іваницька

*кандидат мистецтвознавства;**ORCID: 0000-0002-0356-5563; e-mail: zhurnalist@ukr.net**Київ, Україна***Анотація**

**Мета дослідження** – встановити причини створення редакцій опери «Тарас Бульба» М. Лисенка; проаналізувати розбіжності між авторською версією та варіантами, запропонованими Ревуцьким - Лятошинським. Адже на сцені опера йде у редакціях, у музикознавчій літературі (особливо останніх років) твір аналізується за авторським клавіром (З. Юферова, Л. Корній), а наукові монографії радянських часів подають або невірну, або напівприховану інформацію. **Методологія дослідження.** У статті застосовано порівняльний текстологічний аналіз оригінальної партитури та редакцій твору. **Наукова новизна дослідження.** Здійснено порівняльну характеристику авторського варіанту опери М. Лисенка «Тарас Бульба» та кількох версій, створених Л. Ревуцьким, Б. Лятошинським та М. Рильським. **Висновки.** В дослідженні автор доходить висновку, що оригінал опери М. Лисенка відрізняється за жанром від редакцій твору, адже у композитора – це певний синтез лірико-психологічної опери з рисами комедійної та героїко-патріотичної народної драми. У Ревуцького - Лятошинського – історико-патріотична опера. Отже, сьогодні необхідно було б зробити ще одну версію «Тараса Бульби», більш наближену до авторської. Звісно, це нелегка справа. Новому редактору доведеться порівнювати не лише рукописи М. Лисенка, а й різні версії Ревуцького - Лятошинського. Проте мусить настати час, коли жанр першої української опери не визначатимуть зневажливим словом «плакатність». Тим більше, що це суперечить істині.

**Ключові слова:** Микола Лисенко; Максим Рильський; Борис Лятошинський; «Тарас Бульба»; редакція; варіанти; авторська партитура; Микола Гоголь

**Вступ**

До опери М. Лисенка «Тарас Бульба» зверталися всі дослідники творчості композитора, але досі немає порівняльної характеристики авторського варіанту та кількох версій, створених Л. Ревуцьким, Б. Лятошинським та М. Рильським. На сцені опера йде у редакціях, у музикознавчій літературі (особливо останніх років) твір аналізується за авторським клавіром (З. Юферова, Л. Корній), наукові монографії радянських часів подають або невірну, або напівприховану інформацію. І. Белза стверджує, що «авторська партитура "Тараса Бульби" до нас не

дійшла» (Бэлза, 1947), В. Самохвалов (1981), П. Запорожець (1960), С. Лісецький (1989), В. Косенко (1937) вказують, що редакція робилася «за дорученням», але хто, коли і з яких причин доручив, залишалося загадкою. Думка про те, що існує кілька редакторських версій, ніде не розвивалася.

### Мета

Мета дослідження – встановити причини створення редакцій опери «Тарас Бульба» М. Лисенка; проаналізувати розбіжності між авторською версією та варіантами, запропонованими Ревуцьким - Лятошинським.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Під час написання статті було опрацьовано спогади сучасників Миколи Лисенка, листи композитора, рукописи М. Лисенка, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, Б. Гмирі – одного з кращих виконавців партії Тараса, проведена робота з фондами Центрального державного архіву-музею літератури та мистецтв України (ЦДАЛМУ), архівом Національної опери України, періодичними виданнями 1920–1990-х рр., серед яких – рецензії на постановки опери і наукові дослідження. Спробуємо ж реконструювати історію «Тараса Бульби».

### Виклад матеріалу дослідження

М. Лисенку, який походив з давнього козацького роду, тема гоголівського «Тараса Бульби» була близькою. У 1878 році разом з археологічною експедицією композитор побував на острові Хортиця, де познайомився зі «славною минувиною... розкішної, суворої Старої Січі», після чого в листах захоплено розповідав про цей край (Лисенко, 1959, с. 204). Проте від наміру написати оперу (1874) до втілення задуму минуло майже 17 років. «Тарас Бульба» писався в часи, коли негласно діяв Емський акт, і розповсюджувалася цензура на малоросійське слово (Валуєвський циркуляр). Що могло чекати на твір, де у вустах головного героя лунали цілком крамольні слова: «... на Україні є тепер чимало люду, що цурається і мови, і звичаїв, і родини, але й в них є частка Божа, і вона колись проснеться...»?!

Всім відомий факт, що опера не була поставлена за життя М. Лисенка. Як свідчать спогади М. Старицького, М. Лисенку кілька разів пропонували свою допомогу видатні митці, зокрема П. Чайковський, М. Римський-Корсаков. Диригент імператорського московського театру Альтані та співак і режисер А. Барцал також просили М. Лисенка дати їм «Тараса Бульбу». Але йшлося про постановку російською мовою. У 1911 році велися переговори з Великим театром, адміністрація якого також не дала згоди на постановку мовою оригіналу, мотивуючи тим, що М. Гоголь написав «Тараса Бульбу» російською.

Тим часом композитор готував свій твір до друку – у Лейпцигу, у видавництві К. Г. Редера. Клавір побачив світ лише через рік після смерті Миколи Лисенка – у 1913. У нотах текст подано двома мовами – українською та російською (пере-

клад належить Л. Старицькій-Черняхівській). Проте вперше «Тарас Бульба» був поставлений тільки восени 1924 року на сцені Харківської опери.

Прем'єра викликала дуже різні оцінки – від категоричного вислову композитора, критика, диригента та педагога Б. Яновського «стара бліда музика» та безапеляційного визначення долі опери С. Футорянським «Тарас Бульба» «скоро вмере» – до проблемної статті письменника, актора, режисера та композитора Г. Хоткевича. Останній аналізував причини відсутності уваги до першої класичної опери, причини негативного ставлення до неї, і дійшов висновку, що: «тут на першому плані просто наша некультурність, яка завжди і в усіх малокультурних народів виявляється насамперед в недооцінці свого і переоцінюванні чужого» (Хоткевич, 1924). Г. Хоткевич зміг побачити в опері М. Лисенка найголовніше – її національну суть, яка полягала не просто в близькості до української музики, а відчувалася у глибинній структурі опери. До думки Г. Хоткевича схилився і музичний критик Я. Юрмас (1925), який попри всі критичні зауваження зазначив: «Безсмерттю опери ми не сумніваємось» (с. 148).

Червоною ниткою в усіх статтях проводилася думка про розтягненість опери. Подальші сценічні версії відзначалися скороченням – на смак і розсуд постановників. Це і стало однією з причин появи редакції. На питання, кому належить ідея перероблення, відповідає стаття Л. Ревуцького «Нова редакція опери М. Лисенка "Тарас Бульба"»: «... з ініціативи ... Київської опери та Наркомосвіти розпочато велику роботу над новою редакцією опери М. Лисенка "Тарас Бульба". Цю роботу доручено тт.: Пазовському й Лапицькому від опери, композиторам Ревуцькому та Лятошинському і поетові Рильському», – а далі дуже важливий додаток: «Велике значення для роботи над "Тарасом Бульбою" в розумінні вироблення основних принципів, загального плану та напряду, мала спеціальна нарада, що відбулася в присутності П.П. Любченка та А.А. Хвилі, які зробили ряд цінних зауважень та вказівок в окремих важливих питаннях, що стосуються нової редакції» (курсив авторський – Я. І.) (Ревуцький, 1936, с. 6). Виявляється, що не тільки Наркомосвіта керувала розробкою плану нової редакції, але й сам перший заступник Голови ЦК ВКП(б) України та Голова Ради народних комісарів УРСР П. Любченко.

Об'єктивно Наркомосвіта доручила зробити редакцію митцям, які прекрасно знали М. Лисенка і його творчість. Б. Лятошинський – блискучий майстер оркестровки, Л. Ревуцький – улюблений учень М. Лисенка, М. Рильський, який знав композитора зі своїх дитячих років. Але, судячи з нотаток Л. Ревуцького, всі троє навряд чи мали змогу редагувати так, як їм вбачалося. Адже Й. Сталін, плануючи 1936 року проект нової конституції, відзначав «великі зміни за період 1924–1936 років», наголошуючи на тому, що «радянська інтелігенція – уже не та зашкарубла інтелігенція..., а цілком нова інтелігенція, зв'язана всім корінням з робітничим класом і селянством...» (Сталін, 1936, с. 7).

Безумовно, митцям доводилося бути «зв'язаними цим корінням», щоб не потрапити до рядів «зашкарублї інтелігенції». Але ж внутрішнє невдоволення і протест зоставалися. Можливо саме це спричиняло появу нових переробок – Л. Ревуцький та Б. Лятошинський весь час шукали якийсь альтернативний варіант. У 1955 році була зроблена редакція, котру музична громадськість визнала як

зразкову. Але через два роки Б. Лятошинський, Л. Ревуцький і М. Рильський видали «Тараса Бульбу» в авторському варіанті (XX-томне зібрання творів М. Лисенка). Додамо, що на той час жодний варіант редакції не було опубліковано. Версія Ревуцького - Лятошинського вийшла друком тільки у 1964 році (вдруге – у 1987).

Для того, щоб детальніше з'ясувати, наскільки «планування» нової редакції не залежало від тих, хто її створював, ми звернулися до архівів. У Центральному Державному архіві-музеї літератури та мистецтв України у справах Л. Ревуцького за 1923–1977, 1979 роки (Ф. 3 198, оп. №1, інв. № 243/2) є тільки два нотні рукописи – «Ода пісні» та «Хустина»; зовсім відсутнє листування; біографічні матеріали представлені в невеличкій кількості. У передмові, правда, зазначається, що композитор написав монолог Тараса Бульби на слова М. Рильського за повістю М. Гоголя (1956). Проте, якщо мається на увазі монолог, дописаний для першої переробки (розповідь про катування Остапа), в такому разі твір мусив бути закінчений не пізніше 1937 року. Навіть якби він був написаний для остаточної версії і не увійшов до друку, монолог датувався б 1955 роком. Тож питання залишається відкритим: чи був написаний монолог Тараса після редагування опери, чи це один з варіантів, який тільки намічався для редакції, чи це ще один прояв невдоволеності композитором від праці над переробкою опери М. Лисенка і прагнення щось удосконалити?

Серед оперних справ Б. Лятошинського (ф. 181, оп. 1, інв. № 220/2) є лише чотири варіанти «Золотого обруча» – два рукописні клавіри 1929 року та два склографи 1931 року. У фондї М. Рильського (ф. 46, оп. 1, інв. № 61/2) (1941-1976 роки) зберігається тільки одне лібрето – чорновий рукопис «Украденого щастя» (перша дія) за п'єсою І. Франка. Стенограм засідань Спілки композиторів за 1936–1940 роки в архів-музеї взагалі не існує. Нам вдалося віднайти лише опублікований у пресі фрагмент з Пленарного засідання оргкомітету Спілки Радянських композиторів України від 28 квітня 1937 року, на якому відбулося обговорення нової вистави. Редакцію розглядали з позицій того, наскільки вона відповідає поставленому завданню. Художній керівник Київської опери, диригент-постановник вистави В. Дранишніков «звітував»: «... цією оперою театр реалізував обіцянку, дану товаришу Сталіну, створити монументальну класичну оперу на народно-пісенному матеріалі» («Обговорення прем'єри опери», 1937, с. 23). Далі диригент визнав головною заслугою редакції «введення масової української пісні» і додав, що «в радянських умовах не можна брати явищ ізольовано від епохи, без розуміння соціальних змін... Адже відомо, що факти переробки опер були і в минулому. Культура у XIX ст. так зросла, що Ліст дозволив собі переробити Баха...». Композитор, професор Київської консерваторії Г. Таранов акцентував, що у новому варіанті «опера, безперечно, виграла, і стала ближчою радянському слухачеві». Дійшло до того, що і сам Л. Ревуцький почав висловлюватися канцелярською мовою, і говорив про «соціальне обличчя Остапа».

Майже всі наголошували на тому, що М. Лисенко невірно трактував М. Гоголя, зробивши наголос не на героїчній фігурі Тараса, а на «романі Андрія» – цього «слабовільного сентиментального баболюба», за висловом Л. Ревуцького. Тож аналізували відмінність загальної концепції, зокрема: опера дістала не «особистого ухилу, а соціальної значимості»; «пасивну фігуру» Тараса зробили актив-



ною: тепер він не просто боровся, а й гинув, його прив'язували до дерева і спалювали; проте сценографія підвела: на прем'єрі «вогонь був дуже далеко розташований, і вийшло, що Тарас горів сам по собі, а вогонь сам по собі» (К. Данькевич); також в опері максимально скоротилися партії ліричних персонажів – Андрія та Марильці, друга картина (у Марильці) взагалі була прибрана.

Водночас на обговоренні наголошувалося, що стиль опери змінений не був. З критикою виступив тільки О. Лисенко – син композитора: «змінені окремі фрази..., мелодія, гармонія. Змінено дуже багато цінних і характерних ілюстративних моментів перед картиною Андрія вночі. Тут якась недомовленість, відсутність відповідного настрою... Дуже багато номерів Лисенка, цінних за своїм музичним змістом, викинуто: козак, хор, дуєт Насті та Андрія, антракт перед 4 дією, арія Татарки тощо. Дуже мало залишилося від дуєту Андрія та Марильці... Виступ Тараса з 1 дії на базарі музично не оформлений. Тут немає зв'язку, Тарас вискакує мов якийсь крамар на базарі... У 5 дії нічого не залишилося від Лисенка. Є тільки фігура Тараса, який метушиться, жалюгідна фігура Андрія, якому Тарас пропонує зупинитись, той спокійно оглядається на коні, і Тарас його вбиває. Лисенко надавав цій дії дуже великого значення. Знаменита промова на бочці до козаків, якої тепер немає, дуже важлива. Тут Тарас хоче підбадьорити розбитих і стомлених козаків. Порушення стилю, безумовно, є...» («Обговорення прем'єри опери», 1937, с. 22).

Виступ О. Лисенка проігнорували, проте прислухались до критиків, які наголошували на розтягнутості і важкості сприйняття, а ще «перевантаженості масовими сценами» і «перевантаженості оркестру, який до кінця опери втрачав свою переконливість» (Косенко, 1937, с. 18). Найсуттєвішу ж ваду виявив В. Дранишніков – трагічний фінал «в конструкції спектаклю ... не дав певного акорду героїчних моментів». Тож наприкінці пленарного засідання композитор П. Козицький, на той час голова Вищого музичного комітету Наркомосу УРСР, підсумував: «Наша науково-дослідна секція повинна почати роботу над порівнянням старої і нової редакції, поставити питання перед Управлінням мистецтв про те, що редакція і постановка "Тараса Бульби" на сцені Київської опери не є ще закінченою» («Обговорення прем'єри опери», 1937, с. 23).

Скільки ж всього було переробок і чим вони відрізняються? В цьому нам допомогли матеріали, які зберігаються в архіві Національної опери України. А саме: одинадцять примірників рукописних партитур, та три різних редакції у клавірах – 1937 року з трагічним фіналом, 1939 року з більш оптимістичним завершенням, і 1944 року, який майже збігається з друкованими клавірами 1964 та 1987 років.

У редакції 1937 року наприкінці 4 дії змальовувалася битва, в якій Тараса поранено, а Остапа взято до полону. На початку п'ятої – розповідь Тараса про катування сина: «Ви знаєте, не сотні козаків, а тисячі замучені в Варшаві». В. Косенко у своїй статті зауважував, що цей фрагмент справляє найсильніше враження з усієї вистави. Справді, вражає психологічність: Тарас розповідає про силу духу Остапа: «Трищали кості..., плакав люд навколо. А він ні слова... Добре, синку, добре». Ці останні слова служать рефреном монологу. Тарас немов на межі божевілля – у свідомості перетинаються спогади, реальність і уява. Як у забутті, він підбадьорює Остапа: «Добре, синку, добре...»

За новою редакцією Тарас прагне помсти не стільки за Андрія, скільки за Остапа, муки якого не дають йому спокою. Трагізм посилюється і тим, що гине й сам Тарас. Коли його хапають поляки, він ще встигає скрикнути козакам: «Швидше до берега! Ліворуч там човни!» У сцені спалення Тараса звучить оркестровий епізод, в якому центральне місце займає основний лейтмотив опери – символ героїства.

Насамкінець – дуже стисло – змальовується перемога. Товкач гукає: «Гей, панове! Товариство! Сюди надходить наше військо!». Звучить фінальна пісня «Погуляймо, миле браття», яка завершується словами: «Нехай знає панство кляте нашу чесну зброю, хай лунає наша слава долом і горою». Після трагічної смерті Тараса перемога (особливо в такому штучно-безтурботному вигляді) не сприймалася. У партитурі рукою диригента поруч з партією Товкача на останніх сторінках, олівцем написано: «Тарас». Можливо, постановники вирішили не спляувати Тараса, а врятувати його заради більш радісного фіналу, тож доручили йому, а не Товкачу, радіти перемозі разом зі слухачами.

Друга переробка 1939 року зображає інший фінал. Автори ніби хотіли помститися за смерть Тараса і Остапа, тому зробили дзеркальну симетрію попереднього фіналу. Тепер до полону потрапляли Марильця з Воеводою, яким Тарас загрожував смертю. Рукою режисера зазначено: «Лунає постріл». Чути хор козаків: «Перемога, батьку!», після чого лунає хор, перенесений з третьої дії лисенківської партитури – «Гей, не дивуйте, добрії люди». В останніх тактах урочисто звучить основний лейтмотив опери.

У клавірі 1944 року подається російський текст – але не Л. Старицької-Черняхівської, а С. Городецького. Наведемо кілька цитат у порівнянні:

<b>С. Городецький</b>	<b>Л. Старицька-Черняхівська</b>
<b>Остап:</b> Где Андрей? Куда пропал он? Не найдешь его нигде!	<b>Остап:</b> Где ты был? Тебя искали... И что тебе не ум опять взбрело?
<b>Кобзарь:</b> Наш народ паны терзают, Мучат изуверы, Нас отречься заставляют От отцовской веры	<b>Кобзарь:</b> Припасем же мы собрата Из дамасской стали, Постоим за нашу веру, Как отцы стояли
<b>Первый хор (шесть слепцов)</b> – своеобразный вариант кобзарей: Я во тьме хожу, пою, Горько плачу, слезы лью...	<b>Первый хор (козаки):</b> Ты запой нам, старче Божий, Запой думу про бывшее, Про дела отцов и дедов, Что гремели громкой славой

Коментувати художню цінність російських текстів на користь Л. Старицької, певно, зайве. В цілому ж, цей варіант клавіру є найбільш близький до остаточної версії редакції. Що стосується партитур, вони не є атрибутовані, тож перед нами постало й завдання з'ясувати, в якому році написаний кожний з варіантів і чиєю рукою.

Судячи з печаток, партитури були передані до оперного театру з ЦДАЛМУ. Кожна дія в окремій підшивці (по два різних варіанти) і ще примірник, на котрому

зазначено: «Вставка до опери Лисенка комп. і дир. Радзівського. II дія, сцена 1». У середині – клавір, партитура, окремі партії – все в чернетковому варіанті. Очевидно, йдеться про М. Радзівського – українського композитора та диригента, який працював у Київському оперному театрі в 1928–1934 рр. Відомо, що він диригував «Тарасом Бульбою» в авторській редакції (Косенко, 1937). Ноти подано в авторському варіанті, але працювати з ними неможливо, бо це лише уривки.

Один з повних рукописів партитури (п'ять одиниць) датований 1936 роком. Під назвою твору зазначено: «Оркестровка Бориса Лятошинського». Цей варіант партитури за почерком дуже нагадує стиль композитора – вербальний текст дрібний, нерівний, ноти чіткі, акуратні, закреслення нервові, багатьма штрихами. З партитури стає зрозумілим, що не тільки Б. Лятошинський оркестрував «Тараса», але частково і Л. Ревуцький. Так, наприкінці 4 дії рукою Б. Лятошинського написано: «Вставка – музика і оркестровка Ревуцького» (с. 134/73 рукопису). Мається на увазі 7 сторінок – сцена з Єзуїтом, яку ввів Л. Ревуцький. В нотах інший колір чорнил – не сині, а чорні, і зовсім інший почерк – більш рівний, акуратний, спокійний. На останній сторінці простим олівцем накреслено: «исправить партію литавр согласно с партитурой Л. Р.», і синім олівцем: «посмотреть на оригинал» – почерк, очевидно, диригента, тобто В. Дранишнікова. Адже манера письма дуже нагадує ремарку на титулі 4 дії, яка може належати тільки диригентові: «Орган дал ноту la для настройки оркестра».

Другий варіант партитури також рукописний, але без дат та імен. Єдине, що можна сказати – партитура не належить М. Лисенку – ні за змістом, ні за авторством. Проаналізувавши всі версії, можна зробити висновок, що найбільше редакції відрізняються фіналом опери. Тракткування ж персонажів та жанру твору в трьох редакторських варіантах схоже, і всі вони різняться з задумом М. Лисенка. Показово, що жанр опери та зміна характерів героїв залежала не від дописування певних епізодів, а від скорочення тих чи інших сцен. Деякі зі скорочених номерів об'єктивно затягували дію. Це насамперед великі ансамблеві сцени. Л. Ревуцький (1936) писав: «Найбільш складні і невдячні моменти для постановника є саме отакі ансамблі, де п'ять (а то й більше осіб) співають часто про різні речі, або може й про одну річ, але цілком по-різному. Сенс ні при яких умовах, ні при якій дикції артистів до слухача ніколи не доходить» (с. 7).

Критикував редактор ще один хор – хор челядинців (2 к. 1 д.), коли Андрій стрибав у вікно («Ловить, держить, то певно, злодій був»). Він нагадував Л. Ревуцькому «славнозвісну "вампуку"». «Фактура хору, – писав він, – потребує уважного виконання, стоячи на місці», – а це зовсім не сходилося зі сценічною дією. Проте мало віриться, що М. Лисенко, автор 12 опер і більше десятка музики до театральних вистав, настільки не зрозумів завдання, яке поставив перед постановниками. Клавір 1913 року дає відповідь на це питання і вирішує його дуже просто: над хором стоїть ремарка: «за сценою». Зрозуміти Л. Ревуцького можна тільки в одному випадку: під час написання статті він міг знати оперу лише по сценічних постановках. Не виключно, що режисер і диригент не додивилися ремарки і витягли на сцену нерухомий хор, чим справді викликали асоціації з оперною «вампукою».

Скорочувалися і жанрові сцени. Наприклад, хорова сцена на ринку, яка не поступається за характерністю хорам в операх М. Мусоргського. Хор у М. Лисенка

був постійним учасником дій від самого початку, коли хлопці просять заспівати Кобзаря пісню. Потім – на ринку, в хаті Тараса, на Січі, в покоях Марильці. В редакціях багатьох хорів або немає, або їх зміст вкладається в репліки окремих персонажів – Остапа, Насті, Тараса. Залишаються переважно хори, які звучать патріотично, пафосно. Саме через цю жанрову одноманітність опера перетворюється на плакатну.

Так само вплинули скорочення і на характеристики головних персонажів – Тараса, Насті, Андрія, Марильці. З живих людей, які мають свій характер, дійові особи перетворилися на типажі. У новій редакції справжнім героєм було зроблено Остапа. Він першим брав Дубно разом з батьком, у нього з'явилося нове аріозо у 2 дії «Горе, горе на Україні», він кидався захищати кобзаря і першим відповідав на його пісню-заклик. Створився розвинений образ «активного борця-патріота», позбавлений будь-яких особистих почуттів.

Андрій у Ревуцького - Лятошинського фактично був нівельований – такий собі «сентиментальний баболуб» (за визначенням Л. Ревуцького), помножений на зрадника. Не образ, а просто взірець для догани. Друга картина опери, де розвинені образи Андрія та Марильці, вилучалася зовсім, про зовнішність юнака-красеня та його військові здібності майже нічого не говорилося. Тоді як у М. Лисенка Андрій весь час отримував побічну характеристику з вуст різних персонажів. Марильці він бачився як «Одважний, запальний...», польський Воєвода називав його «найтяжчою рукою ворогів». Тарас розумів смерть Андрія як трагічну, адже у батьківському серці образ сина розколовся на дві частини. З одного боку – зрадник Батьківщини, з другого – справжній герой: «І станом явір, і чорнобривий, і краса з лица... Що за рука була міцна у січі!», «Був лицар перший!»

Що стосується образу Марильці, сьогодні, напевне, нікому не спаде на думку бачити її як лірико-комічну героїню, а саме так її трактували М. Старицький та М. Лисенко. Адже і музичні жанри (переважно вальсовість), і певна ситуативна семантика перевдягання (Марильця наряджає Андрія панянкою – 2 картина 1 дії), і навіть словесний текст М. Старицького вказує на приналежність Марильці до амплу характерних героїнь. У передмові до клавіру 1957 року М. Рильський пише, що в лібрето опери змінені тільки «вульгаризми, які неприємно разять вухо, особливо у вустах Марильці».

Порівнявши клавіри 1913 і 1957 років, ми знайшли менш як десять розбіжностей у вербальному тексті, але які ж вони значущі! То не є заміна «вульгаризмів», то є вихолощення характерності образу. Не забуваймо, що М. Старицький – майстер сатиричного та комічного пера. Тож і у М. Лисенка Марильця – юна дзига, упевнена у своїй чарівності, весела, запальна, ласкава і ніжна. Вона – різна. Але зовсім не схожа на ту марнославну панянку з гордими очима, яку ми звикли бачити на сценах театрів. Ось декілька прикладів розбіжності побічної характеристики Марильці та її власних реплік. У М. Старицького Марильця співає: «*Всі благають стать до шлюбу, а я їм копилю губу*». М. Рильський «підчищає»: «*... а я їм сміюсь на згубу*». М. Старицький вкладає у уста героїні відверте питання: «*Нащо ж мені срібло і золото..., щоб хутчій віддатися?*». М. Рильський згладжує: «*... щоб хутчій посватали?*». Андрій співає, згадуючи кохану: «*І в навіженому бою твою ухмилку я ловлю*». М. Рильський змінює «ухмилку» на «усмішку». Але ж наскільки

ки змінюється образ! Хіба може слово «усмішка» передбачати стільки смислових підтекстів, скільки є в цьому діалектному слові «ухмилка» – іронія і принада, примха і химерність, вибагливість і забаванка. І хоча у згаданих клавірах 1913 і 1957 років немає музичних змін, але навіть за літературною редакцією співака, котра вчить партію, вимушена по-іншому *розуміти* та *інтонувати* образ. А саме через інтонування створюється певний характер (К. Станіславський казав, що у психіці народжується міміка, в міміці народжуються тембри). Що стосується купюр в інших редакціях, партія Марильці гранично обмежена, як у сольних виставах, так і в дуетах-діалогах.

Найбільших же змін зазнав образ Тараса. Окрім згаданих переробок фіналів, багато фрагментів скорочувалося в середині опери. Менше уваги приділялося особистим почуттям героя, зате дописувалися нові епізоди, котрі змальовували Тараса як громадянина (аріозо «Гаразд, люблю козацьке слово»). А унікальність образу саме в багатогранності. Це, як ніхто, відчув Б. Гмиря, який вважав образ Тараса «згустком характеру народу». Аналізуючи виконання цієї партії різними співаками, у незакінченому рукописі «З приводу однієї полеміки» Б. Гмиря (1947) гнівно накреслив: «Та хіба ж це наш народ? Це наклеп на наш народ та й на Тараса також...».

Ось як співак бачив образ Тараса: «Йому притаманні не тільки невгамовність, безшабашність, нестримність, внутрішня, а не зовнішня сила. І (не соромтеся!) ніжність і любов не тільки до Батьківщини, а й до синів, дружини Насті. Адже наш народ поряд з велетенською силою (непоказаною зовні, подібно термосу – ззовні холодний, зсередини – кип'яток) дуже ніжний. Він і в піснях, що прийшли до нас із сивої давнини, з тих войовничих часів, передає цю ніжність... Де ще можна знайти ласкавіші слова, ніж голубонько, зіронько, любесенька, чарівна? Чому ж Тарас не може мати цих рис, якщо він є "згусток" народу? Чи не тому, що позбавив його цих рис Гоголь?.. Можна було б так детально не зупинятися на цій рисі характеру, якби не ігнорування її моїми попередниками, які захоплювалися невгамовністю, войовничістю, тобто фактично однобічністю, і якби це не привело до образливих, принизливих для нашого народу вчинків. Наприклад, у сцені прощання матері з синами, які від'їжджають на Січ, мати, благословляючи синів, непритомніе... Тарас з презирством дивиться на неї, безтурботно та грубо вигукує "очуняє" і виходить, весело постукуючи підборами. В надзвичайно трагічній сцені, так сильно відображеній в музиці Лисенком, враз в залі лунає сміх. Чомусь вважалося, що це і є "успіх"! Це, начебто, і є істинний, невгамовний Тарас... В результаті дослідження цього епізоду мені вдалося знайти в старому лисенківському клавірі "pp." над словом "очуняє", з чого видно, що Лисенко трактував цю сцену і слово як бажання Тараса скоріше поїхати, щоб ще раз не пережити нестямну картину прощання». З рукопису Б. Гмирі ясно, що не лише виконавці схематизовано і однобічно трактували образ Тараса, але і редактори також (адже не дарма співак зауважив, що звертався до «старого лисенківського клавіру»).

Тож наведемо ще кілька епізодів, котрі виявляють різницю у трактуванні центрального образу. Друга дія. Сцена у хаті Бульби. Ось що ми знаємо по редакційному варіанту: Тарас, приїхавши з Січі, затяв бійку з сином, почоломкався з ним; не привітавшись з Настею, кинув на її адресу: «Бабський розум геть до лиха»,

а у відповідь отримав: «Одурів старий». Потім – прославний хор на честь хазяїнів, танці та від'їзд до Січі. У лисенківському варіанті все інакше. Бійка з Остапом відбувається за кулісами, Тарас лише після появи на сцені сповіщає: «Ми з Остапом вже й боролись». Це слушно, бо перед очами глядачів бійка виглядає жалюгідно. Примусити оперних співаків вивчити бездоганно прийоми боротьби досить важко, а якщо трактувати сцену у комедійному ключі, втрачається сенс. Який же Остап «справжній козак», якщо батько йому «піддається». До того ж у Лисенка бійку коментує хор, а не Настя: «... от чудасія – батько з сином привітались кулаками». Це додає об'єктивності – не мати жаліє сина, а люди визнають рівність боротьби козаків, хоча і вважають це за «чудасію». Коли ж Тарас просить Настю налити, у М. Старицького він з гумором кидає: «Хай воріженьки гикають», а у М. Рильського висловлюється типізовано: «Хай сміється наша доля».

У сцені від'їзду на Січ також цікава деталь. У Л. Ревуцького Тарас, який бачить страждання Насті, все ж наказує їй: «Час рушати. Благослови». На першому плані – його воля: *час рушати*. У М. Лисенка ж без материнського благословення Тарас не в змозі забрати синів з дому: «Благослови ж... Час рушати».

Під час аналізу п'ятої дії, безумовно, згадуються слова О. Лисенка щодо скорочення важливої сцени Тараса з запорожцями. Він виступає в ній і другим, котрий підтримує втомлених козаків, і полководцем, який розробляє у монолозі стратегію майбутнього бою. На початку дії Тарас проголошує три тости, велівши принести з його воза барило – може на душі стане легше. Перший тост – за найближчих людей – за побратимство (власне, це є арія «Що на світі є святіше»). Другий тост – за Січ-матір: «Хай стоїть вона довіку». Хор весь час підтримує Тараса репліками, що підкреслює єдність героя з козаками. Третій тост – за Україну.

Нарешті, по-іншому трактовано реакцію Тараса на смерть Андрія. Для лисенківського героя війна – то не абстракція, а страшна ситуація, яка поламала його власну долю, примусила зненавидіти і вбити рідного сина. У М. Лисенка стоїть ремарка: «Запорожці виносять труп Андрія. Тарас Бульба занімів і похилився у тяжкій задумі». А через сторінку – емоційний сплеск Тараса, який «прокинувся з забуття»:

*Гей, подайте, в руки дайте, ту гадюку чарівну,  
що згубила мені сина, положила у труну.  
Насміюся я на вроду і за пишну ту косу,  
по ріллі її по стернах, понесу і рознесу.*

Зрештою, герой іде на штурм Дубна зі словами: «Справимо поминки Андрію». В остаточній редакції Л. Ревуцького страждання батька відходять на другий план. Навіть тіло сина Тарас залишає не похованим – на знуцання ворогам. Після вбивства Андрія він не промовляє жодного слова, яке б торкалося особистих почуттів. Тільки патріотичні думки – про землю, про Україну. Можливо, це тому, що особистий біль з погляду радянської естетики вважався більш мізерним, власне, як і особистість в порівнянні з масою? Проте не можна не погодитися з М. Бердяєвим, який зазначає, що в радостях та бідах індивіда не можна гігантськи перебільшувати значення політичних та соціальних обставин. Всім

суспільним прагненням притаманна одна загальна помилка – не береться до уваги психологія особистості, заради якої все і відбувається. Адже індивідуальна особистість – нескінченно мала ланка, але від неї залежить існування всього світу, і в якій, якщо ми вірно розуміємо зміст християнства, навіть Бог бачить свою мету.

Ми не дарма згадали концепцію М. Бердяєва, оскільки не лише ідея захисту Батьківщини, але й християнської віри червоною ниткою проходить через оперу М. Лисенка. В авторському варіанті «Тараса Бульби» майже кожна сцена пов'язана з релігією, котра трактувалася і з позицій естетичних ідеалів, і була невід'ємно пов'язана з побутом та традиціями народу. В опері постійно фігурують молитви: моляться українці та поляки, Андрій, Марильця та Настя. Тарас згадує Всевишнього, коли сідає їсти і йде «на почин», коли просить милості фортуни і благословляє військо на бій (його останні слова – «З Богом!»). Опера сповнена релігійних порівнянь та метафор: Кобзаря називають «Старче Божий», кохання порівнюють з «раєм» і «Божими розкошами». Марильця – та, яку «сам Бог створив на диво», її очі – «як неба Божого блакить», її обличчя – «янголине», Тарас кожну людину вважає «часткою Божою». Весь час фігурує в опері образ найсвятішої ченстоховської Божої Матері – захисниці від хвороб та негод, цілком реальної для поляків Чудодійної ікони міста Ченстохов – оплоту католицької релігії. Бог в опері трактується як першооснова. Показово, що прославний хор, котрий звучить після наставлення Андрія полковником польського війська, присвячений не Андрію – герою, не Воеводі, а небесним силам: «Слава святым заступникам в небі», власне, як і репліки Воеводи: «Господь послав нам ворога за сина» та «Хай віда всяк, що Бог послав нам чудо». Акцентується в опері і протистояння православ'я та католицизму: коли до міста вриваються поляки, найстрашнішими словами є: «... святі церкви не наші вже тепер!». До речі, і момент зради Андрія також показаний через молитву – він співає разом з поляками: «Боже сил, окрий нас благодаттю».

У новому варіанті опери «янголине обличчя» замінене на «прехороше», зовсім відсутній образ Ченстоховської Божої матері, скорочені молитви. Замість лаконічного і піднесеного благословення Тарасом війська на бій: «З Богом!» звучить примусовий заклик: «Тепер слухай мій наказ!» Релігійні моменти найчастіше залишаються тоді, коли їх можна приховати. Наприклад, у 4 дії проводиться соло Марильці – її думки про Андрія, а у контрапункті звучить молитва хору. Звісно, що увага слухачів привернута до героїні, а молитва є лише фоною. Через певні скорочення відбуваються і деякі викривлення. Наприклад, у 4 дії Лисенко написав наскрізну молитву польських богомольців. На початку – прохання «схилитися на сльози чад покараних». В середині – монолог Марильці – її мрії про Андрія («О, ні, не згасить мого лиха молитва навіть пресвята» та «Лийтесь, сльози»), а також поліфонічне накладання лютих слів хору (варіантний розвиток): «... рознеси схизматиків ворожих... Хай не знають, що таке є діти, хай погинуть, як роса на сонці». Наприкінці – просвітлена мольба: «Дай сили не відректися від Тебе». У редакції викреслено перший монолог Марильці та експозицію хору, чим знято психологізм та наскрізність. Показано тільки ворожість і злобу. В оригіналі образно утворювалася тричастинна форма. На початку і в кінці поляки постава-

ли нацією високої моралі, а в середині – запеклими, лютими ворогами. У Л. Ревуцького уже початок є злісним, а позитивний настрій припадає на контрапункт з арією Марильці. Тож у цьому разі викривляється і образ поляків, і сама функція молитви. Вона стає не символом просвітлення й очищення, а навпаки – засобом для виразу ворожості й негативізму.

### Висновки

Окремо необхідно сказати і про різність лисенківської інтродукції та увертюри Л. Ревуцького. У М. Лисенка збережена образна багатогранність у вступі так само як і в опері. Інтродукція написана у складній тричастинній формі. Починається вона основною маршовою темою, далі звучить тематизм Андрія з дуету Андрія та Марильці 4 дії, а у третьому розділі поруч з динамічними фрагментами виписаний уривок з ліричного монологу Насті «Чим тобі я завинила?». Л. Ревуцький будує увертюру у сонатній формі. Вводить як побічну партію тему написаної наново думи Кобзаря «Ой, чи довго ще нам», а у коді варіантно використовує хор «Засвістали козаченьки», запозичений з оперети М. Лисенка «Чорноморці» (у клавірі останньої – №8). Редактор не використовує жодної теми, яка б характеризувала ліричних героїв. Отже, уже перші такти опери і в авторській, і у редакторській версіях засвідчують різні жанрові сторони твору. У М. Лисенка – певний синтез лірико-психологічної опери з рисами комедійної та героїко-патріотичної народної драми. У Ревуцького - Лятошинського – історико-патріотична опера.

Безумовно, були й позитивні моменти у редакційних версіях. Це – і введення лейтмотивної системи, і скорочення довгот, і удосконалення оркестровки. Адже М. Лисенко писав для неповного парного складу оркестру, тому що не мав у Києві повноцінного оркестрового колективу.

Сьогодні необхідно було б зробити ще одну версію «Тараса Бульби», більш наближену до авторської. Звісно, це нелегка справа. Новому редактору доведеться порівнювати не лише рукописи М. Лисенка, а й різні версії Ревуцького - Лятошинського. Проте мусить настати час, коли жанр першої української опери не визначатимуть зневажливим словом «плакатність». Тим більше, що це суперечить істині.

### Список бібліографічних посилань

- Архімович, Л., & Гордійчук, М. (1992). *М. Лисенко: Життя і творчість* (3-тє вид.). Музична Україна.
- Бэлза, И. (1947). *Б. Н. Лятошинский*. Музгиз.
- Гмиря, Б. (б.д.). *З приводу однієї полеміки. Незакінчений рукопис*. Квартира-музей Б. Гмирі, Київ.
- Грошева, О. (1955). Тарас Бульба. *Советская музыка*, 11, 95-97.
- Запорожец, Н. (1960). *Б. Н. Лятошинский*. Советский композитор.
- Косенко, В. С. (1937). «Тарас Бульба». *Радянська музика*, 6-7, 15-20.
- Лисенко, М. В. (1964). *Листи* (О. Лисенко, упоряд.). Мистецтво.



- Лисенко, О. (1959). *М. В. Лисенко: Спогади сина*. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.
- Лісецький, С. Й. (1989). *Лев Миколайович Ревуцький*. Наукова думка.
- Ляшенко, І. Ф. (1992). Засновник української національної композиторської школи. *Українське музикознавство*, 27, 4-5.
- Обговорення прем'єри опери «Тарас Бульба». (1937). *Радянська музика*, 6-7, 21-24.
- Ревуцький, Л. М. (1936). Нова редакція опери М. В. Лисенка «Тарас Бульба». *Радянська музика*, 2, 6-9.
- Самохвалов, В. (1981). *Борис Лятошинский*. Музична Україна.
- Скорульська, Р. (1992). З когорти героїв людського духу. *Українське музикознавство*, 27, 17-29.
- Сталін, Й. В. (1936). Доповідь тов. Сталіна Й. В. на Надзвичайному VIII Всесоюзному з'їзді Рад «Про проект Конституції Союзу РСР». *Радянська музика*, 8, 3-26.
- Хоткевич, Г. (1924). Опера Лисенка «Тарас Бульба». *Червоний шлях*, 11-12, 211-238.
- Юрмас, Я. (1925). «Тарас Бульба» на Харківській сцені. *Музика*, 3, 147-148.
- Юферова, З. (1992). Драматургічні та стильові риси народних сцен в опері М. Лисенка «Тарас Бульба». *Українське музикознавство*, 27, 120-137.

## References

- Arkhimovych, L., & Hordiichuk, M. (1992). *M. Lysenko: Zhyttia i tvorchist* [M. Lysenko: Life and work] (3rd ed.). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Belza, I. (1947). *B. N. Liatoshytsky*. Muzgiz [in Russian].
- Grosheva, O. (1955). Taras Bulba. *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], 11, 95-97 [in Russian].
- Hmyria, B. (n.d.). *Z pryvodu odniiei polemiky. Nezakinchenyi rukopys* [About one controversy. Unfinished manuscript]. Apartment-museum of B. Hmyria, Kyiv [in Ukrainian].
- Khotkevych, H. (1924). Opera Lysenka "Taras Bulba" [Lysenko's opera "Taras Bulba"]. *Chervonyi shliakh* [Red Way], 11-12, 211-238 [in Ukrainian].
- Kosenko, V. (1937). "Taras Bulba". *Radianska muzyka* [Soviet music], 6-7, 15-20 [in Ukrainian].
- Liashenko, I. (1992). Zasnovnyk ukrainskoi natsionalnoi kompozytorskoi shkoly [Founder of the Ukrainian national school of composition]. *Ukrainske muzykoznavstvo* [Ukrainian musicology], 27, 4-5 [in Ukrainian].
- Lisetskyi, S. Y. (1989). *Lev Mykolaiovych Revutskyi*. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Lysenko, M. (1964). *Lysty* [Letters] (O. Lysenko, Comp.). Mystetstvo [in Ukrainian].
- Lysenko, O. (1959). *M. V. Lysenko: Spohady syna* [M. V. Lysenko: Remember of son]. Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR [in Ukrainian].
- Obhovorennia premiery opery "Taras Bulba" [Discussion of the premiere of the opera "Taras Bulba"]. (1937). *Radianska muzyka* [Soviet music], 6-7, 21-24 [in Ukrainian].
- Revutskyi, L. (1936). Nova redaktsiia opery M. V. Lysenka "Taras Bulba" [New edition of Lysenko's opera "Taras Bulba"]. *Radianska muzyka* [Soviet music], 2, 6-9 [in Ukrainian].
- Samokhvalov, V. (1981). *Boris Liatoshytsky*. Muzychna Ukraina [in Russian].
- Skorulska, R. (1992). Z kohorty heroiv liudskoho dukhu [From a cohort of heroes of the human spirit]. *Ukrainske muzykoznavstvo* [Ukrainian musicology], 27, 17-29 [in Ukrainian].
- Stalin, J. (1936). Dopovid tov. Stalina Y. V. na Nadzvychainomu VIII Vsesoiuznomu zizdi Rad "Pro proekt Konstytutsii Soiuzu RSR" [Report of Comrade Stalin J. V. at the Extraordinary VIII

- All-Union Congress of Soviets "On the Draft Constitution of the USSR". *Radianska muzyka* [Soviet music], 8, 3-26 [in Ukrainian].
- Yuferova, Z. (1992). Dramaturhichni ta stylovi rysy narodnykh stsen v operi M. Lysenka "Taras Bulba" [Dramatic and stylistic features of folk scenes in M. Lysenko's opera "Taras Bulba"]. *Ukrainske muzykoznavstvo* [Ukrainian musicology], 27, 120-137 [in Ukrainian].
- Yurmas, Ya. (1925). "Taras Bulba" na Kharkivskii stseni ["Taras Bulba" on the Kharkiv stage]. *Muzyka* [Music], 3, 147-148 [in Ukrainian].
- Zaporozhets, N. (1960). *B. N. Liatoshynsky. Sovetskii kompozitor* [in Russian].

---

## ORIGINAL AND EDITIONS OF THE OPERA "TARAS BULBA" BY M. LYSENKO

**Yana Ivanytska**

*PhD in Art Studies;*

*ORCID: 0000-0002-0356-5563; e-mail: zhurnalist@ukr.net*

*Kyiv, Ukraine*

### Abstract

**The purpose of the research** is to establish the reasons for the editions' creation of the opera "Taras Bulba" by M. Lysenko; analyze the differences between the author's version and the options proposed by Revutskyi - Liatoshynskiyi. After all, on the stage, the opera is performed being edited, in musicological literature (especially in recent years) the work is analyzed by the author's piano (Z. Yuferova, L. Korniy), and scientific monographs of the Soviet-era provide either incorrect or semi-hidden information. **The research methodology** consists in a comparative textual analysis of the original score and editions of the work. **The scientific novelty of the research** lies in the comparative characteristics of the author's version of M. Lysenko's opera "Taras Bulba" and several versions created by L. Revutskyi, B. Liatoshynskiyi and M. Rylskiyi. **Conclusions.** As a result of the research, the author concludes that the original of Lysenko's opera differs in genre from the work's editions, because the author has a certain synthesis of lyrical and psychological opera with features of comedic and heroic-patriotic folk drama. Revutskyi - Liatoshynskiyi has a historical and patriotic opera. So, today it would be necessary to make another version of "Taras Bulba", closer to the author's one. Of course, this is not an easy task. The new editor will have to compare not only Lysenko's manuscripts, but also different versions of Revutskyi - Liatoshynskiyi. However, there must come a time when the genre of the first Ukrainian opera will not be defined by the derogatory word "posterity". Especially since it contradicts the truth.

**Keywords:** Lysenko; Rylskiyi; Liatoshynskiyi; "Taras Bulba"; version; options; author's score; Mykola Gogol

DOI: 10.31866/2616-7581.5.1.2022.258151

УДК 316.74:7]:[130.2:165.412]:398

## ПАРАДОКСИ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ (динаміка взаємодії колективно-індивідуального та індивідуально-колективного)

**Софія Грица**

доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичного мистецтва<sup>а</sup>;  
член-кореспондент<sup>б</sup>;

ORCID: 0000-0002-4794-0601; e-mail: olhaporitska@gmail.com

<sup>а</sup> Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

<sup>б</sup> Національна академія мистецтв України, Київ, Україна

---

### Анотація

**Мета дослідження** – дослідити співвідношення колективно-індивідуальної творчості, що є каталізатором довговікових традицій людської пам'яті, та індивідуально-колективної, спрямованої на екстенсивне новотворення, – інверсії першої з тенденцією до утвердження «акцентуованого» Я, до новотворення з позитивними і негативними наслідками. **Методологія дослідження.** Стаття базується на мистецтвознавчих працях, соціологічних дослідженнях сучасних учених та соціологічних експедиційних даних автора статті. **Наукова новизна дослідження.** Людині було суджено дати поштовх пасивній матерії й дедалі активніше впливати на долю світу. У пошуках протидії стандарту сьогоднішньої урбанізації не випадкове активне звернення до фольклору народів світу, до поетичного, музичного багатства обрядів, звичаїв. У самій колективно-індивідуальній творчості виникають суперечності з моменту втягнення її у вторинні форми репрезентації. **Висновки.** Механізми фіксації, застосовані до народної творчості, порушують її генетичні автентичні основи. Там, де спонтанні форми фольклору повністю витісняються фіксованими, він по суті припиняє своє існування як автентичний з властивими йому структурними нюансами генетичного відтворення, що позначаються насамперед на його варіативно-модальній природі. Процес редукації цих нюансів прискорюється, якщо надмірно його експлуатувати в системі засобів інформації – по радіо, телебаченню, в гала-концертах. Оптимістичне «галасування» обернеться непоправними втратами – витоптанням і знищенням «фольклорного гумусу», змішанням локальних особливостей фольклору народів світу, систематично втягуваних у «гала-батьорості», а «допінгування» його розвитку, що схоже на засмічення землі «добривами», призведе до необернених втрат джерельних генетичних властивостей фольклору, всього того, що є найціннішим здобутком народно-національних традицій. Ситуацію віддзеркалює сучасна дійсність, екологічні проблеми й парадокси культури, ідея збереження всього досягнутого століттями, перегляду екстремальних викликів, яким мусить протистояти раціональна ідея і дія проти ірраціональних збочень, що ведуть до втрати елементарних законів

етики, моралі, міжконфесійних і міжнаціональних війн, а врешті – до повного хаосу в життєдіяльності й культурі.

**Ключові слова:** акцентуовані індивіди; народний професіоналізм; автентичний фольклор; секундарний (вторинний) фольклор; соціологічне анкетування

### Вступ

Культура народів світу єдина, як і процеси її розвитку «...неможливо, щоб одне і те ж одночасно було і не було властиве одному і тому ж, в тому і тому ж сенсі., це, звичайно, найбільш достовірне з усіх начал» (Аристотель, 1976, с. 125).

Людині-індивіду було суджено дати поштовх пасивній матерії, дедалі активніше впливати на долю світу. Традиційний розподіл мистецтва на народне і професіональне є одним із виявів людської діяльності у розвитку культури. У науковій інтерпретації вони отримали оцінку явищ протилежної сутності. Для усвідомлення їх стадіальної еволюції принципове значення мають два важливих етапи в історичному розвитку людства – перший, що заснований на природних засобах виробництва, другий – на засобах, створених цивілізацією. На першому етапі індивіди підпорядковуються природі, на другому вони підпорядковуються продукту праці [К. Маркс].

В усіх питаннях класифікації явищ вирішальне значення має з'ясування сутності об'єкта, який розкривається через спостереження його руху в часі й просторі. Зв'язки з подібними до нього визначають його становище як «порівнювального» явища (дзеркальність), дозволяють говорити про «відносність» ознак і на основі цього встановлювати його атрибутику. Еволюційне відтворення явищ реалізується у класах «подібних», що формуються у роди, види, жанри, вимагаючи подальшої внутрішньої класифікації. Остання становить тривалий процес наукового осмислення явищ, фільтрації оцінок, що утворюють певні сталі критерії світовідчуття й світосприймання, пізнавальні, етичні, моральні «кодекси правил».

Розвиток культури на початковому етапі має замкнений характер. Творчий продукт на цій стадії невіддільний від природи, відтворює її просторові межі, часову динаміку, циклічність. Такий етап в історії людства триває дуже довго, відзначається замкненістю культур, схожих на сектори тої світової парадигми, єдиного ЛОГОСА. Індивід у цій ситуації включений у загальний процес природної взаємодії, етика його поведінки повністю підпорядкована інтересам общини, традиціям, освяченим її буттям. Взята на озброєння природна субстанція постійно відтворюється без установки на її зміни. Так, будівництво житла, виготовлення їжі, одягу, формування мови, обрядів пристосовується людиною до умов просторового середовища і мільйони разів повторюється за сталими зразками, які надзвичайно повільно оновлюються, розвиваючись за тими ж законами. Рух продукту творчості на цій стадії визначає закладена у ньому первісна субстанція. Індивід щодо неї виступає в ролі передавача усталеної традиції, а не її трансформатора. Поведінку індивіда в такій ситуації можна визначити як природно-адекватну, а тип цінностей – природно-раціоналістичним. Культурні процеси рухаються сповільненими обертами; в них панує невіддільність індивіда від навколишнього світу, підпорядкованість йому.

З часом індивід відривається від «пуповини» первісної спільноти, міняєть-ся характер етики його поведінки, що стає індивідуалізованою. У такій ситуації роль общини, яка регулювала діяльність індивіда, послаблюється. Він починає протиставляти свою діяльність общині. Поступово формуються нові критерії естетичних оцінок і моралі стосовно автономізованої особистості. Органічна спільність людської діяльності розпадається на множинну, атомарну, де одиниця прагне виділити себе з колективу, протистоїть діяльності цілого, стверджуючи своє світобачення.

### Мета

Мета статті – дослідити співвідношення колективно-індивідуальної творчості, що є каталізатором довговікових традицій людської пам'яті, та індивідуально-колективної, спрямованої на екстенсивне новотворення, – інверсії першої з тенденцією до утвердження «акцентуованого» Я, до новотворення з позитивними та негативними наслідками. Людині було суджено дати поштовх пасивній матерії й дедалі активніше впливати на долю світу. У пошуках протидії стандарту сьогоднішньої урбанізації не випадкове активне звернення до фольклору народів світу, до поетичного, музичного багатства обрядів, звичаїв. У самій колективно-індивідуальній творчості виникають суперечності з моменту втягнення її у вторинні форми репрезентації.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Стаття базується на мистецтвознавчих працях, соціологічних дослідженнях сучасних учених та соціологічних експедиційних даних автора статті.

### Виклад матеріалу дослідження

Дія індивідуума завжди більш обмежена у часі й просторі, ніж дія колективного творця. За всіх умов неминуха його опора на плечі колективу, інакше перервалася б спадкоємність поколінь, культурний континуум. З висуненням ролі індивіда народжується споконвічна і нерозв'язана проблема між відносним часом індивіда і вічністю колективного творця. Двом різним позиціям людини в суспільному світі, – з одного боку, підпорядкування її природному розвитку, пристосування своєї волі до волі колективу, з іншого, – протистояння природному началу і волі колективу, «Я» – общині відповідають дві різні системи творчості у «симетричній» парі: колективно-індивідуальна, що заснована на принципах оновлення традиції, з домінуючою закономірністю варіативного відтворення субстанціональних моделей, та індивідуально-колективна з установкою на новотворення. Перехід від однієї стадії до іншої був пов'язаний з революційною перебудовою у свідомості індивіда, обумовленою розподілом праці, розмиканням замкнених общинних середовищ, розвитком знакових систем і комунікацій, усвідомленням не тільки раціональності продукованих цінностей для прагматичного вжитку, а й потреб у змінах на краще в їх виробництві.

Зміни у свідомості індивіда, у його життєвих і творчих установках відбуваються в процесі формування індивідуальної творчості, розмежування творця і споживача, поміж якими виникає проміжна ланка «медіум – передавач – трансфер», що опосередковує функціонування продукту праці та сприяє його суспільному обороту. Коли в системі колективно-індивідуального виробництва виконавська «операційна» сфера належить творчому, виробничому процесові й не відділяє від себе споживача, то в індивідуально-колективній системі виконавство зміщується в бік споживача, йому на догоду: творець → виконавець → споживач. Зазначені системи в історичному розвитку культури є й визначальними в її історико-типологічній класифікації, де колективно-індивідуальна є первинною (базовою), індивідуально-колективна – вторинною (похідною). Існуючи протягом тривалого історичного часу поряд, обидві системи у видових розгалуженнях постійно себе доповнюють, впливають одна на одну.

У фольклористиці протягом тривалого часу панувала концепція розгляду фольклору як іманентного явища в одному вимірі його історичної еволюції, безконечно повторюваного у різних народів. Та перенесення акцентів з наперед взятої історичної схеми і готового продукту творчості на людину-творця, його процеси мислення, на етнопсихологію, соціологію, філософію докорінно змінює наукову інтерпретацію фольклору. У центрі уваги постає не твір у його самоеволюції, а носій цього твору в конкретній життєвій ситуації, багатоаспектне бачення ним світу, що реалізується у парадигмі варіантів творчої діяльності. Для оцінки фольклору за цими параметрами вирішальне значення мають три виміри відносності: а) глобальний, б) локальний, що дозволяє визначити його місце в конкретному історичному просторі, в) іманентний – для внутрішньої структури даного явища. Подальша градація ознак явища від макро- до мікроструктури здійснюється за дедуктивно заданими параметрами (рід, вид, жанр, цикл, структура, ритм, лад, інтонація тощо).

Для багаторівневого аналізу, що об'єднує зазначені параметри у певну систему, була запропонована мною теорія пісенної, а згодом ширше – фольклорної парадигми, що базується на варіативності кожного заданого параметра, його множинності, тобто на концепції плюралізму. Як ця теорія проектується на важливу для культури проблему співвідношення так званого народного і професійного?

Зазначимо, що протиставлення понять народного і професійного, як начебто полярних, дуже умовне, а з погляду логічної класифікації невірне, бо народне може бути професійним, а професійне – народним (зазвичай таким завжди буває, коли узгоджується з традиціями і запитамі мас). Відомо, що вся класифікація умовна. Прийmemo за таку умовність дві самостійні системи творчості: колективну общинну, що висуває свого індивіда і спеціалізує його в конкретному виді діяльності, та індивідуальну творчість, що формується на етапі відокремлення індивіда від «пуповини». В історичному зрізі це різні етапи в еволюції культури в глобальному і етнічному плані. Та одна справа їх функціонування на початкових етапах становлення культури, інша – в умовах класового суспільства, етнічної диференціації. Для розуміння суті двох систем творчості вирішальне значення має соціальна інфраструктура етносу, тип індивіда, що

є продуктом цього етносу, рід його занять. І для первинної (базової), і вторинної (похідної) або «штучної», так умовно назвемо другу, однаково важливі дієві індивіди, для характеристики яких приймемо за робочі означення тип ініціативного «акцентуованого» (термін К. Леонгарда (1981)) і тип імітативного індивіда. Обидві системи діяльності мають свої сфери та рівні видової диференціації, а також професіоналізації, котрі можна представити у такому зіставленні:

### **1. Колективно-індивідуальна**

Гончарство  
Будівництво  
Ткацтво  
Ковальство  
Різьбярство  
Вишивка  
Писанкарство  
Інші промисли  
Міфологія, релігія  
Обряди, ритуали  
Післярство  
Гра на музичних інструментах (музикування)  
Народна хореографія  
Інше

### **2. Індивідуально-колективна**

Архітектура  
Образотворче мистецтво  
Різновиди літературної творчості  
Музика  
Хореографія  
Театр  
Екранні мистецтва  
Змішані форми мистецтва (перформанс)  
Дизайн  
Інше

Для першої системи множин завжди є визначальним імператив мас, для другої – воля індивіда. Індивідуально-колективна система значно більше, ніж колективно-індивідуальна, диференційована атомарною діяльністю одиниці. Особливого розгалуження вона досягає в період урбанізації культури у зв'язку із розширенням та спеціалізацією роду занять у процесі класового розшарування, розмикання замкнених середовищ і, зокрема, з освоєнням нових світових просторів. Кульмінація цих процесів настає в епоху розвитку капіталізму, з розподілом сфер соціально-економічного впливу.

Колективно-індивідуальна система діяльності триває три чверті історії людства, друга – незмірно коротший час. До того ж вони розвивалися нерівномірно, неоднаково у просторі й часі. Західна і Східна Європа розпочинали своє становлення, коли античний світ, країни Межиріччя пережили високі злети в науці і мистецтві. Країни Сходу на новому витку історії вдруге заявили про себе лише в ХХ ст.

Вертикальна структура двох зазначених систем різна залежно від історичних стадій їх розвитку. На початкових етапах суспільного розвитку колективно-індивідуальна творчість незмірно багатша від індивідуально-колективної, тоді, коли на пізніших індивідуально-колективна стає провідною, виділяється як рельєф на тлі першої. Та остання при властивому їй континуумі має тенденцію до звуження у зв'язку зі звуженням ритуальної основи її розвитку. В умовах урбанізації рушійними стимулами відродження колективно-індивідуальної системи стають екологічні чинники, усвідомлення потреби повернення до першоджерел,

потреби регуляції ритму індивідуально-колективної системи, що має тенденцію до деструктивних змін.

А. Моль представляє соціокультурний цикл і його важливіші елементи, оберти продуктів культури в «соціокультурній таблиці»; за поясненням ученого, – це резервуар ідей, фактів і явищ, звідкіля черпають матеріал засоби масової комунікації, що «зрошують» соціальне поле, або мікросередовище, до складу якого входить сам творець. Соціокультурний цикл пов'язаний із зовнішнім світом через чотири компоненти: гра уяви творця; реалізація ідей у світі речей; зв'язок новацій зі світом історії; через людей, які підпорядковують засоби масової інформації певній системі соціальних цінностей. Сенс проблем, що досліджуються динамікою культури, зводиться до того, чи бажано прискорювати, чи навпаки, сповільнювати швидкість руху соціокультурного циклу (Моль, 1973, с. 111).

З огляду на стан розвитку культури сьогорні особливої актуальності набуває проблема співвідношення між колективно-індивідуальною системою творчості, що є каталізатором традицій, пам'яті та індивідуально-колективною, спрямованою на екстенсивне новотворення, безупинний біг вперед. Про це свідчить теперішня екологічна ситуація, що висуває на перше місце ідею збереження досягнутого – вироблення раціонального балансу у співвідношенні біо- і ноосфери.

Перші вияви індивідуалізації діяльності з'являються дуже рано. Вони пов'язані з релігійними культами общини. Культ поховання, поминань, який із захопленням знатних людей розрісся з часом у пишний ритуал жертвопринесення з жалібними речитативними тренами, став складовою частиною вчення про загробне життя в християнській релігії, буддизмі, ісламі. Він ніколи б не зміг стати цим культом, коли б із колективу не виділилися ініціативні «церемоніймейстери», які освячували, обставляли обрядові дійства, для яких це заняття стало професією. Без таких акцентуєваних індивідів не зміг би обходитись ранньоплеменний культ ініціації, заснований на віковому і статевому розподілі праці. За цим же принципом виділилися колядний «береза», весільний «староста», «голосільниця» тощо. Можна звернутися до прикладів ще більш ранньої спеціалізації, пов'язаної з релігійними віруваннями, магією, древнім шаманізмом, знахарством. Так, у деяких ескімоських племен ворожити «ilisitzog» «спеціалізувалися» на завданні людям зла. Міжплеменна ворожнеча австралійських племен виникла на ґрунті віри в можливість «відунів» племені здійснити злі чари (Токарев, 1964, с. 34).

На вищих щаблях розвитку первісного суспільства великого значення була вербальна магія, «таємна» професія спеціальних умільців. До них належали похоронні, весільні голосільниці, виконавці епосу, що утворили «спеціальне» середовище народних умільців; з цими професіями пов'язана певна знакова символіка, наприклад, – хліб, вода, вогонь тощо. Випікання хліба, яке на початкових стадіях розвитку мало прагматичний характер, часом набирає значення ритуальної дії, а сам хліб стає ритуальним знаком майже в усіх обрядах трудової і побутової сфер, що освячують життя і смерть. Відповідно до ситуації він символічно маркується, вимагаючи професіонального вміння його виготовлення, яким володіє спеціальна група людей. У його формі, способах прикрашання (наприклад, у весільних короваях) знаходять відображення уподобання конкретних середовищ, розуміння самого знаку і його символіки. Професіональні знаки



в народній творчості можуть бути візуальними, звуковими, сонористичними. Так складалася первісна система звукових сигналів пастухів, мисливців, знакова орнаментика в гончарстві, вишивці тощо. Отже, не тільки «літературну культуру» (термін С. Аверинцева) доцільно називати професійною. Професіоналізація споконвічно притаманна народній культурі, згодом розвинулась у систему професій – гончарство, ковальство, ткацтво, народну архітектуру, піснярство, хореографію, гру на народних інструментах тощо, в кожній з яких рушійною пружиною була «акцентуїтована» індивідуальність. Середовище «умільців» рельєфно виділялося на фоні загального колективного, формуючи русло народного професіоналізму.

Для утвердження індивідуально-колективної творчості величезне значення має розвиток письменства, освіти, можливість фіксації творчої продукції в індивідуальному варіанті. Сутнісна різниця між колективно-індивідуальною та індивідуально-колективною системами полягає у способах їх функціонування: дихотомічності першої, її усності, що є домінантною ознакою, і фіксованості – така, що доповнює та є визначальною ознакою другої. Звідси відміни у структурі новотворення кожної, у формах передачі інформації, способах їх синхронної і діахронної трансформації. Коли перша, колективно-індивідуальна, за своєю природою дає широкий простір для відтворення тієї ж моделі у безлічі тотожних варіантів, то індивідуально-колективна прагне до нетотожності, фіксації об'єктів в одиничних варіантах, закріплених «патентом» індивідуума. Такий «патент» не слід трактувати як метафору. В ньому закладена «референтна здатність» індивідуума, а їх множина впливає на референтну здатність соціуму.

Під референтною здатністю розуміємо кількість закладеної інформації у продуктах діяльності, спроможність передавати цю інформацію іншим, «формацією ж, за визначенням Д. Маккея, є все те, що, поступаючи ззовні, вносить зміну в середовище, котре оточує споживача, або все те, що є у повідомленні і чого немає в середовищі. І навпаки, повідомлення, що становить собою послідовність абсолютно тотожних елементів, наближається до нуля» (цит. за Моль, 1973, с. 133-134).

Референтна здатність залежить від багатьох об'єктивних чи суб'єктивних чинників: місця і часу перебування індивідів, етносів, сприятливих чи несприятливих умов добування інформації, відкритості чи замкненості щодо неї (інформації), соціального статусу носіїв, їх таланту, темпераменту, здатності адаптації. Референтна спроможність індивіда може бути спрямованою на творчі або й руйнівні цілі залежно від належності до певного клану, касты, класу, від соціальних орієнтацій.

Індивід – атомарна одиниця стосовно всесвіту. Але й сам по собі він може багато і мало, може бути конструктивним і деструктивним, продуктивним або руйнівним, виступати в ролі ініціативної чи імітативної одиниці. Достатньо прикладів Геракліта і Герострата, Спартака і Ганнібала, і ближче до нашого часу – Рувельта і Муссоліні. В діалектичному розвитку історії, культури без співдії подібних особистостей не сформувалися б оціночні критерії, поняття добра і зла.

Індивід чи група можуть створювати видимість референтної спроможності, яку підкріплюють різні фактори (їх вища кастова приналежність, конформізм,

так звані зв'язки тощо). Зіткнення видимої і реальної референтної спроможності часто оберталося трагічними наслідками в історії культури, науки (В. А. Моцарт і А. Сальєрі), ближче до нашого часу – М. Вавилов і Т. Лисенко. Референтна спроможність визначається завжди рівнем спеціалізації індивіда і здатністю переказувати своє вміння наступним поколінням. Вона не завжди відкривається соціуму відразу (як, наприклад, творчість таких геніальних майстрів, як Бах, Монтеверді, Ван Гог та ін.).

Динаміка зв'язків двох згаданих систем дуже складна. На початкових етапах розвитку цивілізації (Греція, Рим) індивідуальне начало виявляє себе сильніше, ніж у довгу епоху канонічної культури ранньофеодального середньовіччя. Опанування на тому етапі писемності в Центральній, Східній Європі настільки важливий сам по собі факт в історії культури, що йому підпорядковується все. Писемністю закріплюються здобутки минулих цивілізацій. Авторство тоді ще не в моді. Так виникають перші безіменні літературні пам'ятки, як «Слово о полку Ігоревім», «Літописи», «Життя», образотворчі полотна невідомих авторів. Висування на перший план технічно-рутинної сторони мистецтва пов'язане з утилітарно-прагматичним на той час сприйманням світу, моралізаторсько-дидактичною функцією літератури і мистецтва.

Загострення суперечностей між колективно-індивідуальною та індивідуально-колективною системами в культурі та мистецтві Європи наступає в епоху Відродження (неодночасно в Західній та Східній Європі). На цьому етапі недостатнім стає опанування ремесла. З'являються нові цінності, рушійною силою яких стає талант індивіда у прогресивно зростаючій сітці галузей спеціалізації людської діяльності (техніці, природознавстві, астрономії, малярстві, поезії, музиці тощо), що виділяє його з загального середовища, робить мірилом для інших. Гуманістичний рух, який розпочався в Італії з Петрарки, Боккаччо, висуває культ індивідуального, зосередження уваги на людині. Від статичності в зображенні людської фігури найвидатніший представник Відродження Леонардо да Вінчі переходить до зображення її в динаміці. Майстер епохи Відродження повинен був знати все – геометрію, механіку, природознавство. «Нова анатомія, що привела Гарвея до відкриття кровообігу, була не менше зобов'язана художникам, ніж лікарям» (Бернал, 1956, с. 214).

Основна метрична концепція тривимірності простору в епоху Відродження стає загальноприйнятною завдяки художникам Мазаччо, П'єро ла Франческа, Мантенью (Бернал, 1956, с. 213). Видатний гуманіст того часу Франсуа Рабле (близько 1490 – близько 1553) висунув як девіз для свого Телемського абатства: «Робіть те, що вам подобається».

Однак так могло бути тільки в ідеалі. Суперечності поміж діяльністю індивіда і суспільством ставали дедалі складнішими з розвитком буржуазних відносин, класовою поляризацією в XVII – XIX ст. і становищем митця. Дія індивіда стає дедалі більш самостійною, виробляє щоразу більшу опозицію, тенденцію до самоствердження в конкуренції з собі подібними. Таку ситуацію прискорював розвиток інформації, техніки, нові відкриття.

Якщо система колективно-індивідуальної творчості, вічна своєю субстанціональністю, утвердженням наперед заданої сутнісної ідеї в колективній пам'яті, могла протягом віків обходитись без технічної фіксації, то для індивідуальної

творчості фіксація – важливий спосіб ствердження свого «Я». Наявні комунікативні, тиражувальні засоби дедалі ущільнюють простір продуктів, створених індивідуумами. Водночас ця ситуація щоразу більше загострює суперечність між продуктами діяльності індивідів та їх сприйняттям. В інформаційній зливі настає небезпека нівеляції суттєвого і несуттєвого, підміни предметного змісту квазіпредметним, роздрібнення цілого, втрачання образу, словом, всього того, що А. Моль називає «мозаїчною» культурою.

«Будь-яке виголошення слів, надрукований рядок утворюють комунікацію поміж інтерлокаторами (тими, що спілкуються. - С. Г.), вирівнюючи рівні, що колись відрізнялися в інформації, а значить, відзначалися кращою організованістю» (Lévi-Strauss, 1960, с. 446). Виникає прерогатива не тільки масової культури, а й «масової» науки, паперовий бум, в якому складно відділити правдиве від неправдивого, ситуація, а якій легко спрацювують пружини видимої референтної спроможності, бюрократична машина суспільства, що ускладнює контроль над діяльністю на всіх рівнях, перевірку на «справжню вартість». Доказом цього можуть бути невинні помилки в управлінні природними ресурсами, що зумовлені низькою професіоналізацією кадрів, їх невідповідністю до тих функцій, які покладені на них колективом, суспільством.

Влучно характеризує поведінку соціуму і його представника – індивіда в умовах «фантомізованого», «псевдопредметного» суспільства Г. Батищев. З одного боку, це покірність будь-якій долі ззовні, як нібито абсолютно непереборній, фатальній, а тому позиція готовності бути лише жалюгідною тріскою, яку несуть потоком фатальної події, що їх помилково вважають адекватною реакцією щодо гетеронімізації взагалі... і, щоб не сталося, – все від фатальної долі, все до кращого... Реально ж втілюваний, невігаданий квієтизм (пасивне, інертне ставлення до світу - С. Г.) гетеронімічних індивідуумів – акциденцій (акциденція – змінна і випадкова - С. Г.) завжди має свій поріг сприйнятності долі, «свій поріг покірності», за яким конформна поведінка і свідомість зникають, поступаючись місцем вибухові непокірності протистояння долі (Батищев, 1987, с. 106-107).

У рутинній практиці гетеронімічний квієтизм, – пише далі Г. Батищев, – вибирає для себе авторитарний центр свого зручного «ідола долі» і не приймає нічого чужого. Активна гетеронімізація у вигляді конформізму може виявитися у формах енергійного бадьорництва, нав'язливої експансивної поведінки через занурення індивіда у формально-виконавську метушню, бурхливу діловитість. До наслідків цього належить мертвецький традиціонізм. Оскільки індивіди включені в замкнуто-органічні зв'язки, то й тим самим традиції, що дісталися їм у спадок, руйнуються ними і перетворюються на догму (Батищев, 1987, с. 110-115). Такі індивіди, вірні догматизованому еталону, відкидають все, що не узгоджується з їхніми уявленнями про світ, переконаннями. Стверджуючи себе, вони виключають все незрозуміле, ними несприйнятне, все те, що видається їм «чужинецьким», заковуючи себе тим самим у рутину інерції. Інші індивіди, – пише вчений, – індивіди-атоми. Ті, що борються за самостійність, прагнуть виходити тільки з самих себе, прагнуть все взяти у власні руки, так, ніби все самому можна створити без участі інших, без запліднюючої спадкоємності, аби вивільнитися від «самототожності», вони виявляють себе у двох підтипах – автономного

володаря «кодексів, мірил цінностей» і людей, що перебувають в онтологічній самотності, так ніби весь світ відрікся від них, у напружених пошуках до самовизначення і виходу з цього стану. Такий особливий стан найчастіше виявляється у служінні вищим цілям, жертвованості. Специфічні зв'язки поміж індивідами, що знаходяться у такому стані, автор називає розімкнено-атомістичними.

Всі три випадки це власне і є акцентуйовані індивідууми. Перші два типи діють найчастіше у сфері індивідуально-колективної діяльності, де особистість за будь-яку ціну прагне виділитися з колективу, запанувати над ним. У колективно-індивідуальній системі особистість не бореться за винятковість, а навпаки, вважає неможливим свій суб'єктивно-особистісний світ протиставити природно-раціональному, узаконеному общиною.

З того бачимо, що гармонія розвитку культури потребує природного балансу – співдії двох систем, що себе реалізують у діяльності різних акцентуйованих індивідуумів.

«Що глибша соціальна "хвороба" атомізації і чим важча її хода, довшим видається процес передросплатного "процвітаючого" існування у стані нахабної вседозволеності ... Голоси обледенілої байдужості одного стосовно іншого складаються в сумарне ехо, і ось той самий "спільний інтерес", до якого нікому немає справи, ті турботи про загальне благо суспільства, які зражені усіма і кожним зокрема як чужі і ворожі повертаються до кожного, але вже не як спільне благо, а як сліпа примусова сила соціальної відчуженості системи атомарних зв'язків» (Батищев, 1987, с. 130).

Плата всіх за кожного при відносній свободі до самостверджень особи в житті, науці, мистецтві обертається ситуацією «вавилонської вежі», коли в умовах декларованої свободи і демократії йде постійне відчуження індивідів, котрі не чують один одного. Урбанізація об'єднує їх в мурашники вимушеного спілкування, з якого індивід шукає свободи на самоті з природою, яка тим часом ним же руйнується, щораз більше упредметнюється. Зв'язки, спілкування поміж індивідами визначаються мірою корисності, престижності, укладенням вигідних угод під виглядом свободи дій особистості, що переростають у вседозволеність, ігнорування і занехаяння сакральних заборон, вироблених традиціями, що відкидаються як віджилі, старомодні тощо. Від такої ситуації катастрофічно страждає професіоналізація на всіх рівнях. Її опановують не за покликанням, а за встановленими «зв'язками». Порушується хід природного відбору в системі професіоналізації, що для сучасного епістемологічного суспільства, яке з-посеред інших може вирізнитися тільки рівнем професіоналізації і кваліфікації кадрів, обертається провалами в економіці, науці, культурі. Тільки високий рівень професіоналізації у будь-якій ділянці – техніці, природознавстві, медицині, мистецтві стає на світовому ринку незмінним еталоном цінностей.

З погляду природного відбору і системи професіоналізації більш гармонійна колективно-індивідуальна, ніж індивідуальна творчість. Тільки вміння виділити в ній індивіда з загальної маси і є критерієм його диференціації як «народного професіонала». Тому «фігура "невизнаного генія", яка зустрічається в історії професіональної культури, що є відображенням як реальних трагічних конфліктів, так і прикриттям для шарлатанства, значиться поза межами фольклору» (Юджин, 1984, с. 196).

У сучасному світі, коли індивід озброєний різними технічними засобами і може суттєво впливати на долю людства (ймовірно натиснення клавіші на пульті управління глобальних систем), рівень професіоналізації відіграє величезну роль. Крім чинника зовнішнього середовища (біосфери), частиною якої є сама людина, слід виділити фактор «психосфери», яку створює людина на рівні наукових, дипломатичних, мистецьких стосунків, дії якої відповідно спрямовані на філантропічні чи мізантропічні цілі. Скажімо, влаштування міжнародних фестивалів миру, маршів миру, добродійних концертів, виставок можна вважати способом активізації гуманістичних тенденцій з метою створення відповідної психосфери, пробудження почуттів милосердя, взаємодопомоги, вкрай потрібних для протистояння деструктивним, мізантропічним тенденціям. Слід наголосити, що такі акції здавна мали місце в народному побуті: «толоки», взаємне обдаровування на храмах, святах тощо.

### Висновки

У пошуках протидії стандарту сьогоднішньої урбанізації не випадкове активне звернення до фольклору народів світу, до поетичного, музичного багатства обрядів, звичаїв. Чи має воно однозначний характер і лише прогресивні тенденції та наслідки? Далеко ні. В самій колективно-індивідуальній творчості виникають суперечності з моменту втягнення її у вторинні форми репрезентації – фіксованої сценічної. Механізми фіксації, застосовані до народної творчості (пригадаймо, що їй властиві дихотомічні форми функціонування), порушують її генетичні автентичні основи.

Там, де спонтанні форми фольклору повністю витісняються фіксованими, там він по суті припиняє своє існування як автентичний з властивими йому структурними нюансами генетичного відтворення, що позначаються насамперед на його варіативно-модальній природі. Процес редукції цих нюансів прискорюється, якщо надмірно його експлуатувати в системі засобів інформації – по радіо, телебаченню, в гала-концертах. Оптимістичне «галасування» обернеться непоправними втратами – витоптанням і знищенням «фольклорного гумусу», змішанням локальних особливостей фольклору народів світу, систематично втягваних у «гала-батьорості», а «допінгування» його розвитку, що схоже на засмічення землі «добривами», призведе до необернених втрат джерельних генетичних властивостей фольклору, всього того, що є найціннішим здобутком народно-національних традицій.

### Список бібліографічних посилань

- Аристотель. (1976). *Сочинения в четырех томах* (Т. 1; В. Ф. Асмус, ред.). Мысль.
- Батищев, Г. (1987). Социальные связи человека в культуре. В А. И. Арнольдов & В. А. Кругликов (Ред.), *Культура, человек и картина мира* (с. 98-142). Наука.
- Бернал, Дж. (1956). *Наука в истории общества* (А. М. Вязьмина, Н. М. Макарова, & Б. Г. Панфилов, пер.; Б. М. Кедров & И. В. Кузнецов, ред.). Издательство иностранной литературы.

- Леонгард, К. (1981). *Акцентуированные личности* (В. М. Лещинская, пер.). Вища школа.
- Моль, А. (1973). *Социодинамика культуры* (Б. В. Бирюков, Р. Х. Зарипов, & С. Н. Плотников, ред.). Прогресс.
- Токарев, А. (1964). *Религия в истории народов мира*. Издательство политической литературы.
- Юдкин, И. (1984). Профессиональное искусство в системе художественной активности масс. В *Социалистическая культура и художественная активность масс* (с. 192-256). Наукова думка.
- Lévi-Strauss, C. (1960). *Smutek tropików*. Państwowy Instytut Wydawniczy.

### References

- Aristotle. (1976). *Sochineniya v chetyrekh tomakh* [Works in four volumes] (Vol. 1; V. Asmus, Ed.). Mysl' [in Russian].
- Batishchev, G. (1987). Sotsial'nye svyazi cheloveka v kul'ture [Human social ties in culture]. In A. Arnoldov & B. Kruglikov (Eds.), *Kul'tura, chelovek i kartina mira* [Culture, human and picture of the world] (pp. 98-142). Nauka [in Russian].
- Bernal, J. (1956). *Nauka v istorii obshchestva* [Science in the history of society] (A. Vyazmina, N. Makarova, & B. Panfilov, Trans.; B. Kedrov & I. Kuznetsov, Eds.). Izdatel'stvo inostranoi literatury [in Russian].
- Leonhard, K. (1981). *Aktsentuirovannye lichnosti* [Accentuated personalities] (V. Leshchinskaya, Trans.). Vyshcha shkola [in Russian].
- Lévi-Strauss, C. (1960). *Smutek tropików* [The sadness of the tropics]. Państwowy Instytut Wydawniczy [in Polish].
- Moles, A. (1973). *Sotsiodinamika kul'tury* [Sociodynamics of culture] (B. Biryukov, R. Zaripov, & S. Plotnikov, Eds.). Progress [in Russian].
- Tokarev, A. (1964). *Religiya v istorii narodov mira* [Religion in the history of the peoples of the world]. Izdatel'stvo politicheskoi literatury [in Russian].
- Yudkin, I. (1984). Professional'noe iskusstvo v sisteme khudozhestvennoi aktivnosti mass [Professional art in the system of artistic activity of the masses]. In *Sotsialisticheskaya kul'tura i khudozhestvennaya aktivnost' mass* [Socialist culture and artistic activity] (pp. 192-256). Naukova dumka [in Russian].

## PARADOXES OF MODERN CULTURE (interaction dynamics of collective-individual and individual-collective one)

**Sofiia Hrytsa**

*Doctor of Arts, Professor at the Department of Music Art<sup>a</sup>;*

*Associate Member<sup>b</sup>;*

*ORCID: 0000-0002-4794-0601; e-mail: olhaporitska@gmail.com*

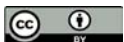
*<sup>a</sup> Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

*<sup>b</sup> National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine*

### Abstract

**Purpose of the research.** The article highlights the relationship between collective-individual creativity, which is a catalyst for long-standing traditions of human memory, and individual-collective, aimed at extensive innovation – the first inversion with a tendency to establish “accentuated” self, to innovation with positive and negative consequences. **The research methodology** is based on art studies, sociological research of modern scientists and sociological expedition data of the author of the article. **The scientific novelty of the research** is that was destined to give impetus to passive matter and to influence the fate of the world more and more actively. In search of counteracting the standard of today's urbanization, it is not accidental to actively turn to the folklore of the peoples of the world, to the poetic, musical richness of rites and customs. In the collective-individual creativity there are contradictions from the moment of its involvement in secondary forms of representation. **Conclusions.** The mechanisms of fixation applied to folk art violate its genetic authenticity. Where spontaneous forms of folklore are completely supplanted by fixed ones, it essentially ceases to exist as authentic with its inherent structural nuances of genetic reproduction, which affect primarily its variable-modal nature. The process of reducing these nuances is accelerated if it is overused in the media system – on radio, television, and at gala concerts. Optimistic “voting” will result in irreparable losses – trampling and destruction of “folklore humus”, mixing local features of the folklore of the peoples of the world, systematically involved in “gala-cheerfulness”, and “doping” of its development, similar to littering the earth with “fertilizers” irreversible loss of the original genetic properties of folklore, all that is the most valuable achievement of national traditions. The situation is reflected in modern reality, environmental problems and cultural paradoxes, the idea of preserving everything achieved over the centuries, reviewing the extreme challenges that must be faced by rational ideas and action against irrational perversions leading to the loss of basic laws of ethics, morality, interfaith and international wars to complete chaos in life and culture.

**Keywords:** accentuated individual; folk professionalism; authentic folklore; secondary folklore; sociological questionnaire



DOI: 10.31866/2616-7581.5.1.2022.258153

УДК 78.021.2:005.51]:78.036.9(477)

## ОСОБЛИВОСТІ СТРАТЕГІЧНОГО ПЛАНУВАННЯ МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ НА ПРИКЛАДІ УКРАЇНСЬКОГО «JAZZ KOŁO» І ЗАКУСА: ОСВІТНІЙ ТА СОЦІАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ

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 музикантів, виконавців, учасників мистецького проєкту; вивчити питання стратегічного планування мистецької діяльності та подальшої інтерактивної реалізації в українському музичному просторі на прикладі творчого проєкту «Jazz Kolo». У статті розглянуто особливості формування стратегії в організації мистецького проєкту, взаємовпливи та взаємозв'язки параметрів існування та розвитку структури з використанням демократичних підходів до діалогу між учасниками мистецької команди. Виявлено можливості використання результатів дослідження у неформальній освіті музикантів. **Методологія дослідження.** В роботі застосовано загальнонаукові методи та підходи, зокрема: системний підхід – для структурування та узагальнення стратегії організації творчого проєкту; аналітичний – для вивчення наукового та практичного досвіду означеної проблеми; аксіологічний – для виявлення значення синтезу мистецьких, культурологічних та спеціальних фахових питань. **Наукова новизна дослідження** полягає у вивченні мистецького проєкту в українському музичному просторі як комплексного явища; обґрунтовано компоненти стратегічного планування проєкту (мистецькі виконавські експерименти, освітні та соціальні функції, міжнародна адаптація та комунікація, ведення суміжної діяльності для створення фінансового підґрунтя, мобільності та ефективності існування, створення контенту на ринку культурно-мистецьких послуг). **Висновки.** Комплексний підхід до створення моделі організації мистецького проєкту, система взаємодії різних культурних середовищ, активний обмін музичною інформацією між країнами, учасниками проєкту збагатили команду «Jazz Kolo» і довели, що у формуванні стратегічного плану будь-якого мистецького бізнес-проєкту можливо досягнути успіху в його реалізації, використовуючи децентралізовану модель групової комунікації, підпорядковану ідеї та відповідній структурі команди.

**Ключові слова:** джаз; мистецький проєкт; стратегічне планування; модель проєкту; ансамблеве музикування



## Вступ

Виклики сьогодення, що стають перед музикантами на початку XXI ст., змінили пріоритети митців, їх колаборацію в музичному просторі з соліста, ансамбліста, оркестранта на універсального виконавця, що поєднує в собі якості лідера, творчого та ідейного натхненника і менеджера мистецтва. Це унікальне явище в діяльності музикантів, виконавців реалізовано в артпрактиках мистецьких творчих об'єднань, які мають різноманітні структурні моделі, своєрідні цілі та стратегічні плани організації, відповідне бачення ролі лідера в формуванні творчої та бізнес-мети. У світовому мистецькому середовищі приклади організації проекту групою митців непоодинокі, вони мають на меті інтегруватися в мистецький простір і будувати структуру організації за своїми творчими завданнями, що допомагає реалізовувати експериментальні ідеї, створювати гнучкі конструкції взаємодії мистецтва і бізнесу. Так, в Британії таку групу називають ARO – Artists Run Organization, в Україні прикладом успішної реалізації мистецького творчого проекту є «Jazz Kolo».

## Мета

Метою дослідження є аналіз практичного досвіду музикантів, виконавців, учасників мистецького проекту, вивчення питання стратегічного планування мистецької діяльності та її подальшої інтерактивної реалізації в українському музичному просторі на прикладі творчого проекту «Jazz Kolo». Виявлено можливості використання результатів дослідження у неформальній освіті музикантів.

97

## Аналіз останніх досліджень і публікацій

Питання організації мистецьких творчих проектів цікавить дослідників з погляду створення моделі, в якій реалізуються багатозарові культурні, мистецькі, менеджментські, комунікативні ідеї. Так, М. Поплавський (2019) розглядає явище проектної діяльності – *crossover point* і його актуалізацію в мистецькій практиці як процес зростання масового попиту на видовищність музично-театрального дійства та синтез видів мистецтв, породжених втіленням нових технологій. Семантику мистецького проекту як соціокультурного явища розглядає науковець К. Давидовський (2013), який на прикладі творчої діяльності здобувачів вищої освіти Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра визначає параметри мистецького проекту як естетичної категорії й акцентує на складній комплексній структурі, об'єднаній спільною метою, а саме формування творчої особистості здобувачів, суб'єктів культурно-мистецького середовища. Іншого ракурсу набуває дослідження Г. Гагоорта (2008), в якому центральною темою є осмислення та роль стратегії у організації структури мистецького проекту, керівництва, управління та лідерства у реалізації мистецьких, культурних досягнень. Актуальність такого підходу у поєднанні мистецьких, культурологічних ідей з бізнес-структурами.

### Виклад матеріалу дослідження

Практично-теоретичне дослідження віддзеркалює процеси, що відбуваються в музичному мистецтві сьогодення, зокрема в джазовій, українській імпровізаційній музиці. Об'єктом аналізу став відомий творчий проєкт «Jazz Kolo», який в багаторічній творчій діяльності (15 років) продемонстрував всі компоненти реалізації стратегічного планування: мистецькі виконавські експерименти, освітні та соціальні функції, міжнародна адаптація та подальша комунікація, ведення суміжної діяльності для покращення фінансового стану, мобільності та ефективності існування контенту на ринку культурно-мистецьких послуг.

Формування стратегічного планування означеного мистецького проєкту розпочалося з ідеї підтримки та просування української джазової музики в європейський музичний простір. Навколо українських джазових музикантів на чолі з відомим бас-гітаристом, композитором, аранжувальником, заслуженим артистом України Ігорем Закусом та представницею видавництва «Темпора» Юлією Олійник згуртувалася команда однодумців, які активно і системно створювали й реалізовували всі складові, притаманні діяльності творчого об'єднання – бізнес-структури (Закус, 2017).

Розглядаючи принципи створення стратегічного планування спостерігаємо, що в основу командної співпраці було покладено принцип ансамблевого музичування великих та малих джазових Big Band, де лідер не відокремлений від групи музикантів, а кожен член команди виконує свою роль. У джазовій композиції – це фрагмент імпровізації, що об'єднує виконавців і спрямовує їх до здійснення поставленої мети. Така структура існування команди нівелює роль лідера як авторитарного керівника, переносить відповідальність за реалізацію будь-якого проєкту на кожного виконавця, створює систему комунікації та надає поштовх до експерименту, мобільності та зміни правил у формуванні команди.

На початку свого існування, як зазначив І. Закус (2017), в коло реалізації інтересів проєкту зайшли відомі українські музиканти – Р. Іванов, Н. Лебедева, А. Менделенко, О. Саранчин, О. Лебеденко, В. Шабалтас, Ю. Шепета та ін. Паралельно здійснювалася рекламна компанія видавництвом «Темпора», яка підтримувала намагання музикантів популяризувати український джаз, виховувати публіку на кращих зразках імпровізаційної музики, створеної на фольклорних джерелах. Подібні комунікативні зв'язки розширили можливості творчого проєкту, надали йому гнучкості, варіативності у використанні неформальних моделей/кластерів (Бряко та ін., 2021). Слід зазначити, що головним стрижнем успішного довготривалого існування мистецького проєкту є його стратегічне планування. Розглянемо деякі компоненти, що формували стратегію діяльності мистецького проєкту «Jazz Kolo».

По-перше, залучення до діяльності молодих поколінь джазових музикантів, які привнесли нові ідеї у стильові, жанрові, формотворчі компоненти музичного матеріалу, урізноманітнили інструментарій. Серед таких виконавців виокремимо Д. Аду, С. Балалаєва, І. Єреська, К. Іоненка, О. Лукачову, Т. Лукашеву, В. Павелка, О. Пашковського, О. Полякова, І. Червінську, С. Чумакова та ін.

По-друге, систематизація проведення мистецьких заходів, що дозволило досягти постійної зацікавленості слухачів та розширення кола поціновувачів

джазової музики. Наступним вдалим кроком стало залучення до реалізації проекту концертного майданчика – камерної зали Національного палацу мистецтв «Україна» під керівництвом Р. Недзельського, в особі якого також поєднувалися якості керівника-лідера, продюсера та виконавця-музиканта. Цей крок підсилює фінансову складову проекту і долучив до співпраці бізнесові кола друзів джазової музики. Акцентуємо на тому, що розширення кола учасників проекту, динамічність та мобільність у реалізації стратегічного плану, новації у структурі та моделі комунікації стали можливими тільки завдяки основній меті членів команди – популяризації української музичної культури в європейському просторі.

Наступний компонент пов'язаний з освітніми функціями, які стали джерелом залучення студентської молоді до практичної діяльності, до обміну інформацією у музично-виконавській царині та управлінській, організаційній площині. Це відбувалося на різноманітних фестивалях, виконавських конкурсах, мистецьких заходах, під час яких студенти виконували різноманітні ролі: виконавців, аранжувальників, композиторів, менеджерів. У неформальних новаторських командах комунікації викладачів та студентів змінювалися залежно від ідеї та мети заходу – від ролі виконавця, викладача до коучера, менеджера, психолога, звукорежисера, журналіста, фотографа, фасилітатора. Цей досвід опанування різноманітними функціями надає можливість здобувачам вищої освіти надалі втілювати практичні знання у створенні мистецьких проєктів, формуванні стратегічного плану, комунікативної моделі для втілення оригінальних культурно-мистецьких та бізнесових ідей.

Велику роль у просуванні освітніх функцій зіграло запрошення лідером «Jazz Kolo» джазових музикантів, засновників виконавських шкіл Європи та Америки, відомих методистів, аранжувальників, композиторів для проведення різноманітних майстер-класів. Так, конструювання авторських моделей освітнього функціонування в режимі реального часу, практичне засвоєння навичок музикування в межах трансляції досвіду, активізації пізнавальної діяльності є найбільш ефективними засобами обміну та популяризації сучасних технологій, методик, програм для підвищення професійної компетентності (Пістунова, 2021, с. 225). Впровадження такого компонента не тільки розширило діапазон діалогової комунікації між виконавськими школами, так званий горизонтальний простір, де було створено мистецьке поле для обміну музичними ідеями, технологіями, а й надало новий поштовх до збільшення кількості структурних сегментів, які відіграли позитивну роль у побудові стратегічного планування і зміцненні вертикального простору взаємодії членів команди у досягненні бізнес-мети.

Наступним кроком стала міжнародна комунікація з відомими європейськими музикантами (Матіасом Шріфлем, Марекком Кадзелею, Мацеком Кадзелею), які як виконавці, аранжувальники, композитори, викладачі, менеджери, популяризатори українського контенту в Європі брали участь у формуванні довгострокового стратегічного планування і побудові багатозарового бізнес-проєкту. Активний обмін музичною інформацією національних джерел тих країн, які були представлені в різноманітних мистецьких проєктах, система взаємодії різних культурних середовищ збагатили команду і довели, що у формуванні стратегічного плану будь-якого мистецького бізнес-проєкту можливо досягнути успіху

в його реалізації, використовуючи децентралізовану модель групової комунікації, підпорядковану ідеї та відповідній структурі команди.

Одним з важливих сегментів є суміжна діяльність членів команди, яка полягає у створенні медійного цифрового контенту та існує для підтримки й популяризації української музики та джазових виконавців, для просування освітніх та соціальних проєктів. За період існування «Jazz Kolo» медійний контент команди має широке розмаїття прибуткових і неприбуткових проєктів. Створена колекція записів концертів (15 DVD та 16 CD-дисків); антологія авторської джазової музики (5 CD-збірок); телевізійні програми (140); відеоверсії концертних програм; окремі збірки студійних записів українських інструменталістів (фортепіано, гітара, саксофон, бас-гітара, барабани); відеозаписи майстер-класів; працює радіохвиля в Україні та Польщі, теле- та радіо інтерв'ю; буклети та фотоальбоми; розповсюдження мистецьких заходів в соцмережах (<https://www.facebook.com/jazzkolo/>). Інтенсивна суміжна діяльність членів команди є визначальним чинником у багатшаровому культурному та мистецькому проєкті. Її роль, що полягає у підтримці й популяризації здобутків музикантів, освітніх та соціальних програм, залученні й вихованні слухачької аудиторії, формулюванні фінансового сегмента проєкту, його стратегічного планування, скерована на пошук та спільний знаменник якісного мистецького продукту.

### Висновки

Підсумовуючи аналіз мистецької діяльності творчого проєкту «Jazz Kolo» констатуємо, що комплексний підхід до створення, формування стратегічного плану мистецького бізнес-проєкту можливий за використання децентралізованої моделі групової комунікації. Ідея інтеграції українського музичного контенту у світовий культурний простір, активний обмін музичною інформацією, система взаємодії різноманітних культурних середовищ реалізовані у гнучкій варіативній структурі, що завдяки мобільності та динамічності довготривалий час перебуває на ринку культурно-мистецьких послуг.

Представлена модель творчого проєкту може бути реалізована в будь-якому мистецькому напрямі: візуальному, театральному, хореографічному, образотворчому. Використання компонентів/сегментів структури в різноманітних трансформаціях дає змогу інтегрувати особисті творчі досягнення у мистецьке, культурно-соціальне середовище.

### Список бібліографічних посилань

- 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.
- Гагоорт, Г. (2008). *Менеджмент мистецтва: Підприємницький стиль* (Б. Шумилович, пер.). Літопис.

- Давидовський, К. (2013). Семантика мистецького проекту (на прикладі ініціатив Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра 1990-2000-х років). *Культурологічна думка*, 6, 160-164.
- Закус, І. М. (2017). «Джаз-Коло» в українському культурному просторі. *Молодий вчений*, 11(51), 562-565.
- Пістунова, Т. В. (2021). Майстер-клас як складова професійно-практичної підготовки музикантів. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 4(2), 219-230. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.4.2.2021.245800>
- Поплавський, М. М. (2019). Мистецький проект: дискурс художньої культури початку нового тисячоліття (у точці перетину – crossover point). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 248- 254.

## References

- Broiako, N., Dorofieieva, V., Kovmir, N., & Pistunova, T. (2021, February 10-12). Zastosuvannya naukovo-osvitnikh klasteriv u mystetskykh ZVO: kontury problemy [Application of scientific and educational clusters in art institutions of higher education: 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].
- Davydovskyi, K. (2013). Semantyka mystetskoho proektu (na prykladi initsiatyv Kyivskoho instytutu muzyky im. R. M. Hliiera 1990-2000-kh rokiv) [Semantics of the art project (on the example of the initiatives of the R. Gliier Kyiv Institute of Music 1990-2000)]. *Kulturolohichna dumka* [The Culturology Ideas], 6, 160-164 [in Ukrainian].
- Hagoort, G. (2008). *Menedzhment mystetstva: Pidpriumnytskiy styl* [Art Management: Entrepreneurial Style] (B. Shumylovych, Trans.). Litopys [in Ukrainian].
- Pistunova, T. (2021). Maister-klas yak skladova profesiino-praktychnoi pidhotovky muzykantiv [Master class as part of musicians professional and practical training]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya: Muzychne mystetstvo* [Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art], 4(2), 219-229. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.4.2.2021.245800> [in Ukrainian].
- Poplavskiy, M. (2019). Mystetskiy proekt: dyskurs khudozhnoi kultury pochatku novoho tysiacholittia (u tochtsi peretynu – crossover point) [Art project: the discourse of artistic culture of the beginning of the new millennium (at the intersection – crossover point)]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv* [National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald], 1, 248- 254 [in Ukrainian].
- Zakus, I. (2017). "Dzhaz-Kolo" v ukrainskomu kulturnomu prostori ["Jazz-Kolo" in Ukrainian cultural space]. *Molodyi vchenyi* [Young Scientist], 11(51), 562-565 [in Ukrainian].

## STRATEGIC PLANNING PECULIARITIES OF AN ART PROJECT ON THE EXAMPLE OF UKRAINIAN “JAZZ KOLO” BY I. ZAKUS: EDUCATIONAL AND SOCIAL CONTEXT

Tetiana Pistunova

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

### Abstract

**The purpose of the research** is to analyze the practical experience of musicians, performers, and participants of an art project, to study the issues of strategic planning of artistic activity and its further interactive realization in the Ukrainian music space on the example of “Jazz Kolo” creative project. The article considers the peculiarities of strategy formation in the organization of an art project, the interaction and relationship of the existence’s parameters and the development of the structure using democratic approaches to dialogue between members of the art team. Possibilities of using research results in the non-formal education of musicians are revealed. **The research methodology** consists in general scientific methods and approaches in particular: system approach – for structuring and generalization of the organization strategy of a creative project; analytical – to study the scientific and practical experience of this problem; axiological – to identify the importance of the synthesis of artistic, cultural and special professional issues **The scientific novelty of the research** is the study of the art project in the Ukrainian music space as a complex phenomenon; the components of strategic project planning (artistic performance experiments, educational and social functions, international adaptation and communication, and related activities to create a financial basis, mobility and efficiency of existence, creating content in the market of cultural and artistic services) are substantiated. **Conclusions.** With a comprehensive approach to creating a model of the organization of an art project, a system of interaction of different cultural environments, active exchange of musical information between countries, project participants enriched the team “Jazz Kolo” and proved that in the formation of a strategic plan of any art business project it is possible to succeed in its implementation, using a decentralized model of group communication, subordinate to the idea and the appropriate team structure.

**Keywords:** jazz; art project; strategic planning; project model; ensemble music-making



DOI: 10.31866/2616-7581.5.1.2022.258154  
УДК 398.8:78.087.68(1-87)

## РЕПЕРТУАРНА ПАЛІТРА ЗАКОРДОННИХ НАРОДНИХ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ

Олена Скопцова<sup>1а</sup>, Наталія Перцова<sup>2а</sup>

<sup>1</sup> кандидат мистецтвознавства, професор, викладач кафедри музичного мистецтва;  
ORCID: 0000-0002-6478-0865; e-mail: skorcovaolena@gmail.com

<sup>2</sup> доцент, в. о. професора кафедри музичного мистецтва;  
ORCID: 0000-0003-4575-7691; e-mail: natalia.pertsova@gmail.com

<sup>3</sup> Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

---

### Анотація

**Мета дослідження** – дослідити специфіку репертуарної палітри закордонних народних хорових колективів. Реалізація мети передбачає визначення не лише особливостей поточних репертуарних уподобань провідних колективів, а й тих перспектив, які можуть відкриватися з огляду на трансформацію слухацьких уподобань та запити сучасної аудиторії. **Методологія дослідження.** Визначення специфіки репертуару закордонних народних хорових колективів передбачає застосування методу синтезу, за допомогою якого здійснюється окреслення спектра творів, до яких звертаються хормейстери. Метод аналізу залучено для вивчення специфіки трактування народнопісенних джерел хорами. **Наукова новизна дослідження** полягає у виділенні закордонних народних хорових колективів, які функціонують у Шотландії, Великобританії, Франції, США; визначенні їх репертуарної палітри. **Висновки.** Домінантне значення у формуванні творчого обличчя колективу має вокальна манера виконавців та репертуар. Дослідження народних хорових колективів, які функціонують у закордонному просторі, свідчить про значне поширення подібних складів. Народні хори утворено в Шотландії, Великобританії, Франції, США. Їх репертуар складається з народних пісень (кельтських, шотландських, галльських) та авторських творів, що свідчить про універсальність й різноплановість колективів. Деякі хори використовують народну та академічну вокальну манеру, де вибір тієї чи іншої обумовлений репертуаром. Намагання цілісно відтворити фольклорний шар музичної культури простежується у збереженні народної вокальної манери, типу голосоведіння, ладової основи в аранжуваннях тощо. Перспективним напрямом вбачається просування українського фольклору як частини репертуару закордонних народних хорових колективів. Це сприятиме його поширенню, що має важливе значення для збереження культурного спадку українського народу.

**Ключові слова:** хор; народний спів; фольклор; культура; пісня

## Вступ

Кожен хоровий колектив має власне неповторне звучання. Своєрідність криється у таких чинниках, як кількісний та якісний склад виконавців, специфіка вокальної манери, стиль тощо. Проте не менш важливу роль відіграє репертуар. Актуальним питанням є огляд особливостей репертуарної палітри закордонних народних хорових колективів з метою висвітлення не лише сучасного стану, а й можливих перспектив її подальшого розширення.

Наукова новизна статті полягає в аналізі специфіки репертуарної палітри закордонних народних хорових колективів та визначенні перспектив її розвитку.

## Мета

Мета статті – дослідити специфіку репертуарної палітри закордонних народних хорових колективів. Реалізація мети передбачає визначення не лише особливостей поточних репертуарних уподобань провідних колективів, а й тих перспектив, які можуть відкриватися з огляду на трансформацію слухацьких уподобань та запити сучасної аудиторії.

## Аналіз останніх досліджень і публікацій

Специфіка циркуляції народнопісенного фольклору в сучасному європейському просторі досліджується в працях П. Больмана (Bohlman, 1988), Р. Кантвела (Cantwell, 1996), К. Бітелл та Дж. Хілл (Hill & Bithell, 2014). К. Пегг (Pegg, 2001) аналізує форми побутування фольклору в європейській та американській культурі. Звернення до практики народного хорового виконавства передбачає з'ясування базових положень, що пов'язані зі специфікою народної манери співу. Це питання окреслено в публікації Н. Цюпи (2017), яка аналізує діяльність колективів, що співають у народній виконавській манері. Традиції та сучасні тенденції народного хорового співу на півдні України досліджує Г. Васильєва (2018). В роботі О. Коломоєць (2012) основою дослідницького інтересу є питання дослідження генези українського народного хорового співу як такого, що вбирає елементи національної фольклорної традиційності та академічного хорового виконавства. Питання впливу культурних засад на становлення етнічності та нації розкривається у статті Н. Підбережник (2018).

## Виклад матеріалу дослідження

Спектр хорових колективів, які співають, використовуючи народну манеру співу, є вкрай широким. Хоча вже доволі звичним став огляд вітчизняних хорів, які співають у вокальній манері, що корелює з фольклорною традицією українського народу, проте не менш важливим є висвітлення закордонної практики хорового співу. Слід зазначити, що внаслідок різноманіття співацьких традицій, поширених у європейських народів, їх споріднює здебільшого саме використання певного типу репертуару – пісень, які були частиною повсякденного побуту-



вання. В закордонному просторі до фольклору належали не лише народні пісні, які функціонували переважно в усній формі, а й балади, які нерідко були авторськими та занотовувались. Функціонування останніх в міській культурі минулих століть сприяло включенню їх до переліку фольклорних джерел, як зазначає К. Пегг (Pegg, 2001).

Виконавська манера у різних етнічних традиціях є відмінною. Спільним для співаків, які використовують народну манеру співу, є превалювання звуку, що позбавлений значної вібрації та видобувається завдяки роботі грудного регістру. «Спів характеризується відсутністю вібрації, рівністю й стійкістю звуку. Звук випромінюється більш прямолінійно, ніж у "поставлених" голосів, до того ж резонують переважно груди, ротова порожнина, тверде піднебіння та зуби» (Коломоєць, 2012, с. 39).

Надзвичайно багато колективів, які співають у народній манері та виконують відповідний репертуар, наявно у Сполученому Королівстві Великої Британії та Північної Ірландії, а саме у Шотландії та Великобританії. Внаслідок того, що ці країни є частинами Сполученого Королівства, для їх мешканців вкрай важливим є збереження культурної ідентичності, що й досягається через відтворення фольклорного матеріалу. Етнічна спільність виявляється такою, що базується на культурних традиціях, усвідомлення яких свідчить про самоідентифікацію людських об'єднань. «У межах примордіалізму етнічність являє собою природну, вроджену властивість етносу, і саме етнічне ядро та культурні традиції етносу лежать в основі формування нації» (Підбережник, 2018, с. 47).

Закордонному культурному простору притаманне використання терміну «традиційні» для позначення хорів, які співають фольклорний матеріал. Зауважимо, що поширення колективів у європейському просторі, які виконують фольклор, зумовлене домінантними принципами, які закладені у культурній політиці країн ЄС. На 25-й Генеральній конференції ООН з питань освіти, науки та культури, яка проходила у Парижі 15 листопада 1989 року, було визначено, що «фольклор є частиною загальної спадщини людства, потужним засобом зближення різних народів і соціальних груп та утвердження їх культурної самобутності» (ЕСТС, 1997, с. 51). Виключно високий інтерес до фольклору сприяв появі й різних форм його циркуляції в ХХ ст., зокрема й у доволі трансформованому вигляді (Cantwell, 1996). Саме тому розвиток колективів, що сприяють відтворенню та поширенню фольклору у його «автентичному» вигляді, має потужну підтримку на міському та державному рівні.

Одним з хорів, що мав доволі тривалу історію існування, є «Glasgow Orpheus Choir», заснований в шотландському місті Глазго у 1906 році Х. Робертоном. Тривалий час Х. Робертон був диригентом цього колективу і саме він заклав підвалини, що стали основою творчого кредо хору. Зокрема, виконавці могли виконувувати як народну, так і академічну вокальну манеру. Вибір манери співу був обумовлений твором, який виконувався. Під керівництвом Х. Робертсона, який очолював хор майже п'ятдесят років, було сформовано базовий репертуар, до якого входили шотландські народні пісні, парафрази, італійські мадригали, англійські мотети та православна духовна музика. Виконуючи шотландські пісні та балади, такі як «Ca' The Yowes» та «Bonny Dundee», співаки могли застосовувати

спів прямим звуком без вібрато, коли резонатором виступає ротова порожнина. Відтворювалась та народна манера, яка була притаманна шотландському традиційному співу – це різкуватий гортанний спів, близький до декламації. Проте для виконання творів композиторів-класиків – Йоганна Себастьяна Баха, Георга Фрідріха Генделя, Фелікса Мендельсона, Пітера Корнеліуса, Йоганнеса Брамса – необхідна академічна вокальна манера, за якої використовується головний резонатор, наявне вібрато. Після розпаду колективу в 1951 році замість нього виник хор «Glasgow Phoenix Choir», який очолив П. Муні. Цей колектив узяв за основу велику кількість репертуару, створеного Х. Робертеном. Проте «Glasgow Phoenix Choir» не була притаманна варіативність виконавської манери й цей хор скоріше академічний. Склад вищезгаданих хорів був мішаним та нараховував не менше п'ятдесяти учасників. Для обох колективів характерне створення багатоголосного звучання, в якому фольклорний матеріал здебільшого обробляється відповідно до принципів імітаційної поліфонії (Bohlman, 1988).

Народним хоровим колективом є шотландський «Trades Choir», заснований 2012 року під керівництвом М. Макіннона. Він базується у приміщенні відреставрованої історичної будівлі Maryhill Burgh Halls. Це мішаний камерний хор. Основою репертуару стали пісні, тематика та зміст яких відображали культуру довікторіанської епохи (тобто до 30-х рр. XIX ст.). У комплексі з вітражами Maryhill Burgh Halls, які були створені в той період, відбувалося цілісне відтворення давньої культури Шотландії. Виконавці намагались передати не лише інтонаційну та ладову природу народних балад та пісень, а й максимально точно відтворювати співацьку манеру та гетерофонно-підголосковий тип голосоведіння. Застосування співу без опори, прямого звуку, що максимально наближений до розмови – стали ознакою їх стилю. В аранжуваннях переважає принцип варіювання основної мелодії, коли голоси упродовж певного часу рухаються в унісон або в октаву, а згодом розходяться.

У Франції також є колективи, які належать до сфери народно-хорового виконавства. Доречно згадати «University of Notre Dame Folk Choir». Цей колектив був сформований в Університеті Нотр-Дам в 1970-х рр. як літургійний, проте доволі швидко розширив репертуар. Хор виконує також сучасну музику та пісні, що належать до численних культурних традицій. Багато пісень з репертуару були аранжовані керівниками хору та низкою інших композиторів. Цей мішаний хор, що нараховує близько п'ятдесяти учасників, використовує різну вокальну манеру. Зокрема, в альбомі «Songs of Saints and Scholars», який містить галльські та кельтські пісні, використовується народна манера співу, гетерофонний склад голосоведіння, а деякі композиції виконуються з інструментальним супроводом (скрипка, бубон, волинка). Водночас у доробку хору є й альбоми, що орієнтовані на виконання класичних творів, які співаються в академічній манері.

Більшість сучасних дослідників підкреслює ту місію, що наразі покладається на хористів та хормейстерів, які повинні не лише репрезентувати фольклор, а й сприяти його збереженню.

Задачі, які стають перед керівниками колективів та самими виконавцями сьогодні, полягають не лише у збереженні традицій, зборі пісенного матеріалу (що досить актуально, позаяк нині величезний пласт артефактів залишається

неохопленим), а й у популяризації, розвиткові на основі історичної тягlosti нових тенденцій, які неминуче будуть супроводжувати феномен народного хорового співу в ситуації протікання глобалізаційних процесів (Васильєва, 2018, с. 112).

Одним з провідних народних хорів є британський колектив «The Lost Sound», що базується у місті Дартмур (Dartmoor). Початок діяльності хору припав на 2008 рік, коли поєднались виконавці, що не мали попередньої підготовки. Майже два роки пішло на підготовку співаків, роботу над вокальною технікою, вироблення неповторного звучання. Це спів із застосуванням відкритого прямого звуку, гортанних резонаторів. Головним принципом виконавців є збереження саме народної, а не академічної манери співу. Назва колективу «The Lost Sound» («Втрачений звук») пов'язана з тим співом, що має архаїчну природу, глибоко вкорінену у народній фольклорній практиці. Кожен хорист прагне знайти свій «втрачений звук», власний справжній голос у загальному хоровому звучанні. Основою звуковидобування є фольклорна манера, проте репертуар є вкрай різноплановим, адже він охоплює виконання народних мелодій у сучасному аранжуванні, твори сучасних композиторів. Кількість партій може коливатись від п'яти до восьми. Виконавці здебільшого прагнуть не лише зберегти інтонаційну канву народного джерела, а й залишити незмінною логіку гармонічного розвитку. Тобто в аранжуваннях може збільшитись кількість голосів, проте нерідкими є октавні чи унісонні дублювання, які дозволяють залучити усіх учасників колективу без істотних змін фольклорного першоджерела. Надзвичайно цікавим є виконання давніх кельтських балад, що залежно від змісту та жанру твору презентуються у виконанні окремих хорових груп. Використовується відкрита манера співу, яка надає саме народного фольклорного звучання.

Згаданий колектив виступив організатором проєктів, зокрема «Homegrown Harmony», сутність якого полягала у зборі коштів для благодійництва. Виникла потреба відшукувати шляхи для підтримки діяльності хорового колективу, який змушений був фактично припинити концертну діяльність внаслідок пандемії COVID-19 упродовж двох років. Частина зібраних коштів йшла як фінансова підтримка на інші благодійні проєкти. В «Homegrown Harmony» учасники виконували різні композиції, викладаючи відео на YouTube-каналі хору. Надавалась перевага ансамблевому чи сольному виконанню різних композицій. Зокрема, в межах проєкту було виконано шотландську мелодію «The Dark Island», написану І. Маклафліном на слова Д. Сільвера змішаним секстетом. Аранжування для «The Lost Sound» зробив один з учасників хору – Д. Гленні. У композиціях «Horo Johnny», «Long Time Traveller», «The Parting Glass», які виконувались жіночим тріо чи квінтетом, втілювались різні образні сфери. Жанрова основа творів також є вкрай широкою – це балади, жартівливі пісні, коліскові, пісні танцювального типу. Вокальна манера є такою, що відповідає практикам народного співу – тобто застосовується звук нон вібрато з акцентом на гортанному резонаторі. Аранжування пісень спрямоване на підкреслення тих співвідношень між голосами, які характерні для кельтських, шотландських, ірландських наспівів. Це гетерофонно-підголосковий тип голосоведіння з опорою на такі інтервали, як кварта, квінта, терція. В композиціях з танцювальною жанровою основою можуть додаватись інструменти. Так, пісня «Benjamin Bowmaheer» виконується жіночим голосом під супровід борану – ірландського рамкового барабана. Застосовуван-

ня народних інструментів дозволяє створити повноцінну картину фольклорних народних практик. К. Бітелл та Дж. Хілл (Hill & Bithell, 2014) інтерпретують такі практики як своєрідне відродження етнічної культури, її реактуалізацію.

Нерідко хорові колективи, що співають у народній манері співу, виконують не лише фольклор, притаманний для їх етнічної культури. Прикладом може слугувати американський вокальний колектив «Кітка», який співає народнописенний матеріал Польщі, Сербії, України, Грузії. Сама назва колективу перекладається з македонської, як «квітка». Цей фольклорний гурт утворився 1979 року. Його учасниці приїхали на запрошення етновиконавиці М. Садовської до України, щоб більше дізнатись про сучасні форми циркуляції традиційного фольклору. «Перед створенням вокально-театрального проекту "Rusalka Cycle", ансамбль "Kitka" відвідував Україну з концертами у 2005 році, а також взяв участь у фольклорній експедиції по селах нашої країни» (Цюпа, 2017, с. 111). Їх творча співпраця відбувалась також з Н. Матвієнко та українським фольклорним ансамблем «Древо». Отже, перспективним напрямом є поширення українського фольклору через діяльність народних хорів. Спрямованість на відтворення живої народної традиції стає стимулом для відтворення не лише власного пісенного репертуару, а й інших культур.

### Висновки

Домінантне значення у формуванні творчого обличчя колективу має вокальна манера виконавців та репертуар. Дослідження народних хорових колективів, які функціонують у закордонному просторі, свідчить про значне поширення подібних складів. Народні хори утворено в Шотландії, Великобританії, Франції, США. Їх репертуар складається з народних пісень та авторських творів, що свідчить про універсальність та різноплановість колективів. Деякі хори використовують народну та академічну вокальну манеру, де вибір тієї чи іншої обумовлений репертуаром. Намагання цілісно відтворити фольклорний шар музичної культури простежується у збереженні народної вокальної манери, типу голосоведіння, ладової основи в аранжуваннях тощо. Перспективним напрямом вбачається просування українського фольклору як частини репертуару закордонних народних хорових колективів. Це сприятиме його поширенню, що має важливе значення для збереження культурного спадку українського народу.

### Список бібліографічних посилань

- Васильєва, Г. Г. (2018). Традиції та сучасні тенденції народного хорового співу південного регіону України. *Гілея: науковий вісник*, 130, 110-112.
- Коломoeць, О. М. (2012). Український народний спів як синтез національної традиційності та академічного хорового виконавства. *Проблеми сучасної педагогічної освіти. Серія: Педагогіка і психологія*, 37, 36-41.
- Підбережний, Н. (2018). Концептуальні засади дослідження проблем етнічності та нації в контексті науки державного управління. *Державне управління та місцеве самоврядування*, 2(37), 42-48.

- Цюпа, Н. П. (2017). Специфіка народного вокалу у сучасному мистецькому просторі України (на прикладі діяльності камерних вокальних ансамблів). *Молодий вчений*, 2(42), 109-112.
- Bohlman, P. V. (1988). *The Study of Folk Music in the Modern World*. Indiana University Press.
- Cantwell, R. (1996). *When We were Good: The Folk Revival*. Harvard University Press.
- European Centre for Traditional Culture (ECTC). (1997). Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore. *Bulletin*, 3, 51-54.
- Hill, J., & Bithell, C. (2014). An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change. In C. Bithell & J. Hill (Eds.), *Oxford Handbook of Music Revival* (pp. 3-42). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199765034.013.019>
- Pegg, C. (2001). Folk music. In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09933>

### References

- Bohlman, P. V. (1988). *The Study of Folk Music in the Modern World*. Indiana University Press.
- Cantwell, R. (1996). *When We were Good: The Folk Revival*. Harvard University Press.
- European Centre for Traditional Culture (ECTC). (1997). Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore. *Bulletin*, 3, 51-54.
- Hill, J., & Bithell, C. (2014). An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change. In C. Bithell & J. Hill (Eds.), *Oxford Handbook of Music Revival* (pp. 3-42). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199765034.013.019>
- Kolomoiets, O. (2012). Ukrainyski narodnyi spiv yak syntez natsionalnoi tradytsiinosti ta akademichnoho khorovoho vykonavstva [Ukrainian folk singing as a synthesis of national tradition and academic choral performance]. *Problemy suchasnoi pedahohichnoi osvity. Seriya: Pedahohika i psykholohiia* [Problems of modern pedagogical education. Series: Pedagogy and Psychology], 37, 36-41 [in Ukrainian].
- Pegg, C. (2001). Folk music. In *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09933>
- Pidberezhenyk, N. (2018). Kontseptualni zasady doslidzhennia problem etnichnosti ta natsii v konteksti nauky derzhavnoho upravlinnia [Conceptual principles of the research investigation of the problems of ethnicity and nation in the context of public administration study]. *Derzhavne upravlinnia ta mistseve samovriaduvannia* [Public administration and local government], 2(37), 42-48 [in Ukrainian].
- Tsiupa, N. (2017). Spetsyfika narodnoho vokalu u suchasnomu mystetskomu prostori Ukrainy (na prykladi diialnosti kamernykh vokalnykh ansambliv) [Specificity of modern folk vocal at the art space of Ukraine (on the example of chamber vocal ensembles)]. *Molodyi vchenyi* [Young Scientist], 2(42), 109-112 [in Ukrainian].
- Vasylieva, H. (2018). Tradytsii ta suchasni tendentsii narodnoho khorovoho spivu pivdennoho rehionu Ukrainy [Traditions and modern tendencies of folk choral singing in the Southern region of Ukraine]. *Hileia: naukovyi visnyk* [Hileya: Scientific Bulletin], 130, 110-112 [in Ukrainian].

## REPertoire PALETTE OF FOREIGN FOLK CHOIR GROUPS

Olena Skoptsova<sup>1a</sup>, Nataliia Pertsova<sup>2a</sup>

<sup>1</sup> PhD in Art Studies, Professor, Lecturer at the Department of Music Art;  
ORCID: 0000-0002-6478-0865; e-mail: skopcovaolena@gmail.com

<sup>2</sup> Associate Professor, Acting Professor at the Department of Musical Art;  
ORCID: 0000-0003-4575-7691; e-mail: natalia.pertsova@gmail.com

<sup>a</sup> Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

### Abstract

**The purpose of the research** is to study the specifics of the repertoire palette of foreign folk choirs. Achieving the goal involves determining not only the features of the current repertoire preferences of leading groups but also the prospects that may open up in view of the transformation of listeners' preferences and the demands of today's audience. **The research methodology**, while determining the specifics of the repertoire of foreign folk choirs, involves the use of the method of synthesis, which outlines the range of works to which choirmasters turn. The method of analysis is used to study the specifics of the interpretation of folk sources by choirs. **The scientific novelty of the research** is the selection of foreign folk choirs that operate in Scotland, Britain, France, USA; defining their repertoire palette. **Conclusions.** The vocal style of the performers and the repertoire are of dominant importance in the formation of the creative face of the ensemble. The study of folk choirs that operate abroad, shows a significant spread of such compositions. Folk choirs were formed in Scotland, Great Britain, France and the USA. Their repertoire consists of folk songs (Celtic, Scottish, Gaelic) and original works, which testifies to the universality and diversity of groups. Some choirs use folk and academic vocal style, where the choice of one or another is determined by the repertoire. Attempts to fully reproduce the folklore layer of musical culture can be traced in the preservation of folk vocal style, type of voting, the fricative basis in the arrangements and so on. Promoting Ukrainian folklore as part of the repertoire of foreign folk choirs is seen as a promising direction. This will contribute to its dissemination, which is important for the preservation of the cultural heritage of the Ukrainian people.

**Keywords:** choir; folk singing; folklore; culture; song



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 5 № 1  
2022

Volume 5 No 1  
2022

---

Підписано до друку: 06.06.2022. Формат 70x100/16  
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Roboto.  
Ум. друк. арк. 9,1. Обл.-вид. арк. 8,3.  
Наклад 300 примірників  
Замовлення № 4656

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