

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

ВІСНИК

КИЇВСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ
І МИСТЕЦТВ

Серія: Музичне мистецтво

Науковий журнал

2023

Том
Vol. **6**

№ **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 № 11 від 27.03.2023 р.)

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

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

ЗАСТУПНИК ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА

Брояк 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);

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

Гуменюк Т. К., доктор філософських наук, професор, Київський національний університет культури і мистецтв (Україна);

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

Рута Станевичюте, керівник наукового центру, Литовська академія музики і театру (Литва).

ЛІТЕРАТУРНИЙ РЕДАКТОР

Рибка А. Т.

РЕДАКТОР АНГЛОМОВНИХ ТЕКСТІВ

Сарновська Н. І.

БІБЛІОГРАФІЧНИЙ РЕДАКТОР

Буряк Я. С.

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)

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 11 of 27.03.2023)*

EDITOR-IN-CHIEF

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

DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF

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

EXECUTIVE EDITOR

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

EDITORIAL BOARD 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);

Alla Chernoiivanenko, DSc in Art Studies, Professor, Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music (Ukraine);

Tetiana Humeniuk, DSc in Philosophy, Professor, Kyiv National University of Culture and Arts (Ukraine);

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

Ruta Staneviciute, Head of the Scientific Center, Lithuanian Academy of Music and Theatre (Lithuania).

LITERARY EDITOR

Rybka A. T.

ENGLISH TEXTS EDITOR

Sarnovska N. I.

BIBLIOGRAPHIC EDITOR

Buriak Ya. S.

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>Ганна Карась</i>	Музикознавчі дисертації Стефанії Туркевич та Зиновія Лиська як фактор утвердження національно-культурної ідентичності	8
---------------------	---	---

ПРАКТИКА

<i>Іван Сінельніков, Юлія Вітранюк</i>	Інтерпретація музичного фольклору у творчості етногурту «Zgarda»	17
<i>Віталій Марченко</i>	Використання колористичних можливостей готово-виборного баяна в акомпанементі народних пісень	33
<i>Жанна Закрасняна</i>	Формування вокально-виконавських навичок студента в класі академічного співу (традиційний і сучасний підходи)	41
<i>Раїса Цапун, Валентина Сінельнікова</i>	Реконструкція традиційних новорічних обрядів у творчості студентського фольклорного колективу	53

ІСТОРІЯ

<i>Тетяна Молчанова</i>	Мистецтво мандрівних музикантів в історії становлення спільного виконавства	67
-------------------------	---	----

КОНТЕКСТ

<i>Олександр Кравчук</i>	Застосування штучного інтелекту в музичній індустрії України: аналітичний підхід	79
--------------------------	--	----

ПЕРСОНАЛІЇ

<i>Яна Іваницька</i>	Вікторія Лук'янець: сходження на оперний Олімп (співпраця з Лучано Паваротті, Пласідо Домінго, Хосе Каррерасом)	89
----------------------	---	----

Віолетта Дутчак

Промоція бандурного мистецтва
за кордоном на зламі 80–90-х рр.
XX століття (за документальними
та аудіальними джерелами архіву
Українського Вільного Університету)

АРХІВ

100

CONTENTS

6

		THEORY
<i>Hanna Karas</i>	Musicology Dissertations by Stefaniia Turkevych and Zynovii Lysko as a Factor in National and Cultural Identity Establishment	8
		PRACTICE
<i>Ivan Sinelnikov, Julia Vitraniuk</i>	Interpretation of Musical Folklore in the Work of Ethnband Zgarda	17
<i>Vitalii Marchenko</i>	Using the Colouristic Possibilities of the Ready-Select Bayan in the Folk Songs Accompaniment	33
<i>Zhanna Zakrasniana</i>	Formation of Student's Vocal Performance Skills in the Academic Singing Class (Traditional and Modern Approaches)	41
<i>Raisa Tsapun, Valentyna Sinelnikova</i>	Reconstruction of Traditional New Year's Rites in the Work of Student Folklore Group	53
		HISTORY
<i>Tetiana Molchanova</i>	The Art of Travelling Musicians in the History of Joint Performance Establishment	67
		CONTEXT
<i>Oleksandr Kravchuk</i>	Application of Artificial Intelligence in the Music Industry of Ukraine: an Analytical Approach	79
		PERSONNEL
<i>Yana Ivanytska</i>	Viktoriiia Lukianets: Ascending Opera Olympus (Collaboration with Luciano Pavarotti, Placido Domingo, Jose Carreras)	89

Violetta Dutchak

Promotion of Bandura Art Abroad
at the Turn of the 1980s and 1990s
(Based on Documentary and Audio
Sources from the Archive
of the Ukrainian Free University)

ARCHIVE**100**

DOI: 10.31866/2616-7581.6.1.2023.277877
УДК 78.072:001.817]:316.7-027.542(=161.2)

МУЗИКОЗНАВЧІ ДИСЕРТАЦІЇ СТЕФАНІЇ ТУРКЕВИЧ ТА ЗИНОВІЯ ЛИСЬКА ЯК ФАКТОР УТВЕРДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Ганна Карась

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

Анотація

Мета дослідження – осмислити доробок перших українських науковців у сфері музикознавства в контексті міжнаціональних музичних зв'язків української музичної культури. У статті розглянуто музикознавчі дисертації Стефанії Туркевич та Зиновія Лиська як фактор утвердження національно-культурної ідентичності. Основний акцент зроблено на музикознавчо-культурологічному аналізі цих дисертацій. **Методологія дослідження:** у статті використано історичний, аксіологічний, культурологічний підходи й відповідні їм методи. Зокрема, історико-хронологічний метод використаний для розгляду проблематики дисертацій, що охоплюють значний часовий період (XIX – початок XX ст.) та просторовий вимір (Україна, Росія, Галичина, Чехо-Словаччина), аксіологічний – для визначення цінності здобутків українських музикознавців, компаративний – для порівняння проблематики дисертацій, культурологічний – для представлення внеску діячів музичної культури у світову та українську скарбниці. **Наукову новизну дослідження** становить введення до наукового обігу систематизованої інформації та архівних матеріалів про перші музикознавчі дослідження українців за кордоном. **Висновки.** Обидві дисертації С. Туркевич і З. Лиська були не тільки новаторськими на той час, але не втратили своєї актуальності і сьогодні, коли питання національної та культурної ідентичностей знову постають гостро на початку XXI ст., коли Україна відстоює свою свободу і незалежність у боротьбі з російським ворогом.

Ключові слова: дисертації С. Туркевич і З. Лиська; музикознавство; музикологія; українська музична культура; діаспора; національно-культурна ідентичність

Вступ

Дискусія, яка розгорнулася і загострилася між українськими науковцями під час нинішньої російсько-української війни щодо російської культури і, зокрема, російських композиторів, їхньої творчості і її виконання, має глибоке ко-

ріння, адже зачіпає проблему ідентичності. Цей конструкт, маючи різні виміри, зокрема національний і культурний, насамперед торкається самоідентичності. Тобто особистість ідентифікує себе з певною нацією, її мовою, культурою. Вона може про це висловлюватися або демонструвати той чи інший вид ідентичності своїми діями, вчинками, творчістю. Національність, за означенням І. Бушман (2006), це «...складне історичне явище, яке формується в результаті кровного змішування рас і племен, багатьох перерозподілів земель, драматичних духовно-культурних процесів, що врешті й структуризують неповторний духовний формат» (с. 68). Дослідниця розглядає національну самоідентифікацію як фактор соціокультурного розвитку і наголошує, що «поняття нації відобразило процеси формування національної єдності» (Бушман, 2006, с. 68). І якщо сьогодні, в умовах російсько-української війни і загрози втрати нашої незалежності, ця національна єдність врешті-решт проявилася, то на початку ХХ ст. її усвідомлювали не всі українці.

Терміни «національна ідентичність», «культурна ідентичність», «самоідентичність» активно вживаються і досліджуються в другій половині ХХ ст., однак проблематика ідентичності в музикознавчих дослідженнях українських науковців вже окреслювалася у 1930-х роках. Хоч ці роботи виконувалися галичанами за межами України – в діаспорі, однак вони тісно пов'язані зі Східною Галичиною, а точніше – зі Львовом.

Мета

Мета статті – осмислити доробок перших українських науковців у сфері музикознавства в контексті міжнаціональних музичних зв'язків української музичної культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Аналізу діяльності кафедри музикології Львівського університету початку ХХ ст. та музикології як університетській дисципліні, Львівській музикологічній школі Адольфа Хибінського присвячені роботи Уляни Граб (2006, 2009). Саме тут під керівництвом польського вченого, професора Адольфа Хибінського вивчали музикологію композитор і теоретик Н. Нижанківський, музикознавці О. Залеський, М. Антонович, Я. Колодій, Я. Маринович, Я. Козарук, Р. Смеречинська-Шуль, композиторка та музикознавиця С. Туркевич, співак та диригент В. Божик, які продовжували музикознавчі студії за кордоном. Про музикознавчі дослідження перших українських науковців за кордоном у своїх роботах писали Стефанія Павлишин (2004), Ганна Карась (2012), Оксана Мартиненко (2001), однак вони не аналізували їх.

Виклад матеріалу дослідження

З огляду на певні суспільно-історичні умови початку ХХ ст. перші українські музикознавці, до яких належать Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович та

Зиновій Лисько, навчалися і здійснювали свої дослідження за кордоном, хоч початки їхнього формування як музикознавців відбувалися саме у Львові.

Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович (1898–1977) музичну освіту здобула у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові, Музичній академії Відня, продовжила навчання у Берліні в Ф. Шрекера, А. Шенберга, закінчила Вищу школу майстерності в Празі, музикознавство вивчала у Львівському (неповні музичні студії у проф. А. Хибінського), а також у Празькому університеті. Дослідниця творчості композиторки С. Павлишин (2004) пише, що залікова книжка Стефанії Туркевич «...вказує на зараховані семінари та іспити у професорів Хибінського, Твардовського і Вартенберга, за їхніми підписами... <...> У Хибінського: музикологічні вправи, історія музичного ренесансу, теорія і історія циклічних форм, тема і мотив, вокальні форми, історія сонати, симфонічна музика XIX ст.» (с. 9).

Дисертацію на здобуття наукового ступеня доктора філософії вона захистила в Українському Вільному Університеті в Празі у 1934 році під керівництвом відомого чеського музикознавця, професора, доктора Зденека Неедли. Текст дисертації, обсягом 72 сторінки машинопису, зберігається в родинному архіві С. Туркевич та перевезених з Праги до Києва архівах КДБ (Павлишин, 2004, с. 14), нині – в Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України у фондї Д. Антоновича.

Вже сама тема дисертації «Український елемент у творах П. І. Чайковського "Черевички" ("Кузнец Вакула") та Н. Римського-Корсакова "Ночь перед Рождеством" і порівняння¹ їх з оперою Миколи Лисенка "Різдвяна ніч"» (Туркевич-Лісовська, 1934) чітко окреслює основний концепт – «український елемент».

Дисертація має вступ, два основні розділи та заключення. У вступі авторка розглядає питання російської музики на Гоголівські сюжети, звертаючись до творчості М. Глінки (задум симфонії «Тарас Бульба», яку не завершив), О. Сєрова (опера «Майська ніч», робота над сюжетом «Тарас Бульба») та інших російських композиторів, які апелювали до творчості М. Гоголя.

Аналізуючи творчість П. І. Чайковського, С. Туркевич опрацьовує сучасній дослідження, зокрема, Бориса Асаф'єва (псевдо – Ігор Глебов), який, характеризуючи стиль композитора, бачив його коріння в українських віяннях при царських дворах Єлизавети і Катерини II, їх впливі на формування так званого столичного петербурзько-московського пісенно-романсового стилю.

С. Туркевич, досліджуючи стильові особливості означених опер, виокремлює естетичні аспекти, а при розгляді мелодики використовує надбання сучасної тоді української музичної фольклористики (праці Ф. Колесси, К. Квітки, В. Верховинця).

Важливою причиною невдачі опери П. Чайковського дослідниця вважає «...брак етнографічної правди в опері», оскільки вона «...чужа справжньому українському духові своєю музикою, тим більше, що коли сюжет народний, то мусить бути й музика народня. Та в цілій опері "Черевички" української пісні рі-

¹ Тут і далі збережено оригінальний правопис дослідників.

шучо нема, навіть у тих місцях, де той український елемент мусив би бути, як напр. у хорових сценах колядування» (Туркевич-Лісовська, 1934, арк. 11). На цій основі С. Туркевич доходить висновку, що П. Чайковський – «...космополітичний талан, зі слабкою закраскою національно-російською», «...він звертає більшу увагу на зовнішню, формальну сторону мистецтва» (Туркевич-Лісовська, 1934, арк. 12). Для композитора важливо бути «...внутрішньо споєним з народним життям так, що мимоволі діло його стає проявом народного Духа і без етнографічного народного матеріалу, який часто буває тільки наслідуванням зовнішніх знаків народності. Тоді найважливішими услів'ями є глибоке пізнання душі народу й його мистецьких проявів, а з другого боку сильна творча індивідуальність. Та в тому випадку Чайковський не тільки не розумів духа українського народу, бо його зовсім не знав і не старався пізнати, але навіть не здобувся на те, щоби використати етнографічний матеріал народу, будучи на Україні, щоби бо-дай в часті заспокоїти вимоги артистичної правди» (Туркевич-Лісовська, 1934, арк. 32).

Проведений глибокий музикознавчий аналіз опер, дослідження життя і творчості композиторів на основі їх мемуарів, праць російських, українських, чеських, польських учених, російської періодики дав можливість дослідниці зробити висновок, що артистична й естетична вартість опери П. Чайковського «...не велика саме тому, що її музика носить не український, а загальний характер», вона «...незрозуміла, нестилева, а нам чужа» (Туркевич-Лісовська, 1934, арк. 35, 36).

Досліджуючи історію створення опери М. Римського-Корсакова, авторка звертається до літопису його життя, в якому наголошено, що композитор захоплювався сюжетом, але за життя Чайковського не хотів її писати, «щоб не спричиняти останньому огіршення» (Туркевич-Лісовська, 1934, арк. 37). Тож до весни 1894 року композитор остаточно вирішив писати свою оперу. Він зацікавлюється фантастичною стороною опери, студіює праці про вірування, старовинні перекази слов'ян, про християнське свято Різдва та його зв'язок з народженням сонця.

С. Туркевич підкреслює, що автор висуває в опері різні елементи – «...драматичний, комічний, фантастичний та пейзажно-поетичний. Стремить до організації й до споєння всіх тих елементів», а «...руслom для виразу і колориту Різдявної ночі Римського-Корсакова є українська піснева стихія, а саме пісневий стиль у тім виді, як він був при кінці XVIII ст. окремо на Україні, а окремо в Петербурзі, в елизаветську і катеринську епоху, а то лірика з відтинком інструментальності, ритми польських танків (Польонеза, і Краковяка), та національно-український ритм гопака» (Туркевич-Лісовська, 1934, арк. 39, 40).

Опера М. Римського-Корсакова передає український характер засобами хорової пісні, зокрема, різдявної колядки: «Хорові пісні звичайно удаються Римському-Корсакові при ясній і прозорій інструментації. Одначе вся краса лежить в тому, що Римський-Корсаков так свідомо і стилєво уживає народної української колядки, яка нетронута і незіпсована вишуканою гармонізацією виступає в цілій своїй красі. У Римського-Корсакова є велике розуміння для народнього елементу в українському сюжеті і не тільки етнографічний змісл впровадив цей елемент, але й змісл до музичної правди, до стилю», «...радує

бодай те, з яким пієтизмом відноситься він до української пісні й яку велику вагу він кладе на чисто народний елемент для представлення українського життя в своїй творчості» (Туркевич-Лісовська, 1934, арк. 54).

С. Туркевич зауважує, що композитор використовує при колядуванні приплясування, яке не є характерним для українців, хоч робить ремарку про гуцульський плес, посилаючись на працю В. Шухевича «Гуцульщина» (Львів, 1904).

Аналізуючи оперу українського композитора, вона пише: «**Микола Лисенко**, як українець, найкраще зілюстрував рідний йому Гоголівський сюжет, беручи під увагу музично-етнографічний бік опери. <...> Лібрето Михайла Старицького для опери є овіяне чисто народнім українським духом, своєрідні переживання і вдачі дієвих осіб впливають з акції та з психологічного розположення українських типів» (Туркевич-Лісовська, 1934, арк. 63). Національна та культурна ідентичність М. Лисенка зумовила повний відголосок гоголівського тексту в його опері, адже композитор «...був ввесь налитий українською пісенною стихією, а тільки технічна сторона опери і слаба фактура була причиною, що опера не увійшла в сталий репертуар театрів» (Туркевич-Лісовська, 1934, арк. 66).

Порівнявши всі опери, С. Туркевич робить важливий висновок, що хоч Микола Лисенко величучи свого таланту і не дорівнював П. Чайковському чи М. Римському-Корсакову, «...та для України він став великим не тільки внаслідок введення народніх мелодій в оперу як найцінніших чистих перлин мистецтва, але в наслідок перетворення тих мелодій у форми вищого мистецького порядку», а «Коли ж взяти під увагу, що української опери до Лисенка зовсім не було, то треба признати йому неоціненну заслугу у розвитку української музики, а саме, що він перший підніс рідну музику до рівня справжніх європейських вишок у музичному мистецтві» (Туркевич-Лісовська, 1934, арк. 69).

Отже, підхід авторки до висвітлення теми був не тільки музичний, але й історико-філософський, а застосований нею компаративістичний підхід був на той час новизною.

Зиновій Лисько (1895–1969) поєднав освіту, здобуту у Львові (філософський факультет університету, Український таємний університет, Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка) та Празі (музикологічний відділ Карлового університету, консерваторія, Школа вищої майстерності, докторат здобув тут же в Українському Вільному Університеті).

Хоч тема дисертації З. Лиська (1926) «С. Артемовського-Гулака “Запорожець за Дунаєм”» не містить проблеми ідентичності, однак на неї вказує уривок з цієї праці, який був опублікований як стаття (Лисько, 1929) та рукопис її (Лисько, б.д.). Тобто автор порівнює першу українську оперу з оперою В. А. Моцарта «Викрадення із сералю».

О. Мартиненко (2001) підкреслює, що у дисертації З. Лисько спростовує «...вкорінене ще російською музичною критикою середини XIX ст. твердження про цю оперу як перероблену з “Уведення із Сералю” В.-А. Моцарта» (с. 123).

На жаль, на такій же позиції знаходився і теоретик українського театру Дмитро Антонович. У своїй праці «Триста років українського театру» він писав: «Мабуть бажання поширити свій український репертуар і спонукало Артемовського-Гулака переробити для української сцени одну із кращих опер світового опе-

рового репертуару. Спинив свій вибір Артемовський-Гулак на прекрасній опері Моцарта – “Уведення із Серайлю”. <...> Де-які мелодії співають українські аматори співу, не підозріваючи, що вони виконують музику Моцарта» (Антонович, 1925, с. 116–117).

З. Лисько (1929) припускає, що причиною таких висновків була подібність обох опер за своєю формою, жанром («комічна опера»), турецький колорит та італійський характер музики (с. 116). Щоб розвіяти цей міф, З. Лисько здійснює глибокий музичний аналіз обох опер.

У першому розділі дослідник виконує огляд історії «турецьких» лібрето в європейській оперній літературі та наводить біографічні відомості про С. Гулака-Артемовського, у другому – порівнює його оперу «Запорожець за Дунаєм» з оперою В. А. Моцарта. З цією метою він ґрунтовно аналізує музичний матеріал (ритміку, мелодіку, гармонію, контрапункт, музичні форми та інструментовку) обох опер.

Порівнявши ритміку і зміни темпів опер, З. Лисько (1929) зазначає, що у В. А. Моцарта їх є значно більше, як у С. Гулака-Артемовського, і вони є оригінальніші. Якщо український композитор використовує танці (козачки), танкові ритмічні мотиви (вальсові, полонезові, мазуркові), ритмічні leit-мотиви, то у віденського класика вони відсутні. Якщо в опері В. А. Моцарта частими є синкопи, до С. Гулака-Артемовський їх майже не вживає. Спільними рисами обох опер, на думку дослідника, є «...швидкобалачки речитативного характеру, що грають у в обох авторів визначну роль» (с. 132).

Відзначаючи той факт, що опера С. Гулака-Артемовського творилася «...в атмосфері пануючої італійщини» по всій Європі, З. Лисько доходить висновку, що її стиль – це «...є сплетений стиль італійський зі своїми національними, укр. елементами», натомість Моцарт у своїй опері «...свідомо хотів порвати з італійською традицією і в результаті характер його опери вийшов двомовний: італійсько-німецький» (Лисько, 1926, с. 117–118).

Вплив італійської музики на С. Гулака-Артемовського зумовлений тим, що як вихованець італійської школи та співак італійської опери в Петербурзі, він був добре обізнаним з італійським оперним репертуаром. «Тому не має нічого більш природного, як те, що в його опері стрічаються прикмети та манери італійського стилю. Але, з другого боку, немає ніякої підстави думати, що в цьому напрямку Артемовський наслідував саме Моцарта» (Лисько, 1929, с. 134).

Безперечно, талант, музичні здібності, композиторські вміння Моцарта і Гулака-Артемовського не співмірні, проте, як зазначає дослідник, «...вже той один факт, що “Запор.” [“Запорожець за Дунаєм” – Г. К.] так довго не сходить зі сцени, доказує, що, крім цих слабостей, є в ньому певні додатні сторінки, котрі піддержують його інтерес, тривожність. Не в малій мірі причиняються до того елементи української народної пісні, мелодичні та ритмічні, котрі автор, як українець, носив у собі в крові і передав їх інтуїтивно у свій твір. З другого боку, він був пересекнутий музикою італійською, що знову являлося природним наслідком обставин, в яких він жив. І оці два первні, український та італійський, зрослися в душі Артем. [Артемовського – Г. К.] в нерозривну цілість і запанували над його музичною психікою» (Лисько, 1926, с. 210–211).

І хоч наша опера щодо західноєвропейської музики «...являється твором анахронічним і запізненным на доброго півстоліття», проте вона була «...першою вістункою в українському театру, що давала надію на ширший розвиток українсько-оперової літератури. На жаль, наше політичне безталання замикало нам шляхи для вільного розвитку всякого штучного мистецтва, і "Запор." зістався самітним на довгий протяг часу. Проте він до сьогодні не стратив свого значіння і являється чималим вкладом у скарб української музики і театру» (Лисько, 1926, с. 212–214).

Висновки

Підсумовуючи, варто зазначити, що обидві дисертації Стефанії Туркевич і Зиновія Лиська були не тільки новаторськими на той час, але не втратили своєї актуальності і сьогодні, коли питання національної та культурної ідентичностей знову постають гостро на початку XXI ст., коли Україна відстоює свою свободу і незалежність у боротьбі з російським ворогом. Віддаючи належне прозорливості цих перших українських музикознавців, маємо їхню безкомпромісну національну позицію як приклад у сучасних суперечках щодо перейменування музичних освітніх закладів, на титулах яких красуються прізвища тих, хто ніколи не ідентифікував себе з українською музичною культурою.

Список бібліографічних посилань

- Антонович, Д. (1925). *Триста років українського театру 1619–1919*. Український Громадський Видавничий Фонд.
- Бушман, І. (2006). Національна самоідентифікація як фактор соціокультурного розвитку. *Філософія освіти*, 1(3), 63–69.
- Граб, У. (2006). *Діяльність кафедри музикології Львівського університету (1912–1939 рр.) у контексті європейської академічної освіти* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Львівська державна музична академія імені М. В. Лисенка].
- Граб, У. (2009). *Музикологія як університетська дисципліна: львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського (1912–1941)*. Видавництво Українського Католицького Університету.
- Карась, Г. (2012). *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття* [Монографія]. Типовіт.
- Лисько, З. (1926). *С. Артемовського-Гулака «Запорожець за Дунаєм»* [Дисертація доктора філософії, Український Вільний Університет]. Львівська національна наукова бібліотека імені В. Стефаника. Відділ рукописів (Фонд 9, Справа 547), Львів, Україна.
- Лисько, З. (1929). «Запорожець за Дунаєм» С. Артемовського-Гулака та відношення цього твору до Моцартового «Уведення із Серайлю». *Праці Українського Високого Педагогічного Інституту імені Михайла Драгоманова*, 1, 115–135.
- Лисько, З. (б.д.). *С. Артемовського-Гулака: «Запорожець за Дунаєм» та його відношення до Моцартового «Уведення із Серайлю»*. Львівська національна наукова бібліотека імені В. Стефаника. Відділ рукописів (Фонд 9, Справа 547), Львів, Україна.

- Мартиненко, О. (2001). *Музична діяльність української еміграції у міжвоєнній Чехословаччині (джерелознавчий аспект дослідження)* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Павлишин, С. (2004). *Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукиjanович*. Бак.
- Туркевич-Лісовська, С. (1934). *Український елемент у творах П. І. Чайковського «Черевички» («Кузнец Вакула») та Н. Римського-Корсакова «Ночь перед Рождеством» і порівняння їх з оперою Миколи Лисенка «Різдвяна ніч»* [Дисертація доктора філософії, Український Вільний Університет]. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (Фонд 3956, Опис 2, Справа 33), Київ, Україна.

References

- Antonovych, D. (1925). *Trysta rokov ukraïnskoho teatru 1619–1919* [Three hundred years of Ukrainian theater 1619–1919]. Ukrainyskyi Hromadskyi Vydavnychi Fond [in Ukrainian].
- Bushman, I. (2006). Natsionalna samoidentyfikatsiia yak faktor sotsiokulturnoho rozvytku [National self-identification as a factor of sociocultural development]. *Philosophy of Education*, 1(3), 63–69 [in Ukrainian].
- Hrab, U. (2006). *Diiialnist kafedry muzykologii Lvivskoho universytetu (1912–1939 rr.) u konteksti yevropeiskoi akademichnoi osvity* [Activities of the department of musicology of Lviv University (1912–1939) in the context of European academic education] [Abstract of PhD Dissertation, Lviv National Academy of Music named after M. Lysenko] [in Ukrainian].
- Hrab, U. (2009). *Muzykologhiia yak universytetska dystsyplina: lvivska muzykologichna shkola Adolfa Khibinskoho (1912–1941)* [Musicology as a university discipline: the Lviv school of musicology of Adolf Khibinsky (1912–1941)]. Publishing House of Ukrainian Catholic University [in Ukrainian].
- Karas, H. (2012). *Muzychna kultura ukraïnskoi diaspory u svitovomu chasoprostori XX stolittia* [Musical culture of the Ukrainian diaspora in the world time-space of the 20th century] [Monograph]. Typovit [in Ukrainian].
- Lysko, Z. (1926). *S. Artemovskoho-Hulaka "Zaporozhets za Dunaiem"* [S. Artemovskyyi-Hulak's "Zaporozhets by the Danube"] [Doctoral Dissertation, Ukrainian Free University]. Vasyl Stefanyk National Scientific Library of Ukraine in Lviv. Department of manuscripts (Fund 9, File 547), Lviv, Ukraine [in Ukrainian].
- Lysko, Z. (1929). *"Zaporozhets za Dunaiem" S. Artemovskoho-Hulaka ta vidnoshennia tsoho tvor do Motsartovoho "Uvedennia iz Serailiu"* ["Zaporozhets on the Danube" by S. Artemovskyyi-Hulak and the relationship of this work to Mozart's "The abduction from the Seraglio"]. *Pratsi Ukraïnskoho Vysokoho Pedagogichnogo Instytutu imeni Mykhaila Drahomanova*, 1, 115–135 [in Ukrainian].
- Lysko, Z. (n.d.). *S. Artemovskoho-Hulaka: "Zaporozhets za Dunaiem" ta yoho vidnoshennia do Motsartovoho "Uvedennia iz Serailiu"* [S. Artemovsky-Hulak's: "Zaporozhets on the Danube" and its relationship to Mozart's "The abduction from the Seraglio"]. Vasyl Stefanyk National Scientific Library of Ukraine in Lviv. Department of manuscripts (Fund 9, File 547), Lviv, Ukraine [in Ukrainian].
- Martynenko, O. (2001). *Muzychna diialnist ukraïnskoi emihratsii u mizhvoïennii Chekhoslovachchyni (dzhereloznavchyi aspekt doslidzhennia)* [Musical activity of the

- Ukrainian emigration in interwar Czechoslovakia (source-based aspect of the study) [PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music] [in Ukrainian].
- Pavlyshyn, S. (2004). *Persha ukrainska kompozytorka Stefaniia Turkevych-Lisovska-Lukiianovych* [The first Ukrainian composer Stefania Turkevych-Lisovska-Lukiianovych]. BaK [in Ukrainian].
- Turkevych-Lisovska, S. (1934). *Ukrainskyi element u tvorakh P. I. Chaikovskoho "Cherevychky" ("Kuznets Vakula") ta N. Rymskoho-Korsakova "Noch' pered Rozhdestvom" i porivnannia yikh z operoiu Mykoly Lysenka "Rizdviana nich"* [The Ukrainian element in the works of P. I. Tchaikovsky "Cherevychky" ("Blacksmith Vakula") and N. Rymsky-Korsakov "Night before Christmas" and their comparison with Mykola Lysenko's opera "Christmas Night"] [Doctoral Dissertation, Ukrainian Free University]. Central State Archives of Supreme Bodies of Power and Government of Ukraine (Fund 3956, Inventory 2, File 33), Kyiv, Ukraine [in Ukrainian].

MUSICOLOGY DISSERTATIONS BY STEFANIIA TURKEVYCH AND ZYNOVII LYSKO AS A FACTOR IN NATIONAL AND CULTURAL IDENTITY ESTABLISHMENT

Hanna Karas

Doctor of Science in Art Studies, Professor, Department of Music Education and Conducting Methods;

ORCID: 0000-0003-1440-7461; e-mail: karasg@ukr.net

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

16

Abstract

The purpose of the research is to comprehend the work of the first Ukrainian scholars in the field of musicology in the context of international musical relations of Ukrainian musical culture. The article examines the musicology dissertations of Stefaniia Turkevych and Zynovii Lysko as a factor in the affirmation of national and cultural identity. The main emphasis is made on the musicological and cultural analysis of these dissertations. **Research methodology.** The article uses historical, axiological, and cultural approaches and their corresponding methods. In particular, the historical and chronological method was used to consider the issues of dissertations covering a significant period (nineteenth – early twentieth centuries) and spatial dimension (Ukraine, Russia, Galicia, Czechoslovakia), the axiological method – to determine the value of the achievements of Ukrainian musicologists, the comparative method – to compare the issues of dissertations, and the cultural method – to present the contribution of musical culture figures to the world and Ukrainian treasury. **The scientific novelty** of the research is the introduction of systematized information and archival materials about the first musicological studies of Ukrainians abroad. **Conclusions.** Both dissertations by S. Turkevych and Z. Lysko were not only innovative at the time, but have not lost their relevance today when the issues of national and cultural identities are again becoming acute at the beginning of the twenty-first century when Ukraine is defending its freedom and independence in the fight against the Russian enemy.

Keywords: dissertations by S. Turkevych and Z. Lyska; musicology; musicology; Ukrainian musical culture; diaspora; national and cultural identity



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

DOI: 10.31866/2616-7581.6.1.2023.277878
УДК 784.4:398]:781.68(477)

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ У ТВОРЧОСТІ ЕТНОГУРТУ «ZGARDA»

Іван Сінельніков^{1а}, Юлія Вітранюк^{2а}

¹ заслужений працівник культури України, доцент;
ORCID: 0000-0002-9556-6845; e-mail: kralytsya@ukr.net

² магістр; ORCID: 0009-0007-8308-0446; e-mail: YuliaVitraniuk@gmail.com

^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – розкрити основні засади підбору музичного матеріалу та способи трансформації автентичної пісенної традиції, її інтерпретації та репрезентації для сучасного глядача у творчості українського етногурту «Zgarda». **Методологія дослідження.** У процесі дослідження використані такі методи: джерелознавчий (опрацювання праць щодо інтерпретації музичного фольклору у творчості сучасних музичних етно-поп, -рок, -джаз-формацій); аналітичний (осмислення різновидів, а також ролі й місця інтерпретації автентичних творів та їх сценічно-музичної репрезентації у процесі збереження і ретрансляції нематеріальної культурної спадщини українського народу); метод теоретичного узагальнення (для формулювання висновків). **Наукова новизна дослідження** полягає у висвітленні особливостей інтерпретації музично-фольклористичного матеріалу у творчості етногурту «Zgarda», що проявляється, зокрема, у контамінації кількох автентичних творів в одну вокально-інструментальну композицію з можливими авторськими відхиленнями в динаміці, темпоритмі, мелодійній лінії та ін. **Висновки.** Використання традиційної музики у творчості багатьох музикантів нині є надзвичайно актуальним. Традиційній музиці надається нове життя, вона видозмінюється й знаходить відгук у молоді завдяки новому звучанню та формі. Проаналізувавши роботу етногурту «Zgarda» над музичним матеріалом, можемо зазначити, що для обробки народних пісень (та створення музики в цілому) немає чіткого плану, адже це творчий процес, який не підпадає під усталені правила. Варто розуміти важливість підходу до опрацювання фольклорного матеріалу, як міксувати автентичну з сучасною музикою дозовано та екологічно, адже наша ціль – підкреслити красу народної пісні, а не навпаки.

Ключові слова: музичний фольклор; народно-музична традиція; інтерпретація; етногурт; автентика; фольклоризм

Вступ

Стрімкий розвиток сучасної музики, поява нових музичних течій і жанрів є характерними ознаками культури сьогодення як в Україні, так і у світі. Але

водночас дуже важливою частиною сучасного музичного простору залишається традиційна музика, що особливо актуалізується сучасними глобалізаційними процесами. Нині фольклор, будучи ще й виразним засобом національної ідентифікації, став джерелом натхнення та ґрунтовною основою для творчості багатьох музикантів різних жанрів, що частково обумовлено тим, що первинна форма автентичних творів сприймається молодим поколінням не так активно, як різні варіанти обробок цієї ж автентичної музики у стилях попмузики, джазу, репу, рок-музики та ін.

Гурти, що працюють з фольклорними джерелами у своїй естрадно-сценічній діяльності, вже міцно зайняли свою нішу і продовжують давати давнім пісням та мелодіям нове життя. Це такі гурти, як «ДахаБраха», «Go_A», «The Doox», «YUKO», «GG ГуляйГород», «Dakh Daughters», «Курбаси», «ОНУКА» та ін. Виконавці неофольклорної формації розуміють, що до фольклорних матеріалів та їхньої обробки має бути особливе ставлення, адже потрібно знати специфіку роботи з такою музикою та знаходити баланс між автентикою та авторською подачею матеріалу. Тож музиканти з освітою фольклориста (які й створюють свою музику у названих вище гуртах), будучи обізнаними з регіональною специфікою та закономірностями народного музикування, можуть впоратися з цим завданням, на нашу думку, професійніше за інших.

Мета

18

Мета статті – розкрити основні засади підбору музичного матеріалу, способи його інтерпретації, трансформації автентичної пісенної традиції та репрезентації для сучасного глядача у творчості етногурту «Zgarda».

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Теоретичну базу складають праці сучасних українських дослідників, зокрема розвідки щодо сучасної фольклорної ситуації та сценічних модифікацій українського фольклору С. Грици (2022); Ю. Карчової (2021); А. Фурдичка (2017, 2019); І. та В. Сінельникових (Сінельников & Сінельникова, 2019, 2022; Sinelnikov & Sinelnikova, 2021); І. Федорової (2018); В. Тормахової (2016, 2017); А. Акоюна (2022) та ін.

Зокрема, еволюцію українського пісенного фольклору від стану автентики до його ролі в сучасному перформансі та скорочення автентичних джерел досліджує С. Грица (2022). Молодіжний фольклорно-етнографічний ансамбль як вторинна форма традиційної культури є у центрі уваги теоретичних робіт і практичної діяльності І. та В. Сінельникових (Sinelnikov & Sinelnikova, 2021; Сінельникова & Сінельников, 2019, 2022). Автори з'ясовують специфіку опанування виконавської традиційно-музичної культури учасниками молодіжних (переважно міських) фольклорно-етнографічних колективів; аналізують, яким чином відбувається творчий процес у вторинних фольклорних формах, яку роль відіграє творчість секундарних колективів у збереженні, розвитку й трансляції традиційної культури.

У центрі уваги Ю. Карчової (2021) є народнопісенне мистецтво у творчій діяльності гуртів «Go_A» та «Курбаси», а також градації модифікації фольклору.

Авторка висвітлює специфіку виконавської творчості зазначених гуртів як носіїв народнопісенного мистецтва в контексті мистецтва естради. Декларуючи потребу у відродженні давніх шарів національної музичної культури на основі синтезу традицій і новацій, ці творчі колективи демонструють різні алгоритми трансмісії фольклору в сучасний культурний простір.

Процеси фольклоризму в пісенно-музичному мистецтві України кінця XX – початку XXI ст. розглядає А. Фурдичко (2019): автор здійснив комплексне дослідження процесів фольклоризму в пісенно-музичному мистецтві України межі XX–XXI ст., визначив параметри системи збереження етномузичного фольклору в Україні; розглянув жанрові й стилеві особливості освоєння народнопісенного матеріалу музичними фольклорними колективами в контексті процесу зростання фольклорного руху в Україні, а також розглянув попфольк як явище культурних етноадаптаційних процесів сучасного музичного мистецтва України (Фурдичко, 2017).

Взаємопроникнення і синтез української естрадної музики і фольклору досліджує В. Тормахова (2017). В цьому контексті авторка аналізує різноманітні форми взаємопроникнення і синтезу автентичного фольклору й естрадної музичної культури України (рок, попмузика і джаз); розглядає основні поняття, пов'язані з музичними стилями, що становлять естрадну масову музику, історію виникнення та розвитку естрадної музики, та виявляє особливості сучасної естрадної музики в Україні. Результатом синтезу і взаємопроникнення фольклору й естрадної музики дослідниця вбачає поширення світового напрямку world music і загальної тенденції глобалізації. Характерні особливості цього стилю В. Тормахова (2016) розглядає через призму творчості гурту «ДахаБраха», який демонструє поєднання різноманітних етнічних музичних традицій, що включають не лише український фольклор, а й інших народів. Особливістю стилю гурту є звернення до архаїчних шарів народного мелосу, текстів, ладів, інструментарію.

Походження стилю world music, особливості еволюції та сучасні модифікації явища розглядає також І. Федорова (2018a, 2018b). Авторка розглядає історію виникнення та формування поняття «world music» в американському та європейському музичному просторі. На прикладі творчості українського гурту «ДахаБраха» дослідниця розглядає особливості реалізації художніх принципів world music в Україні, приділяючи особливу увагу одній його із жанрових форм – перформансу. У зв'язку з цим авторка проаналізувала засоби сценічної адаптації музичного фольклору, серед яких не лише нові умови виконання автентики поза певною фольклорною ситуацією (обрядом, природним середовищем, конкретною порою року або часом доби), але й стилізація. За аналогією зі світовим world music творчість українських гуртів у цьому жанрі авторка атрибутує як еklekтизм.

Виклад матеріалу дослідження

Говорячи про обробку народних пісень, доречно буде наголосити на існуванні різних типів взаємодії фольклорної музики з сучасною. Зрозуміло, що сутність творчої діяльності виконавця чи фолкгурту визначають основні різновиди взаємодії різних стилів музики з народною. В. Тормахова (2017) виділяє такі

типи означених взаємозв'язків: обробка народної пісні; створення композицій на фольклорній основі – інтонаційній, ладовій, текстовій, прийомах виконання; цитування музично-фольклорного матеріалу (різні типи). В етногурті «Zgarda» використовуються усі перелічені прийоми взаємодії з фольклорним матеріалом. Все починається з пошуку необхідного матеріалу, адже гурт обрав шлях саме обробки народної пісні, а не авторської творчості. Віднайшовши твір, гурт бере його на опрацювання.

Музичний арсенал етногурту «Zgarda» розподілений так: Ігор Діденчук – контрабас, сопілка (різні види); Юлія Вітранюк – вокал, дрімба, шейкер; Владислав Ваколюк – бандура; Тарас Підберезький – скрипка; Філіп Харук – кахон, джембе, дощовиця, тарілка та інші ударні. Кожен з інструментів виконує свою роль, другорядних інструментів у гурті немає. Процес творчих пошуків починається з ритму на контрабасі. Поступово до нього підлаштовується бандура, яка створює мелодичну лінію пісні, взявши за основу автентичний зразок. Коли основа готова, методом нашарування інструментальних ліній поступово до ансамблю додаються джембе, духові інструменти (сопілки) та скрипка. Вокалісти приєднуються в процесі роботи, паралельно продумуючи форму твору, щоб пісня звучала цілісно. Текст пісні зазвичай зберігається оригінальним, але інколи у творах гурту його також змінюють або додають авторські слова, або взагалі створюють новий текст у наближеному до традиційного стилі. В результаті утворюється творчий симбіоз, де кожний з учасників має свою роль у створенні музики. Усі пісні подаються в авторській обробці та можуть мати розбіжності в мелодіях та в подачі з оригінальними зразками.

Говорячи про створення нової пісні в гурті, весь процес можна умовно розділити на певні етапи. Перше – це пошук матеріалу. Зараз існує безліч онлайн-архівів фольклору у вільному доступі (наприклад, Polyphony Project, Цифровий архів фольклору Слобожанщини та Полтавщини та ін.), в яких розміщена велика база записаного по селах матеріалу, що класифікований за жанрами, регіональною приналежністю та обставинами виконання. Окрім матеріалів з онлайн-архівів фольклору, в авторських обробках гурту «Zgarda» використовуються власні експедиційні записи учасників гурту.

Наприклад, в пісні «Петровочка» використано дві петрівчані пісні: «Мала ночка, петровочка» та «Сьогодні нічка, петрівочка», записані Ю. Вітранюк під час експедиції в селі Червона Волока Лугинського району Житомирської області. В цій пісні дуже цікава мелодична лінія та мелізматика, виконувалася вона малим складом дівчат в один голос, з мінімальним гетерофонним розходженням або й взагалі в унісон. Текст пісні притаманний петрівчаним пісням, адже тут жартома порівнюються хлопці та дівчата:

*Мала ночка, петровочка,
Хлопці ночі не доспали, бо в крапиви ночували...
Дівки ночі не доспали, бо в барвінку ночували...*

Такі тексти в автентичних піснях дуже зближували молодь під час гуляння, додавали веселощів та чудової атмосфери свята. Також це сприяло розвитку

стосунків пар, тому всі знали, що на осінь можна готуватися до весілля. Дія гурту «Zgarda» було очевидно, що ця пісня повинна мати веселий, запальний та грайливий характер, щоби отримати найбільший відгук від молодих слухачів. Тому було вирішено почати пісню з наведених слів, начитуючи їх під ритмічні, повільні удари джембе та гру контрабаса, і, зрештою, це вийшло в формі речитативу. Також ці рядки повторюються всередині пісні в стилі репу, що надає твору певного розвитку та динаміки.

Проаналізуємо музичний устрій автентичного варіанту пісні «Мала ночка, петровочка» (Запис у с. Червона Волока Лугинського району Житомирської області. Виконавиця: Босак Марія Петрівна (1944 р. н.), родом з Ємільчинського району. Записувач: Ю. Вітранюк, 29 липня 2018 р.) (рис. 1).



Рис. 1. Пісня «Мала ночка, петровочка»

Пісня має дворядкову строфічну форму; мелодична форма – $\alpha \beta$; $\gamma \delta$, ритмічна – $a b$; $a b$, семантична – $a b$; $b g$. Фактура цієї композиції – сольна, і в ній, найімовірніше, не передбачалися гетерофонні розходження, хіба що найменші. Ладозвукоряд пісні квартовий, що є характерним для обрядових пісень Житомирщини.

Наступною використана петрівка «Сьогодні нічка, петрівочка». (Запис здійснено там само. Виконавиці: Каменчук Ганна Степанівна (1944 р. н.), Босак Марія Петрівна (1944 р. н.). Записувач: Ю. Вітранюк (29 липня 2018 р.). Транскрипція: Ю. Вітранюк. Керівник транскрипції: М. Скаженик). В цій пісні типовий мелотип та ритмічна форма, яка є досить поширеною – $a b$; $a b$. Складочислова форма належить до поширеного розміру 54^2 (рис. 2).

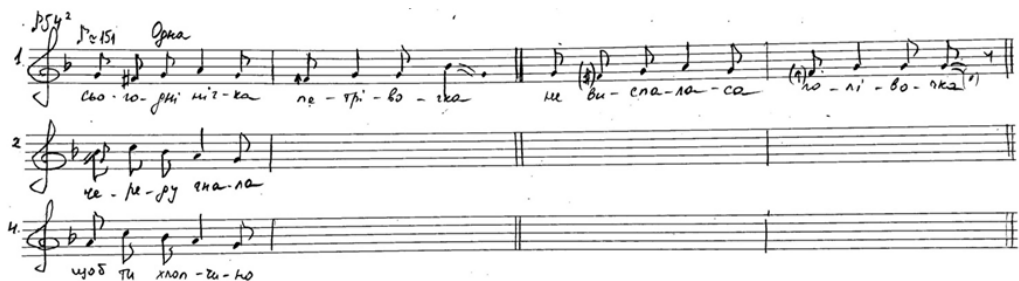


Рис. 2. Пісня «Сьогодні нічка, петрівочка»

Під час запису пісня виконувалася сольо, інша співачка погано знала партію, але по ритмічній та мелодичній моделі пісні Ю. Вітранюк легко змогла

відтворити всі голоси, тому фактура цієї композиції є гетерофонною. Тематика найкраще підходила для молодіжних гулянь: в жартівливій формі дівчата висміювали хлопців, а ті не барилися із відповіддю:

*Сьогодні нічка, петрівочка,
Не виспалася голівочка...
Щоб ти, хлопчино, ж із воза впав,
Як ти дівчині спати не дав...*

Текст пісні та мелодія в обробці етногурту «Zgarda» збережені такими, як в автентичному запису (фактично це є цитуванням народної мелодії з текстом, але в авторському аранжуванні; манера виконання солістки подібна автентичному зразку, виконавиця ставить перед собою завдання відтворення справжнього фольклорного звучання). На відміну від речитативної частини, цю частину пісні солістка проспівує; мелодична лінія автентичного твору не зазнала кардинальних змін, лише в декількох місцях виконавиця додає вокальні ходи (в першому куплеті вокал у висхідному, а в другому – по низхідному руху). Ритмічна складова також збереглася, як в оригіналі, за виключенням подовження кінця кожної фрази. Протягом усієї пісні йде чітка ритмічна секція (на початку з речитативом – вступ джембе, далі – кахон), яку підсилює контрабас; також виражені дві інструментальні мелодичні лінії – бандури та скрипки. Бандура в цій пісні грає основний оригінальний лейтмотив мелодії, який не збігається з вокальною лінією та проходить наскрізно протягом усієї композиції. Скрипка грає другорядну роль, але також відповідає за мелодичну основу – в декількох моментах цитує основну вокальну партію, іншу частину пісні музикант імпровізує, поєднуючи традиційний стиль гри з джазовим.

За своєю формою пісня відповідає формулі 1-2-1-2, де 1 – це речитативна частина, текст для якої взятий з пісні «Мала нічка, петровочка», а 2 – повністю відтворена у наближеному до автентичного варіанту пісня «Сьогодні нічка, петрівочка». За правилами музичної драматургії твору, чітко прослідковуються початок, середина та кінець (кода) композиції, динаміка. Вокальна частина виконується по-різному: у першому куплеті вокал активний та динамічний, без різких коливань, а в другому – вступає м'яко, з піано, без вираженого автентичного вокалу, і до останньої фрази динаміка та характер зростає до максимуму, закінчення слів та фраз чіткі, агресивні, не доспівані вокально.

Оскільки пісні походять з однієї місцевості й належать до однієї частини календарного циклу, то, по-перше, кінцева композиція вийшла доцільною та зробленою за всіма канонами переосмислення традиційної музики, а по-друге – пісня ідеально передає дух та настрої літніх свят – Петрівки, Івана Купала (Zgarda folk, 2019).

Майже у всіх обробках гурту «Zgarda» об'єднано по два пісенних зразки в один, адже десь потрібен додатковий розвиток пісні, а десь не вистачає необхідного тексту для повного розкриття твору. Так вийшло і з «Колисковою», для якої виконавиця обрала пісні «Люлі-люлі, котки два» з с. Текуча Черкаської області та «Люлі-люлі, коточок» з с. Сварицевичі Дубровицького району Рівненської області

(Polyphonyproject.com, 2018a). Проаналізуємо перший зразок («Люлі-люлі, котки два»), адже другий зразок солістка використала лише для текстового цитування. (Запис з с. Текуча Уманського району Черкаської області. Виконавиці: Кукурудза Зінаїда Анатоліївна (1949 р. н.), Полька Катерина Василівна (1939 р. н.), Сучак Катерина Андріївна (1942 р. н.). Збирачі: М. Бот, В. Ткачук. Транскриптор: В. Ткачук. Нотна транскрипція: Ю. Вітранюк). Коліскова «Люлі-люлі, котки два» належить до родинно-хрестинного циклу та відіграє роль пісні-оберега. Фактура пісні, як і у багатьох інших коліскових, сольна, але на запису ми можемо чути спів двох виконавиць в один голос з мінімальним розходженням в одній ноті (рис. 3).

Рис. 3. Коліскова «Люлі-люлі, котки два»

Діапазон основної мелодії вузький, в межах терції. Мелодія плавна, має вигляд мелодичної хвилі. Завдяки відсутності стрибків на широкі інтервали та повторюванню тієї самої мелодії досягається ефект монотонного навіювання. Наприкінці кожного «куплету» закінчення на «а» з підняттям інтонації вгору.

Коліскова у виконанні гурту «Zgarda» починається з вокального вступу а капела, імітуючи спів матері до немовляти:

*Люлі-люлі, котки два, / Сірий, білий, обидва,
По степочку ходили, / Каченята гонили?...*

З наступних слів вступає обережними акордами бандура, імітуючи коливан-ня хвиль:

*Люлі-люлі котку, / Не лізь на колодку, / Бо заб'єш головку...
Та й буде боліти, / Нічим загоїти...*

На умовному приспіві настає черга басової сопілки та характерного для коліскової протяжного звуку «а». Вокал солістки імітує звуки матері під час загойдування дитини, а сопілка веде плавну мелодичну лінію паралельно, так виходить легкий музичний супровід, який вводить слухача в транс. Далі відбува-

ється розвиток пісні за правилами динаміки, але без активної участі інструментів, скрипка веде свою лінію паралельно бандурі. В пісні не використовується активна перкусія, що робить композицію легкою та ліричною, як і має звучати пісня матері для дитини. Був доданий інструмент «флейта дощу», в народі також відомий як дощовиця, хмара, посох або палиця дощу, що додало твору медитативної атмосфери. Текст пісні в обробці збережений без змін (за принципом текстового цитування), для коди був використаний текстовий фрагмент із пісні «Гойда, гойда, гойда – даш». Основа вокальної мелодії взята з оригінального зразка та майже не змінювалася, але в процесі сценічного виконання солістка допускає прикрашання пісні вокалізами та інтервальними ходами. Вокальна мелодія проспівується по верхній теситурі, що є авторським баченням виконавиці.

В основу композиції «Веснянки» було покладено дві пісні весняного циклу: «Вербовая дощечка» з с. Рівне Мурованоктуриловецького району Вінницької області з диска «Над Річкою Карайцем» (Tradition Recorded, 2019, 15:44) та «Ішла пані через бор» з Житомирщини (взята з особистого архіву І. Сінельнікова). Першою проаналізуємо пісню «Вербовая дощечка» (збирач: Т. Грималюк; нотна транскрипція: Ю. Вітранюк). Фактура цієї композиції монодична, належить до однорядкового типу. Складочислова форма 4+3+3, з характерним для календарно-обрядових наспівів повтором слова в кінці рядка: «Вербовая дощечка, дощечка // Там ходила Насточка, Насточка» (рис. 4).

Рис. 4. Пісня «Вербовая дощечка»

Пісня виконується в межах квінтового діапазону, з частим використанням мінорних напівтонів, тому мелодика дещо нагадує східні мотиви. Через це пісня не асоціюється з веселими весняними хороводами чи танцями – мелодичний контур пісні плавний, без різких спадів та стрибків. Виконавиця веде мелодичну лінію хвилеподібно, ритмомелодика кантиленна (наспівна).

Це один із багатьох варіантів популярної пісні. Особливої уваги заслуговує текст другої частини, адже він відрізняється від популярної версії композиції. За цим зразком можемо помітити, як в тексті використовується принцип паралелізму не тільки між строфами, але й між частинами усєї композиції (вербовая дощечка – дубовая дощечка).

*Дубовая дощечка, дощечка, / Там ходила Насточка, Насточка.
Ситом воду носила, носила, / Дібрівочку гасила, гасила.
Скільки в ситі дюрочок, дюрочок, / Стільки хлопцям болячок...*

Проаналізуємо пісню «Ішла пані через бор» з Житомирщини. Фактура пісні унісонна з гетерофонним розходженням, має дворядкову строфічну форму. Складочислова форма $(4+3+3)^2$, що є притаманною пісням календарно-обрядового циклу, ритмічна форма – а, b, с; а, b, с. Як і в першому зразку, текст кожного рядка повторюється: «Ішла пані через бор, через бор, на йой шуба дев'ять пол, дев'ять пол» (семантична форма – а, б, б; в, г, г). Діапазон веснянки варіюється в межах чистої квінти. Побудова мелодичного контуру чітка, напрямок руху мелодії висхідний, в середині між строфами відбувається різкий спад (виконавці «кидають» різко слова), а тоді знову продовжується висхідний рух до кінця музичної фрази з протяжною останньою нотою (рис. 5).

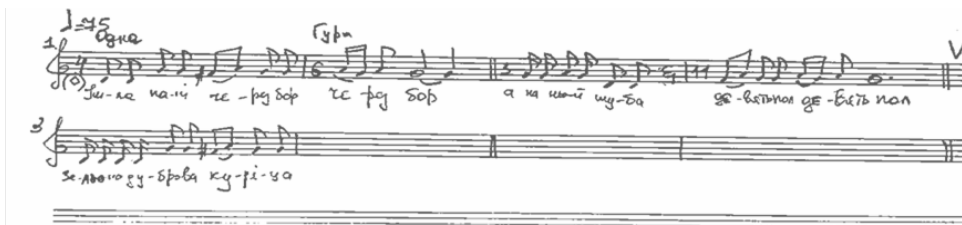


Рис. 5. Пісня «Ішла пані через бор»

Ритмомелодика пісні поєднує в собі ознаки моторної ритміки та помірної. Пісня є частиною обрядового фольклору весняного циклу, тож такий чіткий ритм і нешвидкий темп дає розуміння, що веснянка активно виконувалася під час весняних обрядів і повільних танців. Композиція має ознаки силабізму стосовно поетичного тексту до наспіву, тобто на кожен склад випадає один звук, ліги відсутні, окремі склади не розспівуються. Для обрядових пісень також характерна змінна ритмомелодика, ознаки якої ми також можемо прослідкувати в представленому зразку. В таких піснях часто речитативність поєднується з моторикою, оскільки обрядам властиві рух, танець, драматична дія та все, що пов'язано з поняттям синкретизму.

Після аналізу автентичних зразків можемо перейти до аналізу обробки «Веснянки». В роботі над цим твором гурт «Zgarda» також використовує спосіб поєднання двох автентичних творів в одну композицію. Під час роботи з піснями та текстом був використаний принцип текстового цитування, збережений порядок строф та усі діалектизми. З пісні «Вербовая досточка» був взятий текст тільки з першої частини, текст з другої композиції був запозичений повністю. Мелодичний рисунок пісні та мелодичний контур у процесі були змінені, після обробки оригінальні мелодії пісень не збереглися.

Пісня починається одразу з чіткого, ритмічного вступу контрабаса та бандури, що дає змогу слухачу з самого початку відчувати динамічний характер твору. Після цього вступає вокал:

*Вербовая дощечка, / Там ходила Насточка,
Цібром воду носила, / Дібровочку гасила...*

Ця частина виконує протягом усієї пісні роль приспіву. Як ми можемо помітити, після перекладення тексту на інструментальний супровід, повтор останнього слова в кінці кожного рядка не зберігся. Це було здійснено для того, щоб надати композиції квадратну форму. На відміну від «Вербової дощечки», текстову особливість (повтор останнього слова) у другій пісні вдалося зберегти:

*Ішла пані через бор, через бор,
На йой шуба дев'ять пол, дев'ять пол,
На йой шуба, шубіца, шубіца,
Зелена дуброва куріца, куріца...*

Мелодичний вокальний контур та рисунок цього зразка змінився на 50%: майже збереглась ритмічна основа пісні, окрім спаду посередині строфи. Тепер мелодія в першому рядку має чіткий висхідний напрямок, а в другому рядку йде низхідним рухом. Також завдяки позбавленню мелодії спаду всередині строфи вдалось надати куплету чіткої музичної та ритмічної форми. Для ритмічної лінії було обрано джембе на початку, адже цей інструмент має м'який та глибокий тембр, як порівняти з кахоном, який виконавці залишили на кульмінаційну частину. За другим повтором приспіву йде розвиток динаміки твору, додається скрипка, яка разом із бандурою ведеться різними мелодичними лініями: бандура дає чітку ритміку, а скрипка веде кантиленийний мелодичний контур. Після динамічної кульмінації пісня різко закінчується, залишивши на фоні лише звук контрабаса та бандури, яка дублює оригінальну мелодію з автентичного зразка «Вербовая дощечка», перегукуючись з вокалом солістки музичними фразами (тобто першу фразу вокалістка проспівує, а другу грає бандура, відбувається своєрідне чергування). Вокальним засобом виразності є манера виконання, яка не відтворює повністю традиційний спів, але притаманна народному музичуванню. В міру розвитку композиції за допомогою вокалу робиться акцент на динамічному характері твору. В кінцевому результаті композиція має моторний характер з чітким, динамічним ритмом, який за правилами музичного розвитку йде в висхідному русі, тримаючи напругу до завершення кульмінаційної частини.

Розглянемо також композицію «Щедрівка», в основу якої лягло дві щедрівки: «Із-за гаю зеленого» з с. Козацьке Бобровицького району Чернігівської області (Polyphonyproject.com, 2018b) та «Ой з-за гори місяць світить» з репертуару родинного дуету Терещенків «Дике поле», Кіровоградщина.

Почнемо з аналізу щедрівки «Із-за гаю зеленого». За жанровою класифікацією ця пісня належить до зимових календарно-обрядових пісень. Співалася вона на парубка, в ній описується мужність та сміливість хлопця, який вгодив усім членам родини й зміг собі знайти дружину:

*Та й поїде за гіроньку / По дівоньку,
Да й привезе батьку слугу, / Матці – другу,*

*Собі – жену молоду..
Щедрий вечор! Добрий вечор!
Добрим людям на здоров'я!...*

На те, що це щедрівка, нам одразу вказують останні дві строфи. Зазвичай такі слова залучені в наспівах як рефрен, але тут, зважаючи на форму композиції, цей текст не повторюється, тож це можна вважати просто закінченням пісні. Пісня є типовим прикладом одноелементної форми та попри це фактура пісні гетерофонна, відбувається нерегулярне «розщеплення» унісону – тобто в окремих місцях пісні утворюються співзвуччя, що в інтервальному співвідношенні сягають квінти. В цьому прикладі розходження відбувається аж у три голоси, але на третьому складі рядка голоси циклічно сходяться в унісон, але більшість рядків все одно проспівуються в один голос. Ритмічна форма пісні – а; а; а..., семантична – а; б; в; г... Складочислова форма композиції 4+4, що є найпоширенішою структурою серед зразків обрядового фольклору, а саме щедрівок. Тип мелодії можна назвати примітивним, з ознаками давнішого походження щедрівки, діапазон у межах квінти.

На початку пісні вступає одна виконавиця, у такий спосіб налаштовуючи ансамбль на необхідну тональність та швидкість виконання. Динаміка композиції досить активна, через це пісня триває всього лише 43 секунди.

Перейдемо до аналізу другої композиції «Ой з-за гори місяць світить» з репертуару дуету «Дике поле». Фактура пісні – двоголосна гетерофонія, і, на нашу думку, є раннім варіантом гетерофонії, адже в пісні відсутній поширений рух терціями, а в деяких місцях мелодія сходиться в унісон. Діапазон пісні квінтовий, ритмічна форма – а, а; а, а, семантична – а, б; р, с. Силабічна форма 4+4², що належить до найбільш поширених складочислових розмірів та одразу дає зрозуміти, що пісня є щедрівкою. На жанрову класифікацію пісні нам також вказує рефрен «щедрий вечір, святий вечір», що постійно повторюється без будь-яких змін протягом усієї пісні (рис. 6).

Рис. 6. Пісня «Ой з-за гори місяць світить»

Тип композиції – дворядкова строфічна форма. З запису можна зазначити, що ритмомелодика пісні моторна, виконання звучить у пришвидшеному темпі без перерви. Динаміка протягом усієї композиції без спадного руху, мелодійний

малюнок проходить на майже одному рівні, також мелодія нагадує дещо хвилеподібний рух. Єдиний спад відбувається після рефрену: мелодія опускається вниз, а після цього плавним рухом догори повертається на опорний тон. На запису пісня виконана досить гучно, на форте, динамічні акценти досягаються завдяки активній манері виконання та різким акцентуванням на кожному складі.

В обробці для початку була взята пісня «Із-за гаю зеленого». Це була завершена композиція, але їй не вистачало розвитку, а також пісня вийшла занадто короткою (лише 2 хвилини). Саме тому було вирішено підшукати ще одну щедрівку, щоб змінити динаміку пісні та закінчити її логічною кульмінацією. Отже, вступ: скрипка починає вести основну інструментальну лінію, дублюючи вокальну мелодію (з пісні «Із-за гаю зеленого»), до скрипки одразу ж приєднуються бандура та контрабас, розвиток поки не дуже активний, настрої мелодії спокійний, темп помірний. Наступною лінією заходить вокал, починаючи пісню з таких слів:

*Із-за гаю зеленого / Вибігає сірий коник,
Нихто його не споймає, / А споймає пан Миколка.
Щедрий вечор! Добрий вечор!
Добрим людям на здоров'я!... (2)*

У цій обробці також застосований принцип текстового цитування, солістка намагалася максимально зберегти оригінальний текст із наявними в ньому діалектизмами. В кінцевій версії пісні рефрен виконує роль приспіву, адже повторюється двічі; композиція набула куплетної форми з двома куплетами, двома приспіваними та інструментальними програваннями після них, а також кінцевою кодою, якою стала щедрівка «Ой з-за гори місяць світить».

Для ритмічної лінії було обрано джембе, який прекрасно доповнив ансамбль, не вибиваючись тембрально, адже цей інструмент має досить глухий та глибокий звук при ударі. Джембе вступає на першому програванні після приспіву та грає однаковий ритм, постійно збільшуючи динаміку ударів аж до коди. Другий куплет проспівується динамічніше, з активнішою подачею голосу та більш відкритим звуком і манерою виконання. На другому приспіві збільшується гучність вокалу та інструментального супроводу, що дає відчуття зміну характеру та інтенсивності передачі емоцій; паралельно до основного вокалу приєднується чоловічий бек-вокал (бурдоном). Загальний темп стає активнішим, наростає на програванні й тримається до початку коди, на якому усі інструменти обриваються, залишаючи тільки вокал та скрипку. З цього моменту одразу ж починається друга частина композиції:

*Ой з-за гори місяць світить,
Щедрий вечір! Святий вечір!
Ой там Микола сіно косить,
Щедрий вечір! Святий вечір!*

Скрипка тримається на одному акорді, веде мелодію різкими ривками, підкреслюючи цікаву ритміку вокальної лінії. В цій частині також збережено текст

та оригінальну мелодію пісні. Чоловічий нижній голос змінений, в обробці ця партія дублює основний вокал з діапазоном в октаву. З другої строфи вступають інші інструменти, але кожен з них до самого кінця веде свою ритмічну лінію, яка не збігається з іншими. Зазначимо, що вокальний та інструментальний пласти існують у цьому творі паралельно. Тобто ми маємо три різні ритмомелодичні малюнки, які гармонічно доповнюють загальну композицію. Всі інструменти та вокал нарощують динаміку композиції до закінчення твору, після чого музика різко закінчується на кульмінації. Пісня вийшла досить динамічною та містить у собі як ліричний, так і активний, акцентний характер, різний темпоритм, який розвивається у висхідному русі. Під час співу солістка дозволяє собі додаткову імпровізацію, але не виходячи за межі основної мелодії (Zgarda folk, 2023).

Висновки

Отже, використання традиційної музики у творчості багатьох музикантів нині є надзвичайно актуальним. Традиційній музиці надається нове життя, вона видозмінюється та знаходить відгук у молоді завдяки новому звучанню та формі. Проаналізувавши роботу етногурту «Zgarda» над музичним матеріалом, можемо зазначити, що для обробки народних пісень (та створення музики в цілому) немає чіткого плану, адже це творчий процес, який не підпадає під усталені правила. Варто розуміти важливість підходу до опрацювання фольклорного матеріалу, що варто змінювати, а що ні; які інструменти звучать доречно, як міксувати автентіку з сучасною музикою дозовано та екологічно, адже наша ціль – підкреслити красу народної пісні, а не навпаки.

Оцінюючи всі маніпуляції з мелодією та текстом, можемо підсумувати, що усі зазначені та проаналізовані композиції суттєво видозмінились, як порівняти з автентичними творами, та вважаються виконавцями виключно експериментом, адаптацією народної пісні до смаку сучасного слухача, а не фольклорною істиною. Творчість етногурту «Zgarda» повністю підпадає під поняття «фольклоризму» та є вторинною творчістю, художнім переосмисленням традиційної музики, її стилізацією, в якій використовуються вокальні та інструментальні засоби виразності. Усі пісні є зразком принципу відриву фольклору від його природного побутування, функціонування та перенесення в інший осередок, у новий контекст.

Список бібліографічних посилань

- Акопян, А. А. (2022). Музичний фольклор у сучасній масовій культурі України. *Арт-платформа*, 1(5), 97–116. <https://doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.97-116>
- Грица, С. (2022). Парадокси сучасної культури (динаміка взаємодії колективно-індивідуального та індивідуально-колективного). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 5(1), 83–95. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258151>

- Карчова, Ю. (2021). Народнопісенне мистецтво у творчій діяльності гуртів «Go-A» та «Курбаси»: градації модифікації фольклору. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 42(1), 109–115. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/42-1-13>
- Сінельнікова, В., & Сінельніков, І. (2019). Музичний фольклор в умовах сцени: сучасні тенденції. *Інноваційна педагогіка*, 14(1), 140–144. <https://doi.org/10.32843/2663-6085-2019-14-1-28>
- Сінельнікова, В., & Сінельніков, І. (2022). Опанування народно-музичної традиції в студентському фольклорному колективі. *Вісник КНУКІМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 80–87. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269576>
- Тормахова, В. М. (2016). Характерні особливості стилю World music крізь призму творчості гурту «ДахаБраха». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 89–92. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2016.138487>
- Тормахова, В. М. (2017). *Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез* [Монографія]. Ліра-К.
- Федорова, І. Ф. (2018а). «Етно-хаос» гурту «ДахаБраха» як приклад реалізації принципу «звалища» в музиці. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 121, 144–152.
- Федорова, І. Ф. (2018b). Роль експерименту у world music (на прикладі альбому «Шлях» українського гурту «ДахаБраха»). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, 42–43, 215–227.
- Фурдичко, А. (2017). Поп-фольк як явище культурних етно-адаптаційних процесів сучасного музичного мистецтва України. *Народознавчі зошити*, 5(137), 1198–1207. <https://doi.org/10.15407/nz2017.05.1198>
- Фурдичко, А. (2019). *Процеси фольклоризму в пісенно-музичному мистецтві України (кінець ХХ – початок ХХІ ст.)* [Автореферат дисертації доктора мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Polyphonyproject.com. (2018а, 17 травня). *Люлі-люлі, котки два* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=GvZe9To9z5I>
- Polyphonyproject.com. (2018b, 18 травня). *Із-за гаю зеленого* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=7osZjcppxG4>
- Sinelnikov, I., & Sinelnikova, V. (2021). Folk music tradition in contemporary performing practices. *Вісник КНУКІМ. Серія: Мистецтвознавство*, 45, 148–155. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247386>
- Tradition Recorded. (2019, 19 жовтня). *Над Річкою Карайцем* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=pVYySla8je0>
- Zgarda folk. (2019, 11 липня). *Zgarda – Petrivka* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rLoKpAAvSAY>
- Zgarda folk. (2023, 14 січня). *Zgarda – Щедрий вечір (Live studio session)* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HtSYyfKkQ4>

References

- Akopian, A. A. (2022). Muzychnyi folklor u suchasnyy masoviy kulturi Ukrainy [Musical folklore in the modern mass culture of Ukraine]. *ART-platFORM*, 1(5), 97–116. <https://doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.97-116> [in Ukrainian].

- Fedorova, I. F. (2018a). "Etno-khaos" hurtu "DakhaBrakha" yak pryklad realizatsii pryntsyphu "zvalyshcha" v muzytsii ["Ethno-chaos" of "Dakha Brakha" band as an example of the principle of "Pile" in music]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 121, 144–152 [in Ukrainian].
- Fedorova, I. F. (2018b). Rol eksperymentu u world music (na prykladi albomu "Shliakh" ukrainskoho hurtu "DakhaBrakha") [Experiment role in the world music (based on the "The Road" album of the Ukrainian "Dakha Brakha" band)]. *Scientific Collections of the Lviv National Music Academy Named After Mykola Lysenko*, 42–43, 215–227 [in Ukrainian].
- Furdychko, A. (2017). Pop-folk yak yavysheche kulturnykh etno-adaptatsiynykh protsesiv suchasnoho muzychnoho mystetstva Ukrainy [Pop-folk as a cultural phenomenon of ethno-adaptational processes of modern musical art of Ukraine]. *The Ethnology Notebooks*, 5(137), 1198–1207. <https://doi.org/10.15407/nz2017.05.1198> [in Ukrainian].
- Furdychko, A. (2019). *Protsesy folkloryzmu v pisenno-muzychnomu mystetstvi Ukrainy (kinets XX – pochatok XXI st.)* [Processes of folklorism in the song and music art of Ukraine (end of the 20th – beginning of the 21st century)] [Abstract of DSc Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (2022). Paradoksy suchasnoi kultury (dynamika vzaiemodii kolektyvno-indyvidualnoho ta indyvidualno-kolektyvnoho) [Paradoxes of modern culture (interaction dynamics of collective-individual and individual-collective one)]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 5(1), 83–95. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258151> [in Ukrainian].
- Karchova, Yu. (2021). Narodnypisenne mystetstvo u tvorchii diialnosti hurtiv "Go-A" ta "Kurbasy": hradatsii modyfikatsii folkloru [Folk-song art in the creativity of the groups "Go-A" and "Kurbasy": grading folklore modification]. *Humanities Science Current Issues*, 42(1), 109–115. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/42-1-13> [in Ukrainian].
- Polyphonyproject.com. (2018a, May 17). *Liuli-liuli, kotky dva* [Lullaby, lullaby, two cats] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=GvZe9To9z5l> [in Ukrainian].
- Polyphonyproject.com. (2018b, May 18). *Iz-za haiu zelenoho* [From behind the green grove] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=7osZjcppxG4> [in Ukrainian].
- Sinelnikov, I., & Sinelnikova, V. (2021). Folk music tradition in contemporary performing practices. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 45, 148–155. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247386> [in English].
- Sinelnikova, V., & Sinelnikov, I. (2019). Muzychnyi folklor v umovakh stseny: suchasni tendentsii [Music folklore in the scene: sustainable trends]. *Innovative Pedagogy*, 14(1), 140–144. <https://doi.org/10.32843/2663-6085-2019-14-1-28> [in Ukrainian].
- Sinelnikova, V., & Sinelnikov, I. (2022). Opanuvannia narodno-muzychnoi tradytsii v studentskomu folklornomu kolektyvi [Mastering the folk music tradition in the student folklore group]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 47, 80–87. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269576> [in Ukrainian].
- Tormakhova, V. M. (2016). Kharakterni osoblyvosti stylu World music kriz pryzmu tvorchosti hurtu "DakhaBrakha" [Characteristic features of style World music through the prism of the band "DakhaBrakha"]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 89–92. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2016.138487> [in Ukrainian].
- Tormakhova, V. M. (2017). *Ukrainska estradna muzyka i folklor: vzaiemopronyknennia i syntez* [Ukrainian pop music and folklore: mutual penetration and synthesis] [Monograph]. Lira-K [in Ukrainian].

- Tradition Recorded. (2019, October 19). *Nad Richkoiu Karaitsem* [Above the Karayets river] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=pVYySla8je0> [in Ukrainian].
- Zgarda folk. (2019, July 11). *Zgarda – Petrivka* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rLoKpAAvSAY> [in Ukrainian].
- Zgarda folk. (2023, January 14). *Zgarda – Shchedryi vechir* [Zgarda – Generous evening (Live studio session)] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HtSYyfKKq4> [in Ukrainian].

INTERPRETATION OF MUSICAL FOLKLORE IN THE WORK OF ETHNOBAND ZGARDA

Ivan Sinelnikov^{1a}, Julia Vitraniuk^{2a}

¹ Honored Worker of Culture of Ukraine, Associate Professor;
ORCID: 0000-0002-9556-6845; e-mail: kralyca@ukr.net

² Master; ORCID: 0009-0007-8308-0446; e-mail: YuliaVitraniuk@gmail.com

^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to reveal the basic principles of music material selection and ways of transforming the authentic song tradition, its interpretation and representation for the modern audience in the work of the Ukrainian ethnic band *Zgarda*. **Research methodology.** The following methods were used in the research: source study (study of works on the interpretation of musical folklore in the works of contemporary ethno-pop, rock, and jazz formations); analytical (comprehension of the types, as well as the role and place of interpretation of authentic works and their stage and musical representation in the process of preserving and retransmitting the intangible cultural heritage of the Ukrainian people); method of theoretical generalization (for formulating conclusions). **The scientific novelty of the research** is to highlight the peculiarities of musical and folklore material's interpretation in the work of the ethnic group *Zgarda*, which is manifested, in particular, in the contamination of several authentic works into one vocal and instrumental composition with possible authorial deviations in dynamics, tempo, melodic line, etc. **Conclusions.** The use of traditional music in the work of many musicians is highly relevant today. Traditional music is given a new life; it is modified and resonates with young people due to its new sound and form. Having analyzed the work of the *Zgarda* ethnic band on musical material, we can note that there is no clear plan for processing folk songs (and creating music in general) because it is a creative process that does not follow established rules. It is essential to understand the importance of the approach to processing folklore material, and how to mix authenticity with contemporary music in a dosed and environmentally friendly way because our goal is to emphasize the beauty of folk songs, not vice versa.

Keywords: musical folklore; folk music tradition; interpretation; ethnic band; authenticity; folklorism



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

DOI: 10.31866/2616-7581.6.1.2023.277879

УДК 780.647.2:[781.66:784.4

ВИКОРИСТАННЯ КОЛОРИСТИЧНИХ МОЖЛИВОСТЕЙ ГОТОВО-ВИБОРНОГО БАЯНА В АКОМПАНеМЕНТІ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

Віталій Марченко

концертмейстер кафедри музичного мистецтва;

ORCID: 0000-0001-7877-7862; e-mail: vitaliy.marchenko.225@gmail.com

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – проаналізувати використання колориту готово-виборного баяна в аранжуванні народних пісень В. Марченка для збірників «Широке коріння» (Випуск 1 та Випуск 2). **Методологія дослідження.** Застосовано такі загальнонаукові методи: аналізи (для виявлення колористичних можливостей готово-виборного баяна); формально-аналітичний (для зіставлення технічних виконавських та музично-виразових засобів); узагальнення (для формулювання висновків). **Наукова новизна дослідження.** Вперше проаналізовано твори зі збірників «Широке коріння» (Випуск 1 та Випуск 2) В. Марченка, схарактеризовано колористичні можливості інструмента, виявлено специфічні особливості готово-виборного баяна в акомпанементі народних пісень. **Висновки.** Дослідження базується на власному багаторічному творчому досвіді. У статті висвітлено особливості інструментального супроводу на готово-виборному баяні, розкрито закономірності поєднання народної мелодії та баянного супроводу для глибинного відображення художнього задуму пісні. Процес написання баянного супроводу для зразків народної творчості різних локальних регіональних традицій України ставить перед автором складні завдання і головним з-поміж них є збереження традиційного регіонального мелодичного колориту. Вдумливий підхід та увага до тонкощів процесу інтерпретації запису, котрі у сукупності визначають мистецьку вартість творів, проникнення в сутність пісні повинні стати знаковими аспектами процесу композиторської інтерпретації.

Ключові слова: готово-виборний баян; інтерпретація; акомпанемент; народна пісня; аранжування; тембр; регістр

Вступ

Українське народнопісенне виконавство у сучасному музичному мистецтві має кілька проявів, одним із яких є спів із баянним супроводом. Кожна інтерпретація пісні суб'єктивна, але повинна об'єктивно розвивати основний образ пісні, щоб вона була пізнаваною і знаходила відгук у сучасному світі, оскільки є архетипом (прообразом) свого народу, іманентно притаманна його духовності та допомагає зрозуміти свою історію.

Мета

Мета дослідження полягає в аналізі використання колориту готово-виборного баяна в аранжуванні народних пісень В. Марченка для збірників «Широкое коріння» (Випуск 1 та Випуск 2).

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Проблема використання колористичних можливостей готово-виборного баяна в акомпанементі народних пісень є ще малодослідженою. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста досліджував М. Давидов (2004), в аспекті розвитку концертмейстерських навичок у баяністів та акордеоністів її розглядав П. Андрійчук (1994). В різних проєкціях представлено народну пісню в дослідженнях А. Іваницького (1990), Л. Яценка (1962), Н. Цюпи та В. Марченка (2017), О. Скопцової та ін. (2018).

Виклад матеріалу дослідження

З кожним виконавцем пісня оживає знову й знову та несе його відбиток на собі, адже виконання завжди невіддільне від особистості, а акомпанемент пісні повинен бути настільки відточеним, витонченим, щоб залишитися в тіні вокалу, і не витіснити його, а тільки підтримувати.

Народним пісням притаманне всеосяжне розкриття образів, їх осмислення, пошук засобів перетворення нотного тексту на довершену, живу, музично-драматичну картину. Вершиною народного мистецтва є простота, котра означає не спрощеність і примітивність, а відсутність надуманості, недоречності. Наприклад, у вступі до пісні «Ой кувала зозуленька» (Марченко, 2018, с. 24) одразу відчувається грайливий настрій, змальовано атмосферу літнього лісу, де згодом відбуватиметься дія пісні (рис. 1).

Рис. 1. Вступ до пісні «Ой кувала зозуленька»

Як бачимо, у лівій руці на виборній клавіатурі зображено спів зозулі на фоні тремоло і форшлагів у високому регістрі правої клавіатури.

Акомпанемент огортає пісню прекрасними тембрами, тримає темп, форму, підсилює інтонаційний лад пісні. Для цього у концертмейстера повинно бути «повне порозуміння» з інструментом, тобто висока виконавська майстерність, що за М. Давидовим (2004): «Охоплює весь комплекс слухомоторних і психофізіологічних даних, конкретних навичок та вмінь, прийомів і форм музично-ігрових рухів, постійно модифікуючих у процесі актуалізації творчої інтерпретації музичного твору» (с. 265).

У кожного акомпаніатора є своє внутрішнє бачення пісні, від цього і залежить велика кількість аранжувань однієї й тієї ж пісні – множинність інтерпретацій. У відтворенні нотного тексту запису пісні завжди є елемент імпровізації як частини інтерпретації, присутній в динаміці, штрихах, інтонуванні, агогіці, тембрі, особливо індивідуальна артикуляція, навіть переінтонування різними виконавцями в постійно мінливих умовах часу. Також потрібна вокалізація в акомпанементі, яка підкреслює основні інтонації мелодії пісні, додаючи гармонізацію, створюючи фон пісні, підкреслює її красу, тому так важливе правильне фразування, акценти разом з вокалістом.

Але є певні закономірності, що залежать від інструмента концертмейстера. Амплітуда технічних виражальних засобів готово-виборного багатотембрового баяна дуже різноманітна. Він імітує тембри різних інструментів голосами регістрів, зокрема: флейта пікколо 🎵, фагот 🎵, кларнет 🎵 плюс концертно 🎵 дорівнює баян 🎵; тутті 🎵 (всі голоси разом); баян з пікколо 🎵 (імітація скрипки у високій теситурі) та інші комбінації перших чотирьох регістрів. Для звучності виконання деякі перемикачі регістрів винесені під підборіддя.

Колористичні можливості готово-виборного багатотембрового баяна використовуються, коли вони доречні, і цього потребує художній задум пісні.

Завдяки удосконаленому сучасному готово-виборному баяну, якому лише кілька десятків років, відбувається й оновлення пісні в контексті розвитку сучасного мистецтва, його інструментарію. Нові технічні можливості готово-виборного баяна допомагають більше розкрити драматургію пісні, збагатити новими фарбами через тембри, інтонаційні звороти, рими з увагою до кожного слова пісні, наголосу, діалекту.

Готово-виборний баян завдяки перемиканню з багатоголосних регістрів на прозорі або навпаки створює динамічні контрасти, не глушить вокал, збагачує евфонію пісні, надаючи їй різноманітного забарвлення відповідно до змісту.

Так, у баладі «Ой, вишенько-черешенько» (Марченко, 2013, с. 65) після трагічної каденції на готовій клавіатурі сьомий куплет починається благанням жінки, то в цьому разі доцільне використання виборної клавіатури і перемикання регістру тутті 🎵 на баян пікколо 🎵 (рис. 2).

З рис. 2 очевидно, що різноманіття голосів-регістрів дає змогу підібрати відповідні виражальні засоби та емоції, а варіативний підхід до акомпанементу кожного куплету сприяє більшому розкриттю образу, характеру пісні.

Перемикання з готової клавіатури на виборну надає перевагу і співаку для передачі кантилені, емоцій, розширює простір для філірування звуку як засобу

його оживлення, що привертає увагу до тих чи інших емоційних моментів пісні й слухача.

Ведення міха виконує фразувальну функцію відповідно до дихання вокаліста. А динамічне зіставлення стереоефектів двох клавіатур повинно бути оптимально збалансовано. Барвисті колористичні ефекти перемагають традиційні звичні спрощені підходи до акомпанементу.

The image shows a musical score for a piece titled "Балада «Ой, вишенько-черешенко»". It consists of two systems. The first system is a piano introduction with a treble and bass clef. It features a "Cadenza" section with a triplet of eighth notes and a "ten." section with a trill. The piano part includes dynamic markings like "sfz" and "ffff", and performance instructions like "tr" and "V". The second system is a vocal line with lyrics in Ukrainian: "7. Че-кай, ми-лий, чор-но-бри-вий, хоч ма-лу-го-ди-ну." The vocal line is marked "p" and "lamento". The piano accompaniment for the vocal line is also shown, with a dynamic marking of "p".

Рис. 2. Балада «Ой, вишенько-черешенко»

Важливу роль в інтеграції пісні відіграє її режисура, яка спирається на традиції, але йде вперед вривень з часом. Вона повною мірою проявляється в роботі зі студентами-вокалістами професорів, народних артистів України, солісток Національного заслуженого академічного українського народного хору України імені Григорія Верьовки – Наталії Петрівни Цюпи та Пелагеї Григорівни Павлюченко. Вони акцентували увагу студентів та концертмейстера на те, щоб акомпанемент не домінував над вокалом, а тільки супроводжував, підтримував його – це і є образне зв'язування вокалу і супроводу, адже кожній пісні повинен бути притаманний тільки їй особливий акомпанемент, якого потребує інтонаційний зміст пісні, її форма, архітектоніка.

Для рельєфного виразу змісту, краси й зацікавленості піснею слухача потрібна вправність вокаліста й акомпаніатора, тому слід використовувати всі темброво-колористичні можливості готово-виборного баяна. Відповідно баян звучить як оркестр, інколи сопілка чи ліра, що дає яскраві звуковиразальні моменти фону пісні для підкреслення характеру, настрою пісні.

У «вступному слові» до збірки «Широке коріння» вже згадувався акомпанемент до пісні «Побила шевця лиха година»: «акомпанемент звучить як старовинна колісна ліра завдяки подовженим, витриманим на кілька тактів басам, відповідному зжиму-розжиму міху, що імітує тривале гудіння баса як фону для мелодії» (Марченко, 2018, с. 31) (рис. 3).

Рис. 3. Пісня «Побила шевця лиха година»

Для кожної пісні відбувається пошук своєї фарби-звучання інструмента. У пісні «Широке коріння» (Марченко, 2013, с. 86) фон нагадує спів солов'я відповідно до слів першого куплету і від цього пісня набуває особливого змісту (рис. 4).

Рис. 4. Пісня «Широке коріння»

Виконавський рівень баяністів зростає, удосконалюється баян, і це не може не відобразитись і на акомпанементі народних пісень. Кожна пісня різниться одна від одної, немає одноманіття. За удаваної простоти народної пісні потрібно акомпанувати майстерно, якісно, виявляти темброво-колеристичні можливості баяна саме для конкретної пісні для того, щоб був гармонічний баланс співака й концертмейстера, щоб реєстри баяна й тембр відповідали типу (реєстру) голосу вокаліста. Перемикання з виборної клавіатури на готову відповідає то прозору звучанню супроводу, то повнозвучному. Цю перевагу готово-виборного баяна часто використовують у сучасних творах, а в акомпанементі до народних пісень нехтують. Застосування реєстрів готово-виборного баяна від звучання окремих інструментів до tutti (всі тембри разом) забезпечує оркестрове звучання разом з готовою клавіатурою, створює контрасти в акомпанементі та його варіативність до кожного куплету пісні відповідно її змісту, характеру.

Колоритно-звукові барви готово-виборного баяна дають змогу відтворювати замальовки природи: спів зозулі («Ой кувала зозуленька») та солов'я («Широке коріння»), вітер («Повій вітре»), мерехтіння зірок («Єсть у мене одна»), виблиски сонця («Сховалось сонце за горою»).

У тандемі «соліст-концертмейстер» домінує голос і концертмейстер всіляко допомагає йому в цьому, тільки у вступі й переграх акомпанемент рівноправний солісту, коли концертмейстер може повною мірою використати виражальні колоритні засоби баяна. Майстерність і професіоналізм баяніста присутні в динаміці пісні, штрихах, інтонуванні, агогіці, у виборі тембру, навіть у переінтонуванні в постійно мінливих умовах часу. У відтворенні нотного тексту пісні завжди є елемент імпровізації як частини інтерпретації, тому виникає множинність інтерпретацій однієї й тієї ж пісні.

Все вищезазначене створює фон пісні, підкреслює її красу, перемагає традиційні, спрощені підходи до акомпанементу. Водночас головне завдання полягає в тому, щоб пісня резонувала з почуттями слухача, викликала відгук у його душі – тільки тоді слухач проникає в сутність пісні.

Висновки

Визначено роль колориту готово-виборного баяна в контексті композиторського мислення під час написання супроводу до пісні. Збереження специфічного виконавського колориту, мелодики, тембрового забарвлення є важливим завданням композиторської інтерпретації музичного твору.

Отже, процес написання баянного супроводу для зразків народної творчості різних локальних регіональних традицій України ставить перед автором складні завдання, головним з-поміж яких є збереження традиційного регіонального мелодичного колориту. Беручись за інтерпретацію народнопісенної творчості, слід орієнтуватись на досвід кращих співаків з народу, котрі наділені від природи тонким музикальним слухом та яскравими вокальними даними. Вдумливий підхід та увага до тонкощів процесу інтерпретації запису, котрі у сукупності визначають мистецьку вартість творів, проникнення в сутність пісні повинні стати знаковими аспектами процесу композиторської інтерпретації.

Список бібліографічних посилань

- Андрійчук, П. О. (1994). До питання розвитку концертмейстерських навичок у баяністів та акордеоністів. В *Проблеми розвитку української культури* [Матеріали конференції] (с. 167–168). Київський державний інститут культури.
- Давидов, М. (2004). *Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста)* (3тє вид.). Музична Україна.
- Іваницький, А. І. (1990). *Українська народна музична творчість*. Музична Україна.
- Марченко, В. В. (2013). *Широке коріння: українські пісні у супроводі баяна* [Ноти]. Музична Україна.
- Марченко, В. В. (2018). *Широке коріння: українські пісні в супроводі баяна* [Ноти] (Вип. 2). Музична Україна.
- Скопцова, О. М., Гриценко, В. В., & Марченко, В. В. (2018). Транскрипція музичного твору як різновид виконавської інтерпретації. *Молодий вчений*, 1(53), 684–687.
- Цюпа, Н. П., & Марченко, В. В. (2017). Питання інтерпретації запису українських народних пісень на прикладі доробку Марченка В. В. *Молодий вчений*, 11(51), 692–695.
- Ященко, Л. (1962). *Українське народне багатоголосся*. Видавництво Академії наук Української РСР.

References

- Andriichuk, P. O. (1994). Do pytan'nia rozvytku kontsertmeisterskykh navychok u baiianistiv ta akordeonistiv [Regarding the development of concertmaster skills in accordionists and accordionists]. In *Problemy rozvytku ukraïnskoï kultury* [Problems of the development of Ukrainian culture] [Conference proceedings] (pp. 167–168). Kyivskyy derzhavnyi instytut kultury [in Ukrainian].
- Davydov, M. (2004). *Teoretychni osnovy formuvannia vykonavskoi maïsternosti baiianista (akordeonista)* [Theoretical foundations of the formation of performance skills of a accordion player] (3rd ed.). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Ivanytskyi, A. I. (1990). *Ukrainska narodna muzychna tvorchist* [Ukrainian folk music]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Marchenko, V. V. (2013). *Shyroke korinnia: ukraïnski pisni u suprovodi baiana* [Broad roots: Ukrainian songs accompanied by an accordion] [Notes]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Marchenko, V. V. (2018). *Shyroke korinnia: ukraïnski pisni v suprovodi baiana* [Broad roots: Ukrainian songs accompanied by an accordion] [Notes] (Iss. 2). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Skoptsova, O. M., Hrytsenko, V. V., & Marchenko, V. V. (2018). Transkryptsiia muzychnoho tvoruv yak riznovyd vykonavskoi interpretatsii [Music transcription as a kind of performance interpretation]. *Young Scientist*, 1(53), 684–687 [in Ukrainian].
- Tsiupa, N. P., & Marchenko, V. V. (2017). Pytan'nia interpretatsii zapysu ukraïnskykh narodnykh pisen na prykladi dorobku Marchenka V. V. [Questions of the interpretation of recording of Ukrainian people songs on the example of the creative road Marchenko V. V.]. *Young Scientist*, 11(51), 692–695 [in Ukrainian].
- Yashchenko, L. (1962). *Ukrainske narodne bahatoholossia* [Ukrainian folk polyphony]. Publishing House of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR [in Ukrainian].

USING THE COLOURISTIC POSSIBILITIES OF THE READY-SELECT BAYAN IN THE FOLK SONGS ACCOMPANIMENT

Vitalii Marchenko

Concertmaster at the Department of Musical Art;

ORCID: 0000-0001-7877-7862; e-mail: vitaliy.marchenko.225@gmail.com

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to analyze the use of the ready-select bayan (button accordion) flavour in the arrangements of folk songs by V. Marchenko for the collections "Wide Roots" (Issue 1 and Issue 2). **Research methodology.** The following general scientific methods were used: analysis (to identify the flavour possibilities of the ready-select bayan); formal-analytical (to compare technical performance and musical-expressive means); generalization (to formulate conclusions). **Scientific novelty of the research.** For the first time, the pieces from V. Marchenko's collections "Wide Roots" (Issue 1 and Issue 2) are analyzed, the colouristic possibilities of the instrument are characterized, and the specific features of the ready-select bayan in the folk songs' accompaniment are revealed. **Conclusions.** The research is based on the author's own long-term artistic experience. The article highlights the peculiarities of instrumental accompaniment on a ready-select bayan and reveals the regularities of combining a folk melody and bayan accompaniment to reflect the artistic intent of the song in depth. The process of composing bayan accompaniment for pieces of folk art from different local regional traditions of Ukraine poses complex tasks for the author, and the main one is to preserve the traditional regional melodic flavour. A thoughtful approach and attention to the subtleties of the recording interpretation process, which together determine the artistic value of the works, and penetration into the essence of the song should become significant aspects of the composer's interpretation process.

Keywords: ready-select bayan; interpretation; accompaniment; folk song; arrangement; timbre; register



DOI: 10.31866/2616-7581.6.1.2023.277881

УДК 784.9:37.091.33-052

ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКИХ НАВИЧОК СТУДЕНТА В КЛАСІ АКАДЕМІЧНОГО СПІВУ (традиційний і сучасний підходи)

Жанна Закрасняна

викладач кафедри музичного мистецтва;

ORCID: 0000-0003-2592-5459; e-mail: z.zakrasniana@gmail.com

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – окреслити принципи та систематизувати інформацію щодо формування вокально-виконавських навичок співаків академічного вокалу на заняттях з постановки голосу в контексті власного досвіду, вивчення досвіду роботи Соломії Крушельницької з вокалістами-початківцями, техніки Александра та Estill Voice Training. **Методологія дослідження** базується на таких методах: аналізу різних вокальних методик у сфері вокального мистецтва, що дав змогу дослідити та визначити принципи формування вокально-виконавських навичок студента академічного вокалу, а також методів узагальнення та систематизації, історичного та власного досвіду, що уможливило окреслити принципи формування навичок в академічному вокалі. У процесі аналізу фахової літератури застосовано музично-теоретичний та джерелознавчий методи. **Наукова новизна дослідження**: на основі глибокого вивчення методики С. Крушельницької, техніки Александра та Estill Voice Training вперше представлено власний практичний досвід у контексті значущості формування вокальних навичок з музикознавчого та виконавського погляду. **Висновки**. Вивчення вокальних навичок ґрунтується на різних методиках, серед яких можна виокремити методику С. Крушельницької, техніку Александра та Estill Voice Training. Кожна з цих методик зосереджується на розвитку певних аспектів вокального мистецтва та надає інструменти для розвитку різних елементів вокальної техніки, таких як дихальна система, постава тіла та голосові зв'язки. Опанування професійних знань та навичок є необхідною умовою для подальшого професійного зростання студентів-вокалістів, що дає змогу їм розвивати свої вокальні уміння, збільшувати репертуар та реалізовувати свій творчий потенціал у різних стилях вокального мистецтва.

Ключові слова: академічний вокал; ларингоскоп; методика Соломії Крушельницької; техніка Александра; техніка Estill Voice Training

Вступ

Розвиток вокальних та виконавських навичок є важливим аспектом академічного вокалу. Якість програм із постановки голосу може суттєво вплинути на успіх студентів у галузі академічного вокалу, оскільки безпосередньо впливає на їхню здатність виступати та ефективно взаємодіяти з аудиторією. Правильна постановка голосу має вагоме значення не тільки для розвитку технічних навичок, але й для профілактики вокальних травм і зміцнення довготривалого здоров'я голосу. Однак ефективність програм із постановки голосу може варіюватися залежно від чинників, зокрема методики викладання, досвіду викладачів та індивідуальних особливостей студента. Тому важливо, щоб студенти розуміли фундаментальні принципи, які лежать в основі їхнього навчання, а викладачі та практики були обізнані щодо останніх досліджень і практик у цій галузі.

Мета

Метою статті є окреслення принципів та систематизування інформації щодо формування вокально-виконавських навичок студентів академічного вокалу на заняттях з постановки голосу в контексті власного досвіду, вивчення досвіду роботи Соломії Крушельницької з вокалістами-початківцями, техніки Александра та Estill Voice Training.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Започаткування нових досліджень і публікацій у цій галузі свідчить про важливість вивчення окресленої теми в сучасному світі. Спогади видатної сопрано Соломії Крушельницької (1978) дають змогу отримати уявлення про її життя та підхід до вокального навчання (Головащенко, 1978). Спогади С. Крушельницької з вокальної педагогіки були проаналізовані у статті І. Комаревича (2017).

Н. Генріх (2006) розглядає реєстри голосу та їх відображення у вокальній техніці, зосереджуючись на впливі Мануеля Гарсія та ларингоскопу на розвиток вокальної техніки. Стаття В. Зотової (2019) зосереджена на інтерактивному аспекті сучасної вокальної освіти з використанням методу EVT (Estill Voice Training). У статті Н. Кречко та Я. Комарніцького (2022) проведено аналіз співочої манери Бориса Гмирі як видатного інтерпретатора героїчних образів українського оперного репертуару. Крім того, критичний огляд техніки Александра був представлений у статті С. Джайн, К. Янссен та Ш. Дессел (2004). Вебресурси Estill Voice Training (*The History of Estill*, n.d.) та Alexander Technique (*What is the Alexander Technique*, n.d.) надають детальну інформацію щодо специфіки цих технік та їх переваг для співаків.

Підсумовуючи аналіз літератури, можна стверджувати, що дослідження в галузі вокального навчання студентів академічного вокалу розширюється завдяки новим дослідженням та публікаціям. Ці статті можуть бути корисними для подальшого розвитку вокальних навичок студентів академічного вокалу.

Однак існують прогалини в розумінні того, як досягти ефективного вокально-го навчання. Тому додаткові дослідження у цій галузі є важливим завданням у майбутньому.

Виклад матеріалу дослідження

Принципам формування вокально-виконавських навичок з академічного вокалу присвячені численні наукові дослідження різних методик, тому теоретичний аналіз дослідження наукових джерел і досвід з виконавської практики дає змогу професійно формувати вокально-виконавські навички академічного співака, які ґрунтуються на розумінні психології співака, його світогляду та обставин формування навичок здобувача. Важливим фаховим складником становлення академічного співака є його вокально-виконавська підготовка, досконале володіння голосовим апаратом, уміння художньо та технічно відтворити образ твору, опанування як виконавських навичок, так і інтерпретаційних умінь прочитання класичних та сучасних творів.

В основі принципів формування вокально-виконавських навичок лежить комплекс універсальних якостей, які повинні впливати на становлення співака. Важливу роль відіграє характер майбутнього співака, який повинен мати такі риси характеру, як цілеспрямованість, самовідданість, самоконтроль, самокритика та розум, інтелігентність, етичні та моральні принципи. Отже, це також комплекс технічних і художніх навичок, до яких можна зарахувати постановку голосового апарату, дихання, звукоутворення, дикцію, артикуляцію, інтонування та роботу над вокальним твором. В основі художніх навичок лежить інтерпретація та вихід на сцену в оперному, камерному та концертному репертуарі.

Перед тим, як перейти до виконання вокальних творів, кожному співаку треба розспівати голос. Спів розспівок допомагає вирішити декілька задач. По-перше, це приведення голосу в робочий стан, а по-друге, це привчання співака до хороших виконавських навичок. Співочі вправи чи розспівки – це вокально-технічні тренування для голосу.

Для співака, здобувача музичної освіти, який не володіє достатньою мірою вірним звуком, спів розспівок чи вокальних вправ є технічною частиною занять. Корисно свідомо поєднувати розспівки з засвоюванням, навчанням нотної грамоти. Поєднання вокальних розспівок та вокальних творів допоможе співаку пов'язати слухові уявлення із зоровими. Виконавець співає послідовність звуків та бачить цю послідовність на нотному стані. Також можна вказати на інтонаційні недоліки, відповідний звук чи інтервал, що допоможе непомітно долучити співаків до музичної грамоти. Тобто потреба в розспівці перед заняттям або концертним виступом поступово допомагає привести голосовий апарат в активний робочий стан. Розспівка – це невіддільна ланка між спокоєм та співочою активністю, перехід від одного фізіологічного стану до іншого.

Тому весь співочий процес має коригувати викладач співу, ретельно спостерігаючи за фізіологічними можливостями співака та його особливостями психіки. Вокально невіддільні співаки під час співу нерівно дихають, піднімаючи при цьому плечі. Таке поверхнєве, ключове дихання несприятливо впливає на

звук і організм. Форсоване звучання, надмірно підвищена динаміка, різкість звуку є хибним критерієм художньої оцінки співу. У результаті вокальні навички виконавця-початківця формуються неправильно.

Всі вокальні школи починалися з процесу правильного дихання і це дихання змінювалося, тому в бароковій музиці дихали трохи вище. У середині XIX ст. в романтичній музиці було відкрито низьке абдомінальне дихання, тому відчуття й виразність голосу залежали від сили звуку.

Основні способи для формування правильного співу:

1. Встаньте прямо та нахиліться вперед. Наберіть повітря, підніміться, станьте прямо, замкнувши губи. Поступово, рівно видихайте повітря до кінця. Коли ви відчуєте, що стоячи ви можете набрати повітря та абдомінальні м'язи тримають його, то можна більше не нахилитися вперед, а контролювати набране повітря стоячи.
2. Коли ви відчули дихання, то можна звернути увагу на атаку звуку. У XVIII ст. італійські майстри співу про атаку звуку казали так: станьте прямо, наберіть повітря, затримайте його та атакуйте звук.
3. Атака звуку важлива під час формування правильного тону. Правильна атака звуку породжує правильну опору звуку.
4. Регістри голосу умовно поділяють на три основні відрізки: низький, середній, високий. Звук буває темний і світлий. Природа дає тільки два ці кольори. Змішані регістри дають облагороджений звук, змішуючи ці фарби, ми можемо схарактеризувати твір, звук якого ми представляємо в завершеному вигляді цього твору. Тому всі низькі тони ми співаємо, відчуваємо як головні, а всі високі як грудні. Зважаючи на це буде легше відчувати та користуватися регістрами.

В основі розспівочних вправ є комбінації, в яких присутні півтони та цілі тони. Опанування правильного виконання тону і півтону гарантує чистоту співу. У більшості вокалістів легко виявляється приблизність інтонування. Це стосується не тільки молодих, а й багатьох професійних співаків. Культура слуху виховується та розвивається у процесі навчання. Неточне інтонування є наслідком недостатньої культури слуху, тому звук та чистота інтонування нерозривно пов'язані з вокально правильним звуком, що формується вірно та звучить завжди чисто, та навпаки, не буває чистим, якщо формується невірно.

Розвиток співоного дихання та атаки звуку – це вміння взяти правильний безшумний вдих носом. У перших розспівках вдих повний, у наступних звуках береться економно, різної повноти, залежно від тривалості музичної фрази та її динаміки. Грудна клітка утримується в положенні вдиху, а діафрагма плавно входить в основне положення. Активний стан та напруга м'язів дихання не повинні передаватися м'язам гортані, шії та обличчя.

Спочатку беремо одинарний звук на примарному, найбільш зручному тоні, повним голосом. Слухаючи свій звук, намагаємось відчути чистоту, рівність, стійкість звучання голосу. Рівність вдиху поєднуються з рівністю звучання. У цій розспівці виробляється атака звуку. Розспівки по квінті чи гамоподібні вправи корисні для розвитку дихання та атаки звуку. Відчуття опори у цих розспівках ускладнюється, відбувається пристосування до зміни звуків на еластичному диханні.

Правильне з'єднання звуків доцільно починати зі штриха *non legato*. При з'єднанні звуків на *non legato* треба домагатися, щоб кожен звук з'єднувався без поштовхів. Розспівки на штрих *legato* найбільш розповсюджені у співі, володінню цим прийомом треба приділяти особливу увагу. Штрих *legato* – це перехід від звуку до звуку, який відбувається через непомітне ковзання між нотами. Для найкращого виконання цього прийому потрібно стежити, щоб перехід ковзання був короткий перед виникненням наступного звуку. При виконанні штриха *legato* можуть бути використані два прийоми дихання. Перший – на безперервному і рівному видиху; другий – зменшення видиху перед переходом на наступний звук.

Корисним для розвитку дихання та атаки звуку є спів на штриху *staccato*. Це повторення одного звуку, а потім поступовий перехід на гами, арпеджіо, стрибки. Виконуючи *staccato*, не треба вдихати в паузах перед кожним звуком. Це робить штрих неточним, а виконання розспівки марною. Арпеджовані розспівки змінюють реєстрові умови звучання голосу від звуку до звуку та збільшують витрату дихання.

Труднощі зазначеного прийому у тому, що він відбувається не так на вдиху, як на видиху. Дуже корисно перемикаючи увагу на закінчення музичних фраз та запропонувати прийом зміни дихання через скидання його на останньому звуці фрази. Отже, потрібно думати не про взяття наступного звуку, а про зняття вчасно попереднього. Володіння резонаторами та артикуляційним апаратом виховуються у поєднанні цих навичок. Природне та вірне настроювання голосу передбачає спів близьким звуком на всьому діапазоні голосу. Тому перші розспівки одиничних витриманих примарних звуків на складах «мі» та «в'ї» допомагають включати головний резонатор у близькому й високому звучанні, а також виконання низхідних і висхідних поступових послідовностей на поєднаннях складів «мі-в'ї-мі». Досягненню близького та високого звучання голосу сприяє поєднання певних голосних та приголосних звуків. Наприклад, поєднання звуку «в» з голосними «а», «у», «ю», «і», «ї», «е», які сприяють високому звучанню голосу та зручно зв'язують голову та груди, допомагаючи змішаному звукоутворенню на складах «в'ї», «в'а», «в'е», «в'ю».

Репертуар впливає на весь навчально-виховний процес здобувача освіти. На його основі накопичуються музично-теоретичні знання, удосконалюються вокально-технічні навички, складається репертуар співака. Від вміло підбраного репертуару залежить зростання майстерності співака, перспективи його розвитку, формування світогляду, життєвого досвіду. Все це відбувається через осмислення репертуару того чи іншого музичного твору.

Голос – це інструмент, який не має температури. Вокальне інтонування регулюється як слухом, так і почуттями. Найпростіший досвід інтонування пов'язаний з психологічним станом співу мажорного та мінорного трезвуку з різними емоційними відтінками. Під час виконання мінору змінюватиметься висота 1-го та 5-го ступенів. Можливість такого інтонування є особливістю співацького вібрата, що має відхилення від основної висоти тону. Отже, це ще одна причина, чому спів з вібрата більш виразний, ніж без вібрата. Безперечно, тембр голосу разом з динамікою та силою звучання голосу є основним носієм чуттєвого змі-

сту вокального твору. Тембр голосу співака є одним із головних шляхів виразності, а якість тембру залежить від *vibrato*. Проте академічна постановка голосу допускає будь-яке звучання, якщо це потрібно для створення художнього образу та є вказівки композитора. Слово диктує темброве забарвлення.

Сьогодні у вокальній педагогіці використовують техніку Александера. Фредерік Матіас Александер (1869–1955) був австралійським актором та письменником. У нього був хронічний ларингіт через неправильне регулярне використання свого голосу, але він вважав, що є спосіб лікування цього захворювання. Коли лікарі не змогли йому допомогти, він почав займатися та самостійно шукати вихід з цієї ситуації. Після довгих досліджень, проб і помилок він виявив, що під час своїх виступів на сцені відчуває сильну напругу в голосі, горлі та тілі. Отже, все це разом і стало причиною захворювання голосового апарату та привело до хронічного ларингіту. Тоді він вирішив придумати техніку такого виконання, яка зніме цю напругу та сприятиме правильній поставі тіла при співі (Jain et al., 2004).

Техніка, яку придумав Ф. М. Александер, починалася з системи аналізу звичок свого тіла та допомогла знайти рішення їх виправити. Основне визначення техніки Александера, за словами доктора Альфреда Флехаса: «Техніка Александера – це спосіб дізнатися, як можна позбутися шкідливої напруги у вашому тілі» (*What is the Alexander Technique*, n.d.).

У цій техніці співвідношення голови з хребтом є найважливішим. Голову необхідно підняти та лише злегка опиратися в хребет, знімаючи напругу. Роблячи так, ви будете мінімізувати стиснення хребта, а також це покращить загальну поставу та зніме напругу, яка може спричинити вокальні проблеми. Знання того, як працює організм, його впливу на голос, має радикальні наслідки для професійних вокалістів та стабільності й довголіття їх кар'єри. Ф. М. Александер вважав, що загальний стан здоров'я організму є важливим для здоров'я голосу. За словами С. Джайн та ін. (2004): «Протягом свого життя він продовжував розвивати цю техніку, щоб допомагати іншим, насамперед людям, які займаються виконавським мистецтвом, долати їхні власні дисфункції та краще використовувати своє тіло в цілому. Александер продовжував своє вчення протягом усього життя, зрештою, навчаючи інших мистецтва цієї техніки до своєї смерті в 1955 році».

Не менш важливим та ваговим відкриттям в історії вокальної педагогіки та виконавства є винахід ларингоскопа. Ларингоскоп – розумний інструмент спостереження, який дає змогу досліджувати гортань та дав початок сучасній ендоскопічній камері (Henrich, 2006). Перший ларингоскоп, який сформував повне уявлення про внутрішню роботу голосових зв'язок, застосував у 1855 році викладач Мануель Гарсія. Зокрема, Н. Генріх зазначає: «Ларингоскоп був доступний вже на початку XIX ст. Бебінгтон використовував його в 1827 році, тож Гарсія не винайшов його, але першим успішно застосував, маючи змогу бачити голосові складки не тільки в стані спокою, але й під час співу. Спостереження Гарсії були передані до Королівського товариства доктором Шарпі 24 травня 1855 року» (Henrich, 2006).

Отже, педагогіка розвивалася та перейшла від фокусування на звучанні та естетиці голосу до постановки якісного співу, в основі якого фізіологічне функ-

ціонування голосових зв'язок. Знання анатомії та фізіології голосових зв'язок допомагає не тільки у діагностиці голосових проблем, але також допомагає зрозуміти як використовувати голос у здоровому стані більш ефективно. Ларингоскоп уможливорює візуально побачити стан здоров'я нашого голосового апарату.

Існують важливі наукові докази в галузі вокальної гігієни голосу. Найперше, що потрібно знати вокалістам про голос, – це те, що голосу потрібно давати відпочивати, коли це необхідно, дотримуватися голосової тиші, пити чай, воду, уникати кофеїну та триматися якомога далі від диму цигарок та алкогольних напоїв. Це лише декілька способів, якими вокаліст може підтримувати свій голос. Правильне використання голосу має важливе значення. Треба знати не тільки як дбати про голос, але і як використовувати його найбільш здоровим способом, щоб бездоганно впливати на вокальне виконання.

Неймовірно цікавими є дослідження викладача з вокалу, дослідниці, співачки Джо Естілл (1921–2010). Вона глибоко розуміла зв'язок між анатомією голосових зв'язок і їх фізіологічними функціями, та як співак може використовувати свій голос. Її техніка називається Estill Voice Training. Навчання було офіційно засновано в 1988 році та зосереджено на постановці голосу та функціях голосових зв'язок у співі. Дж. Естілл багато років досліджувала фізіологію голосу, була добре навчена та глибоко обізнана як працюють голосові зв'язки під час співу. Її знання були джерелом її викладання, і для неї було важливо те, як співає вона та її учні, прагнула, щоб це було насамперед технічно та фізіологічно правильно під час виконання вокальних творів (*The History of Estill, n.d.*).

Концепція Estill Voice Training складається з трьох етапів: технічна майстерність, артистична майстерність та «магія» виконання. Етап технічної майстерності охоплює анатомію та контроль голосового апарату, включно зі зв'язками, хрящами, язиком, губами та органами дихання. Розуміння голосового апарату може бути покращене за допомогою повсякденних процесів, таких як сміх і плач. Другий етап – художня майстерність – зосереджується на пошуку балансу між інтерпретацією твору та його теоретичними й історичними особливостями. Третій етап – це встановлення зв'язку з аудиторією та створення магічного виступу з імпровізацією, автентичністю та технічним контролем. Якість співу вважається характеристикою кожного голосу і може бути використана для самовираження в будь-якому стилі або творчому завданні. Estill Voice Training допомагає розвивати творче мислення, визначати освітні цілі та розв'язувати проблеми, пов'язані з виконанням (Зотова, 2019).

Унікальність підходу Дж. Естілл до навчання постановки голосу полягає в тому, як вона розділяє техніку співу від художньо-естетичної виразності вокального виконання. В. Зотова (2019) підкреслює, що: «EVT як методика розроблена автором для навчання викладачів не у загальноприйнятому розумінні "викладач-маестро", а як наставників-тренерів, інструкторів, сертифікованих спеціалістів з усього світу» (с. 218). Це вона дала змогу вокальній техніці диктувати естетику та мистецтво виразності голосу, а не навпаки.

Цікавим для сучасного викладача вокалу є досвід із формування навичок співака-початківця всесвітньої оперної співачки Соломії Крушельницької. «Про-

тягом усього свого життя С. Крушельницька прагнула вдосконалювати власну виконавську майстерність, глибоко вивчала історію світового музичного мистецтва, володіла сімома мовами, була високоосвіченою особистістю» (Комаревич, 2017, с. 61). Вона була різнобічно освіченою та духовно багатогранною особистістю, яка вміло поєднала українську та італійську співочі школи.

Співачка проводила уроки в особливій формі – заняття-лекції, на яких багато співала, виправляючи помилки учнів своїм голосом, та вважала, що такий спосіб є ефективним у роботі педагога-вокаліста. Цей метод належить до способів впливу на слухове сприйняття вокаліста через наочну демонстрацію педагога під час уроку вокалу і є найбільш ефективним у роботі з початківцями. Він дає змогу наголошувати на моментах звуковидобування та ефективно вправляти ці недоліки.

С. Крушельницька була видатним викладачем вокалу, відомою своїм винятковим умінням розвивати та формувати голоси своїх учнів. Вона була прискіпливою у своєму підході та приділяла велику увагу деталям у роботі зі своїми учнями, зосереджуючись на кожному аспекті техніки співу – від правильного дихання до розширення вокального діапазону та динаміки.

Філософія викладання С. Крушельницької ґрунтувалася на переконанні, що основою співу є правильне дихання. Вона вважала, що дихання є ключем до розкриття повного потенціалу голосового апарату, що дуже важливо розуміти фізичні та психофізіологічні процеси, які беруть участь у вокальному розвитку. Вона надавала великого значення виходу, який вважала головним моментом у процесі дихання. С. Крушельницька вчила своїх учнів вдихати як через ніс, так і через рот, а видихати поступово і плавно, незалежно від того, якій техніці дихання вони надають перевагу. Окрім дихання, С. Крушельницька приділяла велику увагу іншим важливим аспектам співу, таким як звуковедення та вокальні вправи. Вона також розробила власну практичну методику співу, яка наголошувала на фізичному здоров'ї та витривалості.

Співачка обережно підходила до роботи з вокалістами-початківцями. Наприклад, через певні фізіологічні особливості юнаків, які мали ознаки мутаційних змін у голосі, заняття з вокалу тривали лише 20 хвилин, натомість більш досвідчені співаки займалися в класі С. Крушельницької по півтори години щодня. Вона вважала, що правильний стан голосової щілини та дотримання вокального режиму є важливими для збереження свіжості та сили голосу співака впродовж усього життя. Велику увагу приділяла власному практичному методу співу. Наголошувала, що співак має бути фізично здоровим і витривалим, забороняла початківцям займатись непосильною фізичною працею, але радила робити спеціальні гімнастичні вправи, загартовуватися, раціонально харчуватися, дотримуватися режиму роботи та відпочинку, а також зберігати хороші звички на все життя (Головащенко, 1978).

Перші уроки співу професорки Соломії Крушельницької були присвячені вправам на голосні «а», «е», «і», «о», «у», «и» з співуванням голосних із приголосними – «ля», «ле», «лі», «льо», «лю», «ли» тощо. Викладач використовувала спів складу «ля» на *staccato* в середньому регістрі, щоб знайти правильну позицію голосного «а» (Головащенко, 1978).

С. Крушельницька пропонувала своїм учням вправи на приголосні та напівголосні, виконання яких, на погляд співачки, сприяє раціональному використанню голосової та дихальної енергії; працювати над згладжуванням регістрів, що є найскладнішим в процесі постановки голосу; вокальні вправи з прикритим звуком для роботи над вирівнюванням звучання на перехідних нотах. Співакам-початківцям дозволялося вправлятися на інтервалах секунд, терцій, кварт, квінт й октав у середньому регістрі, а згодом, коли вони опрацьовували перехідні ноти, звуки середнього регістру голосу співака переходили у верхній регістр. Перш ніж розпочати будь-який вокальний твір, С. Крушельницька давала учням один акорд і просила заспівати його без супроводу. Ця вправа допомагала їм розвивати відчуття тону та формувати вокальний слух. Кожну нову розспівку, вправу вона спершу проспівувала сама, а лише тоді пропонувала виконати її учневі. Щоб виправити помилки учня, вона співала складну частину правильно один раз, а вдруге повторювала помилку учня. Цей метод виявився вкрай дієвим (Головащенко, 1978).

Емоційна атмосфера та психологічний стан співака мають великий вплив на продуктивність заняття. Тому С. Крушельницька прагнула досягти довірливої, оптимістичної атмосфери, підкреслюючи, що співати треба в піднесеному настрої, тож на початку уроку вона придумувала різні незвичайні розспівки. «Навіть маючи видатні природні фахові дані, які мав Борис Гмиря, співак повинен вдумливо і свідомо їх розвивати та вдосконалювати», – йдеться у статті Н. Кречко та Я. Комарніцького (2022, с. 237). Цей принцип С. Крушельницька також підкреслювала у своєму педагогічному підході. Вона була терпеливою та вимогливою, прагнула передати навички сценічної майстерності, виступала проти зайвих недоречних рухів під час співу, наполегливо закликала до правдивої та природної поведінки на сцені, ніколи не нав'язувала власної думки чи виконавської манери, прагнула виховати у співака власне бачення музичного твору та індивідуальну виконавську манеру.

Висновки

Розвиток вокальних навичок академічного співу є важливою складовою підготовки студента-вокаліста. Цей процес базується на різних методиках, прийомах і педагогічних принципах, серед яких можна виділити педагогічні прийоми Соломії Крушельницької, техніку Александра та Estill Voice Training. Кожна з цих методик зосереджується на певних аспектах вокального мистецтва та надає інструменти для розвитку різних елементів вокальної техніки.

Методика С. Крушельницької зосереджується на розвитку дихальної системи та правильному виконанні вокальних технік. Це допомагає співакові зміцнити своє дихання та поліпшити його голосові можливості. Техніка Александра спрямована на правильну поставу тіла та голосових зв'язок. Це допомагає студентам-вокалістам покращити свою поставу, зменшити напругу в голосових зв'язках та досягти природного та ефективного звучання голосу. Estill Voice Training надає інструменти для розвитку різних елементів вокальної техніки. Цей підхід допомагає співакам розвивати свої можливості у різних стилях і жанрах музики.

Отримані професійні знання та навички не тільки допомагають співакам розвивати свої вокальні уміння, але й дають змогу збільшити репертуар, володіти різними стилями вокального мистецтва та реалізувати свій творчий потенціал. Науково доведено, що естетика голосу значно покращується, коли співак присвячує себе вивченню голосу, його історії та місцю в музиці. Історія вокального мистецтва доводить, що музичні стилі змінюються, але голос залишається тим самим. Тільки впровадження різних технік та практик впливає на зміну нашого погляду на голос і спосіб його використання, на принципи формування вокально-виконавських навичок. Отже, отримання професійних знань та навичок є необхідною умовою для подальшого професійного зростання студентів-вокалістів.

Список бібліографічних посилань

- Головащенко, М. (Упоряд.) (1978). *Соломія Крушельницька* (Ч. 1: Спогади). Музична Україна.
- Зотова, В. (2019). Інтерактивний аспект сучасної вокальної освіти вчителів на прикладі методу EVT. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти*, 11, 214–224. <https://doi.org/10.31865/2414-9292.11.2019.197234>
- Комаревич, І. (2017). Методичні рекомендації Соломі Крушельницької в контексті вокальної педагогіки її сучасників. *Українська музика*, 1(23), 55–62.
- Кречко, Н. М., & Комарницький, Я. В. (2022). Борис Гмиря як видатний інтерпретатор героїчних образів українського оперного репертуару. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 5(2), 227–240. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.2.2022.269687>
- Henrich, N. (2006). Mirroring the voice from Garcia to the present day: Some insights into singing voice registers. *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 31(1), 3–14. <https://doi.org/10.1080/14015430500344844>
- Jain, S., Janssen, K., & DeCelle, S. (2004). Alexander technique and Feldenkrais method: a critical overview. *Physical Medicine and Rehabilitation Clinics of North America*, 15(4), 811–825. <https://doi.org/10.1016/j.pmr.2004.04.005>
- The History of Estill Voice Training™*. (n.d.). Estill Voice Training. Retrived February 10, 2023, from <https://www.estillvoice.com/history/>
- What is the Alexander Technique and what are its Benefits?* (n.d.). The Complete Guide to the Alexander Technique. <https://alexandertechnique.com/at/>

References

- Henrich, N. (2006). Mirroring the voice from Garcia to the present day: Some insights into singing voice registers. *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 31(1), 3–14. <https://doi.org/10.1080/14015430500344844> [in English].
- Holovashchenko, M. (Comp.) (1978). *Solomiia Krushelnytska* (Pt. 1: Spohady [Memories]). *Muzychna Ukraina* [in Ukrainian].
- Jain, S., Janssen, K., & DeCelle, S. (2004). Alexander technique and Feldenkrais method: a critical overview. *Physical Medicine and Rehabilitation Clinics of North America*, 15(4), 811–825. <https://doi.org/10.1016/j.pmr.2004.04.005> [in English].

- Komarevych, I. (2017). Metodichni rekomendatsii Solomii Krushelnytskoi v konteksti vokalnoi pedahohiky yii suchasnykiv [Methods recommendations by Solomiia Krushelnytska in the context of vocal pedagogy of her contemporaries]. *Ukrainian Music*, 1(23), 55–62 [in Ukrainian].
- Krechko, N. M., & Komarnitskyi, Ya. V. (2022). Borys Hmyria yak vydatnyi interpretator heroichnykh obraziv ukrainskoho opernoho repertuaru [Boris Hmyria as an outstanding interpreter of heroic characters in the Ukrainian opera repertoire]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 5(2), 227–240. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.2.2022.269687> [in Ukrainian].
- The History of Estill Voice Training™*. (n.d.). Estill Voice Training. Retrived February 10, 2023, from <https://www.estillvoice.com/history/> [in English].
- What is the Alexander Technique and what are its Benefits?* (n.d.). The Complete Guide to the Alexander Technique. <https://alexandertechnique.com/at/> [in English].
- Zotova, V. (2019). Interaktyvnyi aspekt suchasnoi vokalnoi osvity vchyteliv na prykladi metodu EVT [Interactive aspect of modern vocal education of teachers using the EVT method as an example]. *Professionalism of the Teacher: Theoretical and Methodological Aspects*, 11, 214–224. <https://doi.org/10.31865/2414-9292.11.2019.197234> [in Ukrainian].

FORMATION OF STUDENT'S VOCAL PERFORMANCE SKILLS IN THE ACADEMIC SINGING CLASS (TRADITIONAL AND MODERN APPROACHES)

51

Zhanna Zakrasniana

Lecturer at the Department of Music Art;
ORCID: 0000-0003-2592-5459; e-mail: z.zakrasniana@gmail.com
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to outline the principles and systematize the information on the formation of vocal and performance skills of academic singers in voice training classes in the context of their own experience, studying the experience of Solomiya Krushelnytska's work with beginner singers, Alexander's technique and Estill Voice Training. **The research methodology** is based on the following methods: analysis of various vocal techniques in the field of vocal art, which made it possible to study and determine the principles of forming the vocal and performance skills of an academic vocal student, as well as methods of generalization and systematization, historical and personal experience, which made it possible to outline the principles of forming skills in the academic vocal. In the course of analyzing the professional literature, the music-theoretical and source studies methods were applied. **Scientific novelty of the research.** Based on an in-depth study of S. Krushelnytska's methodology, Alexander's technique, and Estill Voice Training, the author presents her own practical experience in the context of the importance of developing vocal skills from the musicological and performing point of view. **Conclusions.** The study of vocal skills is based on various methods, among which we

can distinguish the method of S. Krushelnytska, Alexander's technique and Estill Voice Training. Each of these methods focuses on the development of certain aspects of vocal art and provides tools for developing various elements of vocal technique, such as the respiratory system, body posture, and vocal cords. Mastering professional knowledge and skills is a prerequisite for the further professional growth of vocal students, enabling them to develop their vocal skills, expand their repertoire, and realize their creative potential in various styles of vocal art.

Keywords: academic vocal; laryngoscope; Solomiya Krushelnytska's methodology; Alexander's technique; Estill Voice Training technique



DOI: 10.31866/2616-7581.6.1.2023.277884

УДК 394.24:398.332.4(477):[784.4:784.077-057.875

РЕКОНСТРУКЦІЯ ТРАДИЦІЙНИХ НОВОРІЧНИХ ОБРЯДІВ У ТВОРЧОСТІ СТУДЕНТСЬКОГО ФОЛЬКЛОРНОГО КОЛЕКТИВУ

Раїса Цапун^{1а}, Валентина Сінельнікова^{2б}

¹ заслужений діяч мистецтв України, доцент, доцент кафедри музичного фольклору;
ORCID: 0000-0003-2229-1868; e-mail: tsapunraisa1958@gmail.com

² кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва;
ORCID: 0000-0001-9488-270X; e-mail: valentinasinelnikova@ukr.net

^а Рівненський державний гуманітарний університет, Рівне, Україна

^б Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – висвітлити український новорічно-карнавальний обряд «Маланка», який на сьогодні найкраще зберігся в Карпатському регіоні, насамперед на буковинській та галицькій частині Гуцульщини; схарактеризувати основні елементи обрядового дійства та здійснити його реконструкцію з використанням етнографічних джерел, зібраних студентами кафедри фольклору Рівненського державного інституту культури (нині РДГУ) на межі 1980-х – 1990-х років. **Методологія дослідження.** У процесі пошуку й аналізу відповідної літератури застосовано музично-теоретичний та джерелознавчий методи. В процесі збору фольклорно-етнографічного матеріалу щодо стану збереження традиції «маланкування» застосовано польові методи, зокрема інтерв'ювання, спостереження та ін. з подальшою первинною обробкою матеріалів в умовах польової фольклорної експедиції, розшифровкою (транскрибуванням), архівуванням матеріалів та безпосередньою репетиційно-сценічною виконавською реконструкцією. Для обґрунтування висновків використано порівняльно-аналітичний метод. **Наукова новизна дослідження.** У статті розкривається роль та значення новорічно-карнавального обряду «Маланка» та його вплив на формування духовної культури у студентському колективі. **Висновки.** В українській традиційній культурі такий новорічно-карнавальний обряд, як «Маланка», дає змогу усвідомити єднання людини та природи. Це свято, по своїй суті, відображає світогляд українців, підкреслює їхню самобутність та своєрідність серед інших слов'янських народів. У минулому воно виконувало роль цензури моральних норм, вчинків і поведінки членів селянської громади. На жаль, досліджуваний об'єкт вже перейшов до явищ розважальної постановочної карнавально-маскової культури і втратив свою глибинну семантику. Тому так важливо здійснювати реконструкцію цього зразка духовної культури давніх слов'ян, щоб не перервати зв'язок між культурою далеких пращурів і сьогоденням.

Ключові слова: календарний фольклор; обрядове дійство; фольклорний ансамбль; зимова календарна обрядовість; «Маланка»; реконструкція

Вступ

Відомості про побутування традиційних звичаїв та обрядів українського народу (зокрема зимового циклу) знаходимо у наукових працях багатьох дослідників календарної обрядовості. Чимало фольклорно-етнографічних джерел (наукових та науково-популярних) надають описи новорічно-карнавального обряду «Маланка». Однак, констатуємо наявність певної інформативної бази щодо цього обрядового дійства, зазначимо, що на сьогодні воно залишається недостатньо вивченою ділянкою у царині календарно-новорічних науково-дослідних студій та сучасних реконструкторських фольклористичних практик.

Мета

Метою статті є висвітлення своєрідного новорічно-карнавального обряду «Маланка», характеристика основних елементів обрядового дійства та перші спроби його реконструкції з використанням етнографічних джерел, зібраних студентами кафедри фольклору Рівненського державного інституту культури (нині РДГУ) на межі 1980-х – 1990-х років.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

54

Говорячи про відомості щодо українських традицій, звичаїв та обрядів зимового циклу, назвемо імена фольклористів, етнографів, мовознавців, історіографів, літераторів, в працях яких знаходимо записи з окресленої тематики. Це: П. Чубинський, О. Потебня, М. Грушевський, І. Франко, В. Гнатюк, О. Воропай, С. Килимник (1994), К. Квітка, О. Дей, М. Глушко, В. Борисенко, Р. Кирчів, Г. Кожоляно (2001) та ін.

Зазначимо праці щодо святково-обрядової культури та ігрової традиції маскуванню українського народу сучасного дослідника О. Курочкіна (1995, 2000), який вперше наприкінці 1990-х рр. в українській етнографії спробував класифікувати дійства персонажів новорічно-карнавального обряду «Маланка». Автор здійснив ґрунтовний аналіз та виокремив кілька видів обрядодій у рамках обряду маланкування, зокрема: господарську та шлюбну магію; імітацію хатньої роботи господині; сімейні стосунки подружжя; ігрово-еротичні, гумористичні та сатиричні сценки; пародіювання; елементи сімейно-обрядових драм (весільна тематика).

Останніми роками з'явилися роботи А. Мойсея (2021), М. Юрійчук та В. Ткаченка (2017, 2020), О. Харчишин (2014) та ін. щодо походження новорічного обряду «Маланка», його персонажів, символіки, трансформаційних процесів та сучасного стану збереження. Назвемо також праці О. Чебанюк (2014), де розглядається інваріантна модель українського молодіжного календаря, ритуали й фольклорні твори у виконанні молоді протягом обрядового річного циклу українців, що на практиці існують у численних формах і діалектних варіантах. Питання засвоєння автентичної традиції молоддю представлено у дослідженнях В. Сінельнікової та І. Сінельнікова (2019, 2020). Зміни в традиційній обрядовості ритуальних ряджень українців Карпатського регіону у ХХ–ХХІ ст. досліджує А. Гоцалюк (2018). Маланкові пісні українців півночі Молдови, переосмислення їх

мотивів у поетичному аспекті в контексті дослідження сучасного стану побутування календарно-обрядового циклу фольклорної традиції українців Молдови здійснюють О. Харчишин, Н. Пастух та В. Коваль (2019). Проте науковий доробок українських етнографів та фольклористів з окресленої теми є далеко не повним.

Виклад матеріалу дослідження

Найвеличнішим періодом народного календаря українців є період зимових різдвяних свят. Саме цей період увібрав у себе найбільш типові види народно-драматичної творчості українців, серед яких назовемо обряд «Маланки» (регіональні назви: «Меланка», «Миланка»), характерним для якого є новорічне щедрування з традиційним переодяганням у тварин і фольклорних персонажів у супроводі виконання так званих маланкових пісень.

Свою назву обряд отримав від православного свята святої Меланії, яке за юліанським календарем відзначалося 31 грудня, а за григоріанським – 13 січня. День святої Меланії завершує старий рік, а день святого Василя відкриває Новий рік. Першоджерела цього обряду, який має давню аграрно-міфологічну основу, знаходимо у глибинних дохристиянських віруваннях слов'ян, а можливо, й індоєвропейців. З фольклорних джерел відомо, що давні слов'яни зустрічали Новий рік весною, перед початком польових робіт. Підтвердження цього знаходимо, зокрема, у творчості буковинського письменника Ю. Федьковича, де образ самої «Маланки» автор трактує як «алегорію весни», а у святі на її честь вбачав «символічне звільнення весни із зимового полону» (Курочкін, 1995, с. 129). У текстах маланкових пісень також можна зустріти весняні реалії: оранку, сіяння та ін. Це дає всі підстави говорити про їх давнє походження та приналежність до весняного циклу календарної обрядовості.

Виділяють дві «Маланки» – Західну (або Подністровсько-Правобережну) та Східну (або Подніпровсько-Лівобережну). На сьогодні ця новорічна традиція найкраще збереглася в Карпатському регіоні, насамперед на буковинській та галицькій частині Гуцульщини: «в зоні українсько-молдавського пограниччя українська Маланка та її молдавські версії є найбільш життєстійкими, позначені глибокою архаїкою та різночасовими наверстуваннями» (Харчишин, 2014, с. 514). Цьому сприяла тривала відірваність південно-західного регіону від українських земель, цей регіон входив до загального масиву карпатсько-балканської культурної спільноти, надзвичайно багатой у плані карнавальних традицій. Нижче йтиметься про основні риси обрядового дійства, який локалізується у південно-західній частині України.

Якщо в східній частині окресленого ареалу головними виконавцями обряду були хлопці та дівчата (іноді лише дівчата та діти), то у західній – маланкували виключно парубочі громади. За кілька тижнів до новорічного свята призначали ватажка «Маланки», який брав на себе всі обов'язки з проведення обряду. Саме тоді учасники дійства починали виготовляти маски та реквізит. Все це здійснювалося в таємниці, адже обряд лише тоді набував магічної сили, коли про нього ніхто не знав. Вибираючи учасників дійства, враховувалися індивідуальні якості кожного. Основним переодягненим персонажем обрядодії була «Малан-

ка» – хлопець у жіночому вбранні, який вмів добре жартувати. Роль «ведмедя» доручали найсильнішому, за «смерть» брали худого і високого, «чортом» перебирався швидкий і спритний. Інші учасники обряду переодягались у «цигана», «циганку», «єврея», «єврейку», «ковалю», «москаля», «діда», «бабу», «пана» і «пані».

Переодягнувшись, парубоцькі громади у новорічну ніч обходили хати, танцювали й співали пісню про Маланку-Подністрянку. Про наближення гурту маланкарів засвідчували: брязкання чисельних дзвоників, ляскання батогів (звук, подібний до пострілу з пістолета), своєрідне звучання рогу (або кількох рогів), інших музичних інструментів, а також спів щедрівок і маланкових пісень. Вірили, що саме такий шум відганяв всіляку нечисту силу. Учасники гурту йшли при танцювуючи або ж стрибаючи, то на одній, то на другій нозі. Дослідник новорічної обрядовості О. Курочкін, цитуючи болгарську фольклористку Р. Кацарову, пояснює, що таке ритмічне стрибання «за повір'ями, сприяло вкоріненню зернових та їх зростанню» (Курочкін, 1995, с. 124). З часом магія цього дійства була втрачена, але поведінка щедрувальників була збережена.

За давньою традицією, новорічні обходи маланкарів відбувалися після заходу сонця і тривали аж до світанку. Зважаючи на архаїчні народні вірування, ряджені уособлювали своїм маскуванням потойбічний світ, мешканці якого – душі померлих – у визначені святкові дні, і обов'язково вночі, провідували живих родичів. Саме в такий час «нечиста сила» є найбільш активною. Колись в цей святковий вечір люди намагалися не виходити на подвір'я, бо зустріч із «перебиранцями» не обіцяла нічого доброго, адже з усіма стрічними маланкарі поводитись досить войовничо: дівчат могли облили водою, кинути в сніг чи в болото, вимастити обличчя сажею чи посипати попелом (що є давніми символами багатства та родючості) (Курочкін, 1995, с. 124).

Перебрані хлопці могли занести у хату плуг чи рало, імітуючи при цьому, що вони ніби орють ниву та її засівають. Така символічна оранка-сівба мала магічний характер, в давнину такі дії мали стимулювати силу землі перед початком нового сільськогосподарського року. Так, за допомогою слова та певних ритуальних дій учасники обряду намагалися забезпечити врожай, здоров'я, добробут та примноження в сім'ї та господарстві. Уявлення про силу дії і магічного слова тут виступало як закляття: *«Обіцяв ти, Господь, сто киль пшениці вродити...»*¹. Також є свідчення, що маланкарі ще могли вийти на город і там ляскали своїми гарапниками «на врожай» та на майбутній приплід худоби.

Вважалося доброю ознакою, коли такий гурт заходив до хати: у цьому проявлялася шана до господарів. Зазвичай ходили від хати до хати, але якщо хтось із господарів завинив перед громадою села, то до їх оселі «Маланка» не заходила. Не заходили вони також до хати, в якій був тяжко хворий або ж покійник.

Головну роль в обряді виконувала «Маланка» – ряджений хлопець. Одягнутий він був в місцевий традиційний жіночий одяг. «Маланка» обов'язково підводила брови сажею і рум'янила щоки буряком. У руках тримала кужіль і веретено, віник, горня з розведеною глиною, ляльку, квіти васильки. У хаті її дії найчастіше

¹ Записав студент кафедри фольклору Рівненського державного інституту культури Ю. Марусяк під час фольклорної експедиції у 1989 році.

зводилися до смішних драматичних сценок, де вона пародіювала звичайну хатню жіночу роботу. Інколи вчинки «Маланки» були зовсім протилежні народному ідеалу жінки. Це застосовувалося як для розваги, так і з виховною метою, щоб дівчата, майбутні господині не були такими ледащими, як зображувала «Маланка». Вона кокетувала, легковажно себе поводи́ла, чіпляючись з поцілунками до всіх, кого вона зустрічала. У хаті господарів «Маланка» бешкетувала, махала віником, удаючи, що прибирає. Вона могла підмітати сміття від порога до середини хати під стіл, розкидати подушки, розплескувати воду по хаті, підмазати попелом або глиною піч. Разом з О. Харчишин можемо стверджувати: очевидно, цей акт «антиповедінки» «Маланки» можна сприймати як прийом карнавальної інверсії, перевернутості, що в ритуально-магічних текстах відбиває зв'язок з потойбіччям і його представниками (Харчишин, 2014, с. 528).

У діях з піччю також спостерігаємо закладену в давнину міфологічну ідею. З наукових джерел відомо, що глина, за народним повір'ям, є важливим оберегом і, зокрема, першоджерелом акту творення людини, тому маніпуляції з нею мали ритуально-магічний сенс і осмислювалися як дії – відгомони аграрної магії, спрямовані на досягнення родючості, багатства, добробуту.

Коли «Маланка» ходила у парі з «Василем», то могла себе зображати занадто сором'язливою або ж суворою. Також часто «Маланка» могла ходити із лялькою, де представляла роль матері з дитиною. Тоді ряджені просились у хату, щоб зігріти дитя, а потім пеленали ляльку-немовля, забавляли, годували. Або ж «Маланка» могла розігрувати швидкоплинне народження дитини.

У хаті різні сценки масок виконувалися синхронно, що розпорошувало увагу господарів. «Цигани» пропонували підкувати коня або взуття дочки «на щастя». Для сміху брали велику кінську підкову і прикладали до чобота дівчини. Також «цигани» пропонували господарям виробити власного виробництва – плуг, серп, косу, сапу. Часто із «циганом» ходив на прив'язі «ведмідь», який ревів, вайлува-то ходив по хаті, намагався обнімати дівчат, мостив собі барліг на ліжку або під столом. Було заведено, що ряджений «ведмідь» під час обряду мірявся силою із господарем. «Циганки» ворожили дівчатам та парубкам. «Євреї», зчиняючи шарварок, розважали господарів різними пропозиціями: пропонували різний непотріб (картопляне намисто, порвані чоботи, панчохи), натомість у господаря випитували яйця, сало, курку та інші натуральні продукти. Відомо, що на території, де найактивніше побутовував обряд «Маланки», поряд зі слов'янським населенням проживало багато євреїв та циган, тому й не дивно, що побутові взаємини між цими народами активно були зображені в обряді.

Свій обряд маланкарі демонстрували залежно від ситуацій: якщо господар був гостинним, то вони демонстрували все, на що були здатні; а якщо навпаки, то тоді намагалися якомога більше скоротити ігрову дію. Додамо також, що створення щедрувальниками такого навмисного безладдя і розгардіяшу під час обряду маланкування добре узгоджується з давньою міфологічною концепцією, згідно з якою новорічне свято щоразу відтворює космічний акт переходу від хаосу до створення світу – гармонії.

Розпочинали й завершували свій новорічний маршрут «маланкарі» на роздоріжжях. На Прикарпатті здавна на таких місцях у перший день Нового року

(на Василя) влаштовувалися загальносільські свята-карнавали: «сход», «плес», «забава». Класична форма їх організації – коло. Про роль танців у обряді маланкування йтиметься нижче.

В радянські часи, особливо у другій половині ХХ ст., на цей обряд існувала сувора заборона, тому, коли на межі 1980-х – 1990-х рр. у фольклористичному колі Рівненського державного інституту культури (нині РДГУ) почалася робота над його відтворенням, виникли досить об'єктивні труднощі, головні з яких полягали в обмеженій на той час кількості документальних джерел. Сьогодні для пізнання глибин духовної культури слов'ян загалом і українців зокрема послуговує величезний масив інформації, накопичений фольклористами та етнографами впродовж останніх двох десятиліть. А на той час не існувало ніякої методики та ясності в реконструкції цього етнографічного явища. Відсутність потрібної інформації не давала збагнути значення символів та їх функцій. На перший погляд, здавалося, що все дуже просто: ряджені бешкетують, веселяться; але було зрозуміло, що в маланкових піснях «давній міфологічний зміст розмитий і затьмарений пізнішими соціально-побутовими нашаруваннями» (Куручкін, 1995, с. 207), що це не просто маскарад, а значно складніше за глибинною семантикою явище.

Відтворення загальної схеми обряду почалося з окремих деталей, інформація про які накопичувалася досить хаотично та без будь-якої методики. Виникали труднощі з обробкою інформації та зведенням її в єдине ціле. Тут доречно згадати добрим словом тогочасних студентів заочної форми навчання РДІК та випадкових респондентів, повідомлення яких відіграли вагому роль у відтворенні цього обряду. Неабиякий інтерес у реконструкції сюжету виник і у його безпосередніх учасників – студентів – фольклористів РДІК, які також вносили свої корективи у відтворення тієї чи іншої обрядодії. Згодом сформувалася цілісна картина обряду. Зібрані у такий спосіб скупі етнографічні дані врешті-решт привели Р. Цапун до участі в роботі над відтворенням обряду у студентському фольклорному колективі РДІК.

У 1988 році з-поміж студентів-першокурсників, які приїхали на навчання із Прикарпаття, було організовано фольклорний гурт «Маланка», керівником якого Р. Цапун була до 1991 року. Цей гурт вивчав та популяризував народну творчість Поділля, Прикарпаття та Галичини. Саме учасникам цього гурту судилося відтворити реконструйоване за етнографічними джерелами та фольклорними записами від носіїв традиційної культури обрядове дійство «Маланка». Розпочиналося воно так, як і у давнину: голосно дзвонив дзвоник і учасники обряду просили дозволу «замаланкувати».

Під вікном обов'язково співали ритуальну пісню про Маланку-Подністрянку:

*Наша Маланка – Подністрянка, / Подністрову воду пила.
Подністрову воду пила, / На камени ноги мила.
На камени ноги мила, / Тонкий фартух замочила.
Повій, вітре буйнесенький, / Висуши фартух тонесенький...²*

² Записав студент кафедри фольклору Рівненського державного інституту культури Ю. Марусяк під час фольклорної експедиції у 1989 році.

Прощедрувавши під вікнами, «маланкарі» далі просилися до хати:

*У ваших дверях чотири дошки, / Пустіть Маланку до хати трошки.
Пустіть до хати будем співати, / Дасте горіхів – будем кусати.
Наша Маланка щедріє, / Пустіть до хати, най повінчує...³*

Зазвичай господарі гостинно запрошували «Маланку» до хати, особливо, якщо в хаті була доросла дівчина:

За воротями скрипки грають, / Нашу Маланку в гості приймають...²

У хаті ряджені співали пісень про Маланку, де розповідалося, як вона випасала різний «товар» та вмiла варити рибку:

*Маланочка красна-красна, / Товарітка пасла, пасла.
А пасучи загубила, / Шукаючи заблудила.
Маланочка воду грила, / Білий фартух замочила.
Повій, вітре, по поланці, / Суши фартух на Маланці.
Повій, вітре, по ліщині, / Суши фартух на дівчині.
На тім боці ватра горить, / А Маланка рибку варить.
Не приступай чоботарю, / Не для тебе рибку варю.
А для Йванка-подоланка, / В него личко як у панка...³*

Серед пісень про Маланку зустрічалися й такі, де розповідається про випас нею качура. За дослідженнями О. Курочкіна (1995), «качур тут виступає втіленням родючості», тобто є належним до передшлюбної магії та «уособлює комплекс певних космогонічних уявлень, асоціюється з сонцем» (с. 131):

*Наша Маланка качури пасла, / Заки вечірня зоря не згасла.
Як почала зоря згасати, / Стала Маланка додому гнати...⁴*

Також у маланкових піснях зустрічався надзвичайно давній фольклорний мотив «Маланки-пряхи». В руках комедійний персонаж носив кужіль або веретено, демонструючи при цьому свою вправність у ткацтві. У пісні виготовлені шовки і кедри (килими) «Маланка» надсилала матері, брату, сестрі. Усі її подарунки ніхто із них не приймав, лише милий приймав її дари:

*Темна нічка-щедрівочка, / Не виспала си Маланочка.
Шовки пряла, кедри ткала, / Та й до тата (мами, брата) дари слала.
Прийми, тату, дари мої, / Викупи мня із неволі.*

³ Записав студент кафедри фольклору Рівненського державного інституту культури В. Медвідь під час фольклорної експедиції у 1987 році.

⁴ Записав студент кафедри фольклору Рівненського державного інституту культури Ю. Марусяк під час фольклорної експедиції у 1989 році.

*Ой не прийму дари твої, / Бо не слухала слова мої.
Бо ходила понад річку, / Ти з Василем цілу нічку.
Темна нічка-щедрівочка, Не виспала си Маланочка.
Шовки пряла, кедри ткала, / Та й до милого дари слала.
Прийми, милий, дари мої, / Викупи мя із неволі.
Ой прийму я дари твої, / Бо слухала слова мої.
Бо ходила понад річку, / Ти зі мною цілу нічку...⁴*

Наголосимо, що образ «Маланки-пряхи» О. Курочкін схильний залічувати до архетипних мотивів: ткацтво і прядіння характеризують культ Макоші, акт «новорічного прядіння символізував нескінченність людського буття» (Курочкін, 1995, с. 233), а такі маланкові пісні науковці зараховують до «архетипного мотиву новорічно-маланкового прядіння» (Харчишин, 2014, с. 522).

Поруч із «Маланкою» у новорічному обряді згадується й «Василь». Він виступає як гарний господар, який оре ниву та її засіває, або ж зображується в іпостасі ритуальної квітки – «Васильчика»:

*Ой Василю, васильчику, / Посію тебе в городчику.
Будем тебе поливати, / В неділю рано проскубати,
Та й дівчатам дарувати, / За русу косу й уплітати...⁵*

Разом з О. Харчишин наголосимо, що образ Василька є також, як і усі інші образи маланкування, «глибоко архаїчним у своєму первісному прочитанні як метаморфози "людина – квітка"... Треба сказати, що у буковинсько-бессарабській традиції різних народів (українців, молдован, гагаузів, болгар та ін.) рослина васильок (літературна назва базилік) має потужне ритуально-магічне й лікувальне значення та в зоні українсько-романського сусідства посідає одне з центральних місць серед рослинного пантеону в багатьох обрядодіях (календарно-, родинно-обрядових), у магічно-сакральній практиці. Базилік-васильок належить до часто вживаних поетичних образів у молдовських піснях про кохання, де є символом дівчості, еротики, молодіжних дошлюбних традицій» (Харчишин, 2014, с. 525–526).

У щедрівках образ Василя і Маланки показують як щасливе подружжя, що живе у любові та злагоді, ведучи своє селянське господарство:

*Ой на горі вітер віє, / Там Василько жито сіє.
Сіє-віє посіває, / Тай на Маланку споглядає...⁶*

Слід також наголосити, що більшість дослідників (зокрема А. Іваницький) визначає мелодику («наспів») маланкових пісень як одну із найархаїчніших в українському фольклорі (Цит. за: Харчишин, 2014, с. 524). Тут активно прослід-

⁵ Записав студент кафедри фольклору Рівненського державного інституту культури Ю. Марусяк під час фольклорної експедиції у 1989 році.

⁶ Записала викладач кафедри фольклору Рівненського державного інституту культури Р. Цапун під час фольклорної експедиції у 1989 році.

ковуються давні традиції колективного речитативного співу, його мовно-речитативна природа, чітко прослідковується узгоджений ритмічний бік виконання. «Маланкарі» співають активно, бадьоро, інколи підкреслено акцентуючи окремі складоноти, а інколи трохи акцентуючи майже кожний звук. До речі, підкреслення кожної складоноти у маланкових піснях виникає під впливом танцювальних рухів, адже одночасно з піснями, різноманітними жартами, витівками, драматичними сценками важливе місце в ритуалі «Маланки» належало танцям, які, як відомо, збивають дихання і порушують опорність діафрагми:

*На дворі мороз, пляскати не мож, / Пустіть до хати, будем плесати...
На дворі дуби, студи нам в зуби, / Пустіть до хати будем плесати...⁷*

Слово «плесати» і «пляскати» трактується як танець (плес) або ж танець з плесканням у долоні. О. Харчишин описує «обрядовий пляс» як обов'язковий елемент буковинсько-бессарабського маланкування (Харчишин, 2014, с. 518). Існувало повір'я, що швидкі танці та високі стрибки ряджених у святкову ніч позитивно впливали на посіви, тому чим вище ряджені стрибали, тим мав бути кращий врожай. Часто учасники «переберії» ставали в коло, в яке запрошували дочку господаря, і танцювали під мелодію повільної коломийки, бажаючи дівчині в наступному році вийти заміж. Цей танок також мав магічну ініціальну семантику – через вивід у «данець» дівчина проходила своєрідну ініціацію – перехід у статус «дівки»: «щоб та дівчина була у гонорі» (Харчишин, 2014, с. 518–519; Мойсей, 2021). Дівчина танцювала в парі з «Маланкою» та «гуцулом», або ж намагалася перетанцювати костюмованих візитерів, викликаючи їх ту такий спосіб на змагання. Згодом дівчина-відданиця розраховувалася горіхами, які спеціально припасала для такої події. Коли танцювали, то вона їх виносила в решеті, таракотіла в такт мелодії, яку грали музики, і обдаровувала горіхами маскованих щедрувальників.

Хатнє дійство «Маланки» нагадувало концерт-виставу, де у синкретичному поєднанні музики, танцю, драматично-театральної дії заздалегідь були продумані усі ролі кожного з її персонажів. Учасники обряду у жестах, вигуках, жартах намагалися найістотніше підкреслити поведінку зображуваних персонажів. Запрошували до танцю «діда» з «бабою», які, танцюючи під повільну мелодію, ледь волочили за собою ноги, кречали, скаржились на біль у попереку. Танець «пані» і «пана» висміював їх аристократичні манери: «пані» весь час заглядала в дзеркальце, а «пан» постійно кланявся, знімав циліндр і цілував їй руку. Коли танцювали «гуцули», то грали швидко коломийку, і тоді танцюристи показували усю свою спритність у танці.

На завершення обрядової дії відбувався ритуал віншування, який часто мав імпровізаційний характер, хоча здебільшого він був вербально-стабільним. Ця дія найчастіше доручалася ватажку ряджених: *«Вінчую Вас щистем, здорв'ям з цим Новим роком! Аби цей випровадили, кращого та веселішо за рік*

⁷ Записав студентом кафедри фольклору Рівненського державного інституту культури В. Медвідь під час фольклорної експедиції у 1987 році.

*дочекали до Різдва Христового, від Різдва Христового до Василя, від Василя до Богоявлення, від Богоявлення до сто літ, поки Вам Бог назначив вік. Христос ся рождає!».*⁸

Виконавши свою ігрову програму, маланкарі зверталися до господарів з проханням за винагороду: *«А ви, господарі, не скупіт сі, з нашої Маланкой розплатіт сі!».*⁹

Зазвичай такі звертання були проголошені в жартівливій формі:

Дайте Маланці їсти й пити, / Буде Маланка говорити.

*Дайте Маланці сира й масла, / Щоб на Маланці шкіра не трясла...*⁹ (Або ж: дайте Маланці на спідницю (намисто, фартух, кісники, сережки), дайте гроші на дзвоник, гуцулу на люльку). Господарі знали, що від належного обдарування щедрувальників залежить їх майбутній добробут. Обдаровували грошима, давали збіжжя, сало, ковбасу, вареники, пироги, яблука, горіхи, цукерки. Особливо щедрими були господарі, коли в хату заходила перша «Маланка», або ж тоді, де була дочка на виданні. В такому випадку маланкарів могли навіть запросити до столу. Пригощаючи, дівчина намагалася показати себе з найкращого боку, вмілою та вправною господинею. Щедрувальники віддячували господарям і дівчині співом маланкових пісень з виразною передшлюбною семантикою, «що дає змогу розглядати цей регіональний прояв творчості в загальній системі української народної поезії кохання» та шлюбної магії (Харчишин, 2014, с. 514).

Коли щедрість господаря була недостатньою, тоді щедрувальники могли йому наробити різної шкоди: обдерти піч, обмазати дьогтем або рідиною з кізяка хату, обмастити сажею стіни, вивернути миски, розкидати дрова, зняти ворота, розплести тин. Інколи в хаті господаря щедрувальники бачили безлад, неохайність, тоді також могли наробити шкоди, у такий спосіб осуджуючи господаря, які до свята не прибрали оселю. Відщедрувавши, «Маланка» прямувала до наступної оселі.

Ось за таким сценарієм студентський фольклорний гурт РДІК «Маланка» відтворив це давнє ігрове дійство. Вперше з програмою обряду «Маланка» колектив виступив на грудневому засіданні Університету «Просвіта» у м. Рівне (1989). З того часу колектив й отримав однойменну назву. Згодом учасники колективу успішно реконструювали цей обряд на II обласному святі щедрувальників і колядників у м. Рівне (1991), а також у новорічній телепрограмі «Щедрий вечір» Українського комітету по радіо і телебаченню (м. Київ, 1990). Зацікавлення до цього обряду виявила і студентка класу Р. Цапун Оксана Пех, яка у дуеті зі Степаном Ткачем (цимбали) досить успішно виконала маланкові пісні на VIII Слов'янському фольклорному фестивалі «Коляда» у м. Рівне (2002).

⁸ Записав студент кафедри фольклору Рівненського державного інституту культури Ю. Марусяк під час фольклорної експедиції у 1989 році (подається зі збереженням діалектних особливостей місцевої говірки).

⁹ Записала викладач кафедри фольклору Рівненського державного інституту культури Р. Цапун під час фольклорної експедиції у 1989 році.

Висновки

Підсумовуючи вищесказане, можна зробити висновки, що в українській традиційній культурі таке народне карнавальне свято, як «Маланка», дає змогу усвідомити єднання людини та природи, у якому вони стають одним цілим. Ряджені співають щедрівки з побажаннями врожаю, добра, щастя в родині. Це свято, по своїй суті, відображає світогляд українців, підкреслює їхню самотність та своєрідність серед інших слов'янських народів. Цікавою особливістю цього ігрового дійства є те, що в минулому воно виконувало роль цензури моральних норм, вчинків і поведінки членів селянської громади. Маланкарі не заходили до тих, хто чимось завинив перед громадою. Таким способом проявлявся громадський осуд селянської громади. Щоб уникнути цієї ганьби, господарі, які мали такий гріх, ходили просити вибачення у маланкарів.

На жаль, досліджуваний об'єкт вже втратив своє живе побутування та первісний синкретизм й перейшов до реліктових явищ та явищ розважальної постановочної карнавально-маскової культури, а маланкові пісні здебільшого виявляються у жартівливих родинно-побутових сенсах. Це характеризується зміщенням акцентів із міфологічних рис на побутові конотації. Тому так важливо здійснювати реконструкцію цього давнього зразка духовної культури слов'ян, щоб не дати перерватися зв'язку між культурою далеких пращурів і сьогоденням, збагатити її активних та пасивних учасників любов'ю до рідної культури та землі.

Список бібліографічних посилань

- Гоцалюк, А. (2018). Зміни в традиційній обрядовості ритуальних ряджень українців карпатського регіону у XX–XXI столітті. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 41, 3–11.
- Килимник, С. (1994). *Український рік у народних звичаях в історичному освітленні (зимовий цикл)* (Кн. 1, Т. 1.). Обереги.
- Кожоляно, Г. (2001). *Народознавство Буковини. Новорічно-різдвяна обрядовість буковинців: Різдво-Коляда, Новий рік, Водохрещення*. Рута.
- Курочкін, О. (1995). *Українські новорічні обряди: «Коза» і «Маланка» (з історії народних масок)*. Українське народознавство.
- Курочкін, О. (2000). Українські «маланкарі» – східна гілка карпато-балканської карнавальної традиції. *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*, 18, 70–75. http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/9883/Kurochkin_Ukrayins'ki_malankari.pdf
- Мойсей, А. (2021). Обряд Маланки: походження, взаємовпливи та сучасність. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини*, 2(30), 78–83. <https://www.doi.org/10.24061/2411-6181.2.2021.273>
- Сінельнікова, В. В., & Сінельніков, І. Г. (2019). Деякі питання засвоєння автентичної традиції співу у міському молодіжному фольклористичному колективі. *Імідж сучасного педагога*, 4(187), 94–99. <http://isp.poippo.pl.ua/article/view/168463/178248>

- Сінельнікова, В., & Сінельніков, І. (2022). Опанування народно-музичної традиції в студентському фольклорному колективі. *Вісник КНУКІМ. Серія: Мистецтвознавство*, 47, 80–87. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269576>
- Ткаченко, В., & Юрійчук, М. (2017). «Маланка» на теренах Південно-Західного Поділля. *Матеріали до української етнології*, 16(19), 155–158.
- Харчишин, О. (2014). Маланкові пісні українців півночі Молдови: поетичний аспект (переосмислення мотивів). *Народознавчі зошити*, 3(117), 514–528. <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/94451/10-Kharchishin.pdf?sequence=1>
- Харчишин, О., Пастух, Н., & Коваль, В. (2019). Сучасний стан побутування фольклорної традиції українців Молдови: календарно-обрядовий цикл. *Народознавчі зошити*, 4(148), 877–897. <https://doi.org/10.15407/nz2019.04.878>
- Юрійчук, М., & Ткаченко, В. (2020). Різдважно-водохрещенська обрядовість на південно-західному Поділлі (до етнографічного образу сучасної України). *Переяслівка*, 17(19), 171–177.
- Chebanyuk, O. Yu. (2014). Youth calendar in the context of traditional culture of Ukrainians. *Слов'янський світ*, 12, 148–161. <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/72420/10-Chebanyuk.pdf?sequence=1>

References

- Chebanyuk, O. Yu. (2014). Youth calendar in the context of traditional culture of Ukrainians. *Slovianskyi svit*, 12, 148–161. <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/72420/10-Chebanyuk.pdf?sequence=1> [in English].
- Hotsaliuk, A. (2018). Zminy v tradytsiinii obriadovosti rytualnykh riadzen ukrainsiv karpatskoho rehionu u XX–XXI stolitti [Changes in traditional commitment of ritual cheeses of Ukrainians of the Carpathian region in XX–XXI centuries]. *Topical Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture*, 41, 3–11 [in Ukrainian].
- Kharchyshyn, O. (2014). Malankovi pisni ukrainsiv pivnochi Moldovy: poetychnyi aspekt (pereosmyslennia motyviv) [Malanka songs by Ukrainians of Northern Moldova: poetic aspect (reinterpretation of motives)]. *The Ethnology Notebooks*, 3(117), 514–528. <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/94451/10-Kharchishin.pdf?sequence=1> [in Ukrainian].
- Kharchyshyn, O., Pastukh, N., & Koval, V. (2019). Suchasnyi stan pobutuvannia folklornoi tradytsii ukrainsiv Moldovy: kalendarno-obriadovi tsykl [Malanka songs by Ukrainians of Northern Moldova: poetic aspect (reinterpretation of motives)]. *The Ethnology Notebooks*, 4(148), 877–897. <https://doi.org/10.15407/nz2019.04.878> [in Ukrainian].
- Kozholianko, H. (2001). *Narodoznavstvo Bukovyny. Novorichno-rizdviana obriadovist bukovyntsv: Rizdvo-Koliada, Novyi rik, Vodokhreshchennia* [Folklore of Bukovyna. New Year's and Christmas rites of the Bukovinites: Christmas- Carol, New Year, Baptism]. Ruta [in Ukrainian].
- Kurochkin, O. (1995). *Ukrainski novorichni obriady: "Kozha" i "Malanka" (z istorii narodnykh masok)* [Ukrainian New Year's rites: "Goat" and "Malanka" (from the history of folk masks)]. *Ukrainske narodoznavstvo* [in Ukrainian].
- Kurochkin, O. (2000). *Ukrainski "malankari" – skhidna hilka karpato-balkanskoi karnavalnoi tradytsii* [Ukrainian "malancars" – the eastern part of Carpathian-Balkan carnival tradition]. *NaUKMA Research Papers. Theory and History of Culture*, 18, 70–75. <http://ekmair.ukma>

- edu.ua/bitstream/handle/123456789/9883/Kurochkin_Ukrayinski_malankari.pdf [in Ukrainian].
- Kylymnyk, S. (1994). *Ukrainskyi rik u narodnykh zvychaiakh v istorychnomu osvittleni (zymovy tsykl)* [Ukrainian year in folk customs in historical light (winter cycle)] (Book 1, Vol. 1.). Oberehy [in Ukrainian].
- Moisei, A. (2021). Obriadi Malanky: pokhodzhennia, vzaiemovplyvy ta suchasnist [The rite of Malanka is its origin, mutual influences and modernity]. *Current Issues of Social Sciences and History of Medicine*, 2(30), 78–83. <https://www.doi.org/10.24061/2411-6181.2.2021.273> [in Ukrainian].
- Sinelnikova, V. V., & Sinelnikov, I. H. (2019). Deiaki pytannia zasvoiennia avtentychnoi tradytsii spivu u miskomu molodizhnomu folklorystychnomu kolektyvi [Some questions of development of authentic tradition of the copy in the city youth folklorist collective]. *Image of the Modern Pedagogue*, 4(187), 94–99. <http://isp.poippo.pl.ua/article/view/168463/178248> [in Ukrainian].
- Sinelnikova, V., & Sinelnikov, I. (2022). Opanuvannia narodno-muzychnoi tradytsii v studentskomu folklornomu kolektyvi [Mastering the folk music tradition in the student folklore group]. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 47, 80–87. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269576> [in Ukrainian].
- Tkachenko, V., & Yuriichuk, M. (2017). "Malanka" na terenakh Pivdenno-Zakhidnoho Podillia ["Malanka" on the territory of South-Western Podillia]. *Materials to Ukrainian Ethnology*, 16(19), 155–158 [in Ukrainian].
- Yuriichuk, M., & Tkachenko, V. (2020). Rizdviano-vodokhreshchenska obriadovist na pivdenno-zakhidnomu Podilli (do etnografichnoho obrazu suchasnoi Ukrainy) [Christmas-epiphany rites in the south-western Podillia (to the ethnographic image of modern Ukraine)]. *Pereiaslivka*, 17(19), 171–177 [in Ukrainian].

RECONSTRUCTION OF TRADITIONAL NEW YEAR'S RITES IN THE WORK OF STUDENT FOLKLORE GROUP

Raisa Tsapun^{1a}, Valentyna Sinelnikova^{2b}

¹ Honored Artist of Ukraine, Associate Professor;

ORCID: 0000-0003-2229-1868; e-mail: tsapunraisa1958@gmail.com

² PhD in History, Associate Professor;

ORCID: 0000-0001-9488-270X; e-mail: valentinasinelnikova@ukr.net

^a Rivne State University of Humanities, Rivne, Ukraine

^b Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the article is to highlight the Ukrainian New Year's Carnival rite *Malanka*, which is best preserved today in the Carpathian region, primarily in the Bukovyna and Galician parts of the Hutsulshchyna region; to characterize the main elements of the ritual performance and to reconstruct it using ethnographic sources collected by students of the Folklore Department of the Rivne State Institute of Culture (now Rivne State University of the Humanities) in the 1980s and 1990s. **Research methodology.** In the process of searching and analyzing the relevant literature, music-theoretical and source studies methods were used. In the process of collecting folklore and ethnographic material on the state of the *Malanka* traditions' preservation, field methods were used, including interviews, observation, etc. with further primary processing of materials in the conditions of a field folklore expedition, decoding (transcribing), archiving of materials and direct rehearsal and stage performance reconstruction. The comparative and analytical method was used to substantiate the conclusions. **Scientific novelty of the research.** The article reveals the role and significance of the New Year's Carnival rite *Malanka* and its influence on the formation of spiritual culture in the student community. **Conclusions.** In the Ukrainian traditional culture, such a New Year's Carnival rite as *Malanka* makes it possible to realize the unity of man and nature. This holiday, in its essence, reflects the worldview of Ukrainians and emphasizes their identity and originality among other Slavic peoples. In the past, it served as a censor of moral norms, actions and behaviour of peasant community members. Unfortunately, the object under study has already passed into the phenomena of entertaining staged carnival and mask culture and has lost its deep semantics. That is why it is so important to reconstruct this example of the spiritual culture of the ancient Slavs in order not to break the connection between the culture of ancient ancestors and the present.

Keywords: calendar folklore; ritual performance; folklore ensemble; winter calendar ritual; *Malanka*; reconstruction



DOI: 10.31866/2616-7581.6.1.2023.277887

УДК 781.8:78.071.2-057.68

МИСТЕЦТВО МАНДРІВНИХ МУЗИКАНТІВ В ІСТОРІЇ СТАНОВЛЕННЯ СПІЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Тетяна Молчанова

доктор мистецтвознавства, професор;

ORCID: 0000-0002-2152-7341; e-mail: prof@molchanova.pro

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

Анотація

Мета дослідження – проаналізувати мистецтво мандрівних музикантів – прабатьків учасників спільної гри; обґрунтувати витоки та розкрити соціокультурні передумови становлення цього різновиду виконавства, яке сягає корінням у стародавню цивілізацію. Для оптимального розв'язання окреслених завдань залучено методи, серед яких головними постали джерелознавчий і системний. **Методологія дослідження** полягає в аналізі виконавського мистецтва періоду Античності та Середньовіччя, найбільш яскраво представленого синкретичною творчістю давніх поетів, кіфаредів та співаків, а також інших мандрівних музик, які уособлювали співака, поета, виконавця-акомпаніатора, оповідача, танцівника, циркача, що засвідчує зародження у їхньому мистецтві елементів синкретичного вокально-інструментального виконавства. **Наукова новизна дослідження.** Вперше в українському музикознавстві обґрунтовано витоки та з'ясовано соціокультурні передумови становлення спільного виконавства, яке сягає корінням у стародавню цивілізацію, схарактеризовано мистецтво мандрівних музикантів доби Античності та Середньовіччя. **Висновки.** Виконавство доби Античності та Середньовіччя було представлене переважно мистецтвом мандрівних музикантів і позначене їх непростими взаєминами із соціокультурним середовищем того часу. Водночас завдяки їх мистецтву спільне музикування поступово поставало процесуальною формою вокального та інструментального виконавства, яке володіє величезним потенціалом для розвитку. Адже в їх мистецтві формувалися деякі прикметні риси спільної гри: взаємоузгодженість намірів виконавця за достатньої індивідуальної свободи та водночас підпорядкування своєї гри іншому виконавцю. Саме їх творчість постала важливою єдиною ланкою між першими традиціями спільного виконавства, нехай і у форматі синкретичному, та його наступними високопрофесійними формами. Мандрівні музиканти заклали основи музичного мистецтва та саме від нього беруть свої коріння різні жанри камерного вокального та інструментального виконавства.

Ключові слова: мандрівні музиканти; Античність; Середньовіччя; прабатьки; вокально-інструментальне виконавство

Вступ

Сучасний виконавський процес неможливо уявити без функціонування різних форм спільного виконавства, яке є одним із найкращих напрямів навчання та музикування, створює поле для музичного спілкування, наповнює відчуттям емоційної підтримки. Наукові дослідження доводять, що спільне виконання музики значно зміцнює наші контакти з іншими музикантами, соціумом. Сьогодні статус камерної музики змінився – у XIX ст. камерні твори ще слухали у родинному оточенні, у невеликому салоні. Натепер вона перемістилася в концертні зали, надалі залишаючись популярним і доступним виконавським різновидом. Камерні концерти не надто добре проходять у величезних залах на кілька тисяч глядачів, водночас, відповідно до свого прелімінарного призначення, прекрасно відбуваються у менших приміщеннях, де акустично легше встановити прямий контакт зі слухачем.

Така форма виконавства була надзвичайно поширеною і високо цінованою ще у прадавні часи. Мистецтво поєднання звуків у логічно означений формат зароджувалося всюди, де з'являвся *Homo sapiens* (людина розумна). А у царині «людей розумних» виникла й спільна гра, яка вимагала одночасної участі у цьому процесі декількох осіб. Саме спів і танець, що потребували музичного супроводу, апріорі стали поштовхом для виникнення мистецтва спільного виконавства, яке формувалося впродовж тривалого часу – починаючи від його витоків (доби Античності), через відповідні етапи становлення та розвитку до сучасних різновидів спільної виконавської творчості. У цьому контексті досить пізнавальним і на сьогодні малодослідженим залишається мистецтво античних поетів, кіфаредів і співаків, а також мандрівних музикантів доби Середньовіччя, яких можна сміливо назвати прабатьками сучасних виконавців спільної гри.

Мета

Мета дослідження – проаналізувати мистецтво мандрівних музикантів доби Античності та Середньовіччя, виявити коріння і розкрити соціокультурні передумови одного з ранніх етапів становлення спільного виконавства. Методологія дослідження передбачила вивчення історико-культурних процесів окреслених епох, що у цьому контексті уможливорює осягнення циклічності етапів становлення та формування спільного виконавства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Дослідження мистецтва мандрівних музикантів доби Античності та Середньовіччя в українському музикознавстві відсутні. Спроба розглянути це питання частково зроблена в монографії авторки статті (Молчанова, 2015) у контексті розгляду історичної еволюції мистецтва піаніста-концертмейстера. Поодинокі думки можна віднайти у дослідженнях українських музикознавців: А. Гуменюка (1967), І. Польської (Польская, 2001), Н. Кашкадамової (2009). Певну інформацію частково можна почерпнути у виданнях зарубіжних дослідників у контексті

аналізу історико-культурних процесів кожної доби, яких, на жаль, не віднайти в українських джерельних базах (Gwizdalanka, 2005; Donington, 1963; Morawski, 2006; Śmiechowski, 2002; Chomiński & Wilkowska-Chomińska, 1989).

Тож бракує системного аналізу, на основі якого можна було б простежити тенденції становлення мистецтва спільного виконавства й у цьому сув'язі його прабатьків – мандрівних музикантів, що постає особливо цінним у контексті розгляду циклічності етапів становлення та формування спільного виконавства.

Виклад матеріалу дослідження

Ще на початку зародження музичної культури люди співали та танцювали, акомпануючи собі плесканням у долоні, ударами один об одного шматків дерева, кісточок чи каміння. Природна музикальність племен і народностей тих далеких часів, тяжіння до масової участі в музичних «дійствах» були інспіраторами колективного виконавства. Саме танець та спів, які потребували музичного супроводу, апріорі стали поштовхом для виникнення мистецтва спільного музикування. «Факти засвідчують, що музичне мистецтво за своїм походженням, за своєю <...> природою має виконавську сутність, оскільки музика народилася з імпровізації народних музик» (Цит. за: Молчанова, 2015, с. 83). Витоки цього різновиду виконавства знаходимо ще в синкретичному мистецтві античних поетів (найраніші згадки – про Орфея¹, Аполлона²), кіфаредів і співаків, які виконували свої піснеспіви у супроводі кіфари, авлоса, та в одній особі поєднували співака, поета, оповідача, танцівника, циркача і музику-імпровізатора. «Коли Аполлон у супроводі музи з'являється <...> на Олімпі <...>, чути звуки його кіфари та спів муз <...>. У повній тиші урочисто звучать струни кіфари <...>. Танцюють юні боги під звуки кіфари Аполлона <...>» (Цит. за: Молчанова, 2015, с. 81). «Граючи на кіфарі, наблизився до трону Аїда Орфей, / Сильніше вдарив по струнах кіфари і заспівав <...>» (Овідій Назон, 1999).

Античність пов'язана з іменами поетів, кіфаредів та співаків: Терпандра³, Архілоха⁴, Аріона⁵, Тіртея⁶, Стесіхора⁷, Сапфо⁸, Алкея⁹, Анакреонта¹⁰, Мімнерма¹¹, Івіка¹², Піндара¹³, Вакхїліда¹⁴. У літературних джерелах наявні згадки про гістріонів¹⁵ та мїмів¹⁶ – перших мандрівних музикантів – вихідців із нижчих верств

¹ Орфей (давньогрец. *Ὀρφεύς*) – персонаж давньогрецької міфології, співак і музикант.

² Гомер (давньогрец. *Ὅμηρος*) – легендарний давньогрецький поет-оповідач, якому приписують створення «Іліади» й «Одіссеї».

³ Терпандр (давньогрец. *Τέρπανδρος*) – давньогрецький поет VII ст. до н. е., уродженець лесбійського міста Антісси (за іншою версією, Кум або Арн), засновник грецької класичної музики й ліричної поезії. Проживав у Спарті.

⁴ Архілох (давньогрец. *Ἀρχιλόχος*, лат. Archilochus; бл. 680 – бл. 640 рр. до н. е.) – давньогрецький сатиричний поет.

⁵ Аріон, також Аріон Метїмнейський (грец. *Ἀρίων ὁ Μηθυμναῖος*, латин. Arion Methymneus) – грецький ліричний поет, співак і кіфарод з Метїми на о. Лесбос (кін. VII – поч. VI ст. до н. е.).

⁶ Тіртеї (давньогрец. *Τύρταϊος*) – грецький поет VII ст. до н. е.

⁷ Стесіхор (давньогрец. *Στησίχορος*, 2-га пол. VII ст. до н. е. – бл. 556 р. до н. е.) – давньогрецький ліричний поет, представник хорової меліки (загальна назва ліричної поезії давніх греків).

суспільства. Їх виконавство було головною формою побутування музики та виявлялося в неподільній єдності колективного та індивідуального, вокального та інструментального начал. Первісним різновидом цілісності в музиці постала імпровізаційність як процес музикування, який не має конкретних засобів для позначення кінця та початку твору, а також характеризується відсутністю диференціації виконавських партій.

Світська музика доби Середньовіччя упродовж тривалого часу продовжувала перебувати поза професійною сферою – її формуванню сприяло становлення придворних традицій та ідеології лицарства в музичній культурі Європи, інтерференція народної творчості середньовічних міст і культури бюргерства, що якнайкраще проявилася у творчості мандрівних музик – лицарів-трубадурів¹⁷. Хрестові походи на Схід, знайомство з арабською придворною культурою – імпровізаційним співом поезії у супроводі музичного інструмента «уда»¹⁸ – мистецтва, що активно розквітло у середньовічній мусульманській Іспанії, відповідно збагачували світогляд лицарів. Так поступово розвивалися аматорські та напівпрофесійні форми музикування. Саме трубадури та трувери¹⁹ стали авторами перших зразків світської поезії (віршів зі співом про прекрасну даму). Безумовно, не можна з упевненістю стверджувати про існування в їхньому мистецтві елементів синкретичного вокально-інструментального виконавства, оскільки

⁸ Сафо, Сафо, Сафо Мітиленська (грец. *Σαπφώ*, бл. 630 – 570 рр. до н. е.) – давньогрецька поетеса, представниця монодичної пісенної лірики. Уродженка о. Лесбос, міста Мітіліні. Перша поетеса, яка оспівувала у літературі чуттєве кохання між жінками – саме тому їй приписують похвалу лєсбійського кохання.

⁹ Алкей (грец. *Αλκαίος*, бл. 630 – бл. 590 рр. до н. е.) – давньогрецький ліричний поет, представник монодичної лірики, народився і жив на о. Лесбос, у місті Мітіліні. Сучасник Сафо.

¹⁰ Анакреонт, Анакреон (давньогрец. *Ἀνακρέων*, 570/559 – 485/478 рр. до н. е.) – давньогрецький ліричний поет. Був включений до канонічного списку Дев'яти ліриків елліністичної Олександрії.

¹¹ Мімнерм (грец. *Μίμνερμος*, др. пол. VII ст. до н. е.) – давньогрецький лірик і флейтист. Передбачається, що він є уродженцем міста Колофон у Малій Азії. Розквіт його творчості припадає на кінець 30-х – поч. 20-х рр. VII ст. до н. е.

¹² Івік (давньогрец. *Ίβικος*, др. пол. VI ст. до н. е.) – грецький лірик, старший сучасник Анакреонта. Був включений до канонічного списку Дев'яти ліриків елліністичної Олександрії.

¹³ Піндар (давньогрец. *Πίνδαρος*, бл. 518 – 443 або 438 рр. до н. е.) – давньогрецький ліричний поет, найвидатніший представник урочистої хорової лірики стародавньої Греції.

¹⁴ Вакхлід (грец. *Βακχλίδης*, бл. 508 – бл. 450 рр. до н. е.) – давньогрецький ліричний поет, молодший сучасник Піндара, представник урочистої хорової лірики.

¹⁵ Гістріон (лат. *histrion* – актор, трагик) – мандрівний музикант у Стародавньому Римі.

¹⁶ Міми (давньогрец. *μῖμος* – «наслідування») – в античних греків і римлян таку назву отримали сценічні спектаклі масового характеру (виступи акробатів, фокусників, сценки зі співом і танцями). Відповідно й актори цього театру називалися мімами.

¹⁷ Трубадур (прованс. *Trobador*, від *trobar* – знаходити, складати вірші) – поет-співак у Південній Франції кінця XI – поч. XIV ст.; виконував свої пісні сам, часто у супроводі менестреля або ж доручав виконувати їх жонглеру.

¹⁸ Уд (грец. οὐτί) – струнний щипковий інструмент, розповсюджений у країнах Близького Сходу, Середньої Азії, Кавказу. Попередник європейської лютні, а також гітари.

¹⁹ Трувер (франц. *trouvere*, від *trouver* – знаходити, створювати тропи) – поет-співак у Північній Франції XII–XIII ст. Творчість труверів, яка поєднувала драматичну дію, пісні й танці, складалася при дворах феодалної знаті під впливом мистецтва трубадурів.

«у порівняно численних записах наспівів лицарської лірики ніде немає прямих вказівок на участь інструментів» (Цит. за: Молчанова, 2015, с. 108). Наводячи думку М. Херда (M. Herd), І. Польська стверджує, що у творчості тодішніх мандрівних музикантів «пісні майже без сумніву гралися з акомпанементом, який виконувався, напевно, на лютні чи маленькій арфі. А для танцювальної музики застосовувалися волинки, ранні зразки фіделей, колісної ліри, язичкові свирілі та блок-флейти <...>» (Польская, 2001, с. 103).

Надалі мистецтво трубадурів та труверів ініціювало визрівання аматорських і напівпрофесійних форм виконавства, створення характерних пісенних жанрів вокальної музики: сирвенти, балади, рондо, пісні-марші, канцони, пісні-діалоги. Їхні тексти були строфічними, форма різноманітною, а зв'язок мелодії з поетичним текстом виявлявся через структуру ритму – мелодія фіксувалася у певній ритмічній фігурі. Пісні мандрівних музикантів зазвичай склалися під час співу: мелодії імпровізувалися і в процесі кожного виконання з'являлися нові інтонації та мотиви. Це твердження кореспондує з думкою Н. Кашкадамової (2009), яка зазначає, що «їх конкретне призначення зумовлювало усталення музичного жанру за стійкими нормами творення, дотримуючись яких музикант-практик щоразу імпровізував свою музику, вносячи в неї хіба що невеликі знахідки та відмінності» (с. 28). І хоча у ті часи музика залишалася мистецтвом одноголосим, першими проявами багатоголосся у творчості мандрівних музикантів доби Середньовіччя став паралельний рух голосів, що переміщувалися на однакові відстані та в однаковому ритмі, а також коли хоральна мелодія дублювалася іншим голосом, що супроводжував хорал, який міг виконуватися на іншому інструменті.

У XII–XIII ст. пісні трубадурів просякнули до Німеччини, де таких музикантів іменували «мінезингерами»²⁰, а їх творчість розквітла при дворах. Вони співували ідеальне кохання, і на відміну від пісень французьких побратимів, їхня музика та вірші були більше наповнені роздумами, ніж піднесеними почуттями, тому й здавалися стриманішими, суворішими й лаконічнішими. Їхнє мистецтво «передбачало часткове або повне музичне виконання (згідно з численними свідченнями сучасників, воно співуче речитувалося з інструментальним супроводом)» (Цит. за: Молчанова, 2015, с. 109). Поступово формувалася така форма виконавства, як музично-поетичне музикування – голос з інструментальним супроводом. Носіями ж народних традицій цієї сфери виконавства ставали міські музиканти та музиканти-ремісники – жонглери²¹, шпільмани²²,

²⁰ Мінезингер (нім. Minnesinger, від Minn – любов і Singer – співак) – німецький середньовічний поет-співак XII–XIII ст., автор-виконавець творів лицарської лірики. Свої твори виконував під акомпанемент струнних. Сюжет часів мінезингерів використав у своїй опері «Тангейзер» Р. Вагнер.

²¹ Жонглер (франц. jongleur) – середньовічний мандрівний музикант у Франції. В інших країнах жонглерів називали «шпільманами», «вагантами», «йокуляторами», «гістріонами»; у Стародавній Русі – «скоморохами». Жонглери грали на лютні, віолі, ротті. Деякі перебували на службі у труверів і трубадурів.

²² Шпільман (нім. Spielmann) – середньовічний артист у німецькомовних країнах, який був супутником співака (барда, трувера, трубадура), часто виступав і самостійно, виконуючи власні пісні під власний супровід.

менестрелі²³. Саме їхній пісенний та інструментальний репертуар згодом було покладено в основу світської музичної лірики.

В Англії мандрівних музикантів називали бардами²⁴. «Мандрівні співаки – поети, звані "бардами", співали свої народні світські пісні на більше голосів, або у супроводі інструмента, званого "хротта" (рід цитри з трьома, а іноді шістьма струнами). З Британії переноситься звичай співати світські пісні на континент так, щоб компоністів і поетів середньовіччя вважати мучениками, спадкоємцями кельтських бардів» (Левицький, 1921, с. 12). В Іспанії народних виконавців-музикантів називали як і у Франції – «жонглерами». Починаючи з XII ст., до їхніх лав увійшов особливий прошарок мандрівних поетів і музикантів – ваганти²⁵, голіарди²⁶, які, на відміну від жонглерів, були освіченими, володіли латиною і цією мовою складали пісні. Це був «різновид середньовічної інтелігенції: майже всі – студенти та магістри <...> начитані в класиках, володіють латинською мовою та правилами класичного віршування» (Цит. за: Молчанова, 2015, с. 110). До XII ст. музика Скандинавії, зокрема Данії та Норвегії, обмежувалася лише тими жанрами народної творчості, які виконували скальди²⁷, у репертуарі яких були переважно пісні героїко-епічного характеру. А от суто національні пісні (танцювальні) можна було почути у виконанні інших музикантів – мандрівних артистів «легерів» і «комедіантів»²⁸. Виконавське мистецтво середньовічної Швеції представлене сільськими музикантами – спельманами (ті ж шпільмани), які грали в ансамблях у так званих артілях спельманів. У Польщі (XII ст.) представниками народного музичного мистецтва були мандрівні семінаристи-йокулятори²⁹, які одночасно були співаками й музикантами. Великий успіх у Угорщині мали іноземні музиканти – жонглери, шпільмани, які позначалися або латиною – йо-

²³ Менестрель (англ. minstrel, франц. ménestrier, лат. ministerialis – «служник») – загальна назва поета-музиканта, професійного співака доби Середньовіччя (XII ст.) та Ранняго Відродження, який заробляв співом і грою на музичних інструментах з пам'яті.

²⁴ Бард (англ., ірланд. bard, від кельтс. bardo – співак) – народний співак-оповідач у кельтських племен. У добу Середньовіччя – професійний співак при княжому дворі. Існували й мандрівні барди. Вони співали, акомпануючи собі на круїті (на зразок ліри), кроті (щипк., а згодом – смичковий інструмент), пізніше – на триструнному тілінку.

²⁵ Вагант (лат. vagantes – мандрівний) – середньовічний мандрівний співак і поет у Західній Європі XI–XIV ст., здебільшого студент, який не завершив навчання. Відомий студентський гімн «Гаудеамус» склався із застольних пісень вагантів. Ще мали назву «мандрівні клірики» (лат. clerici vagantes – «мандрівні люди»).

²⁶ Голіард, гальярд (старофранц. goliard – блазень; на ім'я біблейського велетня Голіафа [Goliath], визнаного мандрівними музикантами своїм патроном) – середньовічний мандрівний співак і поет в Італії, Іспанії. Іноді називалися «шахраями» (gibaldi) через те, що до них часом приєднувалися «декласовані елементи».

²⁷ Скальд (ісл. skald – поет) – поет, співак, декламатор у Норвегії та Ісландії IX–XIII ст., який писав пісні на честь військових вождів, а також вірші, що відтворювали сучасні події. Музика скальдів не збереглася.

²⁸ Легери та комедіанти – мандрівні артисти, виконавці ролей у балаганних виставах у середньовічній Європі.

²⁹ Йокулятор (польс. żartowniś; латин. jocolator – жартівник, розважальник, балясник) – середньовічний мандрівний музикант у Західній Європі (здебільшого у Польщі). Поєднав у своєму мистецтві навички співака, актора, музиканта, танцівника, акробата, фокусника, дресирувальника.

кулятор, мім, гістріон, або ж угорською мовою – énekus (співак), kobzos (виконавець на кобозі), hegedűs (виконавець на вієлі), sígos (виконавець на свірелі), lañtos (виконавець на лютні).

Головними представниками музичної творчості Київської Русі³⁰ були східнослов'янські мандрівні музиканти – скоморохи-музики³¹, у мистецтві яких поєдналися співи, інструментальна гра, танець, театралізована пантоміма.

Їх попередниками були музики, увічнінені у фресках Софії Київської, де грають на гуслах, переносному органчику (волинці), духових і ударних інструментах, що дає змогу з упевненістю стверджувати про розповсюдження спільного музикування у культурі доби Середньовіччя. Аналізуючи цю фреску, А. Гуменюк (1967) зазначає: «На струнних інструментах та на подовженій флейті скоморохи <...> виконували мелодію танцю, на сопелях <...> створювали басову основу <...>. Можна здогадуватися, що на лютнеподібному інструменті виконувався простенький гармонічний супровід» (с. 152). І надалі підсумовує: «Музика у виконанні такого ансамблю звучала <...> злагоджено і колоритно, у ньому ясно можна було почути мелодію та її гармонічний супровід» (Гуменюк, 1967, с. 153–154). Як зазначає Ф. Колесса (2005): «У поширюванні пісень та музичних інструментів скоморохи сповняли роль (мовою оригіналу – Т. М.) посередників між селом і містом, поміж боярським двором і селянською хатою. Одні із скоморохів жили життям безпритульних мандрівців, інші ж, що стояли на службі вельмож, мали свої постійні осідки».

Також мандрівними музикантами вважаються кобзарі, лірники, бандуристи³², мистецтво яких своїм корінням сягає глибокої давнини. Ці музики грали й співали на ярмарках, храмових та інших святах. Більшість із них вміли імпровізувати, дехто й сам складав пісні, зберігаючи українські традиції та героїко-патріотичний епос. В українській традиції мандрівні музиканти завжди були шанованими особами. Тип мандрівного співця постав сакральним для української культури, вони вважалися «людьми Божими», своєрідними захисниками української ідентичності.

З-поміж середньовічних музик згадаємо й давньоруського епічного оповідача-гусяря Бояна, оспіваного у «Слові о полку Ігоревім»: «Не лебедю, то сокіл доганяє, ген в дали, / Лиш Боян свої пальці пускає / Віщі пальці на струни, – щоб грали / Князям славу і честь повідали» (*Слово о плъку Игоревѣ*, б.д.). Боян був і автором, і виконавцем своїх творів, акомпануючи собі на гусях. У Галицько-Волинському літописі наявні згадки ще про одного древнього славного мандрівного музику Мітуса, який жив у XIII ст. і служив князеві Данилу Галицькому.

³⁰ Вперше згадані в літописах Київської Русі у 1068 році.

³¹ Походження слова «скоморох» не вельми з'ясовано. О. Веселовський пояснює походження дієсловом «скоматі» («творити галас»). Згодом дослідник побачив у цій назві анаграму арабського слова «масхара» («замаскований блазень»). Інші дослідники вважали, що це слово походить від візантійського «скоммарх» («майстер сміхотворення»).

³² Кобзарі грали зазвичай на кобзі – варіанті лютні або на колісній лірі, чи простій бандурі. Лірники – на лірах (релях), які відрізнялися від кобз і бандур. Багато кобзарів вміли грати й на лірах, тому виступали і як лірники. Бандуристи грали на більш досконалому інструменті – бандурі, знали нотну грамоту. Попри такі відмінності цих музик часто уособлюють і подають як «кобзар – бандурист».

Дійшло до нас ім'я і співця Мануйла. Мандрівними музикантами в Київській Русі вважалися і каліки перехожі³³: одні – жили при княжих палацах, інші – жебракували. Мандруючи святими місцями як паломники, вони склали пісні про «житіє святих», співали, акомпануючи собі на гусях, лірах, бандурах.

Згодом серед мандрівних музикантів почалося розшарування: одні ставали музикантами, відмовляючись від інших професій, інші спеціалізувалися як актори, треті переходили у категорію фіглярів, фокусників. Частина мандрівних артистів осіла – одні вступили на службу до феодальних палаців, поповнюючи склад королівських і князівських інструментально-співацьких капел, брали участь у камерних ансамблях, виконуючи твори для багатих вельмож; інші залишилися у містах, і саме з них згодом набиралися виконавці для музичного супроводу різних подій. Ось як описано такі події: «В Антверпені купці щодня прямують на біржу в супроводі музикантів. У кімнаті наречених Будинку гільдій у Ризі музиканти акомпанують танцям. У Цюриху вранці та ввечері проходять вулицями трубачі й подають сигнали жителям для підйому та відходу до сну. У Нюрнберзі міські дудочники грають щоразу, коли на шибениці з'являється новий мешканець. У Базелі силами найманих інструменталістів під вікнами влаштовуються "музичні залицяння" на кшталт італійських та іспанських серенад. На банкетях, парадах, святкуваннях з "ложі дудочників" (балюстради) старої лейпцизької ратуші лунають урочисті мелодії» (Цит. за: Молчанова, 2015, с. 114). У ті далекі часи цілі квартали заселялися музикантами, які обслуговували сімейні свята. А ось який опис свята наводиться у німецькій шпільманській збірці «Карлмайнет» (поч. XIV ст.): «Та прибули туди з далеких країв сто менестрелів, які у нас звуться шпільманами. Вони здатні розповідати про славетну зброю, співати про пригоди та про речі, які відбувалися у стародавні часи. А ще з'явилися і такі, котрі про життя та про кохання не по-писаному оповідали та видобували з віел сумні звучання. Одні відмінно грали на розі, другі були відомі як співаки. Інші солодко грали на дерев'яних і кістяних флейтах. Одні добре грали мотети на волинках, другі так грали на арфах і ребеках, що всі довкола охоче замовкали. Деякі грою на псалтерії³⁴ сердечний смуток перетворювали на радість. Були й такі, що грою на цинках у Парижі заробляли. Були й майстрові фокусники <...>, а дехто й азартні ігри був готовий влаштувати <...>» (Цит. за: Молчанова, 2015, с. 114). Ще 1231 року одна з частин Кельна називалася площею Жонглерів, інша – вулицею Шпільманів, а в Парижі досі існує вулиця Менестрелей <...>. А в середньовічній Угорщині, де цілі поселення заселялися жонглерами, у XIII ст. згадується місцевість слов'янського походження Ігриць (Ігрець). Перехід до осілості сприяв об'єднанню цих музикантів та створенню професійних асоціацій – такі спілки виникали у Відні (братство Св. Миколая, 1288), Парижі (братство Св. Юліана, 1321), Празі (1348), згодом в Англії, Німеччині, Нідерландах, Швейцарії.

³³ Каліки перехожі – давня назва прочан, які співали духовні вірші й билини. Вважається, що назва «каліки» походить від слова «каліге» (лат. caligae – «чоботи») – підв'язні сандалі, в які взувалися паломники, коли вирушали до Єрусалиму.

³⁴ Псалтерії (грец. – psaltērion, от psállō – перебираю струны [Псалтырь]) – загальна назва давніх і середньовічних багатострунних щипкових музичних інструментів, переважно родини лір.

Водночас певна частина народних музикантів продовжувала провадити вільний мандрівний спосіб життя, з'являючись скрізь, де виникав натовп – на ярмарках та цвинтарях, весіллях і турнірах, і навіть у церквах. Згодом мандрівні музиканти почали брати участь у духовних спектаклях, у частинах церковних служб, де потрібно було виконувати комічні ролі. Християнські церкви використовували хоровий спів, що своєю чергою підготувало відкриття монастирських, а згодом і кафедральних шкіл співаків та інструменталістів, які ставали основною базою майбутньої професійної музичної освіти.

Висновки

На ранніх стадіях утворення цивілізації спільна гра була головною формою побутування музики та виявлялася у неподільній єдності колективного й індивідуального, вокального й інструментального начал. До того часу ще не виникло і фундаментальних для музичної культури понять «музичний твір» і «музичне виконавство» – існувало лише сукупне поняття музики та музиканта як людини, яка творить музику в реальному звучанні. Тож первісним різновидом цілісності у музиці постала імпровізаційність – процес музикування, який не має конкретних засобів для позначення кінця та початку твору, а також диференціації виконавських партій.

Музична культура доби Середньовіччя становить вищий щабель розвитку, як порівняти з первісним суспільством. Щоправда, і надалі не існувало чіткого розмежування на вокальну та інструментальну музику – музика продовжувала виконувати лише прикладну та духовно-практичну функції як служниця поезії (світської та духовної) і входила до синкретичного поетично-музичного мистецтва на правах лише супроводжувального компонента. Ставлення до музики було виключно ужитковим через пріоритет слова. У вокально-поліфонічних творах панував ієрархічний принцип співвідношення партій з окресленням провідної (тенор, який виконував *cantus firmus*) і другорядних (*duplum, triplum, kvadruplum*), одна з яких могла виконуватися інструментом.

Інструментальна музика перебувала у зародковому стані та відокремлювалася від вокальної лише для того, щоб обслуговувати танець, пісні, вистави, світські прийоми. Водночас саме мандрівні музиканти Середньовіччя відіграли важливу роль у розвитку суто інструментальної музики. Адже у ті часи інструментальна музика, порівняно із суто вокальною, вважалася нижчою, її намагалися не використовувати у храмах як не зовсім божественну. Та й любовне почуття воліли висловлювати насамперед за допомогою слів. Лише танцювальна музика залишалася суто інструментальною. Творець виступав як виконавець (в одній особі) і так сприймався. Виконавство було представлене переважно мистецтвом мандрівних музикантів і позначене їх непростими взаєминами із соціокультурним середовищем того часу. Припускаємо, що завдяки їх мистецтву спільне музикування поступово поставало процесуальною формою вокального та інструментального виконавства, яке володіє величезним потенціалом для розвитку. Адже в їх творчості формувалися деякі прикметні риси спільної гри: взаємоузгодженість намірів виконавця за достатньої індивіду-

альної свободи (коли виконавець уособлював поета, співака, інструменталіста, танцівника) і водночас підпорядкування своєї гри іншому виконавцю (коли участь жонглерів у виконанні пісень свого патрона полягала в інструментальній підтримці його співу чи гри); вдосконалення імпровізаційної гри інструментальних наспівів завдяки використанню мелізматичних оспівувань, інтервальних розходжень з мелодією. І саме їх творчість постала важливою єднальною ланкою між першими традиціями спільного виконавства, нехай і у форматі синкретичному, та його наступними високопрофесійними формами. Щоправда, стверджувати думку щодо наявності у добу первісного ладу та Середньовіччя існування мистецтва спільної гри, розчленованого на сольну партію та акомпанемент, видається некоректним, оскільки у той час будь-які форми музикування, а також жанри, що призначені для цього, існували лише на рівні синкретичного мистецтва. Водночас варто зазначити, що в музичній естетиці Античності та Середньовіччя були закладені передумови для визрівання спільного виконавства, які знайшли свій подальший розвиток в естетиці наступних епох. Саме мандрівні музиканти заклали основи музичного мистецтва та саме від них ідуть різні жанри камерного вокального та інструментального виконавства, а в їх танцювальних номерах – витоки різновидів пластичних мистецтв. Водночас для формування й утвердження мистецтва спільного виконавства знадобився довгий шлях впродовж багатьох історичних епох.

Список бібліографічних посилань

- Гуменюк, А. І. (1967). *Українські народні музичні інструменти*. Наукова думка.
- Кашкадамова, Н. (2009). *Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах* (2ге вид.). Освіта України.
- Колесса, Ф. (2005). *Історія української етнографії*. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.
- Левицький, І. (1921). *Нарис історії музики*. Накладом Михайла Таранька.
- Молчанова, Т. (2015). *Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика* [Монографія]. Ліга Прес.
- Овідій Назон, П. (1999). *Любовні елегії. Метаморфози. Скорботні елегії* (А. Содомора, пер.). Основи.
- Польская, І. (2001). *Камерный ансамбль: история, теория, эстетика* [Монографія]. Харьковская Государственная Академия.
- Слово о плъку Игоревѣ, Игоря сына Святъслава, внука Ольгова. (б.д.). Ізборник. <http://izbornyk.org.ua/slovo/slovo.htm>
- Chomiński, J., & Wilkowska-Chomińska, K. (1989). *Historia Muzyki* (Cz. 1). Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Donington, R. (1963). *The interpretation of early music*. Faber & Faber.
- Gwizdalanka, D. (2005). *Historia muzyki* (Cz. 1: Starożytność. Średniowiecze. Renesans. Barok). Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Morawski, J. (2006). *Średniowiecze* (Cz. 1: Do roku 1320). Sutkowski Edition Warsaw.
- Śmiechowski, B. (2002). *O muzyce najpiękniejszej ze sztuk: historia muzyki*. Adam.

References

- Chomiński, J., & Wilkowska-Chomińska, K. (1989). *Historia Muzyki* [History of music] (Pt. 1). Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].
- Donington, R. (1963). *The interpretation of early music*. Faber & Faber [in English].
- Gwizdalanka, D. (2005). *Historia muzyki* [History of Music] (Pt. 1: Starożytność. Średniowiecze. Renesans. Barok [Antiquity. Middle Ages. Renaissance. Baroque]). Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].
- Humeniuk, A. I. (1967). *Ukraiński narodni muzyčni instrumenty* [Ukrainian folk musical instruments]. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Kashkadamova, N. (2009). *Mystetstvo vykonannia muzyky na klavishno-strunnykh instrumentakh* [The art of performing music on keyboard and string instruments] (2nd ed.). Osvita Ukrainy [in Ukrainian].
- Kolessa, F. (2005). *Istoriia ukrainskoi etnohrafii* [History of Ukrainian ethnography]. M. Rylyskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the NAS of Ukraine [in Ukrainian].
- Levytskyi, I. (1921). *Narys istorii muzyky* [An essay on the history of music.]. Nakladom Mykhaila Taranka [in Ukrainian].
- Molchanova, T. (2015). *Mystetstvo pianista-kontsertmeistera u kulturno-istorychnomu konteksti: istoriia, teoriia, praktyka* [The art of the pianist-concertmaster in the cultural and historical context: history, theory, practice] [Monograph]. Liha Pres [in Ukrainian].
- Morawski, J. (2006). *Średniowiecze* [The Middle Ages] (Pt. 1: Do roku 1320 [By the year 1320]). Sutkowski Edition Warsaw [in Polish].
- Ovidius, F. Naso, P. (1999). *Liubovni elehii. Metamorfozy. Skorbotni elehii* [Love elegies. Metamorphoses. Sorrowful elegies] (A. Sodomora, Trans.). Osnovy [in Ukrainian].
- Pol'skaya, I. (2001). *Kamernyi ansamb'l': istoriya, teoriya, estetika* [Chamber ensemble: history, theory, aesthetics] [Monograph]. Kharkiv State Academy [in Russian].
- Slovo o pl'niku Igorevѣ, Igorya syna Svyat'slavlya, vnuka Ol'gova* [A word about the regiment of Igor, Igor, the son of Svyatoslav, the grandson of Olgov]. (n.d.). Izbornyk. <http://izbornyk.org.ua/slovo/slovo.htm> [in Old Slavic].
- Śmiechowski, B. (2002). *O muzyce najpiękniejszej ze sztuk: historia muzyki* [On music, the most beautiful of the arts: the history of music]. Adam [in Polish].

THE ART OF TRAVELLING MUSICIANS IN THE HISTORY OF JOINT PERFORMANCE ESTABLISHMENT

Tetiana Molchanova

Doctor of Arts, Professor;

ORCID: 0000-0002-2152-7341; e-mail: prof@molchanova.pro

Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv, Ukraine

Abstract

The purpose of the article is to analyze the art of travelling musicians – the ancestors of the participants of the joint game; to substantiate the origins and reveal the socio-cultural prerequisites for the formation of this type of performance, which has its roots in ancient civilizations. For the optimal solution of the outlined tasks, the researcher used methods, among which the main ones are source and systematic. **The research methodology** is to analyze the performing arts of the Ancient and Middle Ages, most clearly represented by the syncretic works of ancient poets, kithara players and singers, as well as other travelling musicians who personified the singer, the poet, the accompanist, the storyteller, the dancer, the circus performer, which testifies to the emergence of elements of syncretic vocal and instrumental performance in their art. **Scientific novelty of the research.** For the first time in Ukrainian musicology, the origins and socio-cultural prerequisites for the development of joint performance, which has its roots in ancient civilizations, are substantiated and the art of travelling musicians of the Ancient and Middle Ages is characterized. **Conclusions.** The performance of the Antiquity and Middle Ages was represented mainly by the art of travelling musicians and was marked by their complicated relations with the socio-cultural environment of that time. At the same time, thanks to their art, joint music-making gradually emerged as a procedural form of vocal and instrumental performance with a huge potential for development. After all, their art formed some of the distinctive features of joint playing: mutual coherence of the performer's intentions with sufficient individual freedom and at the same time the subordination of their playing to another performer. It was their creative work that became an important link between the first traditions of joint performance, albeit in a syncretic format, and its subsequent highly professional forms. Travelling musicians laid the foundations of musical art and it is from them that various genres of chamber vocal and instrumental performance take their roots.

Keywords: travelling musicians; Antiquity; Middle Ages; ancestors; vocal and instrumental performance



DOI: 10.31866/2616-7581.6.1.2023.277888

УДК 78.011.26(477):004.8

ЗАСТОСУВАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В МУЗИЧНІЙ ІНДУСТРІЇ УКРАЇНИ: АНАЛІТИЧНИЙ ПІДХІД

Олександр Кравчук

аспірант 2 року навчання, спеціальність 034 «Культурологія»,

асистент кафедри музичного мистецтва;

ORCID: 0000-0001-7763-4157; e-mail: oleksandrkravchuk97@ukr.net

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – проаналізувати застосування штучного інтелекту в Україні у сфері музичного мистецтва та окреслити вплив його технологій на вітчизняну музичну індустрію. **Методологія дослідження** спирається на використання емпіричних, експериментально-теоретичних та теоретичних методів дослідження, що дали змогу вивчити явище застосування технологій штучного інтелекту у сучасній вітчизняній музичній індустрії, систематизувати наявні знання та факти з окресленого питання, сформулювати висновки та теоретично узагальнити вплив штучного інтелекту на розвиток музичного мистецтва в Україні. **Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що вперше в культурологічному та музикознавчому науковому просторі проаналізовано факти застосування технологій штучного інтелекту в музичній індустрії України, виокремлено аспекти популярності окремих ресурсів, практичне застосування та їх вплив на популяризацію продукту. **Висновки.** Застосування технологій штучного інтелекту в українській музичній індустрії ще не набуло масового визнання, що офіційно зафіксовано в декількох фактах, серед яких створення музичного продукту та створення відеоряду до музичного кліпу. Відкритим залишається й питання правового врегулювання залученості штучного інтелекту до створення музичного продукту та визначення права на інтелектуальну власність. Окреслено основні напрями використання технологій штучного інтелекту у програмах, що пов'язані з музичною індустрією. Проаналізовано роль штучного інтелекту в популярності музичного продукту.

Ключові слова: штучний інтелект; технології штучного інтелекту; музична індустрія; генератор пісень; Океан Ельзи; The Streechers

Вступ

Українська та світова музична індустрія перебуває у часі глобалізації та інновацій, у якому штучному інтелекту відводиться усе більша увага у творчості та виробництві музики. Використання штучного інтелекту дає змогу музикан-

там знайти нові способи розвитку своєї творчості та отримати доступ до нових інструментів для експериментування зі звуками. Технології штучного інтелекту (далі – ШІ) покликані допомогти музикантам у подоланні творчих і технічних питань. Проте постає багато запитань, що стосуються права на інтелектуальну власність, плагіат та, найголовніше, які позитивні й негативні наслідки використання інструментів ШІ можуть бути в майбутньому для музичної індустрії як в Україні, так і у світі.

У вітчизняній музичній індустрії використання технологій штучного інтелекту ще не отримало достатньої уваги та популярності, про що говорить невелика кількість підтверджених фактів використання технологій ШІ саме у створенні музичного продукту. Проте й не варто забувати про відсутність нормативно-правової бази в українському законодавстві щодо перевірки залученості ШІ до створення продукту та покарання за порушення прав інтелектуальної власності. Простежити та проаналізувати усі наявні приклади музичної продукції в Україні неможливо, тому з огляду на це аналізуємо лише випадки, що є офіційно заявленими як такі, що створені за допомогою технологій ШІ на офіційних каналах представників музичної індустрії.

Мета

Мета дослідження полягає в аналізі застосування штучного інтелекту в Україні у сфері музичного мистецтва та визначенні впливу на вітчизняну музичну індустрію технологій ШІ в цілому.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

У вітчизняному науковому полі культурології і музикознавства проблема використання та застосування штучного інтелекту у життєдіяльності людини, зокрема у роботі креативних індустрій, розглядається у наукових дослідженнях. У дослідженні «Підходи до розробки штучного інтелекту та їхній вплив на автоматизацію написання музики» І. Бабич та О. Яшина (2020) зосереджують свою увагу на особливостях роботи ШІ для генерації музичного матеріалу. О. Осадча (2020) у роботі «Роль штучного інтелекту в музичній творчості: психоаналітичний та метаантропологічний аналіз» актуалізує питання ролі ШІ у сучасних мистецьких та культурних практиках, розглядає основні тенденції розвитку окресленої технології. У роботі А. Чібалашвілі (2021) «Штучний інтелект у мистецьких практиках» розглянуто основні методики залучення технологій штучного інтелекту в мистецьких практиках, проаналізовано використання штучного інтелекту у мистецьких практиках, зокрема музичних.

Варто виокремити дослідників, котрі у вітчизняній науковій практиці розглядають питання правового врегулювання прав інтелектуальної власності творів, що створені ШІ, або за допомогою ШІ. Зокрема, звернімося до досліджень М. Уткіної (2019) та Т. Каткової (2020), котрі у своїх роботах розглядають перегляд статусу штучного інтелекту, компенсації шкоди, заподіяної штучним інтелектом, захист персональних даних у контексті штучного інтелекту, інтелек-

туальну власність та її зв'язок зі штучним інтелектом, проблеми дискримінації, що пов'язані з використанням штучного інтелекту.

Окремою джерельною базою дослідження слугують публіцистичні матеріали українського та світового простору засобів масової інформації, у яких є згадки про популярність технології ШІ, факти щодо застосування технологій у музичній індустрії.

Виклад матеріалу дослідження

Окреслюючи питання застосування технологій ШІ в українській музичній індустрії, варто насамперед розглянути категоріально-понятійний апарат терміна штучний інтелект. За визначенням у підручнику «Системи штучного інтелекту в плануванні, моделюванні та управлінні» (Ямпольський та ін., 2011), штучним інтелектом називають групу автоматизованих методів та засобів, що спрямовані на перероблення знань та інформації «...відповідно до набутого в процесі навчання й адаптації досвіду при розв'язанні всіляких інтелектуальних задач». У іншому підручнику А. Савченко та О. Синельніков (2017) вказують, що ШІ є автоматизованою системою, що зосереджена на виборі та ухваленні оптимальних рішень на основі отриманого досвіду й раціонального аналізу, беручи на себе функції людського інтелекту. Цікавим у своєму формулюванні є наступна дефініція поняття штучного інтелекту як загального терміна, що охоплює усі форми розумної поведінки; у широкому сенсі – це комп'ютерна система, котра імітує поведінку (авт. О. О. – тип мислення) людини (Бхатті, 2022). Отже, усі програми та технології, що в основі своїй мають автоматизовану функцію обробки доступної інформації та генерацію чи компонування нової з імітацією інтелектуальної роботи людини, є технологіями ШІ.

Використання програм та технологій ШІ у світовій практиці можна поділити на декілька напрямів: генерації музичного продукту (Amper Music), розпізнавання музичних звуків (Shazam), синтезу музичного матеріалу (Google Magenta), аналізу музичних даних (Spotify), візуалізації музичного матеріалу (Resolume) тощо. Технології ШІ все частіше використовуються у створенні музичної продукції у світовій музичній індустрії, що і впливає на появу програм, платформ для швидкої її генерації. Зокрема, виокремимо найвідоміші з представлених у вільному доступі «генератори пісень»¹: Mubert, Amper, Melody Sauce, AIVA, AI Music Pro, Бумі – хітмейкер, Orb Composer, Chrome Song Maker, Evoke Music, Екретт Музика, Soundraw, Amadeus Topline, Loudly AI Studio, Melobytes, OpenAI Jukebox та ін. Усі із зазначених генераторів є корисним інструментом для створення оригінальної музичної продукції або у продукуванні корисних і цікавих ідей. Однак, як зазначають розробники та дослідники ШІ, такі генератори пісень все ще мають обмеження у створенні оригінального та інноваційного музичного продукту (Сойка, 2022).

¹ Генератор пісень зі штучним інтелектом – це програмне забезпечення, що використовує ШІ для створення нових пісень. Він може генерувати мелодії, акордові прогресії, тексти та аранжування з урахуванням вхідних параметрів та даних навчання.

Серед відомих прикладів використання штучного інтелекту в музичній культурі нашу увагу привернула стаття порталу The Guardian «Warner Music підписує першу в історії угоду про звукозапис з алгоритмом», де стверджується, що лейбл Warner Music став першим, хто підписав контракт зі ШІ для створення музичних композицій. За словами президента відділу Warner Music Кевіна Гора, лейбл планує записати 20 альбомів, котрі будуть виготовлені за допомогою застосунку Endel², 5 з яких («Ясна ніч», «Дощова ніч», «Хмарний день», «Хмарна ніч» і «Туманний ранок») станом на 2019 рік вже готові ("Warner Music signs", 2019).

У вітчизняній музичній індустрії використання ШІ ще не набуло масового застосування під час виготовлення музичного продукту. Проте у засобах масової інформації зафіксовано декілька прикладів використання технологій ШІ у роботі над музичними творами. Зокрема, відомий в українському просторі рок-гурт «Океан Ельзи», що створений у 1994 році, й лідером якого є Святослав Вакарчук, у 2021 р. випустив пісню «#Без тебе мене нема». За свідченням С. Вакарчука, пісня була створена штучним інтелектом у результаті аналізу музичних альбомів гурту за всі роки (Дейна, 2021). Проте фронтмен гурту не дає чіткої відповіді на питання, що саме було створено за допомогою ШІ, текст чи музика, або ж повноцінний музичний продукт, а в офіційному релізі композиції автором тексту та музики вказаний сам С. Вакарчук. Якщо, припустимо, композиція все ж створена штучним інтелектом, то зазначення авторства С. Вакарчука є порушенням авторського права, але, як зазначає М. Уткіна (2019), в українській нормативно-правовій базі відсутні регулятори щодо запобігання привласнення авторства творам, створеним за допомогою технологій ШІ «...тому ні в Україні, ні в інших державах твори, створені штучним інтелектом, не можуть належати до об'єктів права інтелектуальної власності. В контексті цього їх можна використовувати без будь-яких обмежень» (с. 45). У цьому ж дослідженні М. Уткіна зазначає, що з 2017 р. в Японії на законодавчому рівні було ухвалено норми, що регулюють права штучного інтелекту на інтелектуальну власність створеного продукту. А дослідниця правового питання Т. Каткова (2020) зауважує: «...музика <...> потенційно можуть належати авторству програміста, користувача, пристрою штучного інтелекту або бути спільним твором, який створений у процесі спільної роботи програміста, користувача та ШІ. У разі спільного твору питань не виникає – авторство визначається за людиною» (с. 52). Невідомим залишається і рівень внеску ШІ у створення пісні «#Без тебе мене нема» гурту «Океан Ельзи», що є питанням окремого аналізу та дослідження.

Проте цікавим для аналізу ролі технологій ШІ у популярності продукту серед масового слухача є огляд рейтингових показників композицій гурту, що ґрунтуються на кількісному значенні переглядів, а відтак популярності окремого музичного продукту.

Представлено аналіз композицій гурту «Океан Ельзи», реліз яких був у 2021 році, та окреслено кількість переглядів на платформі YouTube (табл. 1). З на-

² Endel створює звуки на основі штучного інтелекту, розроблені для підтримки вашого повсякденного життя. Взято 26 лютого 2023 з <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.endel.endel&hl=uk&gl=US&pli=1>

веденої таблиці стає зрозумілим, що застосування технологій ШІ хоч і можливо зменшує час на виготовлення музичного продукту, проте не впливає на його ймовірну популярність серед слухачів. Важливим чинником ще є коментарі лідера гурту Святослава Вакарчука, у яких він зазначає, що окреслена композиція місцями є схожою зі вже наявними творами гурту. Цей же факт озвучують і шанувальники творчості співака у коментарях до допису у Twitter (Vakarchuk, 2021). Проте композиція все ж викликала цікавість у слухачів та займає другу позицію у рейтингу за кількістю переглядів у 2021 році й становить 0,6 % (3 233 617) від загальної кількості переглядів (515 845 148 станом на 26.02.2023) гурту на платформі YouTube.

Таблиця 1

Музичні релізи гурту «Океан Ельзи» у 2021 році

№	Назва композиції	Дата презентації	Дата звернення	Кількість переглядів на платформі YouTube	Рейтинг за кількістю переглядів у 2021 р.	% від загальної к-сті переглядів на платформі YouTube
1	#Без тебе мене нема	12 лютого 2021 р.	26.02.2023	3 233 617	2	0,6 %
2	Країна дітей	1 червня 2021 р.	26.02.2023	1 340 260	3	0,3 %
3	Місто весни	8 вересня 2021 р.	26.02.2023	21 826 028	1	4,2 %
4	Перемога	12 жовтня 2021 р.	26.02.2023	1 338 196	4	0,3 %

Рис. 1. Канал гурту
The Streechers на YouTube

Ще один український гурт The Streechers у 2021 році презентував музичну композицію «Paintress», відео до якого було створено за допомогою ШІ. Чернігівський рок-гурт The Streechers заснований у 2017 році й наразі учасниками колективу є Альона Білоусова, Ігор Меліхов, Олексій Муцький та Марія Славець. Активну студійну роботу вони розпочали у 2020 році та 1 жовтня того ж року випустили дебютний альбом «Different». Пізніше The Streechers випустили такі сингли, як «Space Rangers», «Sunday Before the Christmas», «Дим, я і ти» («Smoke», «Ти і я») та ін. Для створення відеокліпу в композиції «Paintress», як стверджують

самі артисти, гурт використав технології штучного інтелекту: «... один з учасників гурту, Ігор Меліхов, захоплюється програмуванням, тож йому вдалося налаштувати нейронну мережу для створення анімаційних зображень, які відповідають кожному рядку тексту» (The Streechers, 2021). Так ШІ візуалізував авторський текст гурту для відеокліпу. Композиція «Paintress» станом на 26 лютого 2023 р. набрала 7 145 переглядів, що становить 15,9 % (рис. 1)

від загальної (44 955 переглядів) кількості переглядів на каналі колективу на YouTube.

З огляду на поширення музичної продукції в Україні зацікавленість вітчизняними представниками музичної індустрії штучним інтелектом активно з'являється саме у 2021 році. У свою чергу цей факт дає нам підстави стверджувати, що першопричиною такого попиту можуть бути карантинні обмеження, спричинені COVID-19, що діяли в Україні та світі. Це унеможливило або перешкоджало співпраці музикантів у синхронному режимі роботи під час реалізації проектів та підштовхнуло до пошуків нових методів і форм роботи, зокрема застосуванні ШІ в українській музичній індустрії.

Наступне питання, яке потребує розмірковувань та аналізу, це характеристика переваг та недоліків використання технологій ШІ в музичній практиці української культури. Штучний інтелект може стати потужним інструментом у роботі музичної індустрії та скоротити час, витрати на виготовлення музичного продукту масового вжитку. Однією з основних можливостей ШІ є автоматична генерація музики, що може бути корисним інструментом для музикантів, які шукають нові ідеї для композиції або потребують швидкої генерації музики для фільмів, ігор, подкастів чи реклами, яка по суті своїй найменше потребує використання людського ресурсу. У такий же спосіб українські музиканти можуть використовувати ШІ для створення нових музичних композицій з українськими народними мотивами або експериментувати зі звуками, які відображають українську національну культуру.

Окремою ланкою можливого застосування ШІ у музичному мистецтві як корисного інструменту для обробки архівних джерел, його систематизації та оцифрування, є змога використання ШІ для аналізу музики та розпізнавання жанрів, що може бути корисним для рекомендацій музики на основі персональних вподобань слухачів. Українські музиканти також можуть використовувати штучний інтелект для візуалізації музики та створення відеокліпів, що дає змогу привернути більше уваги до своєї творчості та залучити нову аудиторію. Отже, існує багато варіантів застосування ШІ відповідно до різноманітних завдань, котрі ставить перед собою митець у досягненні своїх ідей, а технології ШІ покликані поліпшити та пришвидшити місткий та важкий процес.

Застосування штучного інтелекту в музиці також може мати недоліки, з-поміж яких виділяємо такі:

1. Відсутність емоційної та емоційно виразної складової – ШІ може створювати мелодії та ритми, але не може передати емоції, котрі митець вкладає у свої твори.
2. Відсутність індивідуальності – ШІ може створювати музику на основі попередніх аналізів та алгоритмів, але він не має свого власного стилю або індивідуальності, що робить його творіння менш унікальними.
3. Неповне розуміння музичного контексту – ШІ може зрозуміти базові правила музичного творення, але він не завжди може зрозуміти музичний контекст, який музикант використовує для створення своєї музики.
4. Ризик заміщення людської творчості – використання штучного інтелекту для створення музики може призвести до того, що музиканти стануть менш творчими та залежатимуть від алгоритмів та програм.

5. Проблеми з авторським правом – питання щодо власності та авторських прав на музику, створену штучним інтелектом, можуть стати складними, оскільки музичні твори створювалися без прямої участі людини.

Висновки

Узагальнюючи вищевказане, доходимо висновку, що вітчизняний культурний, зокрема музичний, простір розвивається згідно зі світовими тенденціями. Широке застосування технологій ШІ у світі та його розвиток в інших галузях знаходить своє відображення й у музичній продукції сучасної української музичної культури, у композиції гурту «Океан Ельзи» та у відеороботі гурту The Streechers. Хоч застосування технологій штучного інтелекту не набуло поки широкої популярності серед українських митців у створенні музичного продукту, вони широко використовуються у програмах масового користування: розпізнавання музичних звуків, що дає змогу знайти музичний трек у реальному часі; аналіз великого обсягу музичних даних за допомогою програм, що аналізують поведінку слухача та музичні рекомендації; синтез звуків, що досліджує можливість синтезу звуку та генерації музики та ін.

Аналізуючи музичну продукцію рок-гурту «Океан Ельзи» за 2021 рік, доходимо висновку, що використання технологій штучного інтелекту не є чинником популярності того чи іншого продукту гурту. Підтвердженням цього є великий розрив між кількісними показниками прослуховувань музичних треків одного року релізів, що дає нам змогу стверджувати на важливості аспекту унікальності творчого процесу виключно людського інтелекту, на противагу обмеженими можливостями ШІ.

Перспективою подальших досліджень у сфері застосування ШІ в українській музичній індустрії насамперед постає постійний, невпинний розвиток технологій у цій галузі, що й уможливує розгляд його впливу, ролі, функцій у майбутньому. По друге, збільшення попиту на використання ШІ у вітчизняній музичній практиці дасть підстави здійснити подальший глибинний огляд і аналіз музичного продукту, а також його ролі на культуру України в цілому та ролі українського продукту в культурному ландшафті світу.

Список бібліографічних посилань

- Бабич, І. Р., & Яшина, О. М. (2020). Підходи до розробки штучного інтелекту та їхній вплив на автоматизацію написання музики. *Modern Scientific Researches*, 12, 1, 35–39.
- Бхатті, Ш. (2022, 31 березня). Що таке штучний інтелект? – Повний посібник. *HashDork*. <https://hashdork.com/uk/what-is-artificial-intelligence/>
- Дейна, А. (2021, 16 лютого). *Вакарчук заявив, що пісню «Без тебе мене нема» написав штучний інтелект*. *The Village*. <https://www.the-village.com.ua/village/culture/culture-news/307755-vakarчук-zayaviv-scho-pisnyu-bez-tebe-mene-nema-napisav-shtuchniy-intelekt>

- Каткова, Т. Г. (2020). Штучний інтелект в Україні: правові аспекти. *Право і суспільство*, 6, 46–55. <https://doi.org/10.32842/2078-3736/2020.6.1.8>
- Осадча, О. (2020). Роль штучного інтелекту в музичній творчості: психоаналітичний та метаантропологічний аналіз. В Н. Хамітов, & С. Крилова (Ред.), *Людина і штучний інтелект: виміри філософської антропології, психоаналізу, арт-терапії та філософської публіцистики. Підхід філософської антропології як метаантропології* (с. 221–224). КНТ.
- Савченко, А. С., & Синельников, О. О. (2017). *Методи та системи штучного інтелекту*. Національний авіаційний університет.
- Сойка. (2022, 20 грудня). 15 найкращих інструментів штучного інтелекту для створення пісень. *HashDork*. <https://hashdork.com/uk/top-a-i-song-generator-tools/>
- Уткіна, М. С. (2019). Можливість віднесення творів, створених штучним інтелектом, до об'єктів інтелектуальної власності. *Правові горизонти*, 17(30), 42–46.
- Чібалашвілі, А. (2021). Штучний інтелект у мистецьких практиках. *Сучасне мистецтво*, 17, 41–50. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248425>
- Ямпольський, Л. С., Ткач, Б. П., & Лісовиченко, О. І. (2011). *Системи штучного інтелекту в плануванні, моделюванні та управлінні*. Видавничий дім «Персонал».
- The Streechers. (2021, March 5). *The Streechers – Paintress (AI-Generated Music Video)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=LznY1s-tLI>
- Vakarchuk, S. [@s_vakarchuk]. (2021, 16 лютого). *Тепер, коли всі вже почули пісню #БезТебеМенеНема розкрию вам таємницю. Пісня написана штучним інтелектом. Програма послухала всі пісні OE[Твіт]*. Twitter. https://twitter.com/s_vakarchuk/status/1361644625593856002
- Warner Music signs first ever record deal with an algorithm. (2019, March 22). *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2019/mar/22/algorithm-endeel-signs-warner-music-first-ever-record-deal>

References

- Babych, I. R., & Yashyna, O. M. (2020). Pidkhody do rozrobky shtuchnoho intelektu ta yikhonii vplyv na avtomatyzatsiiu napysannia muzyky [Approaches to artificial intelligence development and their influence on music writing automation]. *Modern Scientific Researches*, 12, 1, 35–39 [in Ukrainian].
- Bhatti, Sh. (2022, March 31). Shcho take shtuchnyi intelekt? – Povnyi posibnyk [What is artificial intelligence? – The definitive guide]. *HashDork*. <https://hashdork.com/uk/what-is-artificial-intelligence/> [in Ukrainian].
- Chibalashvili, A. (2021). Shtuchnyi intelekt u mystetskykh praktykakh [Artificial intelligence in artistic practices]. *Contemporary Art*, 17, 41–50. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248425> [in Ukrainian].
- Deina, A. (2021, February 16). *Vakarchuk zaiavyv, shcho pisniu "Bez tebe mene nema" napysav shtuchnyi intelekt* [Vakarchuk stated that the song "I don't exist without you" was written by artificial intelligence]. The Village. <https://www.the-village.com.ua/village/culture/culture-news/307755-vakarchuk-zayaviv-scho-pisnyu-bez-tebe-mene-nema-napisav-shtuchniy-intelekt> [in Ukrainian].
- Katkova, T. H. (2020). Shtuchnyi intelekt v Ukraini: pravovi aspekty [Artificial intelligence in Ukraine: legal aspects]. *Law and Society*, 6, 46–55. <https://doi.org/10.32842/2078-3736/2020.6.1.8> [in Ukrainian].

- Osadcha, O. (2020). Rol sztuchnoho intelektu v muzychnii tvorchoosti: psykhoanalychnyi ta metaantropologichnyi analiz [The role of artificial intelligence in musical creativity: psychoanalytic and meta-anthropological analysis]. In N. Khamitov, & S. Krylova (Eds.), *Liudyna i sztuchnyi intelekt: vymiry filosofskoi antropologii, psykhoanalizu, art-terapii ta filosofskoi publitsystyky. Pidkhid filosofskoi antropologii yak metaantropologii* [Man and artificial intelligence: dimensions of philosophical anthropology, psychoanalysis, art therapy and philosophical journalism. The approach of philosophical anthropology as meta-anthropology] (pp. 221–224). KNT [in Ukrainian].
- Savchenko, A. S., & Synelnikov, O. O. (2017). *Metody ta systemy sztuchnoho intelektu* [Methods and systems of artificial intelligence]. National Aviation University [in Ukrainian].
- Soika. (2022, December 20). 15 naikrashchykh instrumentiv sztuchnoho intelektu dlia stvorennia pisen [15 best artificial intelligence tools for songwriting]. *HashDork*. <https://hashdork.com/uk/top-a-i-song-generator-tools/> [in Ukrainian].
- The Streechers. (2021, March 5). *The Streechers – Paintress (AI-Generated Music Video)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=LznY1s-tLI> [in English].
- Utkina, M. S. (2019). Mozhlyvist vidnesennia tvoriv, stvorenykh sztuchnym intelektom, do obektiv intelektualnoi vlasnosti [On the possibility of classifying works created by artificial intelligence as intellectual property objects]. *Legal Horizons*, 17(30), 42–46 [in Ukrainian].
- Vakarchuk, S. [@s_vakarchuk]. (2021, February 16). *Teper, koly vsi vzhe pochuly pisniu #BezTebeMeneNema rozkryiu vam taiemnytsiu. Pisnia napysana sztuchnym intelektom. Prohrama posluchala vsi pisni OE* [Now that everyone has already heard the song #BezTebeMeneNema, I will reveal a secret to you. The song was written by artificial intelligence. The program listened to all songs by OE] [Tweet]. Twitter. https://twitter.com/s_vakarchuk/status/1361644625593856002 [in Ukrainian].
- Warner Music signs first ever record deal with an algorithm. (2019, March 22). *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2019/mar/22/algorithm-endeel-signs-warner-music-first-ever-record-deal> [in English].
- Yampolskyi, L. S., Tkach, B. P., & Lisovychenko, O. I. (2011). *Systemy sztuchnoho intelektu v planuvanni, modeliuvanni ta upravlinni* [Artificial intelligence systems in planning, modeling and management]. "Personal" Publishing House [in Ukrainian].

APPLICATION OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE MUSIC INDUSTRY OF UKRAINE: AN ANALYTICAL APPROACH

Oleksandr Kravchuk

2nd year PhD Student, Specialty 034 Cultural Studies,

Assistant of the Musical Art Department;

ORCID: 0000-0001-7763-4157; e-mail: oleksandrkravchuk97@ukr.net

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to analyze the application of artificial intelligence in Ukraine in the music field and to outline its technologies' impact on the domestic music industry. **The research methodology** is based on the use of empirical, experimental, theoretical and theoretical research methods, which made it possible to study the phenomenon of artificial intelligence application in the modern domestic music industry, systematize the available knowledge and facts on the issue, draw conclusions and theoretically summarize the impact of artificial intelligence on the development of music in Ukraine. **The scientific novelty of the research** lies in the fact that for the first time in the cultural and musicological scientific space, the points of the application of artificial intelligence technologies in the music industry of Ukraine are analyzed, aspects of the popularity of individual resources, practical application and their impact on product popularization are highlighted. **Conclusions.** The use of artificial intelligence technologies in the Ukrainian music industry has not yet gained mass recognition, which is officially recorded in several facts, including the creation of a music product and the production of a video for a music video. The issue of legal regulation of the involvement of artificial intelligence in the development of a music product and the definition of intellectual property rights remains open. The author has outlined the main areas of artificial intelligence technologies' usage in applications related to the music industry. The role of artificial intelligence in the popularity of a music product is analyzed.

Keywords: artificial intelligence; artificial intelligence technologies; music industry; song generator; Okean Elzy; The Streechers



DOI: 10.31866/2616-7581.6.1.2023.277890

УДК 782.1:784.071.2(477)Лук'янець

**ВІКТОРІЯ ЛУК'ЯНЕЦЬ: СХОДЖЕННЯ НА ОПЕРНИЙ ОЛІМП
(співпраця з Лучано Паваротті, Пласідо Домінго, Хосе Каррерасом)****Яна Іваницька***кандидатка мистецтвознавства;**ORCID: 0000-0002-0356-5563; e-mail: zhurnalist@ukr.net**Київський національний академічний театр оперети, Київ, Україна***Анотація**

Мета дослідження – висвітлити творчі досягнення української оперної співачки Вікторії Лук'янець у співпраці з трьома видатними тенорами сучасності: Лучано Паваротті, Хосе Каррерасом, Пласідо Домінго (останній – як в ролі співака, так і в ролі диригента). **Методологія дослідження.** У процесі пошуку й аналізу відповідної літератури застосовано історичний, текстологічний та джерелознавчий методи. Робота тривала не лише з друкованими статтями, а й з особистим архівом співачки (афіші, програми, буклети, щоденники, листи, автографи), також проведено багато інтерв'ю, стенограми яких зберігаються в архіві автора статті. Все це допомогло реконструювати історичні події (дати прем'єр, кількість і тип проведення репетицій, час проведення проб тощо). **Наукова новизна дослідження.** У статті вперше детально описана співпраця української оперної співачки Вікторії Лук'янець та трьох найвидатніших тенорів сучасності. Також ґрунтовно описаний та вивчений контекст: театри, в яких виступали співаки, колеги по сцені, диригенти, історичні паралелі та перспективи. **Висновки.** Історична реконструкція видатних подій в оперному світі дає змогу усвідомити значущість української вокальної школи (педагоги Вікторії Лук'янець – Іван Паливода та Єлизавета Чавдар) у світовому контексті, а також видатну роль постаті української співачки, яка змогла підкорити кращі оперні сцени та виступати з найвидатнішими співаками сучасності.

Ключові слова: опера; партія; Лучано Паваротті; Хосе Каррерас; Пласідо Домінго; Франко Дзеффіrellі; «Травіата»; «Бал-маскарад»; «Пророк»; театр

Вступ

Оперна співачка Вікторія Лук'янець стала другою після Соломії Крушельницької українською примадонною, яка підкорила світову оперну арену. Період, який розділяє обох співачок, припадає на панування такої країни, як Радянський Союз, що був відгороджений від усього світу залізною завісою. Вікторія Лук'янець стала першою українкою, яка після розпаду СРСР виїхала за кордон і здобула світове визнання як переможниця міжнародних вокальних конкурсів (імені М. Глінки, імені В.-А. Моцарта, імені М. Каллас, ім. В. Белліні, «Мін-Он») (Тур-

кевич, 1991, с. 9), а також неодноразово виступала на кращих оперних сценах: Ла Скала, Метрополітен-опера, Ковент-Гарден, Опера Бастилія (Париж), опери Буенос-Айреса, Національної опери Японії (Токіо), Віденської Штаатсопер та багатьох інших. У пресі співачку називають «Царицею співу», «маленькою жінкою з великим характером», «невтомною працівницею» (Зубарева, 1994).

Мета

Метою дослідження є висвітлення творчих досягнень української оперної співачки Вікторії Лук'янець у співпраці з трьома видатними тенорами сучасності: Лучано Паваротті, Хосе Каррерасом, Пласідо Домінго (останній – як в ролі співака, так і в ролі диригента).

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Варто зауважити, що про творчість оперних співаків (зокрема, наших сучасників) зазвичай існує не надто багато літератури. До того ж вона досить специфічна – це музикознавчі та театрознавчі статті, більша частина з яких – анонси та інтерв'ю, натомість рецензіям та фаховим оцінкам приділено менше уваги.

Найціннішим джерелом завжди є особистий архів. Тому в цьому разі робота тривала не лише з друкованими статтями, а й здебільшого з архівом співачки (афіші, програмки, буклети, щоденники, листи, автографи, клавіри з позначками співачки), також проведено багато інтерв'ю з Вікторією Лук'янець, стенограми яких зберігаються в архіві автора статті. Все це допомогло реконструювати історичні події – визначити не лише рік, а й конкретні дати та навіть години (дати прем'єр, кількість і тип проведення репетицій, час проведення проб, вистав, концертів тощо).

Виклад матеріалу дослідження

Вікторії Лук'янець пощастило виступати з найвидатнішими диригентами та співаками сучасності. Зважаючи на обмеженість обсягу статті, зупинимось на співпраці співачки з трьома легендарними тенорами – Лучано Паваротті, Пласідо Домінго та Хосе Каррерасом.

Першою була зустріч із Лучано Паваротті. Вона стала вирішальною у подальшій кар'єрі співачки. Лучано Паваротті особисто обрав Вікторію Лук'янець для участі у «Балі-маскараді» в Неаполі у грудні 1994 року. Йому навіть не знадобилося особисте прослуховування – вистачило запису, який надіслав Вальтер Владарський – оперний агент Вікторії Лук'янець, син Віктора Владарського (1898–1981), який мав найстарішу оперну агенцію віденських артистів «Opera Vladarski». Вальтер Владарський успадкував агенцію, якою керує багато років. Його регулярно запрошують до участі в журі численних міжнародних співочих конкурсів, а також давати майстер-класи.

На грудень 1994 року співачку також запросили одразу на дві постановки: на «Травіату» Дж. Верді (у другому складі) до театру Ковент-Гарден (після про-

слухування у видатного диригента Георга Шолті) і на «Дочку полку» Г. Доніцетті (теж на другий склад, прем'єру мала співати італійка Чечилія Газдіа, яка нині очолює фестиваль Арена ді Верона).

Лучано Паваротті, на відміну від Лондона та Турина, затвердив В. Лук'янець у першому складі, хоча партія була невеличка – пажа Оскара. Звісно, ця опера була менш цікава співачці, ніж «Травіата» або «Дочка Полку», адже у «Балі-маскараді» була невеличка партія пажа Оскара. Але Вікторія Лук'янець вирішила обрати пропозицію Л. Паваротті і можливість виступити з ним у першому складі виконавців. Час показав, що інтуїція не підвела, і цей виступ став доленосним.

Коли Вікторія Лук'янець лише народилася, Л. Паваротті уже підкорив Ковент-Гарден і отримав титул «Короля верхнього "до"» («до» другої октави). Критики писали про співака, що верхні ноти, здавалося, зароджувалися у нього біля тufель з телячої шкіри й підіймалися, подібно до вулканічної лави, через все його монументальне тіло, щоб фантастичним виверженням вирватися назовні. До речі, саме Л. Паваротті став першим тенором в історії опери, який заспівав всі дев'ять високих «до» в арії «*Pour mon âme, quel destin!*» з опери «Дочка полку» Г. Доніцетті. 24 лютого 1988 року в Берліні Л. Паваротті встановив новий рекорд Книги рекордів Гіннеса: в Дойче Опер після виконання «Любовного напою» глядачі викликали його на уклін 165 разів. У 1991 році тенор сольно виступив в лондонському Гайд-парку, де зібрав 150 тис. аудиторію; у червні 1993 року в Центральному парку Нью-Йорка видатного тенора зібралися послухати понад 500 тис. осіб, а понад мільйон глядачів дивилися трансляцію по телебаченню. У вересні того ж року відбувся відкритий концерт на Марсовому полі в Парижі для понад 300 тис. слухачів.

Отже, у 1994 році Вікторія Лук'янець почала готуватися до виступу із Лучано Паваротті в Неаполі – у знаменитому театрі Сан-Карло (італ. Teatro di San Carlo) – найстарішому з наявних оперних театрів Європи. Його побудували за наказом Карла III для заміни «зношеного» театру Сан Бартоломео, і відкрили 4 листопада 1737 року (Сан-Карло на 41 рік старший за міланський Ла Скала). У театральній залі вміщувалося до 3300 глядачів, що робило його найбільшим театром у світі. Про Сан-Карло Вікторія Лук'янець скаже пізніше: «Це той театр, в якому проходять випробовування на "зірковість" світового рівня» (Тарасенко, 2018). І справді, неаполітанці так пишаються своїм театром, що на цю сцену допускають лише найвидатніших митців. Тому знаковою є участь у «Балі-маскараді» 28-річної Вікторії Лук'янець і зрозумілішим є її надзвичайно тепле ставлення до Лучано Паваротті, якого співачка вважає особливою людиною у своїй творчій долі.

7 листопада 1994 року Вікторія Лук'янець приїхала до Італії. Прем'єра була призначена на 1 грудня. Надалі – ще п'ять вистав до Нового року: 4, 9, 13, 17, 20 грудня. Л. Паваротті на ранніх репетиціях не було – замість нього репетировав статист-тенор. Маєстро приїхав за тиждень до прем'єри. Звісно, молодій Вікторії, яка тільки починала на Заході свій творчий шлях, було ніяково спілкуватися з уже визнаними майстрами, які полонили сцени кращих театрів світу. У виставі брали участь партнери, які вже мали величезний міжнародний досвід та працювали з видатними диригентами й режисерами:

- Ренато – Паоло Коні (Paolo Coni), нар. 1957, – видатний італійський баритон, який має в репертуарі десятки оперних партій. Виступав на сцені Ла Скала, Метрополітен-опера, Ковент-Гарден, Паризькій опері та ін.
- Амелія – Ніна Раутіо (Nina Rautio), нар. 1957, – оперна співачка (сопрано). Виступала в Метрополітен-опера, Ла Скала, на Единбурзькому фестивалі, з Королівським оркестром Концертгебау. Нині викладає вокал у Лондоні. Творчість Ніни Раутіо високо цінив Л. Паваротті, який неодноразово виступав її партнером у виставах («Дон Карлос», «Андре Шеньє», «Манон Леско», «Бал-маскарад» та інші). Також партію Амелії виконувала Норма Фантіні (Norma Fantini), оперна співачка (сопрано), яка мала неймовірну міжнародну кар'єру та співала на найзнаменитіших сценах світу: Ла Скала, Ковент-Гарден, Метрополітен-опера, Оперний театр Сан-Франциско, Штатсопер (Відень), Баварська опера в Мюнхені тощо. Співачка працювала із такими видатними диригентами, як: Даніель Баренбойм, Стефан Денев, Даніель Гатті, Симона Янг, Фабіо Луїзі, Зубін Мета, Антоніо Паппано, Нелло Санті.
- Ульріка – Маріана Пентчева (Mariana Pentcheva), видатна болгарська оперна співачка (мецо-сопрано). Виступала в театрах Ла Скала, Арена ді Верона, Ковент-Гарден, у Римі, Болоньї, Трієсті, Мадриді, Барселоні, Цюриху, Дрездені, Лейпцигу, Токіо. Нині працює в Ізраїлі.
- Сільвано – Джузеппе Ріва (Giuseppe Riva).
- Самюель – Франко Федерічі (Franco Federici), видатний італійський співак (бас). Підкорив театри Італії, Австрії, Болгарії, Чехії, Словаччини, Німеччини, Греції, Югославії, Польщі, Іспанії, Швейцарії, Угорщини, Америки. А також Донато ді Стефано (Donato di Stefano), видатний оперний бас. З самого початку кар'єри, яка розпочалася у 1980-ті роки у Римі, став найзатребуванішим басом у світі – від Нью-Йоркського театру Метрополітен-опера до Токійської сцени. Працював з такими знаменитими диригентами, як: Кирило Петренко, Ріккардо Шайї, Зубін Мета, Сейдзі Одзава, Бруно Кампанелла, Джуліано Карелла.

Однак найбільшою «зіркою», звісно, був Лучано Паваротті, приїзду якого чекали з великим нетерпінням. Зустріч із ним відбулася на так званій сидячій оркестровій репетиції – тобто репетиції без мізансцен, але не у супроводі рояля, а повного складу оркестру. На таких репетиціях співакам дозволяється сидіти на авансцені на стільцях. Звісно, співати у присутності такого всесвітньо-відомого виконавця було надто трепетно. І Лучано Паваротті це розумів. Коли Вікторія Лук'янець виконала другу пісеньку Оскара, він вигукнув: «Bravissima! Così Avanti!» (Бравісимо! Так продовжувати!). Це надало молодій співачці сил та впевненості. Здалося, що Л. Паваротті подарував їй крила.

Як згадує Вікторія Лук'янець, Лучано Паваротті протягом репетиційного процесу, а особливо у дні вистави, ні з ким не спілкувався. Перед тим як вийти на сцену, завжди розспівувався в гримерній кімнаті зі своїм незмінним концертмейстером Неоне Маджера. Його настройкою був романс Неморіно «Una furtiva lagrime» з «Любовного напою» Г. Доніцетті. А після у гримерці наставала абсолютна тиша – так видатний тенор зосереджено налаштовувався на май-

бутній виступ. Вікторія Лук'янець згадує, що її гримерна кімната знаходилася якраз поруч із гримеркою Л. Паваротті, тому вона завжди розспівувалася в голі, «щоб не заважати» маестро.

Репетиції тривали щоденно по шість годин. Після репетицій Лучано Паваротті незмінно кутався в пальто, пов'язував шарф і йшов відпочивати до готелю. Співак хвилювався – це було його повернення до Італії. З 1992 року він відмовився виступати в рідній країні, адже на прем'єрі «Дона Карлоса» Дж. Верді італійці мали зухвалість його освистати – після того як Л. Паваротті не зміг ідеально взяти верхнє «до». Це був не найкращий період творчого життя легендарного співака, і тривав цей період досить довго. Через рік – 1994-го – слухачі, які заплатили чималі кошти, аби почути Л. Паваротті в «Реквіємі» Дж. Верді на стадіоні «Уемблї», були вражені фальшивими звуками. Критика відзначала, що кожен, хто купив квиток на концерт, має право очікувати на те, що основи музичного мистецтва не будуть порушені. Однак Л. Паваротті, замість того щоб відпочивати перед концертом, брав участь в урочистому запуску потягу «Паваротті» в тунелі під Ла-Маншем. Він їздив на Філіппіни, де квитки на його концерт коштували 25 000 песо, що дорівнювало п'яти середньомісячним зарплатам, – і все це задля того, аби довести, що його концерти приваблюють широкі маси слухачів до класичної музики.

Отже, виступ у театрі Сан Карло був по суті примиренням з Італією і поверненням Лучано Паваротті на батьківщину. Для нього цей виступ був надзвичайно відповідальним. Тому він обрав свою найулюбленішу партію – Рікардо, одну із трьох найдорожчих, серед яких були Неморіно з «Любовного напою» Г. Доніцетті та Рудольфо з «Богемі» Дж. Пуччіні. Диригентом-постановником «Балу-маскараду» був знаменитий Даніель Орен (Daniel Oren), виходець із Тель-Авіва, один із неперевершених інтерпретаторів творів Джузеппе Верді. Коли йому було 13 років, Леонард Бернстайн обрав Д. Орена для виконання сольної партії хлопчика у Псалмах Чичестера. У 1975 році він отримав Першу премію на Першому конкурсі ім. Герберта фон Караяна.

Д. Орен співпрацював з Королівським оперним театром у Лондоні, Паризькою оперою, Арена ді Верона, Театро Сан-Карло ді Наполі, Театро дель Маджіо Музикале Фьорентіно у Флоренції, Королівським театром у Мадриді, Театром Лісеу в Барселоні, Театром дю Капітоль в Тулузі, Шанхайським оперним театром, Пекінською оперою, де диригував «Макбетом» з Пласідо Домінго. У 2015 році Д. Орен диригував концертом у Ватикані для бідних людей та іммігрантів у присутності Папи Франциска. У 2018 році дебютував у Ла Скала з «Аїдою» у постановці Франко Дзеффіреллі. З 2007 року – художній керівник Муниципального театру Джузеппе Верді в Салерно.

Довгоочікувана прем'єра відбулася 1 грудня (<https://www.youtube.com/watch?v=kM8Y1gM2nSY> – за цим посиланням можна переглянути фрагмент з опери «Бал-маскарад» Дж. Верді за участю Вікторії Лук'янець та Лучано Паваротті). Менеджери запевняли, що Лучано Паваротті заспіває дві перші вистави та поїде, як він зазвичай і робив. Вочевидь такі чутки розповсюджувалися через те, що у 1990-ті Л. Паваротті уже мав репутацію «короля відмін»: у нього була звичка останньої миті скасовувати свої виступи, що призвело до склад-

них стосунків видатного тенора з деякими театрами, адже через це театри та концерт-хали зіштовхувалися з величезними збитками.

Наприклад, у 1989 році з ним розірвала 15-річні стосунки чиказька Лірик-опера, оскільки протягом восьми років Л. Паваротті скасував 26 з 41 запланованих виступів. І, одна справа, коли вистави скасовувалися через стан здоров'я, а зовсім інша – коли в цей же день Л. Паваротті давав концерт на якомусь міжнародному тенісному турнірі або брав участь у рекламній кампанії нових парфумів (як у разі зі скасуванням «Балу-маскараду» в Ковент-Гарден) лише через те, що на турнірах або за рекламу платили набагато більший гонорар, ніж в будь-якому оперному театрі.

Однак цього разу в Неаполі легендарний тенор проспівав всю серію прем'єрних вистав. Всі шість. Всі шість співала і Вікторія Лук'янець.

Лучано Паваротті згадував про Вікторію Лук'янець у своїй книзі (до речі, про єдину з українських співачок): «В ролі пажа Оскара виступила невисока, струнка та одухотворена Вікторія Лук'янець, чиє кришталеве сопрано було чути навіть на Капрі» (Паваротті & Райт, с. 34). Для тих, хто не був в Італії, перекладемо метафору співака на цифри: Неаполь від Капрі знаходиться на відстані 32 км.

Коли Вікторія Лук'янець прочитала ці рядки, вона була вражена: Л. Паваротті підтримав співачку, ім'я якої на міжнародній арені було ще зовсім не відоме. Адже ще не було ні її виступу на Зальцбурзькому фестивалі, ні контракту з Ла Скала, Метрополітен-опера, Ковент-Гарден, навіть у Віденській Штаатс-опера вона ще не мала провідних партій. Утім це була особливість Лучано Паваротті – він завжди піклувався про талановиту творчу молодь. Варто згадати лише Міжнародний конкурс вокалістів, який у 1980-х роках організував Маєстро, і де співав разом з юними переможцями.

Скромна і небагатослівна навіть наодинці із собою, у своїх щоденниках Вікторія Лук'янець записала навпроти прем'єрної вистави «Балу-маскараду»: «Блискуча прем'єра!». Після прем'єри була величезна кількість захопливих відгуків про виставу у пресі. Тож Вікторія Лук'янець сьогодні вважає, що саме з легкої руки Л. Паваротті до неї прийшло міжнародне визнання. Адже всюди – поруч з іменем видатного тенора стояло ім'я Вікторії Лук'янець, а світом розлетілося їхнє спільне фото, де Л. Паваротті – Рікардо, а В. Лук'янець – Оскар.

У 1996 році творча доля подарувала Вікторії Лук'янець зустріч із Пласідо Домінго. Він як диригент запросив співачку взяти участь у відновленні «Травіати» у Метрополітен-опера в Нью-Йорку. Це була та сама знаменита версія, прем'єра якої відбулася у 1979 році (диригент – Джеймс Лівайн, режисер – Франко Дзеффіреллі). Через два роки – у 1981 – Франко Дзеффіреллі створив кінофільм.

Коли з'явилися перші відомості про те, що режисер переносить на екран оперу Дж. Верді «Травіата», західна преса зробила акцент насамперед на масштабності постановки, яку схарактеризували як одну з найдорожчих в історії кінематографа. В роботі над картиною брав участь хор та оркестр театру Метрополітен-опера, знаменитості світового вокального мистецтва. Коли фільм вийшов на екрани, він виправдав всі очікування. Провідні партії виконували Тереза Стратас та Пласідо Домінго, блиск декорацій додавався не менш

блискучими натурними зйомками, неймовірно складні масові сцени були вибудовані бездоганно. І що важливо: розкішна постановка абсолютно позбавлена художнього несмаку, який неодмінно завжди провокує необмежений бюджет стрічки та жанр «суперфільму». У «Травіаті» Ф. Дзеффіреллі поєднується опера на монументальність та суто кінематографічна динаміка. Фільм швидко завоював світ. У 1983 році «Травіата» Ф. Дзеффіреллі вийшла на екрани в Америці та Європі, а уже в 1984 році з'явилася у широкому прокаті в Радянському Союзі. Бувши студенткою, Вікторія Лук'янець дивилася в кінотеатрі цей фільм близько 10 разів.

Вистава і фільм мало відрізняються. Хіба що на сцені не було такого нагородження деталей, як у фільмі. Тією самою лишилася концепція – вистава розгортається як ретроспектива, як спогад помираючої Віолетти. Уже на початку опери глядач бачив бліду знесилена героїню, яка поринала думками у щасливі дні зустрічі з Альфредом. На сцені так само як і у Терези Стратас у фільмі, у Травіати Вікторії Лук'янець від початку до кінця зберігався малюнок мізансцен. На ній навіть були ті самі сукні, в які була одягнена Стратас у фільмі. Не подібна, а, власне, її сукні, які на В. Лук'янець просто «підігнали».

Вікторії Лук'янець пощастило співпрацювати з Пласідом Домінго і як зі співаком (про це далі), і як із диригентом. Що ж стосується диригентської діяльності П. Домінго, то наведемо відгук про нього одного із найвідоміших світових диригентів – Джеймса Конлона: «Для співаків він видатний диригент. Співати під його руку дуже зручно. Я обожаю Пласідо та захоплююся ним. Світ знає небагато співаків, які б могли продиригувати хоча б однією нотою. Лише один цей факт справляє дуже сильне враження» (Цыбульская, 1993, с. 6).

Вікторія Лук'янець, згадуючи про П. Домінго як про диригента, наче продовжує цю думку: «Співати під його керівництвом було дуже зручно, він надзвичайно відчуває співака, ніколи не зробить те, що некомфортно, бо сам є надзвичайним співаком. Але оркестр до нього ставився поблажливо. І сам Пласідо комплексував. У "Травіаті" є суто оркестрові фрагменти. В цих епізодах йому було трохи складно. Але музиканти дуже поважали його як геніального співака, і пробачали йому певні технічні моменти, самі іноді виконували ті нюанси, які міг упустити Пласідо – словом, всіляко підтримували його» (стенограми інтерв'ю зберігаються в архіві автора).

Після прем'єри «Травіати» Франко Дзеффіреллі подарував Вікторії Лук'янець на згадку картину, яка сьогодні зберігається в її архіві. Це намальований і підписаний рукою самого Ф. Дзеффіреллі ескіз з III акту «Богемі», яка йде у Віденській опері. Відомо, що Франко Дзеффіреллі був справжнім Майстром не лише в режисурі, а також у сценографії. Він чудово малював, багато постановок прикрашав власними ескізами декорацій, не кажучи вже про те, як досконало знав історію костюма, гриму, зачісок і мав такий рівень культури, який сьогодні нечасто можна зустріти.

На ескізі зображений дивовижний «затуманений» зимовий вечір. Пастельні тони – майже чорно-білі, але з ледь помітним теплим відтінком жовто-коричневого. Надзвичайно пронизливий настрій самотності у дещо японському стилі мінімалізму: майже весь простір залитий місячним сяйвом, внизу – лише

маленька фігурка Мімі, кілька кремезних оголених дерев і невеличка хатинка. А на білому полі паспарту італійською мовою підписано: «A Victoria, creatura meravigliosa e sensibile con l'affetto e ammirazione di Zeffirelli» («Вікторії – чудовому та чуйному створінню із прихильністю та захопленням. Франко Дзеффіреллі»).

На зустрічі з представниками мас-медіа режисер промовив, що знає лише трьох Травіат, які підкорили його серце – це Марія Каллас, Тереза Стратас та Вікторія Лук'янець.

Зустріч із Пласідо Домінго як співаком відбулася у 1998 році у Віденській Штаатсопер. Народившись у Мадриді, з 16 років П. Домінго почав виступати в театральній трупі своїх батьків як співак і диригент. У 1959 році з ним уклали контракт в Національній опері Іспанії. Незабаром П. Домінго став солістом Далласького оперного театру, а потім протягом трьох сезонів співав у Тель-Авіві. Широка популярність прийшла до П. Домінго в другій половині 60-х років, коли він почав виступати на сценах Нью-Йоркського міського оперного театру, в Метрополітен-опера. У 1968 році блискучий оперний співак виступав на відкритті сезону в Ла Скала. З того часу він є одним із кращих вокальних прикрас цього театру.

У 1998 році Пласідо Домінго запросили до Віденської Штаатсопер взяти участь у прем'єрі опери Дж. Мейєрбера «Пророк» (інша назва «Іоан Лейденський») – великій опері (5 актів та 8 картин) тривалістю 200 хвилин (лібрето Еж-дена Скріба та Еміля Дешана). Директором Штаатсопер на той час був Йоан Холендер, який мав хист обирати твори не на потребу публіки, а елітарні і рідко виконувані або несправедливо забуті на довгі часи. Власне такою виявилася опера «Пророк», яка мала шалений успіх у середині XIX ст., а пізніше її відсторонили нові форми. Сюжети, характерні для «великої опери», поступово почали втрачати свою актуальність і стали сприйматися як ходульні. У Франції народилася нова літературна школа, її називають «школою нервової чуттєвості», – це твори А. Дюма-сина («Дама з камеліями», «Діана де Ліз»), братів Гонкур («Рене Мопрен»), А. Доде («Сафо»).

Отже, Віденська опера вирішила відродити колишню славу «Пророка» (прем'єра відбулася 21 травня 1998 року). Тоді вперше в книзі Штаатсопер ім'я Вікторії Лук'янець засяло в основному прем'єрному складі – вона виконувала партію Берти. Іоана Лейденського співав Пласідо Домінго, Фідес – Агнес Бальтса (нім. Agnes Baltza, нар. 1944), грецька оперна співачка, мецо-сопрано. Має голос широкого діапазону, з насиченим густим тембром, віртуозно володіє вокальною технікою, наділена різнобічними акторськими здібностями.

Зважаючи на те, що опера для виконавців була невідомою, було призначено велику кількість репетицій. Загальний термін був начебто невеликий – 5,5 тижнів (репетиції почалися 14 квітня), але графік – дуже щільний. Репетиції тривали двічі на день по буднях з 10.00 до 13.00 години та з 17.00 до 20.00. А в суботу з 10.00 до 14.00 зазвичай уже були прогони того, що репетували за тиждень.

За 10 днів до прем'єри розпочалися оркестрові репетиції, які також проходили двічі на день. Перед прем'єрою відбулася технічна репетиція у супроводі рояля – з костюмами, декораціями, виставленням сценічного освітлення. Зазвичай це найважчі репетиції для співаків, адже вони відбуваються із зупинка-

ми, корегуваннями. Технічна проба «Пророка» тривала понад шість годин. Утім прем'єра довела, що зусилля, вкладені у постановку, себе виправдали – це був грандіозний успіх.

Після прем'єри «Пророка» Пласідо Домінго подарував Вікторії Лук'янець свій портрет з автографом: «Для Вікторії з усією моєю дружбою. Тобі – бравісимо!».

Зустріч Вікторії Лук'янець із третім учасником знаменитого тріо тенорів – Хосе Каррерасом – відбулася напередодні 2005 року. Співак запросив її дати два спільні Новорічні концерти в Китаї. Вони були призначені на 31 грудня: один о 19-й годині, другий – о 22-й. Концерти відбулися у Пекіні – в знаменитому залі, де проходять всі партійні збори в Китаї, і який вміщує 10 000 глядачів. Хосе Каррерас мав репетицію з оркестром 30 грудня. Під час цієї репетиції Вікторія Лук'янець піднялася нагору (на балкон), щоб подивитися, як звідти виглядає зала і сцена. Виявилось, що в такому величезному просторі артист на підмостках не більший за чорну цяточку.

Це був один із небагатьох концертів, які В. Лук'янець співала з мікрофоном, зважаючи на масштабність аудиторії. Серед виконаних нею творів була арія Сомнамбули з однойменної опери В. Белліні та вальс Й. Штрауса «Весняні голоси» з багатьма «фа» третьої октави.

Знаковими також є виступи Вікторії Лук'янець на Зальцбурзькому фестивалі (1995, 1996 роки), в театрах Ла Скала (виконання «Цариці ночі», «Загибелі богів» та «Золота Рейна»), Ковент-Гарден («Травіата», «Корсар»), Опера Бастилія («Травіата») (Москалец, 1997, с. 4), Буенос-Айресі («Травіата»), участь у багатьох проєктах у Національній опері Японії.

Висновки

Отже, у статті вперше детально описана співпраця української оперної співачки Вікторії Лук'янець та трьох найвидатніших тенорів сучасності. Також ґрунтовно описаний та вивчений контекст: театри, в яких виступали співаки, колеги по сцені, диригенти, історичні паралелі та перспективи.

Історична реконструкція видатних подій в оперному світі дає змогу усвідомити значущість української вокальної школи (педагоги Вікторії Лук'янець – Іван Паливода та Єлизавета Чавдар) у світовому контексті, а також видатну роль постаті української співачки, яка змогла підкорити кращі оперні сцени та виступати з найвидатнішими співаками сучасності.

Список бібліографічних посилань

- Зубарева, Н. (1994, 15 ноября). Мало имеют голос. *Всеукраинские ведомости*.
 Москалец, А. (1997, 15 октября). Виктория перед штурмом Бастилии. *Киевские ведомости*, 4.
 Паваротти, Л., & Райт, У. (1997). *Мой мир* (Н. Вирязова, пер.). Вагриус.
 Тарасенко, О. (2018). *Рідні люди: Вікторія Лук'янець про Лучано Паваротті* [Телепередача]. Глас.

- Туркевич, В. (1991). Вікторія – то перемога. *Театрально-концертний Київ*, 4, 9–10.
Цыбульская, А. (1993). Королевская охота. *Музыкальная жизнь*, 6, 6–7.

References

- Moskalets, A. (1997, October 15). Viktoriya pered shturmom Bastilii [Victoria before the storming of the Bastille]. *Kievskie vedomosti* [in Russian].
- Pavarotti, L., & Wright, W. (1997). *Moi mir* [My world] (N. Viryazova, Trans.). Vagrius [in Russian].
- Tarasenko, O. (2018). *Ridni liudy: Viktoriia Lukianets pro Luchano Pavarotti* [Native people: Viktoriia Lukianets about Luciano Pavarotti] [TV show]. Hlas [in Ukrainian].
- Tsybul'skaya, A. (1993). Korolevskaya okhota [Royal Hunt]. *Muzykal'naya zhizn'*, 6, 6–7 [in Russian].
- Turkevych, V. (1991). Viktoriia – to peremoha [Victoria is a victory]. *Teatralno-kontsertnyi Kyiv*, 4, 9–10 [in Ukrainian].
- Zubareva, N. (1994, November 15). Malo imet' golos [It's not enough to have a voice]. *Vseukrainskie vedomosti* [in Russian].

VIKTORIYA LUKIANETS: ASCENDING OPERA OLYMPUS (Collaboration with Luciano Pavarotti, Placido Domingo, Jose Carreras)

Yana Ivanytska

PhD in Art Studies;

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

Kyiv National Academic Operetta Theater, Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to highlight the creative achievements of Ukrainian opera singer Viktoriia Lukianets in collaboration with three prominent contemporary tenors: Luciano Pavarotti, Jose Carreras, and Placido Domingo (the latter both as a singer and conductor). **Research methodology.** In the course of searching and analyzing the relevant literature, historical, textual, and source research methods were used. The work continued with not only printed articles, but also with the singer's personal archive (posters, programs, booklets, diaries, letters, autographs), and many interviews were conducted, the transcripts of which are stored in the author's archive. All of this helped to reconstruct historical events (dates of premieres, number and type of rehearsals, time of auditions, etc.) **Scientific novelty.** The article is the first to describe the collaboration between the Ukrainian opera singer Viktoriia Lukianets and three of the most prominent tenors of our time in detail. The context is also thoroughly described and studied: the theatres where the singers performed, their stage colleagues, conductors, historical parallels, and perspectives. **Conclusions.** The historical reconstruction of outstanding events in the opera world makes it possible to realize the significance of the Ukrainian vocal school (Viktoriia Lukianets' teachers Ivan Palyvoda and Yelyzaveta Chavdar) in the world context, as well as the outstanding role of the Ukrainian singer who was able to conquer the best opera stages and perform with the most prominent singers of our time.

Keywords: opera; role; Luciano Pavarotti; Jose Carreras; Placido Domingo; Franco Zeffirelli; La Traviata; Masquerade Ball; The Prophet; theater



DOI: 10.31866/2616-7581.6.1.2023.277893
УДК 780.614.13-048.67(477-87)"198/199":930.253

ПРОМОЦІЯ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА ЗА КОРДОНОМ НА ЗЛАМІ 80–90-Х РР. ХХ СТОЛІТТЯ (за документальними та аудіальними джерелами архіву Українського Вільного Університету)

Віолетта Дутчак

*доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва;*

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 жанрово-тематичні напрями творчої діяльності митців-бандуристів української діаспори та України в контексті діяльності Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина) періоду 80–90-х рр. ХХ ст. Джерелом аналізу слугували документальні та аудіальні джерела з архіву Українського Вільного Університету. Зокрема, використано аудіозаписи з колекції архіву УВУ та звіти про діяльність закладу освіти у 1985–1990 рр. **Методологія дослідження:** застосовано джерелознавчий, історичний, аксіологічний, музикознавчий і культурологічний підходи. Джерелознавчий метод використано з метою аналізу нових архівних джерел (текстових документальних та аудіально-медійних) для дослідження українського бандурного мистецтва у його материкових і діаспорних площинах. Інші підходи та методи дали змогу розглянути напрями діяльності бандуристів у інонаціональному середовищі (історико-типологічний та історико-хронологічний методи), цінність їх здобутків для промоції бандурного мистецтва у світі періоду 80–90-х рр. ХХ ст. (аксіологічний підхід), аналізу діяльності внеску бандуристів Північної Америки, Європи та України на композиторському, виконавському, педагогічному рівнях до світової української культури (музикознавчий і культурологічний підходи). **Наукова новизна дослідження:** вперше введено до наукового обігу матеріали аудіоархіву УВУ стосовно бандурного мистецтва. **Висновки.** Розкрито основні засади та прояви популяризації бандурного мистецтва у зарубіжжі періоду 80–90-х рр. ХХ ст. Виокремлені персоналії солістів і колективів бандуристів діаспори та України, лекторів та інструкторів навчання гри на бандурі, які проводилися при УВУ, творча діяльність яких була представлена на публічних концертах у Мюнхені, інтерв'ю та презентаціях в ефірі радіо «Свобода». Проаналізовано період, що ознаменував не лише активізацію концертної та педагогічної діяльності бандуристів зарубіжжя, але й розширення їх співпраці з бандуристами України напередодні та на початку встановлення незалежності. Ці фактори залишаються актуальними в контексті потреби узагальнення й аналізу здобутків бандурного

мистецтва зарубіжжя як складової української музичної культури, її розвитку в різні історично-часові періоди.

Ключові слова: Український Вільний Університет; архівні колекції УВУ; радіо «Свобода»; бандурне мистецтво; українська діаспора; курси гри на бандурі; жанрово-тематичний репертуар солістів та колективів бандуристів; вектори творчої діяльності бандуристів

Вступ

Бандурне мистецтво – важливий напрям у формуванні націєтворчих ідентифікаційних процесів у середовищі зарубіжжя. Музикознавці та історики української діаспори (В. Витвицький, А. Горняткевич, З. Лисько, П. Маценко, С. Наріжний, А. Рудницький та ін.) завжди розглядали кобзарство, бандурне мистецтво як важливий чинник популяризації української мови, культури, музики, активно відгукувалися рецензіями на виступи й звукозаписи бандуристів. Особливо продуктивний період розвитку бандурного мистецтва за кордоном припадає на 70–80-ті рр. ХХ ст., а уже наприкінці 80 – початку 90-х рр. бандурне мистецтво у світі популяризують солісти і колективи з України. Важлива роль у розвитку бандурного мистецтва за кордоном цього періоду також належить Українському Вільному Університету – одній з найпотужніших інституцій української діаспори, що вже понад сто років репрезентує у світі українознавчий вектор освіти і науки.

Український Вільний Університет (УВУ) – науково-освітня установа, що стала у Відні (Австрія) і продовжила свою діяльність у Празі (Чехословаччина) у 1921 р., в еміграції – після втрати Україною шансу державності. Як зазначає О. Купчинський (1998), «це перший в історії європейської культури і науки вищий навчальний і науковий заклад ..., що залишив непроминальний слід у рідній і світовій науці» (с. 29). З 1945 р. УВУ функціонує в Мюнхені (Німеччина), сформувавши поряд із навчально-освітнім напрямом (магістерські та докторантські студії в галузях українознавства, філософії, історії, міжнародного права, міжнародних відносин, української мови і літератури, психології, педагогіки, менеджменту підприємств та організацій, мистецтвознавства), також і потужну науково-дослідну базу – бібліотеку, архів, ставши для дослідників різних українознавчих напрямів важливим центром для досліджень та їх представлення, реалізованих у видавничих проектах.

Мета

Мета статті – визначити жанрово-тематичні напрями творчої діяльності митців-бандуристів української діаспори та України в контексті діяльності Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина) періоду 80–90-х рр. ХХ ст. Серед завдань дослідження: аналіз специфіки культурно-мистецьких напрямів діяльності УВУ, зокрема у сфері бандурного мистецтва періоду 80–90-х рр. ХХ ст.; систематизація інформації щодо курсів гри на бандурі при УВУ (педагогічний склад, тематика і зміст курсів, кількість і географія учасників);

визначення тематичних напрямів репертуарної площини концертів бандурного мистецтва в УВУ, зафіксованих в аудіозаписах; деталізація творчих здобутків бандуристів України та діаспори аналізованого періоду.

Основними джерелами статті стали матеріали архіву УВУ, зокрема матеріали курсів гри на бандурі, організованих в Мюнхені Фондацією УВУ упродовж 1984–1990 рр. та окремі передачі з колекції української редакції радіо «Свобода», передані до архіву УВУ. Матеріали аудіоархіву УВУ стосовно бандурного мистецтва вперше введені до наукового обігу¹, що й становить наукову новизну дослідження.

Методологія охоплює комплексне застосування методів джерелознавчого, історичного, аксіологічного, музикознавчого та культурологічного підходів. Це уможливило розглянути нові архівні джерела (текстові документальні та аудіально-медійні) для дослідження українського бандурного мистецтва у функціонуванні його материкової та діаспорної складових (*джерелознавчий метод*), проаналізувати специфіку діяльності бандуристів у інонаціональному середовищі (*історико-типологічний та історико-хронологічний методи*), цінність їх здобутків для промоції бандурного мистецтва у світі періоду 80–90-х рр. ХХ ст. (*аксіологічний підхід*), визначити внесок бандуристів Північної Америки, Європи та України досліджуваного періоду у синтезування композиторського, виконавського, педагогічного рівнів творчості до світової української культури (*музикознавчий і культурологічний підходи*).

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Пропонована стаття ґрунтується на аналізі публікацій за кількома напрямками. По-перше, наукові матеріали стосовно діяльності УВУ: збірники статей Українського Вільного Університету (2015) з нагоди 100-ліття закладу (Т. Гундорова, Я. Мельник, М. Присяжний, О. Яценко і О. Кириленко, Т. Федорів та ін.), а також інтерв'ю ректора університету, професора М. Пришляк (Романчук, 2017). Для аналізу також були залучені звіти 1985–1990 рр. щодо діяльності Фондації УВУ зі США за редакцією професора П. Гоя (1985, 1986b, 1987, 1988, 1989, 1990).

По-друге, джерельні матеріали стосовно історії та аудіозаписів радіо «Свобода» – «Говорить радіо Визволення» (1956, 1957), «Говорить радіо Свобода» (1962), монографія О. Ремовської (2014) «Говорить радіо Свобода. Історія української редакції», а також безпосередні матеріали з вебсайту української редакції медіа (<https://www.radiosvoboda.org/>).

По-третє, публікації аналізу тенденцій і напрямів розвитку бандурного мистецтва за кордоном, у середовищі української діаспори. Пропонована стаття продовжує попередні наукові роботи авторки (Дутчак, 2013, 2018, 2019; Бобеч-

¹ Дослідження виконано в межах реалізації завдань «Меморандуму між Прикарпатським національним університетом імені Василя Стефаника і Українським Вільним Університетом», що уможливило опрацювання матеріалів Архіву УВУ ("Меморандум", 2022). Авторка статті також особисто висловлює щире вдячність Ректору УВУ, професору Марії Пришляк за сприяння у дослідженнях та використанні аудіоколекції Архіву УВУ, а також професору Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Мирону Черепанину – за співпрацю в оцифруванні аудіоматеріалів.

ко & Дутчак, 2023), а також узагальнює дослідження, здійснені Г. Карась (2012, 2021), О. Попович (Porowicz, 2005) та ін.

У статті введено до наукового обігу аналіз аудіозаписів періоду 80–90-х рр. ХХ ст. з архіву УВУ, оцифрування й аналіз яких здійснено в межах реалізації Меморандуму про співпрацю між Прикарпатським національним університетом імені Василя Стефаника і Українським Вільним Університетом ("Меморандум", 2022).

Виклад матеріалу дослідження

Період з середини 70-х і упродовж 80-х рр. ХХ ст., аж до відновлення незалежності України – досить показовий щодо інтенсифікації різних напрямів діяльності бандуристів зарубіжжя. Саме в цей період створюються навчальні інституції, численні ансамблеві колективи, розгортають гастрольну діяльність у світі провідні солісти та капели задля популяризації бандури, а відповідно й підтримки ідентифікаційних процесів для українців за кордоном.

Так, 1972 року була започаткована Школа кобзарського мистецтва (ШКМ) у Нью-Йорку (С. Кіндзерявий-Пастухів – директор, М. Досінчук-Чорний – адміністратор). Закупивши власним коштом 65 бандур, М. Досінчук стає не лише адміністратором новоствореної школи, а і її ідейним натхненником, фактично першим створює стаціонарний заклад для навчання бандуристів в умовах еміграції, адже до того часу опанування інструмента здійснювалося лише в літніх кобзарських таборах. Поряд із виконавськими й освітніми напрямками діяльності Капели бандуристів ім. Т. Шевченка (США) під керівництвом Г. Китастого, функціонування Школи кобзарського мистецтва стало потужним промоутором бандурного мистецтва у багатьох країнах світу. «У стінах навчального закладу зазвучала українська мова. Хто з учнів не знав її – то удосконалював. Хто призабув – пригадував, а кого батьки не навчили – вивчав, починаючи з азів. Школа стала своєрідним центром розвитку і популяризації в діаспорі українського мистецтва, зокрема – кобзарського» (Литвин, 1999, с. 9–10). Дочки М. Досінчука Ірина та Лідія стали першими ученицями бандурної школи.

М. Досінчук-Чорний ініціював також видавничу діяльність Школи кобзарського мистецтва, зокрема вихід «Кобзарського листка» (1973–1981), аз 1981 р. двомовного журналу-квартальника «Бандура». Микола Досінчук-Чорний був переконаний, що мистецтво виконує важливу функцію щодо поширення української культури у світі, допомагає пізнати Україну. Виняткову роль у цьому плані маестро надавав бандурі. «Невмирущий дух України завжди виявляється у творах народних митців, а найбільше в бандурі. Спів і гра бандуристів по-особливому хвилюють слухача», – писав він (Досінчук-Чорний, 1993, с. 59). «Бандура – то вже такий інструмент, що повністю присвятивши себе йому, людина не може не працювати для відродження і утвердження духовності українського народу. Бо як Тризуб є символом нашої держави, так бандура є символом її культури», – постійно наголошував він (Досінчук-Чорний, 1993, с. 55–57). І саме учні, які пізніше стали наставниками Школи, спричинилися до активізації бандурного мистецтва у цілому світі, проводячи лекції, практичні заняття, курси, табори та ін.

В Західній Європі у той час активним центром україністики залишався Український Вільний Університет у Мюнхені. Його співпраця з ЦПУЕН – Центральним представництвом української еміграції в Німеччині, українською редакцією радіо «Свобода» та Фондацією УВУ зі США, – зосереджувалася на багатьох напрямках освітнього, наукового та культурно-мистецького спрямування. Одним з таких напрямів стала підтримка розвитку бандурного мистецтва. Гастролю бандурних колективів, організація зустрічей та концертів, зокрема Капели бандуристів ім. Т. Шевченка під керівництвом Г. Китастого (1975), бандуристів Володимира Луціва, квартету «Кобзарське братство» (Великобританія), Богдана Шарка (Німеччина) та ін., сприяли популяризації інструмента та його розвитку. Упродовж 1979–1995 рр. у Мюнхені в українській редакції радіо «Свобода» працювала журналістка Ганна Бойчук (Щепко), яка, до речі, теж була бандуристкою, щоденно виходила в ефір, готуючи передачі українознавчого характеру, зокрема культурно-мистецького. Саме у її інтерв'ю залишилися спілкування з видатними виконавцями-бандуристами та диригентами, записи митців, що є свідченням сприйняття бандури як важливого національного символу для українців світу.

1982 р. за підтримки Українського Вільного Університету найбільш активні випускники Школи кобзарського мистецтва Нью-Йорка заснували ТУБ – Товариство українських бандуристів. Його підрозділом стає ТУБЄ – Товариство українських бандуристів Європи. Товариство ставило за мету популяризацію бандурного мистецтва, організацію навчально-освітніх курсів, шкіл, таборів саме на європейському континенті, координуючи та синтезуючи зусилля митців різних країн. Товариства бандуристів (ТУБ і ТУБЄ) щільно співпрацювали із Капелю бандуристів імені Т. Шевченка та Фондацією УВУ (США). У 80–90-х рр. ця співпраця поширилася на організацію і функціонування літніх таборів та курсів для молоді в Європі й Америці, що відбувалися під спільним патронатом ТУБУ і Фондації УВУ.

За сприяння Фондації УВУ та її голови професора Петра Го́я (США) у Мюнхені (Німеччина) упродовж 1984–1990 рр. відбулися акредитовані курси кобзарського мистецтва. Курси були спрямовані для учасників різного віку зі Швеції, Голландії, Франції, Англії, Бельгії, Польщі та Німеччини. Інструкторами курсів у різний час були досвідчені бандуристи діаспори (А. Горняткевич, В. Китастий, Ю. Китастий, Л. Чорна, Н. Гончаренко, М. Дейчаківський, О. Родак, Т. Павловський, М. Фаріон, О. Левчишин-Попович та ін.), а також з України (О. Стахів, А. Куцевич).

Загалом курси мали історично-теоретичне й практичне репертуарно-тематичне спрямування (наприклад, «Українські народні пісні і бандура», «Порівняльний фольклор. Українські думи»). На них вивчалися основи гри на бандурі чернігівським та полтавським способами, технічні вправи різної складності, спів у хорі. Репертуар учасників складався з народних пісень різних жанрів (сольних та ансамблевих), які наприкінці курсу виконувалися під час концерту. Окрім практичної гри на бандурі, слухачі курсів також аналізували окремі зразки традиційного вокально-інструментального та інструментального репертуару кобзарів і бандуристів.

Так, у 1984 р. у Мюнхені при УВУ стартує перший курс кобзарського мистецтва. Його учасниками стали 21 слухач різного віку зі Швеції, Франції, Англії,

Бельгії та Німеччини. Інструкторами курсу були бандуристки з Нью-Йоркської Школи кобзарського мистецтва Л. Чорна та Н. Гончаренко. На курсі вивчалися основи гри на бандурі чернігівським та полтавським способами, різної складності технічні вправи, спів у хорі. Репертуар складався з народних пісень, які в кінці курсу виконувались під час концерту (Карась, 2021). Завершилися курси виступами бандуристів біля ратуші м. Мюнхена, на території колишнього концтабору в Дахау та на каналі телебачення Баварії.

1985 р. новий курс «Українські народні пісні і бандура» при УВУ ставив за мету розглянути елементи національної народної музики в контексті європейської народної музики.

Співпраця УВУ з іншими організаціями українознавчого характеру була цілком обґрунтованою. Як зазначав у вступному слові до концерту бандуристів голова Фондації УВУ професор Петро Ґой (1986а), «зовсім не випадково, що академічний курс "Про українські народні пісні й бандуру" знайшов свій притулок в програмі та приміщеннях УВУ – цієї всенаціональної української альма-матер, що служить вірно українській науці та українській спільноті поза межами Батьківщини. <...> Однією з форм праці фундації, окрім стипендій і фінансової допомоги, є в основному рошення молодой української зміни на базі глибинного вивчення і пізнання нашого минулого й сучасного, нашого буття у всій його багатогранності».

Головним викладачем курсу був В. Китастий, помічниками – Юліан Китастий та Лідія Чорна. *Віктор Китастий* (1943–2000) – американський професор, вчений, дипломат, музикант, культуролог, відомий громадсько-культурний діяч українського походження. Син відомого бандуриста, диригента і композитора, багаторічного керівника Капели бандуристів ім. Т. Шевченка (Детройт, США) Григорія Китастого, В. Китастий за освітою літературознавець (1967 р. він отримав диплом магістра зі світової літератури в Університеті Сан-Дієго (Каліфорнія), у 1984 р. – диплом доктора наук з порівняльної літератури у цьому ж закладі освіти), проте активіст бандурного виконавства, постійно виступав з інструментом. Упродовж 1980–1985 рр. повністю присвячує себе поширенню мистецтва гри на бандурі серед молоді США та Канади. Співпрацює у цьому напрямі разом з батьком Григорієм Китастим та Капелою бандуристів імені Т. Шевченка. За його сприяння та участі на американському континенті була створена ціла мережа літніх таборів-шкіл гри на бандурі. Паралельно в 1980–1985 роках він очолює Товариство українських бандуристів (ТУБ), організовує зведені концерти молодих бандуристів США та Канади, співпрацює з редакцією журналу «Бандура» (Нью-Йорк) (Дутчак, 2013, с. 171).

Курс «Українські народні пісні і бандура» 1985 року при УВУ завершився концертом його учасників, а програму склали українські народні пісні різних жанрів – духовні «Через поле щирокее», історичні «Ой у 1791 році», «Про Кармелюка», ліричні «Ой з-за гори кам'яної», «По садочку ходжу», «Взяв би я бандуру», жартівливі «А калина не верба», «Дівчинонька по гриби ходила». Були продемонстровані сольні та ансамблеві форми виконання (дуети, квінтет, солісти з капелою). Слід зауважити, що до курсу долучилися бандуристи Мирон та Михайло Постолани з Великобританії, Юрій Дубицький, Мирослава Антонович, Ганна Ще-

пко (Бойчук) з Німеччини та ін. Всі вони надалі активно виступатимуть з інструментом. На завершення концерту виступив ректор УВУ, професор Володимир Янів, який зазначив, що «бандура може поширювати любов до рідної традиції серед нашої молоді на чужині» ([Аудіоколекція], б.д.).

Же у 1986 р. при УВУ під керівництвом А. Горняткевича (Канада) відбувся наступний курс бандуристів «Порівняльний фолкльор. Українські думи». Слід зауважити, що курс теж був акредитованим у програмі УВУ (3 кредити). Упродовж курсу, окрім практичної гри на бандурі, слухачі аналізували окремі думові зразки, їх форму, тематичні напрями, навчалися речитації, опанували побудову форми в імпровізованих композиціях.

Андрій Горняткевич (1937 р. н.) – професор університету Альберти (Едмонтон, Канада), виконавець народних дум і дослідник кобзарського мистецтва (Дутчак, 2018). Учень В. Юркевича і З. Штокалка, дослідник думового репертуару як філолог і культуролог, виконавець-імпровізатор, він створив для слухачів курсу активну різнохарактерну атмосферу діяльності, пізнання кобзи-бандури як інструмента минулого і сучасності. На курсах бандури учасники (26 осіб) з Великобританії, Австрії, Нідерландів, Франції, Німеччини, Канади і США вивчали інструмент і під керівництвом Тараса і Лілії Павловських з США. На заключному концерті курсу виступали солісти (бандуристи А. Горняткевич, М. Антонович, співаки В. Вовчук, І. Зелена), камерні ансамблі (дуєт сестер Дерев'янка з Бельгії, дуєт Тараса і Лілії Павловських), а також зведена капела бандуристів. До програми увійшли думи, українські народні пісні, твори Г. Китастого, інструментальні танці ([Аудіоколекція], б.д.).

У 1988 р. IV курс у Мюнхені провели бандуристи М. Дейчаківський (США) – мистецький керівник та А. Несмачний (Німеччина) – адміністратор. Микола Дейчаківський (1959 р. н.) – український бандурист і диригент в діаспорі, учасник Капели бандуристів ім. Т. Шевченка, учень Г. Китастого. У Нью-Йорку він певний час очолював відомий ансамбль Школи кобзарського мистецтва «Гомін степів». Загалом учасниками бандурного курсу стала студіююча молодь з Бельгії, Нідерландів, Франції, Швеції, Польщі та Німеччини. Наприкінці курсу відбувся звітний концерт, в якому взяли участь всі учні з сольними та ансамблевими композиціями.

У 1989 р. при УВУ розпочався наступний V курс, в межах якого відбувалися навчальні заняття та концертні програми. Його теж очолив М. Дейчаківський (США), а помічником була керівник ансамблю «Бандура» (Перемишль, Польща) Ольга Левчишин-Попович. Також інструкторами у цьому бандурному курсі в Мюнхені під керівництвом М. Дейчаківського виступили Надія і Катя Дерев'янка (Бельгія), Павло й Анна Пачехи (Франція), Мирослава Антонович (Нідерланди), а також викладач співу Володимир Глушак (Україна). Учасників курсу всього було 42 – з Німеччини, Польщі, США, Югославії, Італії, Бельгії, Франції.

М. Дейчаківський в інтерв'ю радіо «Свобода» зазначав, що «вперше в історії бандурних курсів УВУ інструкторами були не лише бандуристи Північної Америки, але й Західної Європи, що засвідчувало поступовий професійний ріст педагогів бандури в діаспорі». Загалом упродовж курсів 4 групи бандуристів мали заняття гри на інструменті, хорового співу, індивідуальні консультації з гри

та співу. Окрім того, учасники відвідували лекції в Українському Вільному Університеті – професора А. Вірсти (Франція) щодо розвитку української музики і творчості композиторів, про історію кобзарства і його представників ([Аудіоколекція], б.д.).

М. Дейчаківський зазначав в інтерв'ю радіо «Свобода» про проблему виробництва бандур, зокрема в Україні (чернігівської фабрики) та США (полтавських бандур моделі братів Гончаренків), про важливу активізацію діяльності майстра В. Вецала в Канаді щодо виготовлення інструментів, зокрема дитячих. Також він звернув увагу, що виготовлення інструментарію забезпечило б ту велику зацікавленість бандурою, яка спостерігається в Європі, зокрема в Югославії та Франції. Саме у виступі М. Дейчаківського озвучено про необхідність взаємодії з бандуристами України щодо методики гри, навчальної літератури, а також відродження саме кобзарських традицій та репертуару ([Аудіоколекція], б.д.).

Також він розповів про новий етап розвитку діяльності Капели бандуристів ім. Т. Шевченка (Детройт) під керівництвом диригента Володимира Колесника. Це проявилось в оновленні репертуару (шевченківський репертуар, стрілецькі пісні, відродження й актуалізація творчості Г. Хоткевича для харківських бандур), використанні апаратури для посилення звуку інструментів завдяки індивідуальним мікрофонам, активізації гастрольної діяльності містами США і Канади. Бандурист звернув увагу на певну відмінність репертуару Київської та Детройтської капел бандуристів, а також потребу посилення саме бандурного тембру в колективі. Саме в інтерв'ю бандуриста прозвучала ідея про майбутні гастролі Капели бандуристів ім. Т. Шевченка містами України, яка й була реалізована напередодні відновлення незалежності в червні 1991 року ([Аудіоколекція], б.д.).

21 липня 1989 р. в Мюнхені пройшов концерт «Українська пісня» – з нагоди І-го з'їзду Товариства Українських бандуристів Європи і курсу «Українська народна музика і бандура» при Українському Вільному Університеті. У концерті взяли участь колективи бандуристів з Польщі – ансамбль «Бандура» з Перемишля (керівник Ольга Левчишин-Попович) і ансамбль бандуристок з Гданська (керівник Ольга Гбур).

Ансамбль бандуристів з Гданська «Відгомін» (заснований Л. Сивіцьким в 1983 р.), який включає 7 учасниць, виступав під керівництвом Олександри Гбур (яка очолила колектив з 1986 р.).

Ольга Левчишин-Попович (1961 р. н.) – співачка, бандуристка, музикознавиця. Вищу освіту здобула на вокальному факультеті Краківської Музичної Академії. Очолила ансамбль «Бандура», започаткований 1978 року Володимиром Пайташем. Вона поставила за мету високопрофесійне зростання колективу (6 учасниць), що дало змогу репрезентувати власну виконавську творчість з 1984 року за кордоном – у Німеччині, Італії, Бельгії, Югославії, Канаді (Бобечко & Дутчак, 2023, с. 23–24).

Упродовж комунікації на курсах з М. Дейчаківським керівники ансамблів із Польщі «Бандура» (Перемишль) та «Відгомін» (Гданськ) змогли ознайомитися з репертуаром та методикою навчання Г. Китастого – керівника Капели бандуристів ім. Т. Шевченка, а пізніше використати у подальшій практичній репетиційній і концертній діяльності.

Концерт у залі Української Католицької Парафії в Мюнхені охоплював різножанрову програму. Перша частина була присвячена 175-літтю від дня народження Тараса Шевченка, тому всі твори виконувалися на тексти поета. Кожен з ансамблів репрезентував і власні напрацювання, і спільні композиції, зокрема «Заповіт», який відкривав концерт. Серед творів прозвучали «Ой три шляхи широкії» (муз. народна, обр. Гданського ансамблю), «По діброві вітер віє» (муз. народна, обр. В. Лобка) – у виконанні Гданського ансамблю. Ансамбль «Бандура» (Перемишль) представив шевченківський репертуар своєю творчістю у композиціях «Тарасова ніч» (муз. В. Ємця), «Вітре буйний» (муз. Б. Фільц), «Черевички» (муз. народна, обр. М. Леонтовича), «У перетіку ходила» (муз. народна, обр. О. Незовибатька), «Учітєся, брати мої» (муз. А. Кос-Анатольського). Вже цей перелік засвідчує досить широке і професійне опрацювання ансамблевого бандурного репертуару на вірші Т. Шевченка ([Аудіоколекція], б.д.).

Друга частина концерту польських бандуристів охоплювала український популярний вокально-інструментальний та інструментальний репертуар. Прозвучали відомі пісні «Місяць на небі» (нар. пісня, обр. Г. Верьовки), «Птичка невеличка» (нар. пісня, обр. В. Лобка), «Вечір на дворі» (нар. пісня, обр. А. Бобиря), а також інструментальні композиції «Запорожець», «В'язанка» – у виконанні Гданського ансамблю (кер. О. Гбур).

Ансамбль «Бандура» з Перемишля (кер. О. Левчишин-Попович) виконав «Чотири воли пасу я» (нар. пісня, обр. А. Кос-Анатольського) та «Ой казала мені мати» (нар. пісня, обр. О. Левчишин-Попович). Обидва ансамблі запропонували слухачам твори у спільному виступі «Запорізька похідна (марш)» (муз. Є. Адамцевича) та «Реве та стогне Дніпр широкий» (сл. Т. Шевченка, муз. народна, обр. Д. Крижанівського). Солостка концерту – Ольга Левчишин-Попович (сопрано).

Загалом виконання бандуристів з Польщі відзначалося якісною чистотою інтонування, гармонічним злагодженим ансамблюванням у співі, чіткістю інструментальної гри, динамікою та емоційністю висловлювання. Аналіз репертуару ансамблів бандуристів з Польщі засвідчує фаховий підхід до його формування і високий рівень виконавства. Неабияка заслуга в цьому фахових музикантів, зокрема керівниці ансамблю «Бандура» (Перемишль) Ольги Левчишин-Попович, яка проходила стажування за кордоном (Бобечко & Дутчак, 2023, с. 25).

Кінцевий концерт V курсу бандуристів завершився концертом світлої пам'яті Григорія Китастого у 5-річчя його смерті. У ньому взяли участь усі бандуристи курсу різного віку й майстерності. Зокрема, були виконані твори «Зійшов місяць», «Зоре моя вечірняя» на вірші Т. Шевченка, народні пісні «Вийшли в поле косарі», «Як поїхав мій миленький» (усі в обр. Г. Китастого) різними групами початківців. Також прозвучали авторські композиції Г. Китастого «Задніпрянка» (сл. Ю. Буряківця) та «Марш молодих» (сл. І. Багряного), інструментальна «Гомін степів». Окрім того, були представлені пісні «Гей, нум стрільці січовії» (обр. М. Леонтовича), інструментальні в'язанки народних мелодій і танців, народні пісні на вірші Т. Шевченка «Встає хмара» (обр. В. Ємця), «Наш отаман Гамалія» (обр. М. Фаріона). Окремими й зведеними ансамблями початківців керувала Мирослава Антонович ([Аудіоколекція], б.д.).

В межах курсу був проведений установчий з'їзд Товариства українських бандуристів Європи, який ставив за мету поширення інформації про кобзарське та бандурне мистецтво у світі, налагодження творчих й організаційних зв'язків між бандуристами різних країн, спільне видання творів, аудіозаписів, методик гри, організацію навчально-освітніх курсів, шкіл, таборів (Дутчак, 2013, с. 120).

Керівником курсів бандурного мистецтва при УВУ в 1990 р. був Марко Фаріон (США). *Марко Фаріон* (1962 р. н.) – український бандурист і співак в діаспорі, учасник Капели бандуристів ім. Т. Шевченка, вивчав бандуру у Г. Китастого, спів – у Клівлендському інституті музики. Під його керівництвом учасники курсу вивчали репертуар, виданий освітньою комісією ТУБу. Серед збірників – твори на вірші Т. Шевченка, канти, народні пісні, інструментальні танці, які виконувалися початківцями та учасниками різних вікових категорій.

Зацікавленість до бандури простежується й у багатьох передачах української редакції радіо «Свобода», де транслювалися записи Державної Капели бандуристів України під кер. О. Мінківського, Капели бандуристів ім. Т. Шевченка під кер. Г. Китастого, окремі аудіозразки творів у виконанні З. Штокалка, В. Луціва, В. Нечепи, К. Новицького, В. Кушпета, О. Стахіва, Р. Гриньківа та ін. Здебільшого це були думові композиції, духовні пісні та псалми, твори українських композиторів, авторські обробки народних пісень та інструментальних мелодій.

Упродовж 90-х рр. і до початку 2000-х рр. до Мюнхена приїздили з концертами й бандуристи з України. Це, зокрема, Василь Нечепи, Володимир Кушпет, дует «Сад пісень» (Тетяна Лобода та Микола Береговий), Галина Менкуш, Роман Гриньків (Київ), Остап Стахів, сімейне тріо родини Баранів, тріо бандуристок «Червона калина» (Львів) та ін. Їх репертуар охоплював різножанрові твори, переважно думи, історичні пісні, січові пісні, псалми та духовні пісні, кобзарський традиційний інструментальний і жартівливий репертуар, шевченкіана. Записи їх концертів та окремі інтерв'ю також зберігаються в аудіоархіві Українського Вільного Університету. Всі вони сприяли подальшій популяризації інструмента та української музичної культури.

Висновки

Бандурне мистецтво за кордоном завжди було важливим ідентифікаційним фактором творчості, оскільки й сам інструмент, і його репертуар визначали українські національні традиції. Введення до наукового обігу й аналіз аудіозаписів періоду 80–90-х рр. ХХ ст. з архіву УВУ дав змогу виявити, що діяльність бандуристів згаданого періоду була сконцентрована на розвитку освітньо-педагогічних і виконавських напрямів завдяки діяльності Українського Вільного Університету (Німеччина), Фондації УВУ (США), що було реалізовано через організацію бандурних курсів і концертних виступів. Тематична площина концертів солістів і колективів бандуристів у Німеччині охоплювала думовий епос, духовні твори, шевченкіану, популяризацію творчості Г. Китастого та історичних пісень різних періодів. Завдяки збереженню аудіозаписів концертів курсів зафіксовані зразки виконавської техніки та інтерпретації мистецьких творів бандуристами зарубіжжя 80–90-х рр. ХХ ст. Також аудіоархів УВУ містить бандурний репер-

туар згаданого періоду щодо творчості виконавців з України, які концертували в Німеччині та виступали у передачах української редакції радіо «Свобода».

Список бібліографічних посилань

- [Аудіоколекція]. (б.д.). Аудіоархів Українського Вільного Університету, Мюнхен.
- Бобечко, О., & Дутчак, В. (2023). Творчий портрет Ольги Попович: синергія та ідентифікація напрямів діяльності. В *Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience* (с. 20–44). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-293-7-2>
- Говорить Радіо Визволення: збірка матеріалів української редакції (Кн. 1). (1956). Заходом Української Редакції Радіо Визволення.
- Говорить Радіо Визволення: збірка матеріалів української редакції (Кн. 2). (1957). Заходом Української Редакції Радіо Визволення.
- Говорить Радіо Свобода: збірка матеріалів української програми (Кн. 3). (1962). Заходом Української Редакції Радіо Свобода.
- Г'ой, П. (Упоряд.). (1985). *Збірка журнальних і газетних статей про діяльність УВУ, професури, градуантів і фундації*. Архів Українського вільного університету, Мюнхен
- Г'ой, П. (1986a). Слово голови фундації УВУ під час концерту бандуристів у Мюнхені. *Бандура*, 15–16, 38–40.
- Г'ой, П. (Упоряд.). (1986b). *Збірка журнальних і газетних статей про діяльність УВУ, професури, градуантів і фундації*. Архів Українського вільного університету, Мюнхен
- Г'ой, П. (Упоряд.). (1987). *Збірка журнальних і газетних статей про діяльність УВУ, професури, градуантів і фундації*. Архів Українського вільного університету, Мюнхен
- Г'ой, П. (Упоряд.). (1988). *Збірка журнальних і газетних статей про діяльність УВУ, професури, градуантів і фундації*. Архів Українського вільного університету, Мюнхен
- Г'ой, П. (Упоряд.). (1989). *Збірка журнальних і газетних статей про діяльність УВУ, професури, градуантів і фундації*. Архів Українського вільного університету, Мюнхен
- Г'ой, П. (Упоряд.). (1990). *Збірка журнальних і газетних статей про діяльність УВУ, професури, градуантів і фундації*. Архів Українського вільного університету, Мюнхен
- Досінчук-Чорний, М. (1993). Зустрічі з кобзарями України. *Бандура*, 43–44, 37–59.
- Дутчак, В. (2013). *Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття* [Монографія]. Фоліант.
- Дутчак, В. (2018). Творча і наукова діяльність Андрія Горняткевича (Канада) в контексті розвитку бандурного мистецтва України та діаспори. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 2, 106–124. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.2018.153383>
- Карась, Г. (2012). *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття* [Монографія]. Тіповіт.
- Карась, Г. (2021). Типологія освітніх бандурних інституцій української діаспори. В *Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style* (с. 165–183). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-8>
- Купчинський, О. (1998). Науково-організаційна та видавнича діяльність Українського Вільного Університету (1921–1991). В *Український Вільний Університет (1921–1996)* [Матеріали конференції] (с. 29–44). Національна бібліотека Чеської Республіки.

- Литвин, М. (1999). Апостол бандури. *Бандура*, 69–70, 9–10.
- Меморандум про співпрацю в реалізації проекту «Українська культурно-мистецька спадщина у фондах Архіву Українського Вільного Університету: оцифрування і наукове осмислення» між Прикарпатським національним університетом імені Василя Стефаника (Івано-Франківськ, Україна) та Українським Вільним Університетом (Мюнхен, Німеччина). (2022). Реєстраційний № 78с/22.
- Ремовська, О. (2014). *Говорить Радіо Свобода. Історія української редакції*. Видавничий дім «Києво-Могилянська академія».
- Романчук, О. (2017, 27 листопада). *Марія Пришляк: «Український Вільний Університет – це європейська інституція, яка формує майбутніх лідерів інтеграції України в Європу»*. Фондація Українського Вільного Університету. <https://ufuf.org/?p=4824>
- Український Вільний Університет. (2015). *Науковий збірник Українського Вільного Університету* (Т. 20).
- Dutchak, V. (2019). Sound recording dynamics in bandura art of Ukrainian diaspora in the XX – the beginning of XXI centuries. In *Culture and arts in the educational process of the modernity* (pp. 17–37). Liha-Pres. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-143-8/17-37>
- Popowicz, O. (2005). Tradycje bandurowe w Polsce. In *Karpacki Collage Artystyczny* (pp. 115–166). Mytusa

References

- [Audiokolektsiia] [Audio collection]. (n.d.). Audio archive of the Ukrainian Free University, Munich [in Ukrainian].
- Bobechko, O., & Dutchak, V. (2023). Tvorchyi portret Olhy Popovych: synerhiia ta identyfikatsiia napriamiv diialnosti [Creative portrait of Olga Popovych: synergy and identification of areas of activity]. In *Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience* (pp. 20–44). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-293-7-2> [in Ukrainian].
- Dosinchuk-Chorny, M. (1993). Zustrichi z kobzariamy Ukrainy [Meetings with kobzars of Ukraine]. *Bandura*, 43–44, 37–59 [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2013). *Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia XX – pochatku XXI stolittia* [Bandura art of Ukrainian abroad of the 20th – beginning of the 21st century] [Monograph]. Foliant [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2018). Tvorchia i naukova diialnist Andriia Horniatkevycha (Kanada) v konteksti rozvytku bandurnoho mystetstva Ukrainy ta diaspory [Artistic and scientific activity of Andrii Horniatkevych (Canada) in the context of bandura art development in Ukraine and among diaspora]. *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. (2019). Sound recording dynamics in bandura art of Ukrainian diaspora in the XX – the beginning of XXI centuries. In *Culture and arts in the educational process of the modernity* (pp. 17–37). Liha-Pres. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-143-8/17-37> [in English].
- Goi, P. (Comp.). (1985). *Zbirka zhurnalnykh i hazetnykh statei pro diialnist UVU, profesury, graduantiv i fundatsii* [A collection of magazine and newspaper articles about the activities of UFU, the professorship, graduates and the foundation]. Archive of the Ukrainian Free University, Munich [in Ukrainian].

- Goi, P. (1986a). Slovo holovy fundatsii UVU pid chas kontsertu bandurystiv u Miunkheni [The speech of the head of the UFU foundation during the concert of bandurists in Munich]. *Bandura*, 15–16, 38–40 [in Ukrainian].
- Goi, P. (Comp.). (1986b). *Zbirka zhurnalnykh i hazetnykh statei pro diialnist UVU, profesury, graduantiv i fundatsii* [A collection of magazine and newspaper articles about the activities of UFU, the professorship, graduates and the foundation]. Archive of the Ukrainian Free University, Munich [in Ukrainian].
- Goi, P. (Comp.). (1987). *Zbirka zhurnalnykh i hazetnykh statei pro diialnist UVU, profesury, graduantiv i fundatsii* [A collection of magazine and newspaper articles about the activities of UFU, the professorship, graduates and the foundation]. Archive of the Ukrainian Free University, Munich [in Ukrainian].
- Goi, P. (Comp.). (1988). *Zbirka zhurnalnykh i hazetnykh statei pro diialnist UVU, profesury, graduantiv i fundatsii* [A collection of magazine and newspaper articles about the activities of UFU, the professorship, graduates and the foundation]. Archive of the Ukrainian Free University, Munich [in Ukrainian].
- Goi, P. (Comp.). (1989). *Zbirka zhurnalnykh i hazetnykh statei pro diialnist UVU, profesury, graduantiv i fundatsii* [A collection of magazine and newspaper articles about the activities of UFU, the professorship, graduates and the foundation]. Archive of the Ukrainian Free University, Munich [in Ukrainian].
- Goi, P. (Comp.). (1990). *Zbirka zhurnalnykh i hazetnykh statei pro diialnist UVU, profesury, graduantiv i fundatsii* [A collection of magazine and newspaper articles about the activities of UFU, the professorship, graduates and the foundation]. Archive of the Ukrainian Free University, Munich [in Ukrainian].
- Hovoryt Radio Svoboda: zbirka materiialiv ukrainskoi prohramy* [Radio Liberty Speaks: a collection of Ukrainian program materials] (Book 3). (1962). Zakhodom Ukrainskoi Redaktsii Radio Svoboda [in Ukrainian].
- Hovoryt Radio Vyzvolennia: zbirka materiialiv ukrainskoi redaktsii* [Radio Vyzvolennia speaks: a collection of materials from the Ukrainian edition] (Book 1). (1956). Zakhodom Ukrainskoi Redaktsii Radio Vyzvolennia [in Ukrainian].
- Hovoryt Radio Vyzvolennia: zbirka materiialiv ukrainskoi redaktsii* [Radio Vyzvolennia speaks: a collection of materials from the Ukrainian edition] (Book 2). (1957). Zakhodom Ukrainskoi Redaktsii Radio Vyzvolennia [in Ukrainian].
- Karas, H. (2012). *Muzychna kultura ukrainskoi diaspory u svitovomu chasoprostori XX stolittia* [Musical culture of the Ukrainian diaspora in the world time-space of the 20th century] [Monograph]. Tipovit [in Ukrainian].
- Karas, H. (2021). Typolohiia osvithnikh bandurnykh instytutiv ukrainskoi diaspory [Typology of educational bandura institutions of the Ukrainian diaspora]. In *Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style* (pp. 165–183). Baltija Publishing. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-8> [in Ukrainian].
- Kupchynskyi, O. (1998). Naukovo-orhanizatsiina ta vydavnycha diialnist Ukrainskoho Vilnoho Universytetu (1921–1991) [Scientific, organizational and publishing activities of the Ukrainian Free University (1921–1991)]. In *Ukrainskyi Vilnyi Universytet (1921–1996)* [Ukrainian Free University (1921–1996)] [Conference proceedings] (pp. 29–44). National Library of the Czech Republic [in Ukrainian].
- Lytvyn, M. (1999). Apostol bandury [Apostle of bandura]. *Bandura*, 69–70, 9–10 [in Ukrainian].

- Memorandum pro spivpratsiu v realizatsii proiektu "Ukrainska kulturno-mystetska spadshchyna u fondakh Arkhivu Ukrainskoho Vilnoho Universytetu: otsyfruvannia i naukove osmyslennia" mizh Prykarpatskym natsionalnym universytetom imeni Vasylia Stefanyka (Ivano-Frankivsk, Ukraina) ta Ukrainyskym Vilnym Universytetom (Miunkhen, Nimechchyna) [Memorandum on cooperation in the implementation of the project "Ukrainian cultural and artistic heritage in the archives of the Ukrainian Free University: digitization and scientific understanding" between Vasyl Stefanyk Precarpathian National University (Ivano-Frankivsk, Ukraine) and Ukrainian Free University (Munich, Germany)]. (2022). Registration № 78s/22 [in Ukrainian].
- Popowicz, O. (2005). Tradycje bandurowe w Polsce. In *Karpacki Collage Artystyczny* (pp. 115–166). Mytusa [in Polish].
- Removska, O. (2014). *Hovoryt Radio Svoboda. Istorii ukrainskoi redaktsii* [Radio Svoboda is speaking. History of the Ukrainian editorial office]. Publishing House "Kyiv-Mohyla Academy" [in Ukrainian].
- Romanchuk, O. (2017, November 27). *Mariia Pryshliak: "Ukrainskyi Vilnyi Universytet – tse yevropeiska instytutsiia, yaka formuie maibutnikh lideriv integratsii Ukrainy v Yevropu"* [Mariia Pryshliak: "Ukrainian Free University is a European institution that forms future leaders of Ukraine's integration into Europe"]. Ukrainian Free University Foundation. <https://ufuf.org/?p=4824> [in Ukrainian].
- Ukrainian Free University. (2015). *Naukovyi zbirnyk Ukrainskoho Vilnoho Universytetu* [Scientific collection of the Ukrainian Free University] (Vol. 20) [in Ukrainian].

PROMOTION OF BANDURA ART ABROAD AT THE TURN OF THE 80S AND 90S OF THE TWENTIETH CENTURY (based on documentary and audio sources from the archives of the Ukrainian free university)

Violetta Dutchak

*Doctor of Arts, Professor, Head of the Music Ukrainistics and Folk Instruments Department;
ORCID: 0000-0001-6050-4698; e-mail: violetta.dutchak@pnu.edu.ua
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine*

Abstract

The purpose of the research is to determine the genre and thematic directions of the creative activity of bandura players of the Ukrainian diaspora and Ukraine in the context of the Ukrainian Free University (Munich, Germany) in the period of the 80s and 90s of the twentieth century. In particular, audio recordings from the collection of the UFU archive and reports on the activities of the educational institution from 1985-1990 were used. **Research methodology.** The researcher used the source, historical, axiological, musicological, and cultural approaches. The source study method was used to analyze new archival sources (textual, documentary, and audio-media) to research Ukrainian bandura art in its mainland and diaspora dimensions. Other approaches and methods made it possible to consider the areas of activity of bandura players

in a foreign environment (historical and typological and historical and chronological methods), the value of their achievements for the promotion of bandura art in the world in the period of the 80s and 90s of the twentieth century (axiological approach), and to analyze the contribution of bandura players from North America, Europe, and Ukraine at the compositional, performing, and pedagogical levels to the world Ukrainian culture (musicological and culturological approaches). **Scientific novelty of the research.** For the first time, the materials of the audio archive of the Ukrainian Free University concerning bandura art are introduced into scientific circulation. **Conclusions.** The main principles and manifestations of the popularization of bandura art abroad in the 80-the 90s of the twentieth century are revealed. The personalities of soloists and groups of bandura players from the diaspora and Ukraine, lecturers and instructors of bandura training held at the Ukrainian Vulnerable University, whose creative activity was presented at public concerts in Munich, interviews and presentations on the air of Radio Svoboda, are highlighted. The article analyzes the period that marked not just the intensification of the concert and pedagogical activities of bandura players from other foreign countries but also the expansion of their cooperation with bandura players from Ukraine on the eve and at the beginning of independence. These factors remain relevant in the context of the need to generalize and analyze the achievements of bandura art abroad as a component of Ukrainian musical culture and its development in different historical and temporal periods.

Keywords: Ukrainian Free University; archival collections of the Ukrainian Free University; radio Svoboda; bandura art; Ukrainian diaspora; bandura playing courses; genre and thematic repertoire of bandura soloists and groups; vectors of bandura players' creative activity



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 6 № 1
2023

Volume 6 No 1
2023

Підписано до друку: 28.04.2023. Формат 70x100/16
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Roboto.
Ум. друк. арк. 9,43. Обл.-вид. арк. 8,1.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 5045

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