

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

# ВІСНИК

КИЇВСЬКОГО  
НАЦІОНАЛЬНОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ  
КУЛЬТУРИ  
І МИСТЕЦТВ

Серія: Музичне мистецтво

*Науковий журнал*

---

**2023**

Том  
Vol. **6**

№ **2**

---

*Scientific journal*

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

Series in Musical Art

Київський національний університет культури і мистецтв

## Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.

### Серія: Музичне мистецтво

Науковий журнал

У журналі висвітлюються актуальні питання теорії та історії українського й світового музикознавства, теоретичні, творчі та методологічні проблеми розвитку музичного мистецтва в 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, у 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 № 6 від 30.10.2023 р.)

#### ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

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

#### ЗАСТУПНИК ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА

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

#### ВІДПОВІДАЛЬНИЙ СЕКРЕТАР

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

#### 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, заслужений працівник освіти України, професор, Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра (Україна);

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

**Руטה Станевичюте**, керівник наукового центру, Литовська академія музики і театру (Литва);

**Айнур Казтуганова**, кандидат мистецтвознавства, асоційований професор, Інститут літератури і мистецтва імені М. О. Ауєзова (Казахстан).

#### ЛІТЕРАТУРНІ РЕДАКТОРИ

**Богуш І. О. та 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.**

#### МЕНЕДЖЕР ЖУРНАЛУ

**Толочко С. Є.**

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

#### Найменування органу реєстрації друкованого видання

ISSN

Рік заснування

Періодичність

Засновник / адреса засновника

Адреса редакційної колегії

Видавництво

Сайт

E-mail

Телефон

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

2018  
2 рази на рік  
Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133  
вул. Д. Дорошенка, 20, каб. 41, м. Київ, Україна, 01042  
Видавничий центр КНУКІМ, вул. Д. Дорошенка, 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 6 of 30.10.2023)*

---

**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 (Philosophy), Honoured Worker  
of Education of Ukraine, Professor, R.Glier Kyiv Municipal  
Academy of Music (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);

**Ainur Kaztuganova**, PhD in Art Studies, Associate  
Professor, M.O. Auezov Institute of Literature and Art  
(Kazakhstan).

**LITERARY EDITORS**

**Bogush I. O. & 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.**

**JOURNAL MANAGER**

**TOLOCHKO S. Ye.**

---

*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, D. Doroshenka St., Off. 41, Kyiv, 01042, Ukraine  
KNUKIM Publishing Centre, 14, D. Doroshenka St., Kyiv, 01042, Ukraine  
musical-art.knukim.edu.ua  
musical-art@knukim.edu.ua  
+38(050)1327042

## ЗМІСТ

## ТЕОРІЯ

**Тетяна Росул** | Універсалії китайської культури та їх прояв у церемоніальній музиці 122

**Дмитро Олійник** | Дво- та трирядні ксилофони в музично-інструментальній культурі Європи XIX – першої половини XX століття 133

## ПРАКТИКА

**Жанна Закрасняна** | Кінестетичний і візуальний зворотний зв'язок на онлайн-заняттях з вокалу 146

**Ярослав Комарніцький** | Фонетичний метод постановки голосу в контексті викладання освітньої компоненти «Вокально-хорова техніка» 155

## ІСТОРІЯ

**Надія Брояко** | Мистецький вплив Г. Хоткевича на кобзарство та бандурництво (злам XIX–XX століть) 166

## КОНТЕКСТ

**Валентина Сінельнікова,  
Максим Бережнюк** | Народна музика у творах сучасного українського аудіовізуального мистецтва («Довбуш», «Мавка», «Поводир»): музично-критичний нарис 177

## ПЕРСОНАЛІЇ

**Олексій Миrowsький** | Життєтворчість Мирослава Скорика: образно-тематичний акцент 188

## CONTENTS

|   |  | <b>THEORY</b>     |
|---|--|-------------------|
| <b><i>Tetiana Rosul</i></b>                               | Universals of Chinese Culture and Their Manifestation in Ceremonial Music  | 122               |
| <b><i>Dmytro Oliynyk</i></b>                              | Two- and Three-Row Xylophones in the Musical and Instrumental Culture of Europe in the 19th – First Half of the 20th Century | 133               |
|   |  | <b>PRACTICE</b>   |
| <b><i>Zhanna Zakrasniana</i></b>                          | Kinesthetic and Visual Feedback in Online Vocal Lessons  | 146               |
| <b><i>Yaroslav Komarnitskyi</i></b>                       | Phonetic Method of Voice Production in the Context of Teaching the Educational Component “Vocal and Choral Technique”        | 155               |
|   |  | <b>HISTORY</b>    |
| <b><i>Nadiia Broiako</i></b>                              | Artistic Influence of H. Hotkevych on Kobzarism and Bandura (Turn of the Nineteenth and Twentieth Centuries)                 | 166               |
|   |  | <b>CONTEXT</b>    |
| <b><i>Valentyna Sinelnikova,<br/>Maksym Berezniuk</i></b> | Folk Music in Works of Contemporary Ukrainian Audiovisual Art (Dovbush, Mavka, Povodyr): Musical and Critical Essay          | 177               |
|   |  | <b>PERSONALIA</b> |
| <b><i>Oleksii Myrovskyy</i></b>                           | Life and Creative Work of Myroslav Skoryk: Figurative and Thematic Emphasis  | 188               |

DOI: 10.31866/2616-7581.6.2.2023.291080  
УДК 781.7:78.032]:130.2:[221.7+221.3](315)

## УНІВЕРСАЛІЇ КИТАЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ТА ЇХ ПРОЯВ У ЦЕРЕМОНІАЛЬНІЙ МУЗИЦІ

Тетяна Росул

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри археології, етнології та культурології;  
ORCID: 0000-0001-5960-9812; e-mail: tetiana.rosul@uzhnu.edu.ua  
Ужгородський національний університет, Ужгород, Україна

---

### Анотація

**Мета дослідження** – визначити коло основних культурних універсалій, що склали підґрунтя китайської цивілізації, виявили її оригінальність та етнічну самотність, а також простежити їх вплив на давню національну церемоніальну музичну традицію. **Методологія дослідження** спирається на використання кроскультурного та системного методів, поєднання історичного, джерелознавчого, аксіологічного та музикознавчого підходів. **Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що обґрунтовано етос музики давньокитайської культури, розкрито виконавські особливості церемоніальних дійств, розширено уявлення про естетичні константи і символіку музикування Піднебесної. **Висновки.** Унікальність китайської культури полягає у стабільності, внутрішній спадкоємності форм і апробованій сотнями поколінь стилістичній єдності. Такі якості детерміновані ритуалістичною моделлю культури Піднебесної. Неповторна картина світу, обумовлена досвідом адаптації до складних природно-кліматичних умов та уявленнями про організацію Всесвіту, об'єктивували низку культурних універсалій, які стали наріжним каменем китайської цивілізації. До них зараховуємо засадничі елементи п'ятеричної схеми: дао, тянь, лі, жень, ци. Вони у загальній формі фіксують досвід соціалізації індивідів, виражають цінності етносу, функціонують як цілісна система, де кожен елемент тісно пов'язаний з іншим. Хоча жодна з цих універсалій прямо не пов'язана з музикою, усі вони знайшли втілення у музичній практиці Піднебесної. Наділення музики метафізичними властивостями та функціями призвели до формування уявлень про «досконалу музику» як особливу творчу діяльність, здатну благотворно впливати на особистість, соціум, космос. У космологічно трактованій музиці та пов'язаних з нею ритуалах конфуціанці бачили «камертон», що налаштовує управління і виховання народу на космічні ритми. Відтак музичне мистецтво набуло онтологічного статусу, а параметри звукової матерії (висотність, ритміка, тембр, гучність, темп, форма) стали предметом не лише естетики, а й політики та філософії.

**Ключові слова:** ритуал; музика; культурні універсалії; церемонії; конфуціанство; даосизм

## Вступ

Ритуал – одна з найважливіших форм духовної культури Китаю, в основі якої лежить принцип «вічного повернення до ідеалів минулого». Беззаперечна прихильність до традиції обумовила і безпрецедентну стабільність китайської культури, і її самобутність. Неодмінною частиною ритуальної практики стала «досконала музика» – феномен, що належить до одного з найбільших здобутків китайської цивілізації, який став ресурсом поширення китайської культури в ареалі Далекого Сходу. Відтак актуалізується проблема глибшого пізнання багатограних аспектів культури Піднебесної, зокрема специфіки ритуальної музики.

## Мета

Мета статті – визначити коло основних культурних універсалій, що склали підґрунтя китайської цивілізації, виявили її оригінальність та етнічну самобутність, а також простежити їх вплив на давню національну церемоніальну музичну традицію.

## Аналіз останніх досліджень і публікацій

Внаслідок суспільно-політичних і географічних причин внесок українських вчених у синологію є доволі скромним. Здебільшого увагу дослідників привертають питання економічної та політичної історії, соціології, мовознавства, релігієзнавства, філософії тощо. Музичне мистецтво Китаю представлене в українському науковому дискурсі переважно носіями цієї культури, які здобувають освіту в українських ЗВО. Їхні наукові інтереси пов'язані зі специфікою новітніх виконавських традицій, аналізом різних жанрів академічної китайської музики, особливостями музичної освіти. Отже, предметне поле цих публікацій обмежене потребами сучасної співпраці наших держав у музичній царині.

Цінним джерелом для китаєзнавців є праці китайських вчених, що охоплюють фундаментальні проблеми специфіки культури Піднебесної, доступні для нас в англійських перекладах. Л. Шумінг (Shuming, 2021) у монографії «Основи китайської культури» висвітлює характерні риси китайської цивілізації у її зіставленні з культурою західною. Автор переконливо доводить, що китайське суспільство консолідується навколо етичних стандартів, що вирізняє його серед інших народів і впливає на культурні традиції. У колективній монографії «Класика і інтерпретації. Герменевтичні традиції в китайській культурі» (Ching-i, 2017) на основі тлумачень конфуціанських, даоських і буддистських текстів автори виділяють об'єктивні й суб'єктивні контексти китайської літературної традиції, демонструють життєдайність класичних морально-філософських доктрин. Ц. Лі (Li, 2010) у дослідженні «Китайська естетична традиція» описує траєкторію китайської естетичної думки від найдавніших часів до сучасності, демонструючи, як художня та літературна продукція тісно переплетена з політичними прагненнями, раціональне виявляється в чуттєвому, соціальне синтезується з індивідуальним, поняття «краса» вияскравлюється в моральності. А. Тін (Tien, 2015)

у праці «Семантика китайської музики» на основі великого корпусу джерел досліджує взаємозв'язок між мовою, культурою та пізнанням, притаманним китайській цивілізації і ґрунтовно аналізує лексику китайської мови, що пов'язана з музикою. Такий підхід дає змогу глибше осягнути особливості китайської ментальності та зрозуміти місце музики в житті соціуму. Вищеназвані праці, репрезентуючи фундаментальні категорії китайської культури і саморефлектуючий критичний аналіз специфіки картини світу етносу, актуалізують потребу їх імплікації у сферу прикладних досліджень, у нашому разі – втілення філософських ідей у музичній практиці.

### Виклад матеріалу дослідження

Засадничими елементами складної системи культурних феноменів будь-якої епохи є програми соціальної життєдіяльності, які акумулюють історично накопичений досвід етносу та визначають систему координат, в рамках якої людина певної культури осмислює, оцінює та переживає світ. Вони виражають загальні характеристики суб'єкт-об'єктних і суб'єкт-суб'єктних відносин людської діяльності, стосуються не лише когнітивних структур, але й визначають емоційне сприймання людиною навколишнього світу. В сучасній науці такі категорії називають культурними універсальями. Вітчизняна дослідниця В. Судакова (2015) під культурними універсальями розуміє «культурно затвержені, ментально засвоені, соціально необхідні смисли буття, які акумулюють історично накопичений соціальний досвід» (с. 94–95). М. Гілс (Hills, 2002) пов'язує культурні універсальї насамперед із цінностями: «універсальї культури – це елементи культури, норми, цінності, правила, традиції і властивості, притаманні усім культурам незалежно від географічного місця, історичного часу і соціального устрою суспільства».

Безумовно, у процесі історичної еволюції універсальї культури дещо видозмінюються, наповнюючись новим змістом. Також зауважимо, що соціально значущі прояви і втілення культурних універсальї є історично, географічно та етнічно неповторними. Щодо китайської культури, то важливо осягнути сутність культурних універсальї, сформованих у стародавню добу, оскільки саме тоді були закладені базові світоглядні й духовні підвалини подальшого поступу етносу. Основою для їх виокремлення стали вчення конфуціанства і даосизму, з текстів яких ми дізнаємося про широкий спектр практик і суспільні ідеали, що виражають картину світу мешканців Піднебесної.

Ядром системи культурних універсальї в Китаї стали дао («шлях»), тянь («небо»), лі («принцип»), жень («людина») та ци («пневма»). Три з них належать Небу і дві – Землі. Вони складають універсальну класифікаційну схему (у сін), відповідно до якої всі основні параметри світобудови (просторові, часові, еволюційні) мають п'ятичленну структуру. У хроніці «Чуньцю» згадується, що п'яти стихіям відповідають п'ять сторін світу та певні кольори: північ – вода, чорний; південь – вогонь, червоний; захід – метал, білий; схід – дерево, зелений; центр – земля, жовтий (Li, 2010, p. 9). Універсальна п'ятерична схема поєднує смаки, звуки, кольори, соціальні елементи, що вказує на синкретичність раціональних та ірраціональних когнітивних підходів, єдність природи і суспільства.



У музичній практиці найпоширенішим прикладом відповідності п'яти елементам став пентатонний лад – гун, шан, цзяо, чжи, юй, – якому властиві модальність, висока стабільність ладових співвідношень і варіабельність гармонійного поєднання інтервалів (Lau, 2008, p. 57).

Зважаючи на етимологію та історичну еволюцію китайської лексики, її модальність, тонову організацію слова, велику кількість синтаксичних фразеологізмів, варто пам'ятати, що ці поняття можуть набувати різних сенсів, адже виражають в одних випадках основне, в інших – другорядне значення.

«Дао» – етимологічно походить від ідеї верховенства (шоу) в русі (сін). Має низку значень: шлях, підхід, закономірність, теорія, принцип, мораль, абсолют. Поняття «дао» існує в різних філософських системах, відповідно, й інтерпретується по-різному. В «Шу цзіні», співвідносячись із поняттям «де», «дао» означає соціальну та космічну гармонію, співмірність людського й небесного (Li, 2010, p. 12). Конфуцій конкретизував «дао» як низку етичних понять: синівська шанобливість (сяо), братська любов (ті), вірність (чжун), великодушність (шу), знання (чжи), гуманність (жень) (Li, 2010, p. 13). Мислитель вважав, що носіями «дао» постають і індивід, і держава, і все людство.

Даосизм у трактаті «Дао де цзін» тлумачить «дао» у двох варіантах: 1) стабільне, бездіяльне, спокійне, безіменне, як небуття, що породжує Небо і Землю; 2) всеохопне, мінливе, доступне сприйманню і пізнанню, таке, що породжує буття і є першоосновою речей (Li, 2010, p. 76). Головною закономірністю «дао» є рух по колу, що визначає домінанту сприймання простору й часу в китайській культурі.

Поняття «тянь» тлумачиться у таких значеннях: вселенська космічна сила, що впливає на життя людей, божество, космічний порядок, небосхил, по якому рухаються небесні світила, першопричина моралі в людині. Небу китайці поклонялися з давніх-давен, воно не постає ізольовано, а завжди перебуває у парі із Землею. Хоча «тянь» є силою, що упорядковує, організовує, однак перетворення речей у матеріальному світі залежить від людини (Li, 2010, p. 112). «Тянь» є не тільки джерелом походження усього суцього, але й основою, що забезпечує незмінні гармонійні принципи та закони світобудови. Саме від Неба людина наділена здатністю бачити, чути, відчувати запахи й смаки, мислити. Тобто «тянь» формує чуттєвий досвід людини, а доля людини – це відтворення волі Неба. «Тянь» встановлює для людини моральні правила, які мають постійний та об'єктивний характер. Постійність виражається не лише у матеріальній, але і в духовній сферах і вважається небесною чеснотою. Мудрість конфуціанського благородного чоловіка пов'язана з тим, аби засвоїти принципи «тянь» і, взявши за зразок велику постійність, керувати підданими (Li, 2010, p. 51).

Поняття «лі» має багато тлумачень – принцип, закон, правило, порядок, теорія, істина, ідеал, розум, правда. У фізичному розумінні «лі» – це зовнішні властивості предметів, які визначають їх форму. У метафізичному сенсі «лі» – це внутрішня будова предметів та явищ, обумовлена дао, що робить їх пізнаваними. Також категорії «лі» притаманний і антропологічний сенс – фундаментальна характеристика психіки людини, скоординована з принципом належності, справедливості. Моїсти ідентифікували «лі» з порядком, основою правильних вчинків і висловлювань (Li, 2010, p. 166).

Також поняття «лі» розуміється як етика, ритуал, церемонії, етикет. У давніх текстах «Шу цзін» і «Ши цзін» «лі» – це принцип, що визначає форми поведінки представників влади щодо народу, обряди, що допомагають подолати конфлікти та виразити єдність світу. Універсальність категорії «лі» давала змогу інтерпретувати її у широкій смисловій амплітуді, але здебільшого вона виражає ідею соціального, релігійного та культурно-цивілізаційного нормативу.

У понятті «жень» виявляються три смислові аспекти: морально-психологічний (любов до людей і ритуальна пристойність, надійність), соціально-етичний (сукупність різних видів правильної поведінки щодо іншої людини та суспільства) та метафізичний (діалектичний взаємозв'язок особистості з усім сущим). У буддизмі категорія «жень» означає одну з найважливіших чеснот – милосердя, яке долає бар'єр між «Я» і «Не-Я» (Li, 2010, p. 164).

Категорія «ци» має такі значення: пневма, ефір, повітря, дихання, дух, характер, темперамент, енергія, життєва сила, матерія. У космологічному сенсі «ци» – це універсальна субстанція Всесвіту, в антропологічному – це життєво важлива рідина (кров), що наповнює тіло енергією, а в психологічному – це центр, який керує волею і почуттями (Li, 2010, p. 126). Отже, «ци» інтерпретується як просторово-часова, духовно-матеріальна і вітально-енергетична субстанція. Перебуваючи у постійному русі, «ци» детермінує еволюцію. Вичерпавши індивідуальну форму існування, «ци» повертається у початковий стан, тому в китайській картині світу не відчувається трагічне світовідчуття, адже смерть не сприймається як кінець. У кожної людини є свій запас «ци» (психічної та вітальної енергії), своїми правильними вчинками особа може поповнювати або вичерпувати їх запас. Досконала людина повинна володіти п'ятьма чеснотами: людяністю (жень), відповідальністю (і), шанобливістю (лі), щирістю (сінь), розумом (чжи). Згідно з твердженням Мен-цзи: «Це ци велике й міцне. Якщо його виховувати вірно, не шкодити йому, воно підніметься від Землі до Неба. Це ци набувається не випадковим проявом, а народжується у формуванні обов'язку, справедливості і слідуванні правильним шляхом» (цит. за: Shuming, 2021, p. 373). Відтак саме універсалія «ци», як принцип іманентного енергетизму, забезпечує синтез особистісної самореалізації із соціально-політичним устроєм, підкоряючись законам Неба і слідуючи правилам гармонії.

Отже, обрані п'ять основних універсалій є достатньо репрезентативними щодо розуміння особливостей китайської цивілізації. Вони не складають струнку ієрархічну систему, ба більше – часто взаємопроникають одна в одну, розкриваючи безліч нюансів символічної глибини досвіду.

Головною причиною стабільності китайської культури, попри велику різноманітність її локальних форм, є опора на ритуал. Саме у ритуалі утверджуються культурні універсалії, досягається єдність думок і почуттів, мистецтва і природи, особистого й суспільного. Як зазначав Цзяо Хун: «Ритуал – це тіло серця. Людяність не можна виразити в словах, тому вона проявляється у ритуалі. Окрім ритуалу нам нічого не потрібно» (цит. за: Ching-i, 2017, p. 183). Так, функція ритуалу полягала як у здійсненні контролю над зовнішніми проявами індивіда (поведінкою, рухами, мовленням, зовнішнім виглядом), так і над його внутрішнім світом (емоцій, думки, уявлення, ідеї тощо). Конфуцій вважав, що у ритуалі людина постій-

но переборює свої егоїстичні бажання, досягаючи в такий спосіб просвітленості свідомості й формуючи етичний простір людського буття (*The Analects*, 1989, 8.8).

Ритуалізм китайської традиції передбачає естетизацію буття, слугує інструментом трансформації пафосу громадянськості у метод виховання. Музика є необхідною складовою ритуалу, адже сприяє досягненню найвищого рівня духовного піднесення і космічного порядку. Такі якості музики надають їй важливого онтологічного статусу: вона слугувала знаряддям підтримки соціального порядку і релігійної свідомості, використовувалась як інструмент оцінювання рівня чесноти правителя та добробуту держави, наділялась магічними властивостями. Китайська імперія усвідомлювалась як «держава пристойності/ритуалу (лі) і музики (юе)» (Lau, 2008, p. 59). Релігійно-етичні вчення конфуціанства, даосизму, буддизму не дозволяли митцеві реалізувати свій дар поза канонами встановленої практики: досягнення внутрішньої свободи має реалізуватись через опанування ремеслом/мистецтвом та підпорядкування природним законам (Li, 2010, p. 12). Відтак неприйнятною стала концепція «мистецтва заради мистецтва», навіть авторство музики приписувалось легендарним та історичним правителям минулого.

Поняття «юе» в китайській мові означає задоволення, щастя, музику, розваги. Етимологія слова вказує на зв'язок цього поняття з емоційним світом життя людини. «Ши-цзі» («Історичні записки») стверджують, що: «Людина від народження не володіє ніякими пристрастями, такий закон Неба. Емоції породжуються відчуттями, що виникають від взаємодії із зовнішніми предметами. Залежно від того, які зовнішні предмети, формуються добрі або погані емоції» (Ssu-ma, 1994, p. 162).

У китайських першоджерелах часто вживається поняття «яюе» – «досконала музика», творцями якої були давні правителі Фу Сі, Хуан-ді й Шунь. Яюе – це тип урочистої церемоніальної музики, присвяченої богам, святим і духам предків. Вона символізувала абсолютну гармонію Всесвіту. Згодом саме таку музику намагався відродити Конфуцій, канонізувавши усі її параметри: звуковисотний, жанровий, тембровий, виконавський тощо. Трактат «Лі цзи» («Записки про ритуал») повідомляє: «Усі музичні звуки народжуються в серці людини. Почуття зароджуються всередині людини і втілюються у формі звуків; коли всі ці звуки набувають завершеності, їх називають музичними тонами. Тому у добре керованому суспільстві музичні звуки мирні та приносять людям радість, правління там гармонійне; в неупорядкованому суспільстві музичні звуки зловісні та викликають гнів людей, а правління там спотворене; у державі, що занепадає, звуки сумні та викликають тугу, а його народ переживає труднощі. Шляхи розвитку музики мають багато спільного з управлінням державою» (Legge, 1960, p. 315). Конфуцій спрямував свою реформу на регламентацію емоційної сторони життя людини через суворе дотримання ритуалів: «Музика – це регульовальний принцип, даний Небом і Землею, вірець рівноваги та гармонії; людські почуття не можуть уникнути її впливу» (Legge, 1960, p. 97). Так, музика і ритуал трактувалися однаково – як засіб забезпечення миру в державі й порядку в суспільстві чи житті окремої особи. Недарма у класичних текстах йдеться про те, що «музика – це гармонія, яку не можна змінювати. Ритуал – це порядок, який не можна трансформувати. Музика об'єднує подібне, церемонії розрізня-

ють відмінне. Музика і ритуал разом керують людськими серцями» (Cook, 1995, р. 34). Цзо Чжуань зазначав: «Ритуали були створені для контролю над шістьма почуттями – любов'ю і ненавистю, радістю і люттю, горем і щастям, аби жодне з них не перевищило міру поміркованості» (цит. за: Li, 2010, р. 15).

Під впливом конфуціанської доктрини в IV–III ст. до н.е. була сформована система придворних і храмових церемоніалів, які охоплювали вокальні, інструментальні композиції й танці. У багатьох старовинних трактатах часто зустрічаються словосполучення «юеву» (музика і танець), «геву» (пісня і танець), що складали основу церемоній. Для їх відтворення утримувався численний штат музикантів і танцівників – Музична палата, що функціонувала в рамках Палати обрядів. Церемоніальний танець в епоху Чжоу став засобом плекання чуття колективізму та узгодженості в людських діях (Li, 2010, р. 23).

Відповідно до сюжету танці поділялись на військові (із щитами, мечами, топірцями, списами) й цивільні (з флейтою, пером, квітами, віялами). Обидва жанри підпорядковувались канонам втілення естетичної форми (пластика руху, малюнок, вбрання). Порядок їх виконання залежав від способу здобуття влади правителем: якщо імператор прийшов до влади у разі військового перевороту, спочатку виконувався військовий танець, а у разі мирного престолонаступництва – цивільний. Кількість танцюристів залежала від статусу особи, яка вшановувалася: у церемоніях на честь імператора брали участь 64 танцівники, у знатного аристократа – 36, у чиновників низького рангу – 4. Така кількість танцівників дає змогу за будь-яких умов дотримуватись квадратного малюнка танцювальної композиції (символ землі), орієнтованої за сторонами світу. У виконанні церемоніальних танців обов'язково брав участь імператор і члени його родини. Зазвичай церемоніальні танці мали сюжетну основу (історичну чи міфологічну) і базувались на принципах лінійної композиції.

Танець супроводжувався грою оркестру, який розділявся на дві частини, що символізують пару основоположних категорій китайської культури – інь і ян. Більша частина оркестру (ян) містила усі групи інструментів і розташовувалась у внутрішньому дворі палацу за сторонами світу. Функція цього ансамблю – прославлення Неба. Менша частина оркестру (інь), що складалась із флейт і цитр, – розміщувалась на терасах будівлі, маючи на меті прославлення чеснот імператора і його предків (Howard, 2016, р. 118). Традиційно музичні інструменти поділялись на 8 груп, відповідно до матеріалу, з якого виготовлялись: камінь, метал, гарбуз, бамбук, шовк, глина, шкіра, дерево. У музичній практиці використовувались кам'яні гонги, металеві дзвони, духові органи із гарбуза, флейти з бамбука, цитри з шовковими струнами, окарини й амфори з глини, шкіряні барабани та резонуючі коробочки з дерева (Lau, 2008, р. 171). Вибір тих чи інших інструментів залежав від типу церемонії, адже кожен тембр наділявся певною символікою.

Як зазначено у «Записках про музику»: «Різні музичні інструменти можуть пробуджувати різновиди політичної свідомості. Дзвіночки створюють дзвінкий звук, дзвін діє як сигнал, що збуджує та викликає войовничі почуття; коли правитель чує дзвони, він думає про своїх військових міністрів. Куранти видають сильний звук, що зворушує і спонукає думати про смерть; коли правитель почує

куранти, він думає про своїх офіцерів, які загинули, захищаючи його кордони. Струнні інструменти видають жалібний звук, траур пробуджує чистоту, чистота пробуджує наміри; коли правитель чує звуки цитри та лютні, він думає про своїх служителів, відданих і чесних. Духові інструменти видають звук, схожий на течію води, що означає єдність і може слугувати консолідації натовпу; коли володар чує флейту, він думає про чиновників, здатних керувати масами. Звук барабанів і бубнів радісний, спонукає до дії, наприклад, просування армії; коли правитель це чує, він думає про генералів і полководців. Отже, коли правитель слухає музику, він чує не тільки її звуки, а й те, що з ними асоціюється» (Li, 2010, p. 30).

Тексти для храмової та придворної церемоніальної музики складала як імператори, так і професійні поети. У «Аналектах» Конфуція сказано: «Коли Вчитель був із людиною, яка гарно співала, він завжди приєднувався і повторював пісню» (*The Analects*, 1989, 7.32). Найвідомішим серед давньокитайських поетів був Цюй Юань (340 – 278 рр. до н. е.) – автор збірки «Чуци» («Літописи»), що засвідчила перехід китайської словесності на рівень художньої творчості. Поезія у китайській культурі є носієм морального досвіду. Церемоніальні чотирирядкові вірші возвеличували богів, духів, чесноти володаря і співалися на одну й ту ж мелодію під інструментальний супровід (Lau, 2008, p. 79).

Характер церемоніальних музичних композицій Китаю зазвичай монотонний і величавий, адже він повинен демонструвати поміркованість (серединний шлях). Це досягається завдяки повільному темпу, однотипності ритмічних формул, квадратності структури та пентатоніці, позбавленій сильних ладових тяжінь. Форма пісень на честь імператора складається з восьми текстових фраз, кожна з яких має по 4 слова, що розспівуються на 4 звуках і завершуються чіткими цезурами. Музичні зразки стародавніх церемоніальних пісень, транскрибовані у сучасну музичну нотацію, знаходимо у статті Т. Го (2022, p. 411). Церемоніальна музика функціонувала у формі сюїт із 7 чи 9 пісень, які відрізнялися текстами, але були однакові за музичним матеріалом. Така повторність відповідала принципу циклічності життя та особливостям сприймання часу у давньому Китаї.

Ранні зразки церемоніальної музики містили лише вокальні й танцювальні композиції, але в епоху Хань стали популярними й інструментальні твори, здебільшого для солюючого циня (цитри). В епоху Суй і Тан храмова церемоніальна музика залишалася консервативною, а придворна – підлаштовувалася під запити часу. Оскільки територія Піднебесної значно розширилася через завоювання західних територій, культура зазнала впливу народів Центральної Азії. Іранські, самаркандські та індійські музичні інструменти, мелодії, ритми проникли до імператорського палацу через полонених рабів, яких залучали до Музичної палати з метою збагачення репертуару святкових церемоній. Іноземна музика й танці мали попит в середовищі аристократів, адже були більш видовищними та темпераментнішими, що контрастувало зі стриманою абстрактною китайською творчістю. Наприкінці правління династії Тан це спонукало китайських музикантів до синтезу елементів національної та «варварської» музичних традицій. Також суспільні потрясіння змінили характер церемоніальної музики, яка стала менш пишною і камернішою. Відтак музика міцно увійшла в аристократичний побут, відтепер її функціонування не обмежувалося професійними

групами придворних музикантів, а забезпечувалося музично освіченою знаттю. Також еволюція стосувалася більшої театралізації ритуальних дійств, що надалі призвело до утвердження оригінального жанру пекінської опери (цзінцзюй).

### Висновки

Унікальність китайської культури полягає у стабільності, внутрішній спадковості форм і апробованій сотнями поколінь стилістичній єдності. Такі якості детерміновані ритуалістичною моделлю культури Піднебесної. Неповторна картина світу, обумовлена досвідом адаптації до складних природно-кліматичних умов та уявленнями про організацію Всесвіту, об'єктивували низку культурних універсалій, які стали наріжним каменем китайської цивілізації. До них зараховуємо засадничі елементи п'ятеричної схеми: дао, тянь, лі, жень, ци. Вони у загальній формі фіксують досвід соціалізації індивідів, виражають цінності етносу, функціонують як цілісна система, де кожен елемент тісно пов'язаний з іншим. Хоча жодна з цих універсалій прямо не пов'язана з музикою, усі вони знайшли втілення у музичній практиці Піднебесної. Наділення музики метафізичними властивостями й функціями призвели до формування уявлень про «досконалу музику» як особливу творчу діяльність, здатну благотворно впливати на особистість, соціум, космос. У космологічно трактованій музиці й пов'язаних з нею ритуалах конфуціанці бачили «камертон», що налаштовує управління і виховання народу на космічні ритми. Стилістика китайської церемоніальної музики позбавлена експресивних елементів, оскільки вона підлягає принципу «серединного шляху», втихомирює пристрасті, вносить в емоційне життя розумну поміркованість. Музика – це уособлення духовної спорідненості людей, адже породжує почуття взаєморозуміння і шанобливості, притаманні родинним взаєминам, а це відповідає конфуціанським ідеалам благородного чоловіка. Церемоніальна музика – це спосіб комунікації, здатний налагодити стан гармонії між Небом і Землею, людиною і природою, індивідуумом та соціумом. Ці ідеї є константними для філософії Піднебесної. Музика – це поєднання протилежних начал – інь і ян, які наповнюють музичний твір динамікою руху й водночас забезпечують стабільність форми. Відтак музичне мистецтво набуло онтологічного статусу, а параметри звукової матерії (висотність, ритміка, тембр, гучність, темп, форма) стали предметом не лише естетики, а й політики та філософії.

### Список бібліографічних посилань

- Го, Т. (2022). Значение конфуцианской церемониальной музыки в Китае в прошлом и в современности. *Культура и цивилизация*, 12(2A), 405–415.
- Судакова, В. М. (2015). Проблема мирного співіснування соціальних спільнот в полікультурних суспільствах в умовах глобалізації соціокультурного простору. *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки*, 4(29), 1, 93–97.
- Ching-i, T. (Ed.). (2017). *Classics and interpretations: The hermeneutic traditions in Chinese culture*. Routledge.



- Cook, S. (1995). Yue Ji – Record of music: Introduction, translation, notes, and commentary. *Asian Music*, 26(2), 1–96. <https://doi.org/10.2307/834434>
- Hills, M. D. (2002). Kluckhohn and Strodtbeck's values orientation theory. *Online Readings in Psychology and Culture*, 4(4). <https://doi.org/10.9707/2307-0919.1040>
- Howard, K. (2016). (Ed.). *Music as intangible cultural heritage: Policy, ideology, and practice in the preservation of East Asian traditions*. Routledge.
- Lau, F. (2008). *Music in China: Experiencing music, expressing culture*. Oxford University Press.
- Legge, J. (Comp.). (1960). *The Chinese classics* (J. Legge, Trans.; Vols. 1–5). Hong Kong University Press.
- Li, Z. (2010). *The Chinese aesthetic tradition* (M. B. Samei, Trans.). University of Hawaii Press.
- Shuming, L. (2021). *Fundamentals of Chinese culture* (L. Ming, Trans.). Amsterdam University Press.
- Ssu-ma, C. (Sima, Q.). (1994). *The grand scribe's records* (W. H. Nienhauser, Ed., T. Cheng, Z. Lu, W. H. Nienhauser, & R. Reynolds., Trans.). Indiana University Press.
- The Analects of Confucius*. (1989). (A. Waley, Trans.). Vintage Books.
- Tien, A. (2015). *The semantics of Chinese music: Analyzing selected Chinese musical concepts*. John Benjamins Publishing Company. <https://doi.org/10.1075/clsc.5>

## References

- Ching-i, T. (Ed.). (2017). *Classics and interpretations: The hermeneutic traditions in Chinese culture*. Routledge [in English].
- Cook, S. (1995). Yue Ji – Record of music: Introduction, translation, notes, and commentary. *Asian Music*, 26(2), 1–96. <https://doi.org/10.2307/834434> [in English].
- Go, T. (2022). Znachenie konfucianskoj ceremonial'noj muzyki v Kitae v proshlom i v sovremenosti [The significance of Confucian ceremonial music in China, past and present]. *Culture and Civilization*, 12(2A), 405–415 [in Russian].
- Hills, M. D. (2002). Kluckhohn and Strodtbeck's values orientation theory. *Online Readings in Psychology and Culture*, 4(4). <https://doi.org/10.9707/2307-0919.1040> [in English].
- Howard, K. (2016). (Ed.). *Music as intangible cultural heritage: Policy, ideology, and practice in the preservation of East Asian traditions*. Routledge [in English].
- Lau, F. (2008). *Music in China: Experiencing music, expressing culture*. Oxford University Press [in English].
- Legge, J. (Comp.). (1960). *The Chinese classics* (J. Legge, Trans.; Vols. 1–5). Hong Kong University Press [in English].
- Li, Z. (2010). *The Chinese aesthetic tradition* (M. B. Samei, Trans.). University of Hawaii Press [in English].
- Shuming, L. (2021). *Fundamentals of Chinese culture* (L. Ming, Trans.). Amsterdam University Press [in English].
- Ssu-ma, C. (Sima, Q.). (1994). *The grand scribe's records* (W. H. Nienhauser, Ed., T. Cheng, Z. Lu, W. H. Nienhauser, & R. Reynolds., Trans.). Indiana University Press [in English].
- Sudakova, V. M. (2015). Problema myrnoho spivisnuvannia sotsialnykh spilnot v polikulturnykh suspilstvakh v umovakh hlobalizatsii sotsiokulturnoho prostoru [The problem of the peaceful development of social communities in multicultural partnerships in the minds of the globalization of the sociocultural space]. *Actual Problems of Sociology, Psychology, Pedagogy*, 4(29), 1, 93–97 [in Ukrainian].

*The Analects of Confucius*. (1989). (A. Waley, Trans.). Vintage Books [in English].

Tien, A. (2015). *The semantics of Chinese music: Analyzing selected Chinese musical concepts*. John Benjamins Publishing Company. <https://doi.org/10.1075/clsc.5> [in English].

## UNIVERSALS OF CHINESE CULTURE AND THEIR MANIFESTATION IN CEREMONIAL MUSIC

**Tetiana Rosul**

*PhD in Art Studies, Associate Professor, Associate Professor  
at the Department of Archaeology, Ethnology and Cultural Studies;  
ORCID: 0000-0001-5960-9812; e-mail: tetiana.rosul@uzhnu.edu.ua  
Uzhhorod National University, Uzhhorod, Ukraine*

### Abstract

**The purpose of the study** is to determine the range of basic cultural universals, that formed the basis of Chinese civilization and revealed its originality and ethnic identity, as well as to trace their influence on the ancient national ceremonial music tradition. **The research methodology** is based on the use of cross-cultural and systematic methods, a combination of historical, source, axiological, and musicological approaches. **The scientific novelty** of the study lies in the fact that the ethos of music of ancient Chinese culture is substantiated, the performance features of ceremonial performances are revealed, and the idea of aesthetic constants and symbolism of music in the Celestial Empire is expanded. **Conclusions.** The uniqueness of Chinese culture lies in its impressive stability, internal continuity of forms and stylistic unity tested by hundreds of generations. Such qualities are determined by the ritualistic model of the Celestial culture. The unique picture of the world, conditioned by the experience of adaptation to complex natural and climatic conditions and ideas about the organization of the universe, objectified several cultural universals, which became the cornerstone of Chinese civilization. They include the basic elements of the five-point scheme: Tao, Tian, Li, Zhen, and Qi. In a general form, they record the socialization experience of individuals, express the values of the ethnic group, and function as a complete system, where each element is closely related to the other. Although none of these universals are directly related to music, they are all embodied in the musical practice of the Celestial Empire. Endowing music with metaphysical properties and functions led to the formation of ideas about "perfect music" as a special creative activity capable of beneficially influencing the individual, society, and the cosmos. In cosmologically interpreted music and its associated rituals, Confucians saw a "tuning fork" that tunes the management and education of the people to cosmic rhythms. Therefore, musical art acquired an ontological status, and the parameters of sound matter (pitch, rhythm, timbre, loudness, tempo, form) became a subject not only of aesthetics but also of politics and philosophy.

**Keywords:** ritual; music; cultural universals; ceremonies; Confucianism; Taoism



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



DOI: 10.31866/2616-7581.6.2.2023.291082

УДК 780.634:78.03(4)"18/19"

## ДВО- ТА ТРИРЯДНІ КСИЛОФОНИ В МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ ЄВРОПИ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Дмитро Олійник

кандидат мистецтвознавства, старший викладач

кафедри духових та ударних інструментів;

ORCID: 0009-0003-5327-1824; e-mail: olidimus@gmail.com

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

---

### Анотація

**Мета дослідження** – проаналізувати конструктивні особливості європейських ксилофонів з дво- та трирядним розташуванням пластин, установити строї, діапазон, різні системи упорядкування звукоряду та використання в народному й професійному виконавстві ХІХ – першої половини ХХ ст. **Методологія дослідження** ґрунтується на комплексі конкретно- та загальнонаукових методів: інструментознавчого – для аналізу конструкції інструментів; порівняльно-типологічного – для дослідження різновидів ксилофонів; етномузикознавчого – для дослідження застосування в народній музичній практиці; аналітичного – під час опрацювання наукової літератури, архівних та іконографічних джерел. **Наукову новизну дослідження** становить уведення до наукового обігу маловідомих широкому загалу матеріалів, що стосуються функціонування дво- і трирядних ксилофонів у європейській народній та професійній музичній культурі ХІХ – першої половини ХХ ст. **Висновки.** Від доби Середньовіччя до кінця ХVІІІ ст. у народному та професійному виконавстві використовували однорядні ксилофони, що мали обмежений діапазон. На початку ХІХ ст. розпочався процес поєднання двох однорядних ксилофонів у єдину систему з метою збільшення обсягу діапазону й подолання тональних обмежень. Перші дворядні ксилофони з'явилися в Австрії (Тіроль) та Німеччині, звідки вони поширилися країнами Центральної та Західної Європи. Від середини ХІХ ст. у Німеччині та Швейцарії виникли дві нові системи розташування двох рядів пластин – «у зуб» та за принципом фортепіанної клавіатури. Від другої половини ХІХ ст. паралельно з дворядною виникає трирядна система розташування пластин ксилофона. У народній і професійній практиці трирядні ксилофони використовували переважно в Німеччині, Угорщині та Румунії. У Німеччині трирядна система не зазнала такого поширення, як дворядна, а в традиційному інструментарії Угорщини вона була основною та мала давні традиції виконавства на цьому різновиді ксилофона.

**Ключові слова:** ксилофон; інструментознавство; європейська дворядна система ксилофона; трирядна система ксилофона; ксилофонове виконавство

## Вступ

У світовій інструментознавчій науці найменш розробленою проблемою є історія виникнення та розвитку ксилофона в Європі, його еволюції від найпростішого однорядного діатонічного інструмента до чотирирядної системи, яка, починаючи від 1830-х рр. і до другої половини ХХ ст., домінувала на теренах Європи, коли їй на зміну прийшла найбільш перспективна (необмежений діапазон, якісно нові темброво-колеристичні та техніко-виконавські можливості) американська («клавішна») система розташування пластин (ксилофон-маримба). Найменш вивченими залишаються процеси еволюції європейських ксилофонів дво- і трирядної систем, їх конструктивних різновидів, строїв і виконавських традицій.

## Мета

Мета статті – здійснити інструментознавчий аналіз конструктивних особливостей дво- і трирядних ксилофонів та увести до наукового обігу нові відомості, почерпнуті з архівних матеріалів і періодичних видань, що стосуються функціонування цих різновидів ксилофонів у європейській музичній культурі ХІХ – першої половини ХХ ст.

## Аналіз останніх досліджень і публікацій

У науковій літературі відсутні публікації, присвячені історії розвитку дво- та трирядного ксилофона європейського типу. Окремі положення з історії ксилофона в Європі висвітлено в попередніх працях (Олійник, 2010, 2012, 2013, 2014, 2016).

## Виклад матеріалу дослідження

Від доби Середньовіччя в європейському народному та професійному виконавстві використовували прості діатонічні однорядні ксилофони з обмеженим діапазоном. На початку ХІХ ст. починається поступовий процес їх удосконалення з метою збільшення діапазону, подолання тональних і регістрових обмежень тощо. Найпростішим розв'язанням проблеми тональних і регістрових обмежень було об'єднання двох однорядних ксилофонів в єдину систему.



Рис. 1. А – дворядний ксилофон Ф. Райнера (1820); б – тірольський ксилофон *hölzerne G'lachter*; в – англійський ксилофон *Gigelira* (Лондон, кін. ХІХ ст.)

Перші дворядні ксилофони під назвою *hölzerne G'lachter* з'являються в Тіролі (Австрія). У Німеччині вони відомі під назвою *Strohfiedel*. Один з раних зразків дворядного інструмента, виготовленого в 1820 р., зберігається в колекції Музею музичних інструментів Лейпцизького університету (інвентарний № 3181) (рис. 1 (а)). Він складається з 26 пластин (по 13 у кожному ряду). Пластини мають прямокутну форму та настроєні в такій діатонічній послідовності (знизу – вгору):

|                       |                       |
|-----------------------|-----------------------|
| <i>g</i> <sup>2</sup> | <i>b</i> <sup>2</sup> |
| <i>f</i>              | <i>a</i>              |
| <i>e</i>              | <i>g</i>              |
| <i>d</i>              | <i>f</i>              |
| <i>c</i>              | <i>e</i>              |
| <i>h</i>              | <i>d</i>              |
| <i>a</i>              | <i>c</i>              |
| <i>g</i>              | <i>h</i>              |
| <i>fis</i>            | <i>a</i>              |
| <i>e</i>              | <i>g</i>              |
| <i>d</i>              | <i>fis</i>            |
| <i>cis</i>            | <i>e</i>              |
| <i>h</i> <sup>1</sup> | <i>d</i> <sup>1</sup> |

На цьому інструменті можна було виконувати твори в тональностях *C-dur*, *G=dur*, *D-dur* та *F-dur*. Спосіб з'єднання пластин не відрізняється від традиційного, застосованого на раних європейських однорядних ксилофонах. Пластини з'єднувалися за допомогою шнура, протягнутого в отвори, між ними нанизувалися кульки-ізолятори. Кожна з двох частин інструмента покладена на два валики скрученої соломи. Пластини були міцно прив'язані (у проміжках, де розташовувалися кульки-ізолятори) до солом'яних валиків. Вони мають такі розміри: найдовша лівого ряду – 25, найкоротша – 15 см; найдовша правого ряду – 28,5, найкоротша – 17 см. Загальна довжина інструмента – 46 см. Можливо, основою створення дворядної системи тірольського ксилофона слугував принцип розташування звуків, запозичений з *гакбретта* – німецько-австрійських цимбал. Подібною є і виконавська техніка, і спосіб тримання паличок (рис. 1 (б)).

На звороті однієї з нижніх пластин ксилофона зберігся надпис: «Франц Крінер Райнер, Фюген, Ціллерталь, Тіроль, 1820 р.». Цей надпис свідчить, що інструмент належав Францу Крінеру Райнеру (1802–?), який жив у альпійському містечку Фюген (Тіроль). Власник походив з родини музикантів, серед яких були й ксилофоністи (Klier, 1956, р. 54). Відомий ще один інструмент, що належав цій родині, датований 1904 р. Карл Магнус Кліер описав його в книзі «Народні музичні інструменти в Альпах» (Klier, 1956, р. 54). За будовою та строем він збігався з попереднім, хоча хронологічна дистанція між ними становить понад 80 років.

Дві частини іншого тірольського інструмента (подібного за кількістю пластин, діапазоном, строем), датованого 1901 р., зберігаються в Національному музеї м. Нюрнберг, Німеччина (інв. № MIR 512 та MIR 513). В інвентарному документі не зазначено, з якої місцевості Тіролю походить цей інструмент та ім'я

його власника. Можливо, він також міг належати родині Райнерів або іншому музиканту з тієї ж місцевості, який зробив для себе цей інструмент. Слід зазначити, що серед тірольських ксилофонів, які походять з різних районів, діапазон інструмента має відмінності. Наприклад, ксилофон зі Швендау складається не з 26, а з 24 пластин (по 12 у кожному ряду) і має дещо іншу послідовність розташування звуків, ніж на ксилофонах родини Райнерів. Ця послідовність розташування звуків дає можливість виконувати мелодії в тих самих чотирьох мажорних тональностях, де найнижчим є не  $h^1$ , а  $cis^1$ :

|         |       |
|---------|-------|
| $g^3$   | $b^2$ |
| $f$     | $a$   |
| $e$     | $g$   |
| $d$     | $f$   |
| $c$     | $e$   |
| $h$     | $d$   |
| $a$     | $c$   |
| $g$     | $h$   |
| $fis$   | $a$   |
| $e$     | $cis$ |
| $d$     | $fis$ |
| $cis^1$ | $e^1$ |

136

У 1880-х рр. у Тіролі тривають пошуки здійснення хроматизації звукоряду. З'являються інструменти, на яких стає можливим виконання вже у восьми тональностях – шести мажорних ( $C-dur$ ,  $G-dur$ ,  $D-dur$ ,  $A-dur$ ,  $F-dur$ ,  $B-dur$ ) та двох мінорних ( $a-moll$ ,  $d-moll$ ). Система розташування звукових пластин така (знизу – вгору):

|       |       |
|-------|-------|
| $a$   | $g$   |
| $f$   | $fis$ |
| $es$  | $e$   |
| $cis$ | $d$   |
| $c$   | $c$   |
| $b$   | $h$   |
| $a$   | $a$   |
| $gis$ | $g$   |
| $f$   | $fis$ |
| $es$  | $e$   |
| $cis$ | $d$   |
| $c$   | $c$   |
| $b$   | $h$   |
| $gis$ | $a$   |
| $fis$ | $g$   |

Цей інструмент, виготовлений у 1884 р., також належав родині Райнерів з Фюгена (Тіроль). Він складається вже з 30 пластин (по 15 у кожному ряду).

Звукові пластини розташовані так, що правий ряд відтворює гаму *G-dur*, а в лівому розташовано звуки, що дають можливість грати у хроматичній послідовності в межах 1,5 октави.

Ця система розташування пластин швидко поширилася країнами Центральної та Північної Європи. В Англії дворянські ксилофони австро-німецького типу були відомі під назвою *Gigelira* (рис. 1 (в)). У першій половині XIX ст. вони проникають у Британію разом з австро-німецькими музикантами і стають там популярними. У німецьких часописах 1850–1860-х рр. натрапляємо на анонси виступів ксилофоністів з Англії. Зокрема, у мюнхенському часописі «Останні новини зі сфери політики» («Neueste Nachrichten aus dem Gebiete der Politik») було вміщено оголошення про те, що в кафе пана Моріца відбудеться виступ відомого баса Сміта з Англії, який буде співати в супроводі ксилофона («Im safe Moritz», 1860, р. 315). В іншому берлінському часописі «Берлінський ведмідь. Щорічник Асоціації історії Берліна» («Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins») уміщено коротку замітку про танцювальний вечір, де брав участь «пан Грьобен з Англії, який є чудовим виконавцем, що грав на одному різновиді інструмента, добре відомому нам як штрохфідель (Strohfidel)» («Einpotiz», 1874, р. 39). У лондонському журналі «The Palace Journal» уміщено анонс виступу родини Майєр з Тіроля. Серед номерів програми зазначено, що містер Євген і місіс Емма будуть виконувати різноманітні дуети на ксилофоні та гайгелірі («Programme of entertainment», 1892, р. 320). Зазначимо, що в Англії *гайгелірою* (*Gigelira*) називали виключно дворянський європейський ксилофон, а *ксилофоном* (*xylophone*) – інструмент, що мав чотирирядне розташування пластин. Отже, на концерті звучала музика для дуету двох різних різновидів ксилофонів. Популяризації ксилофона в аматорському середовищі Англії сприяла діяльність видатної гітаристки німецького походження Катерини Жозефи Праттен, відомої більше як Сідні Пратт (1821–1896). Вона народилася в м. Мюльгайм, що на Рейні, у родині музикантів. У 1830 р. родина переїхала до Лондона. К. Ж. Праттен не лише чудово грала на ксилофоні, але й писала для нього композиції, зокрема видала у 1882 р. посібник для самостійного вивчення гри на ксилофоні «Гами та п'єси для гайгеліри (ксилофона. – Д. О.)», а також ансамблеві твори для ксилофона, гітари й фортепіано (Ebel, 1885, р. 111). Нещодавно на одному з лондонських аукціонів виставили на торги дворянський ксилофон, виготовлений у Лондоні. На звороті однієї з пластин зберігся напис: «Настроений пані Сідні Пратт, 22а Дорсет стрит Портман пл. W, Лондон». За будовою й системою розташування звуків ця *Gigelira* є точною копією тірольського *hölzerne G'lachter* (рис. 1 (а, б)). Про популярність дворянського ксилофона в Англії наприкінці XIX – початку XX ст. свідчить той факт, що в спеціалізованих журналах починають друкувати детальні інструкції для самостійного виготовлення інструмента. Ще в 1920–1930-х рр. лондонська фірма оркестрових інструментів «Keith Prowse & Co» продовжувала виготовляти дворянські ксилофони. Їх діапазон – 1,5 октави хроматичної гами ( $e^1 - a^2$ ).

У 1885 р. у Швейцарії побачила світ одна з перших «Шкіл» («Méthodedexylophone») для ксилофона швейцарського педагога, диригента, композитора, журналіста й письменника Альберта Рота (1861–1927) (Roth, 1885). «Школа» призна-

чалася для навчання на двох різновидах ксилофонів – дво- та чотирирядних систем. Дворядну систему розташування пластин розробив сам А. Рота (рис. 2 (а)).



Рис. 2. А – дворядний ксилофон системи А. Рота;

б – ксилофон фірми «Max Adler» (Маркнойкірхен, поч. XX ст.);

в – розташування пластин «у зуб» (фірма «Meinel&Herold», Клінгенталь, кін. XIX ст.)

В основу дворядної системи покладено принцип розташування клавiш на фортепіано, де правий ряд відповідав білим клавiшам, лівий – чорним. Однак грали на ньому в традиційній для європейських ксилофонів позиції, коли довші пластини розташовані біля виконавця, а коротші – далі від нього. Це є яскравим прикладом того, наскільки історично вкоріненою була традиція розташування пластин під час гри (паралельно до тіла виконавця). Інструмент складався з 26 пластин і мав діапазон у дві октави хроматичного звукоряду (від  $a^1$  до  $a^3$ ). Ця система розташування пластин у 1920–1930-х рр. була поширеною і в Німеччині (рис. 2 (б)), однак тут мала складнішу конструкцію кріплення пластин. Під крайніми верхніми й нижніми пластинами були розташовані дві планки-опори, на які вздовж покладено чотири планки з закріпленими на них солом'яними валиками, а згодом – гуми. Планки-опори були не суцільно рівними, а вирізаними уступом так, що лівий ряд інструмента був дещо вищим за правий (подібно до того, як чорні клавiші фортепіано розташовані вище білих). Таке розташування двох рядів у різних площинах доволі ускладнювало техніку виконавства. Від середини XIX ст. у Німеччині почали застосовувати й іншу систему розташування пластин у два ряди (рис. 2 (в)). Пластини лівого й правого рядів розташовувалися «у зуб» таким чином, щоб внутрішні кінці (крізь просвердлені в них отвори) можна було з'єднати одним шнуром. Ксилофон лежав не на чотирьох солом'яних валиках (як інструменти, що склалися з двох окремих однорядних ксилофонів), а на трьох, оскільки внутрішні краї обох рядів були з'єднані. Під з'єднаними в один ряд пластинами розташовувався солом'яний валик. Ці ксилофони склалися з 18–25 пластин і наструювались як у діатонічній, так і в хроматичній послідовності.

*Трирядні ксилофони.* У другій половині XIX ст. паралельно з дворядною на ксилофонах починають застосовувати трирядну систему розташування пластин. Коли й де вона виникла, з'ясувати поки що не вдалося. У народній і професійній інструментальній практиці цю систему використовували переважно в Німеччині, Угорщині та Румунії. У Німеччині відомі найпростіші зразки інструментів, що склалися з трьох розташованих поряд однорядних ксилофонів.



Ряди пластин лежали на окремих підставках і солом'яних валиках, аналогічно до однорядних ксилофонів (рис. 3 (а)).

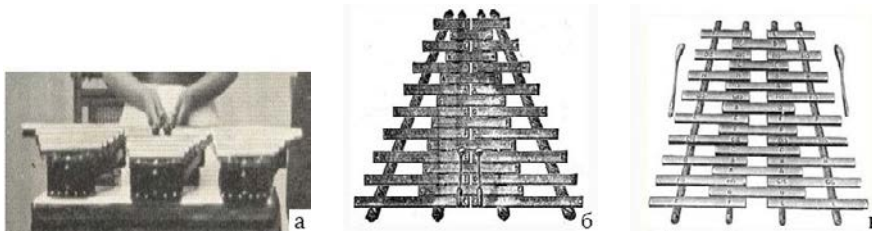


Рис. 3. Трирядні ксилофони: а, б, в – різновиди упорядкування пластин

Інструмент складався з 20 круглих у розрізі пластин. Їх розподіл був таким: 6 пластин у лівому ряду, і по 7 у середньому та правому рядах.

Майже одночасно із цією простою системою розподілу пластин виникає більш складна. Пластини розташовувалися так: між кожною з пластин середнього ряду вміщали з обох боків по дві пластини лівого й правого рядів (рис. 3 (б, в)). Такий розподіл сприяв можливості більш віртуозної гри та полегшував виконання пасажів. Цей різновид інструмента вже складався з 26 пластин прямокутної у розрізі форми. З'єднані шнурами ряди пластин лежали на чотирьох солом'яних валиках. Інструменти виготовлялись як з діатонічною, так і з хроматичною шкалою. Однак у Німеччині трирядна система розташування пластин не зазнала такого поширення, як дворядна та чотирирядна. Проте публікували світлини та зображення цих інструментів, починаючи з 1880-х рр., у різноманітних каталогах фірм – виробників музичних інструментів, що виготовлялись у Клінгенталі та Маркнойкірхені до 40-х рр. XX ст. (*Schuster & Co*, 1889, pp. 32–34; *Wilhelm Kruse*, 1899, pp. 46–48; *Meinel & Herold*, 1929, p. 48). Пожвавлення фабричного виробництва діатонічних і хроматичних інструментів упродовж кінця XIX – 40-х рр. XX ст. свідчить про те, що ксилофони трирядної системи мали попит як у професійних виконавців, так і в аматорів.

У традиційному народному інструментарії Угорщини трирядна система ксилофонів була основною. Дотепер не знайдено жодних свідчень існування в Угорщині одно- та дворядних інструментів. Народні ксилофони відомі під загальною назвою *facimbalom*, що перекладається з угорської як *дерев'яні цимбали* (рис. 4 (а, б, в)).

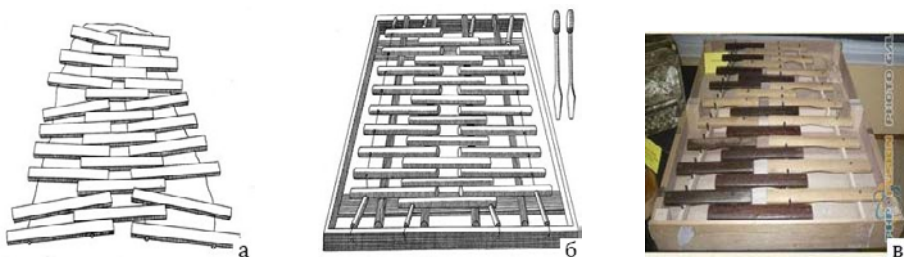


Рис. 4. Угорські трирядні ксилофони

Цей інструмент використовували переважно в інструментальних ансамблях, зокрема й циганських капелах (Sárosi, 1967, p. 13). Оскільки розташування звукових пластин ксилофона збігалось з розташуванням струн на угорських цимбалах; на них переважно грали цимбалісти, використовуючи подібну виконавську техніку ("Xilofon, facimbalom", 1979). Народні угорські трирядні ксилофони мали певні локально-територіальні відмінності у конструктивних рішеннях. Найпростіший ксилофон складається з прямокутних у розрізі пластин, з'єднаних «у зуб» чотирма шнурами, протягнутими через отвори в кожній пластині (рис. 4 (а)). Під час виконання інструмент клали на чотири солом'яні валики, покладені на столі. Він складається з 26 прямокутних у розрізі соснових пластин. За конструкцією цей різновид не відрізняється від трирядних ксилофонів, відомих у Німеччині.

Інший різновид конструкції трирядного ксилофона, крім Угорщини, більше ніде не трапляється. Інструмент складається також з 26 пластин (круглих у розрізі) та підставки-рами що має трапецієподібну форму (рис. 4 (б)). Знизу впоперек прибито ще дві широкі планки, на які покладено чотири солом'яні валики. Пластини нанизані на чотири шнури, верхні й нижні кінці яких закріплені відповідно у верхній і нижній частинах рами-трапеції.

В Етнографічному музеї (м. Будапешт) зберігаються два екземпляри трирядних ксилофонів, що належали циганським ксилофоністам Рудольфу Борі (інв. № 61.37.1.1.) та Рудольфу Вігу (інв. № 61.37. 1-5) з Мішкольца. Інструменти були виготовлені в першій половині ХХ ст. Їх діапазон становлять дві октави із секундою ( $g^1-a^3$ ). Звуки розташовані у хроматичній послідовності аналогічно до цимбалів, за винятком верхнього звуку  $gis^3$ , відсутнього на ксилофоні. Трирядна схема розташування пластин є такою: лівий ряд – 9 пластин, середній – 9, правий – 8, розташування звуків (знизу – вгору):

|         |         |         |
|---------|---------|---------|
| $fis^3$ |         |         |
| $f^3$   | $a^3$   |         |
| $e^3$   | $g^3$   | $es^3$  |
| $d^3$   | $b^2$   | $es^2$  |
| $cis^3$ | $gis^2$ | $cis^2$ |
| $c^3$   | $fis^2$ | $h^1$   |
| $h^2$   | $f^2$   | $b^1$   |
| $a^2$   | $e^2$   | $a^1$   |
| $g^2$   | $d^2$   | $gis^1$ |
|         | $c^2$   | $g^1$   |

Особливу конструкцію мають угорські інструменти, що походять із Закарпаття. Замість рами-підставки пластини розміщені в трапецієподібному ящику-резонаторі (рис. 4 (в)), на дні якого впоперек приклеєні чотири прямокутні в розрізі планки. На них через певні проміжки прибито металеві стрижні. Пластини нанизані на два шнури, аналогічно до німецьких трирядних ксилофонів. Між середнім рядом уміщено по дві пластини лівого й правого рядів, з'єднаних двома шнурами крізь два отвори, розташовані по краях пластин середнього ряду.



Середній і лівий ряди, а також ліва частина правого ряду розкладені між металевими стрижнями, фіксуючи їх в одному положенні. Для закріплення країв правого ряду в кожній його пластині просвердлено отвір для нанизування пластини на металевий стрижень. У лівому ряду правий край пластини нанизаний на стрижень, лівий зафіксований між двома стрижнями. У кожному ряду вміщено по 9 звукових пластин.

Форма пластин ксилофонів з різних теренів Угорщини має свої традиційні локально-територіальні відмінності. Зокрема, у північних областях Угорщини пластини традиційно вирізали у формі круглих у розрізі брусків (рис. 4 (б)). У північно-західних областях вони мають прямокутну або округлу зверху форму (рис. 4 (а)). Можливо, ця особливість є наслідком впливу австрійської традиції виготовлення пластин на дво- і чотирирядних ксилофонах. Угорські ксилофони (як, зрештою, і більшість європейських) виготовляють із сосни або клена, але також використовують і тверді породи дерев (бук).

Зазвичай народні музиканти виконують на цьому інструменті сольні мелодії, подвійні звуки й арпеджовані акорди (подібно до цимбального виконання). Однак через типову для ксилофона відсутність тривалого звучання акордового акомпанементу його переважно використовують під час виконання швидких мелодій в інструментальних ансамблях і сольному виконанні. Репертуар для ксилофона в циганських капелах був той самий, що й у цимбалістів. Нерідко цимбаліст виконував твори і на ксилофоні (Sárosi, 1967, p. 13).

Час появи ксилофона в Угорщині ще малодосліджений. Першу згадку про ксилофон *facimbalom* уміщено в новелі «Будні» угорського письменника Мора Йокаї (Mór, 1846). Збереглися поодинокі згадки у пресі 60–70-х рр. XIX ст. про виступи ксилофоністів. Зокрема, у часописі «Пештська газета» («Pesti Hiriap») за 27 лютого 1867 р. згадується музикант з Вешпрема (Veszprem), якого саме тоді високо поцінували в Пешті як виконавця, що грав не тільки на цимбалах, а й на *szalmamuzsika*, тобто ксилофоні (Sárosi, 1967, p. 13). Угорський дослідник народних інструментів Балінт Шароші у 50–60-х рр. XX ст. зібрав цікаві відомості про ксилофонове виконавство в Угорщині. Цимбалісти старшого покоління згадували, що в 1900-х рр. у Шарошпатаку (Північно-Західна Угорщина), у Боршоді та Хересі цей інструмент був дуже популярним серед угорських і циганських музикантів; особливо поцінували в 30–50-х рр. XX ст. Циганський музикант з Абони (поблизу Пешта) розповідав, що раніше в Будапешті була музична фірма, де продавали ксилофони (Sárosi, 1967, p. 13). Ці відомості свідчать про те, що в Північній та Північно-Західній Угорщині виконавство на трирядному ксилофоні має давню традицію, витоки якої ще потребують окремого дослідження.

## Висновки

Отже, розвиток виконавства на ксилофоні в Європі стимулював пошуки удосконалення інструмента з метою збільшення обсягу діапазону та подолання тональних обмежень. Першою спробою стало поєднання двох однорядних ксилофонів в єдину систему. Цей різновид не з'єднаних між собою рядів пластин,

що швидко розповсюдився країнами Центральної та Західної Європи, на початку XIX ст. використовували у виконавській практиці спочатку в Австрії (Тіроль) та Німеччині. Особливої популярності він набув у професійних та аматорських колах Англії. Від середини XIX ст. у Німеччині почали застосовувати й іншу дворянську систему, де пластини лівого та правого рядів з'єднувалися «у зуб». Наприкінці XIX ст. А. Рот (Швейцарія) створив власну дворянську систему розташування пластин за принципом розташування фортепіанних клавіш. У другій половині XIX ст. паралельно з дворянською на ксилофонах починає застосовуватися *трирядна система* розташування пластин, яку в народній і професійній інструментальній практиці використовували переважно в Німеччині, Угорщині та Румунії. У Німеччині трирядні ксилофони були менш поширеними, ніж дво- та чотирирядні, однак фірми музичних інструментів (Клінгенталь, Маркнойкірхен) випускали ці моделі. У традиційному народному інструментарії Угорщини трирядна система ксилофона *facimbalom* була основною. Народні трирядні ксилофони мали три локально-територіальні конструктивні відмінності: 1) пластини з'єднувалися «у зуб», подібно до німецьких трирядних ксилофонів; 2) закріплювалися на трапецієподібній рамі-підставці, яка, крім Угорщини, ніде не зафіксована; 3) розміщувалися в ящику, фіксуючись за допомогою металевих стрижнів.

### Список бібліографічних посилань

- Олійник, Д. (2010). До історії виникнення і розвитку ксилофона в Європі. *Студії мистецтвознавчі*, 3(31), 12–19.
- Олійник, Д. (2012). Ксилофонове виконавство в Європі у дзеркалі іноземних періодичних видань XIX ст. *Музичне мистецтво і культура*, 15, 384–395.
- Олійник, Д. (2013). Однорядний ксилофон у міській музичній культурі Західної Європи кінця XV–XVIII століть. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мистецтво*, 2, 88–95.
- Олійник, Д. (2014). Ксилофон з клавішним механізмом та скляні гармоніки в європейській музичній культурі XVII–XIX століть. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 20(1), 22–28.
- Олійник, Д. (2016). Формування та промислове виробництво чотирирядних ксилофонів у другій половині XIX – XX ст. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*, 8, 92–97.
- Ebel, O. (1885). *Women Composers*. Chandler.
- [Eine notiz über einen tanzabend, an dem Mr. Groeben aus England teilnahm, der ein hervorragender spieler auf einem instrument ist, das uns als strohfidel bekannt ist]. (1874). *Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins*, 39.
- [Im cafe Moritz findet ein auftritt des berühmten bassisten Smith aus England statt, der mit xylophon-begleitung singen wird]. (1860, 22 April). *Neueste Nachrichten aus dem Gebiete der Politik*, 315.
- Klier, K. M. (1956). *Volkstümliche Musikinstrumenten*. Barenreiter.
- Meinel & Herold. *Musikinstrumente-, Sprechapparate-, Harmonika- Fabrik und Versand. Klingenthal, Sachsen [Katalog] (Ausgabe 27)*. (1929). Selbstverlag.

- Mór, J. (1846). *Hétköznapok*. Hartleben C. A.  
Programme of entertainment. (1892, May 13). *The Palace Journal*, 320.  
Roth, A. (1885). *Méthode de xylophone* (Op. 34). Agence Internationale a Vevey.  
Sárosi, B. (1967). *Die Volksmusikinstrumente Ungars*. Verlag für Musik  
Schuster & Co. *Preis-Liste der Sächsische Musik-Instrumenten-Manufaktur. Markneukirchen  
(Sachsen)* [Katalog]. (1889). Selbstverlag.  
Wilhelm Kruse. *Alle Instrumente für Orchester, Schule und Haus. Das Haus für Volks- und  
Hausmusik. Markneukirchen und Klingenthal* [Katalog]. (1899). Selbstverlag.  
Xilofon, facimbalom. (1979). In *Magyar néprajzi lexikon* (Vol. 2, p. 5). Akadémiai Kiadó.

## References

- Ebel, O. (1885). *Women Composers*. Chandler [in English].  
[Eine notiz über einen tanzabend, an dem Mr. Groeben aus England teilnahm, der ein  
hervorragender spieler auf einem instrument ist, das uns als strohfidel bekannt ist] [A note  
of a dance evening attended by Mr. Groeben of England, who is an excellent player on  
an instrument known to us as the straw fiddle]. (1874). *Der Bär von Berlin. Jahrbuch des  
Vereins für die Geschichte Berlins*, 39 [in German].  
[Im cafe Moritz findet ein auftritt des berühmten bassisten Smith aus England statt, der mit  
xylophon-begleitung singen wird] [At cafe Moritz there will be a performance by the famous  
bassist Smith from England, who will sing with xylophone accompaniment]. (1860, 22 April).  
*Neueste Nachrichten aus dem Gebiete der Politik*, 315 [in German].  
Klier, K. M. (1956). *Volkstümliche Musikinstrumenten* [Folk musical instruments]. Barenreiter  
[in German].  
*Meinel & Herold. Musikinstrumente-, Sprechapparate-, Harmonika-Fabrik und Versand. Klingenthal,  
Sachsen* [Meinel & Herold. Musical instruments, speaking apparatus, harmonica factory  
and shipping. Klingenthal, Saxony] [Catalogue] (Iss. 27). (1929). Selbstverlag [in German].  
Mór, J. (1846). *Hétköznapok* [Weekdays]. Hartleben C. A. [in Hungarian].  
Oliinyk, D. (2010). Do istorii vynyknennia i rozvytku ksylofona v Yevropi [Concerning history of  
xylophone's origin and development in Europe]. *Researches of the Fine Arts*, 3(31), 12–19  
[in Ukrainian].  
Oliinyk, D. (2012). Ksylofonove vykonavstvo v Yevropi u dzerkali inozemnykh periodychnykh  
vydan XIX st. [The xylophonic performance in Europe on the materials of the foreign XIX-  
centuries press]. *Music art and culture*, 15, 384–395 [in Ukrainian].  
Oliinyk, D. (2013). Odnoriadnyi ksylofon u miskii muzychnii kulturi Zakhidnoi Yevropy kintsia  
XV–XVIII stolit [One-row xylophone in the town musical culture in West Europe of the XV–  
XVIII centuries]. *The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical  
University. Specialization: Art*, 2, 88–95 [in Ukrainian].  
Oliinyk, D. (2014). Ksylofon z klavishnym mekhanizmom ta skliani harmoniky v yevropeiskii  
muzychnii kulturi XVII–XIX stolit [Key mechanism-based straw-fiddles and glass  
harmonicas in European musical culture of XVII–XIX centuries]. *Ukrainian Culture: The Past,  
Modern, Ways of Development*, 20(1), 22–28 [in Ukrainian].  
Oliinyk, D. (2016). Formuvannia ta promyslove vyrobnytstvo chotyryriadnykh ksylofoniv u druhii  
polovyni XIX–XX st. [Formation and industrial production of four-row xylophones in the  
second half of the XIX–XX centuries]. *The History of Formation and Development Prospects*

- of Wind Music in the Context of National Culture of Ukraine and Abroad Countries*, 8, 92–97 [in Ukrainian].
- Programme of entertainment. (1892, May 13). *The Palace Journal*, 320 [in English].
- Roth, A. (1885). *Méthode de xylophone* [Xylophone method] (Op. 34). Agence Internationale a Vevey [in French].
- Sárosi, B. (1967). *Die Volksmusikinstrumente Ungarns* [The folk musical instruments of Hungary]. Verlag für Musik [in German].
- Schuster & Co. *Preis-Liste der Sächsische Musik-Instrumenten-Manufaktur. Markneukirchen (Sachsen)* [Price list of the Saxon musical instrument manufacturer. Markneukirchen (Saxony)] [Catalog]. (1889). Selbstverlag [in German].
- Wilhelm Kruse. *Alle Instrumente für Orchester, Schule und Haus. Das Haus für Volks- und Hausmusik. Markneukirchen und Klingental* [All instruments for orchestra, school and home. The house for folk and house music. Markneukirchen and Klingental] [Catalog]. (1899). Selbstverlag [in German].
- Xilofon, facimbalom [Xylophone, wooden dulcimer]. (1979). In *Magyar néprajzi lexikon* [Hungarian Ethnographic Lexicon] (Vol. 2, p. 5). Akadémiai Kiadó [in Hungarian].

---

## TWO- AND THREE-ROW XYLOPHONES IN THE MUSICAL AND INSTRUMENTAL CULTURE OF EUROPE IN THE 19TH – FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

Dmytro Oliynyk

*PhD in Art Studies, Senior Lecturer at the Department of Wind and Percussion Instruments;*

*ORCID: 0009-0003-5327-1824; e-mail: olidimus@gmail.com*

*Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv, Ukraine*

### Abstract

**The purpose of the research** is to analyze the design features of European xylophones with two- and three-row plate arrangements, to establish the modes, range, various systems of sound ordering and use in folk and professional performance of the nineteenth – first half of the twentieth century. **The research methodology** is based on a set of specific and general scientific methods: instrumentology – for analyzing the design of instruments; comparative and typological – for studying the types of xylophones; ethnomusicology – for studying the use of xylophones in folk and professional music. **The scientific novelty** of the study is the introduction to the scientific circulation of materials little known to the general public concerning the functioning of two- and three-row xylophones in the European folk and professional musical culture of the nineteenth and first half of the twentieth centuries. **Conclusions.** From the Middle Ages to the end of the eighteenth century, single-row xylophones with a limited range were used in folk and professional performances. At the beginning of the nineteenth century, the process of combining two single-row xylophones into a single system began in order to increase the range and overcome tonal limitations. The first double-row xylophones appeared in Austria (Tyrol) and Germany, from where they spread to Central and Western Europe. In the middle of

the nineteenth century, two new systems of arranging two rows of plates emerged in Germany and Switzerland – “in the tooth” and on the principle of a piano keyboard. In the second half of the nineteenth century, a three-row system of xylophone plate arrangement emerged in parallel with the two-row system. In folk and professional practice, three-row xylophones were used mainly in Germany, Hungary, and Romania. In Germany, the three-row system was not as widespread as the two-row system, but in the traditional instrumentation of Hungary, it was the main one and had a long tradition of performance on this type of xylophone.

**Keywords:** xylophone; instrumentology; European two-row xylophone system; three-row xylophone system; xylophone performance



DOI: 10.31866/2616-7581.6.2.2023.291084

УДК 784:[378.018.43:004.773.5]:[316.776.34-028.22:159.93]:378.064.2

## КІНЕСТЕТИЧНИЙ І ВІЗУАЛЬНИЙ ЗВОРОТНИЙ ЗВ'ЯЗОК НА ОНЛАЙН-ЗАНЯТТЯХ З ВОКАЛУ

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** – проаналізувати можливості та вплив кінестетичного й візуального зворотного зв'язку на якість занять з вокалу онлайн. **Методологія дослідження.** У статті використано такі методи: експериментальний, ретроспективний і метод спостереження. **Наукова новизна дослідження** кінестетичного та візуального зворотного зв'язку на заняттях з вокалу онлайн полягає у вивченні ефективності цих двох методів надання зворотного зв'язку в онлайн-середовищі. Таке дослідження може допомогти встановити науково обґрунтовані підходи до використання кінестетичного та візуального зворотного зв'язку на онлайн-заняттях і забезпечити підґрунтя для подальшого розвитку й удосконалення методології вокальної педагогіки. **Висновки.** Кінестетичний і візуальний зворотний зв'язок дає змогу студентам відчувати своє тіло та голос, що допомагає виявити проблемні моменти й недоліки в техніці. Ураховуючи ці відчуття, студенти можуть працювати над виправленням неправильних рухів, контролювати дихання та поліпшувати техніку виконання. Крім того, кінестетичний і візуальний зворотний зв'язок може слугувати джерелом мотивації та спонукати студентів до самодисципліни. Завдяки усвідомленому виконанню та побаченому прогресу на відео студенти можуть відчувати себе мотивованими до постійного вдосконалення техніки та досягнення своїх цілей у вокальному мистецтві. Отже, кінестетичний і візуальний зворотний зв'язок сприяє ефективному навчанню вокалу онлайн, розвитку техніки, свідомості та комунікації між студентом і викладачем, а також спонукає до мотивації та самодисципліни.

**Ключові слова:** вокал; онлайн-освіта; кінестетика; візуалізація; взаємодія педагога та студента

### Вступ

Протягом останніх років усе більше вокальних педагогів поєднують традиційні педагогічні інструменти з кінестетичним і візуальним зворотним зв'язком (Бондаренко, 2020). Найкращі виконавських результатів досягають саме

в разі поєднання візуального зворотного зв'язку зі спеціальними вправами на заняттях з вокалу. Рекомендують використовувати такі педагогічні підходи особливо в умовах онлайн-навчання, оскільки вони слугують поточним освітнім пріоритетам, орієнтованим на студента, сприяючи розвитку критичних рефлексивних здібностей, навичок саморегуляції та оцінки (Зотова, 2019). Ці компетенції мають вирішальне значення для сучасних очікувань професійних вокалістів, які навчаються протягом усього життя. Як й інші фахові музиканти, співаки мають уміти працювати з технологіями, що швидко змінюються, робити осмислені кроки в кар'єрі для збереження своєї конкурентоспроможності. З огляду на ці очікування керована обізнаність наразі є центральною точкою музичної освіти; це полегшує успішний перехід від студента до професійного музиканта (Маковецька, 2020).

### Мета

Проаналізувати можливості та вплив кінестетичного й візуального зворотного зв'язку на якість занять з вокалу онлайн.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Наукова розробка дослідження кінестетичного та візуального зворотного зв'язку на заняттях з вокалу онлайн наразі є досить обмеженою, а тому необхідним є звернення до концептуальних наукових розробок щодо специфіки дистанційної освіти та різноманітних організаційних аспектів підготовки вокалістів. У контексті нашої розвідки актуальною є низка вітчизняних розробок таких науковців, як А. Бондаренко (2020), О. Васильєва та В. Лінь (2023), П. Волошин (2022), В. Зотова, (2019), С. Іригіна (2019), І. Маковецька (2020), Т. Скорик (2022).

### Виклад матеріалу дослідження

Заклади вищої освіти розвивалися протягом історії, намагаючись відобразити студентські потреби, що постійно змінюються. Студент покоління Z має щодо вищої освіти певні очікування, які повинні враховувати викладачі. З березня 2020 року через швидке поширення вірусу COVID-19 від студентів музичних програм вимагали продовжувати навчання музики онлайн. Адміністрація вищої освіти відреагувала на цю кризу, вимагаючи від студентів, викладачів і співробітників соціального дистанціювання та переходу на онлайн-заняття, що стало новим викликом, зокрема для студентів і викладачів, які брали участь у прикладних заняттях на певному музичному інструменті чи вокальній практиці. Стосунки між студентом і викладачем у вокальній практиці вимагають значної слухової взаємодії, пильного контролю, щоб оцінити технічні помилки, надати швидкий зворотний зв'язок і корекцію висоти, нотації, ритму, дикції, напруги голосового механізму, кінестетичного усвідомлення та часом потреби тілесного контакту для демонстрації технічного положення співу. В ідеалі це має відбуватися в режимі реального часу та віч-на-віч.



Багато закладів освіти в умовах повномасштабної війни змушені трансформувати процес так, щоб усі навчальні дисципліни проходили через віддалений інтерфейс, охоплюючи всі практичні заняття. Взаємодія викладача та студента на уроці вокалу онлайн вимагає адаптації до віртуального середовища. Основні принципи взаємодії залишаються подібними, але потребують деяких змін для з'ясування особливостей онлайн-навчання. Одним з інструментів педагога, що полягає в продукуванні якісного онлайн-навчання, є надання кінестетичного та візуального зворотного зв'язку. На занятті з вокалу онлайн надання кінестетичного та візуального зворотного зв'язку може бути дещо ускладненим. Однак уся ідея полягає в тому, щоб забезпечити студенту максимально можливу підтримку в покращенні техніки та виконання.

Людський голос, на відміну від будь-якого іншого музичного інструмента, прихований від очей (Скорик, 2022). Можна стверджувати, що модифікацію нервово-м'язової поведінки в «побудові голосу», що належить до фахових обов'язків вокального педагога, не слід обмежувати до виключно особистого досвіду (Бондаренко, 2020). Спів вимагає моторного навчання, яке полегшується знанням процесів і процедур голосоутворення (Волошин, 2022), що призводить до двох типів результату: 1) знання ефективності (коефіцієнт користі) або, інакше кажучи, знання того, як тіло розвивається і діє; 2) знання результатів (коефіцієнт результату), тобто пов'язаних результатів з конкретною тілесною дією (Скорик, 2022). Коефіцієнт результату має особливий інтерес для тих, хто продукує вокальний розвиток, оскільки це призводить до сприяння саморегуляції, підвищення мотивації до практики та нейромоторного вдосконалення за умови, що запропонований відгук педагога був об'єктивним, позитивним, повчальним, цілеспрямованим і змістовним (Скорик, 2022).

Візуальний зворотний зв'язок у режимі онлайн під час співу допомагає отримати коефіцієнт результату через установаження ефективної біомеханічної поведінки на основі значущої візуальної інформації. Забезпечення прямої візуалізації вокальної реакції співака на задану інструкцію зазвичай допомагає обійти «критичні точки». У цих моделях студенту необхідно надати час на обробку вербальної інструкції педагога, перш ніж спробувати наступний вокальний крок у відповідь. Певним викликом у наданні зворотного зв'язку на онлайн-уроці вокалу є контроль вокального дихання. Володіння диханням має вирішальне значення для визначення якості голосу і, отже, має важливу роль у вокальній педагогіці. У процесі онлайн-навчання важливо звертати увагу на такі деструктивні фонаторні показники, як звичне використання натиснутої фонації (гіперфункційне дихання), однак знайти оптимальну стратегію дихання для певної пісні дуже ідіосинкратично. На це впливають індивідуальні особливості співака, а тому можуть застосовуватися різні м'язові стратегії (Маковецька, 2020). Наприклад, деякі співаки в основному використовують грудну клітку, щоб варіювати легеневий об'єм, тоді як інші також залучають черевну стінку, щоб або допомогти зі змінами в грудній клітці, або стабілізувати її (Зотова, 2019). Після вдиху і безпосередньо перед початком фрази співаки повинні концентрувати увагу на: 1) застосуванні легкого скорочення черевної стінки; 2) зміні об'єму грудної клітки (Васильєва & Лінь, 2023). Візуальний зворотний зв'язок транс-



діафрагмального тиску може допомогти як тренуваним, так і нетренуваним співакам звернути увагу на акт скорочення діафрагми (Волошин, 2022); такий зворотний зв'язок може сприяти розробці оптимальної стратегії дихання.

Отже, контроль вокального дихання є одним з ключових аспектів вокалу. На онлайн-заняттях є кілька особливостей, що можуть впливати на контроль вокального дихання. Однак є різні способи, які викладач може використовувати, щоб допомогти студентові контролювати дихання на уроці онлайн:

1. Візуальні вказівки. Викладач може надати візуальні вказівки щодо правильної позиції тіла та дихання, показуючи на відео, як це проводиться. Він може проілюструвати, як правильно розширювати ребра (спочатку верхні, потім нижні), а також як керувати потоком повітря через губи та щелепи.
2. Використання голосових експериментів. Викладач може провести голосові вправи, які дають змогу студенту почувати різницю в диханні та тоці повітря в різних позиціях. Наприклад, вправи зі зміною позиції тіла або пов'язані з різними жестами, що допомагають стимулювати дихальні м'язи та контролювати дихання.
3. Аудіозаписи й аналіз відтворення. Студент може записувати свої виконання та переглядати їх разом з викладачем. Це надасть студенту можливість проаналізувати свою техніку дихання та виявити можливі проблеми або недоліки в контролі дихання.

Особливо у форматі онлайн під час надання зворотного зв'язку викладач повинен адаптувати свій підхід щодо контролю дихання відповідно до потреб і можливостей кожного здобувача. Кожна людина має унікальну фізіологію та рівень досвіду, тому важливо надати індивідуальні настанови та підказки, щоб допомогти студенту розвинути свій потенціал контролю дихання. Важливо зазначити, що індивідуальний і практичний підхід є ключовим для контролю вокального дихання на занятті онлайн. Комбінація візуальних, аудіо та практичних методів може допомогти студентам ефективно контролювати своє вокальне дихання навіть у форматі онлайн. Також важливо розуміти, що це може зайняти трохи більше часу та практики, ніж на традиційному занятті, але з відповідними інструментами й настановами це все ж можливо досягти.

Крім вищенаведеного, ефективним кінестетичним інструментом вокальної педагогіки онлайн може стати техніка ПІР (постізометричної релаксації). Суть цього методу полягає в поєднанні короткочасного попереднього напруження м'язів і подальшого їх розслаблення. Наш організм – єдина система, і якщо десь з'явився затиск, спазм, він може відгукнутися в досить віддалених частинах тіла та суттєво впливати на якість вокальної фонації. Має зняти ці спазми й блоки постізометрична релаксація м'язів – методика, заснована на принципах мануальної терапії, котра є цілком доступною під час роботи на заняттях з вокалу онлайн. Розглянемо деякі алгоритми техніки ПІР та її застосування у вокальній практиці.

Техніка постізометричного розслаблення є корисним інструментом у вокальній педагогіці для поліпшення голосової продукції та контролю дихання. Вона допомагає студентам розслабити тіло та зняти напругу в м'язах, що може

виникати під час співу. Основна ідея техніки полягає у використанні контрольованого напруження та розслаблення м'язів для забезпечення оптимального вокального потоку й сприяння кращому звуку. Ось кілька загальних кроків для застосування техніки постізометричного розслаблення у вокальному навчанні:

1. Самодіагностика. Студент повинен виявити місця напруження або підвищеної напруги у своєму тілі під час співу. Це можуть бути м'язи шиї, плечей, щелепи або дихальні м'язи. Важливо, щоб студент міг відчути ці місця та усвідомити їх підвищену активність під час співу.
2. Застосування контрольованої напруги. Після виявлення напружених місць студент може намагатися активно напружувати ці м'язи на кілька секунд. Наприклад, студент може напружувати плечові м'язи або щелепу на кілька секунд, а потім повільно розслабити їх.
3. Розслаблення м'язів. Після виконання контрольованого напруження студент має повільно розслабити м'язи, починаючи з тих місць, де відчувається найбільше напруження. Це може включати повільне розслаблення шиї, плечей або щелепи. Важливо надати студенту час для повного розслаблення та повільного повернення м'язів у їх природний стан.
4. Вплив розслаблення м'язів на вокальні процеси. Після розслаблення м'язів студент може спробувати відобразити цей розслаблювальний процес у своєму вокальному процесі. Він може звернути увагу на те, як розслаблення м'язів допомагає краще контролювати голос, дихання та виразність.

Отже, техніку постізометричного розслаблення можна використовувати на заняттях з вокалу онлайн, якщо викладач надасть інструкції та продемонструє рухи контрольованого напруження та розслаблення. Онлайн-заняття можуть забезпечити візуальний зв'язок між викладачем і студентом та надати звукові вказівки для правильного застосування техніки. Надання зворотного зв'язку є важливим складником успішного виконання вправ постізометричного розслаблення у вокальній педагогіці. Воно допомагає студентам отримати відповідну інформацію про своє виконання, виявити недоліки та зрозуміти, як удосконалити техніку. Важливо визначити конкретні метрики, які можна виміряти й оцінити під час виконання вправ. Наприклад, кількість секунд, протягом яких студент напружує м'язи перед розслабленням, або якість розслаблення після виконання вправи. Це допоможе об'єктивно оцінити прогрес студента в часі та дати йому конкретні цілі для досягнення. Під час виконання вправ важливо, щоб викладач міг бачити студента та спостерігати за його виконанням. Він повинен визначити, чи правильно студент напружує м'язи та розслабляє їх, чи виконує правильні рухи та позиції тіла. Візуальне спостереження дає викладачу змогу надати негайний зворотний зв'язок щодо техніки та коректування. Крім того, викладач може використовувати словесний опис для надання зворотного зв'язку студенту під час виконання вправи. Важливо детально описати, як м'язи мають бути напружені та розслаблені, а також які рухи та позиції тіла потрібно приймати. Наприклад, у процесі виконання вправи постізометричного розслаблення викладач може сказати: «Зосередьтеся на шиї: повільно напружте м'язи,

утримуйте це напруження протягом кількох секунд, а потім плавно розслабте м'язи, відчуваючи, як напруження розтікається і відпускає. Уявіть, що напруження зникає, залишаючи вас розслабленими та готовими до глибокого дихання». Педагог також може використовувати спеціальні пристрої, які дають змогу студентам відстежувати свої рухи та напруження м'язів. Наприклад, дотикові планшети або тачпади можуть реєструвати силу тиску та переказувати цю інформацію викладачеві. Онлайн-відеозаписи також можна використовувати для аналізу вправ, які виконують студенти, й отримання зворотного зв'язку.

### Висновки

Дослідження впливу кінестетичного та візуального зворотного зв'язку на якість занять з вокалу онлайн може охоплювати аналіз різних аспектів, таких як техніка співу, дихання, виразність, розслаблення та контроль голосу. Ось деякі способи, за допомогою яких кінестетичний і візуальний зворотний зв'язок впливає на якість занять з вокалу онлайн:

1. Помітні зміни в техніці виконання. Кінестетичний зворотний зв'язок дає змогу студентам відчувати, як саме вони використовують свої м'язи, дихають і контролюють свій голос. Це може допомогти їм виявити недоліки в техніці та розробити стратегії для поліпшення своєї спрямованості й контролю.
2. Розуміння та усунення недоліків. Кінестетичний зворотний зв'язок допомагає студентам розпізнати проблемні моменти та недоліки у своєму виконанні. Вони можуть виявити напругу, неправильну поставу, негативні шаблони дихання або інші проблеми, які можуть впливати на якість їхнього голосу. Із цим знанням вони можуть працювати над розв'язанням цих проблем і покращенням своєї техніки.
3. Виправлення неправильних рухів тіла та постави. Візуальний зворотний зв'язок дає змогу студентам бачити себе на відеозаписах і спостерігати за своїми рухами та поставою. Це може допомогти виявити неправильні рухи тіла, наприклад, напругу в плечах чи шиї, неправильну поставу або неправильне дихання. Завдяки візуальному зворотному зв'язку студенти можуть усвідомити ці недоліки та працювати над їх корекцією, що покращує якість виконання.
4. Покращення виразності та комунікації. Кінестетичний і візуальний зворотний зв'язок можуть впливати на виразність виконання та комунікацію. Студенти можуть використовувати кінестетичні відчуття та візуальні спостереження, щоб зрозуміти, як впливають їхні емоції та інтонація на виконання. Це може допомогти їм стати більш емоційно виразними та передати глибше розуміння тексту й музики.
5. Зменшення напруги та стресу. Кінестетичний і візуальний зворотний зв'язок можуть допомогти студентам знизити напругу та стрес, пов'язані з виконанням перед камерою. Подивившись на своє виконання на відео, вони можуть розробити стратегії для зняття напруги та релаксації під час виконання. Крім того, студенти можуть отримати підкріплення та

позитивний зворотний зв'язок з боку викладача, що допомагає зберегти мотивацію та впевненість.

Проведення дослідження з аналізом впливу кінестетичного та візуального зворотного зв'язку на якість занять з вокалу онлайн буде сприяти отриманню підґрунтя для покращення методології навчання вокалу через онлайн-платформи та розробки більш ефективних підходів.

### Список бібліографічних посилань

- Бондаренко, А. І. (2020). Дистанційна освіта музикантів-виконавців: проблеми та перспективи. *Імідж сучасного педагога*, 3(192), 69–72. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3\(192\)-69-72](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3(192)-69-72)
- Васильєва, О., & Лінь, В. (2023, 23–24 лютого). Використання технологій дистанційного навчання у процесі вокальної підготовки здобувачів-іноземців. В *Методологія сучасних наукових досліджень* (с. 348–352). Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди. <https://doi.org/10.5281/zenodo.8032598>
- Волошин, П. (2022). Актуалізація європейського досвіду вокальної підготовки в умовах сучасної педагогічної освіти. *Věda a perspektivy*, 12(19), 264–275. [https://doi.org/10.52058/2695-1592-2022-12\(19\)-264-275](https://doi.org/10.52058/2695-1592-2022-12(19)-264-275)
- Зотова, В. Є. (2019). Специфіка використання засобів інтерактивних технологій у вокальному навчанні підлітків. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, 176, 237–241.
- Іригіна, С. О. (2019). Методологічні основи формування музичної культури студентів у процесі навчання вокалу в педагогічному університеті. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, 176, 86–90.
- Маковецька, І. Г. (2020). Особливості дистанційного навчання вокалу в умовах пандемії COVID-19: психолого-педагогічний аспект. *Науковий вісник Мукачівського державного університету. Серія: Педагогіка та психологія*, 6(2), 50–58. [https://doi.org/10.52534/msu-pp.6\(2\).2020.50-58](https://doi.org/10.52534/msu-pp.6(2).2020.50-58)
- Сорик, Т. (2022). Підготовка майбутніх учителів до розвитку емоційного інтелекту учнів засобами музичного мистецтва. *Věda a perspektivy*, 9(16). [https://doi.org/10.52058/2695-1592-2022-9\(16\)-172-182](https://doi.org/10.52058/2695-1592-2022-9(16)-172-182)

### References

- Bondarenko, A. I. (2020). Dystantsiina osvita muzykantiv-vykonavtsiv: problemy ta perspektyvy [Distance education for musicians-performers: Problems and perspectives]. *Image of the Modern Pedagogue*, 3(192), 69–72. [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3\(192\)-69-72](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3(192)-69-72) [in Ukrainian].
- Voloshyn, P. (2022). Aktualizatsiia yevropeiskoho dosvidu vokalnoi pidhotovky v umovakh suchasnoi pedahohichnoi osvity [Update of the european experience of vocal training in the conditions of modern teacher education]. *Věda a perspektivy*, 12(19), 264–275. [https://doi.org/10.52058/2695-1592-2022-12\(19\)-264-275](https://doi.org/10.52058/2695-1592-2022-12(19)-264-275) [in Ukrainian].
- Iryhina, S. O. (2019). Metodolohichni osnovy formuvannia muzychnoi kultury studentiv u protsesi navchannia vokalnu v pedahohichnomu universyteti [Methodological foundations u protsesi navchannia vokalnu v pedahohichnomu universyteti]

- of the formation of students' musical culture in the process of teaching vocals at a pedagogical university]. *Academic Notes. Series: Pedagogical Sciences*, 176, 86–90 [in Ukrainian].
- Zotova, V. Ye. (2019). Spetsyfyka vykorystannia zasobiv interaktyvnykh tekhnolohii u vokalnomu navchanni pidlitkiv [The specifics of the use of interactive technologies in the vocal training of teenagers]. *Academic Notes. Series: Pedagogical Sciences*, 176, 237–241 [in Ukrainian].
- Makovetska, I. H. (2020). Osoblyvosti dystantsiinoho navchannia vokalu v umovakh pandemii COVID-19: psykhologo-pedahohichnyi aspekt [Features of distance vocal training in the COVID-19 pandemic: Psychological and pedagogical aspects]. *Scientific Bulletin of Mukachevo State University. Series: Pedagogy and Psychology*, 6(2), 50–58. [https://doi.org/10.52534/msu-pp.6\(2\).2020.50-58](https://doi.org/10.52534/msu-pp.6(2).2020.50-58) [in Ukrainian].
- Skoryk, T. (2022). Pidhotovka maibutnikh uchyteliv do rozvytku emotsiinoho intelektu uchniv zasobamy muzychnoho mystetsva [Future teachers' training for the development of the students' emotional intelligence through musical art]. *Věda a perspektivy*, 9(16). [https://doi.org/10.52058/2695-1592-2022-9\(16\)-172-182](https://doi.org/10.52058/2695-1592-2022-9(16)-172-182) [in Ukrainian].
- Vasylieva, O., & Lin, V. (2023, February 23–24). Vykorystannia tekhnolohii dystantsiinoho navchannia u protsesi vokalnoi pidhotovky zdobuvachiv-inozemtsiv [The use of distance learning technologies in the process of vocal training of foreign applicants]. In *Metodohiia suchasnykh naukovykh doslidzhen* [Methodology of modern scientific research] (pp. 348–352). H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University. <https://doi.org/10.5281/zenodo.8032598> [in Ukrainian].

## KINESTHETIC AND VISUAL FEEDBACK IN ONLINE VOCAL LESSONS

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 analyze the possibilities and impact of kinesthetic and visual feedback on the quality of online vocal lessons. **Research methodology.** The article uses the following methods: experimental, retrospective and observation. **The scientific novelty** of the study of kinesthetic and visual feedback in online vocal lessons is to examine the effectiveness of these two methods of providing feedback in the online environment. Such a study can help to establish scientifically based approaches to the use of kinesthetic and visual feedback in online classes and provide a basis for further development and improvement of the methodology of vocal pedagogy. **Conclusions.** Kinesthetic and visual feedback allows students to feel their bodies and voices, which helps to identify problematic moments and shortcomings in technique. With these sensations in mind, students can work on correcting incorrect movements, controlling their breathing, and improving their technique. In addition, kinesthetic and visual feedback can serve as a source of motivation and encourage students to exercise self-discipline. Through conscious performance and seeing their progress on video, students can feel motivated to continuously improve their technique and achieve their goals in vocal performance. Thus, kinesthetic and visual feedback contributes to effective online vocal training, the development of technique, consciousness and communication between student and teacher, as well as encourages motivation and self-discipline.

**Keywords:** vocals; online education; kinesthetics; visualization; teacher-student interaction



DOI: 10.31866/2616-7581.6.2.2023.291085

УДК 784.9:[612.78:81'342]:378.016:[784.9:78.087.68]

## ФОНЕТИЧНИЙ МЕТОД ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ В КОНТЕКСТІ ВИКЛАДАННЯ ОСВІТНЬОЇ КОМПОНЕНТИ «ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ТЕХНІКА»

Ярослав Комарніцький

асистент кафедри музичного мистецтва;

ORCID: 0000-0002-7978-8130; e-mail: Jzkoma@gmail.com

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

---

### Анотація

**Мета дослідження** – охарактеризувати та проаналізувати деякі технології фонетичного методу академічної постановки голосу, виявивши їх ефективність у подоланні вокальних проблем співака-початківця на основі власного досвіду роботи зі здобувачами освіти в межах освітньої компоненти «Вокально-хорова техніка». **Методологія дослідження**. У статті використано методи аналізу літератури з обраної теми; класифікації базових фонем української мови; диференціації особливостей артикуляційного формування голосних і приголосних; метод дедукції, спрямований на аналіз певного фонетичного поняття та роботу артикуляційного апарату крізь призму вокальної фонації; метод індукції застосовано для аналізу прийомів традиційного застосування тих чи тих вокальних вправ у контексті загальних фонетичних закономірностей; спостереження на основі досвіду роботи зі здобувачами, що мають проблеми з артикуляційним апаратом у процесі співу. **Наукова новизна дослідження** полягає в аналізі застосування елементів фонетичного методу постановки голосу на основі власного практичного досвіду викладання освітньої компоненти «Вокально-хорова техніка» в контексті формування фахових СК та ПРН. **Висновки**. У запропонованому дослідженні розглянуто важливі, на наш погляд, аспекти фонетичного методу постановки голосу. У межах викладання освітньої компоненти «Вокально-хорова техніка», що спрямована на вдосконалення індивідуальної вокальної техніки хорового співака та формування навичок практичної взаємодії вокалістів у контексті ансамблевого й хорового співу, педагогу потрібно розробити студентоцентровану, індивідуалізовану систему підготовки здобувачів, що, безумовно, буде охоплювати технічно обґрунтовані прийоми видатних вокальних педагогів, науковців. Здобувачам освіти в процесі опанування цього курсу важливо зрозуміти, як мають працювати артикулятори, відчувати можливу наявність м'язових затисків, набути навичок м'язового самоконтролю.

**Ключові слова:** фонетичний метод постановки голосу; приголосні; голосні; фонація; артикуляція; академічна манера співу



## Вступ

Фонетичний метод постановки голосу є достатньо відомим і ефективним у педагогічній вокальній практиці. Цей метод реалізується через усвідомлення специфіки утворювання різних фонем у мовленнєвому апараті та використання цих особливостей для формування правильних вокальних установ. У межах освітньої компоненти «Вокально-хорова техніка», що має на меті, зокрема, напрацювання індивідуальної вокальної техніки хорового співака, цей метод допомагає набути необхідні спеціальні (фахові) компетентності (СК4. *Здатність усвідомлювати взаємозв'язки та взаємозалежності між теорією та практикою музичного мистецтва; СК6. Здатність використовувати професійні знання та навички в процесі творчої діяльності*) та програмні результати навчання (ПРН1. *Демонструвати артистизм, виконавську культуру та технічну майстерність володіння інструментом (голосом) на належному фаховому рівні під час виконавської (диригентської) діяльності; ПРН2. Володіти методами та навичками оркестрової та ансамблевої гри (ансамблевого / хорового співу), репетиційної роботи та концертних виступів; ПРН3. Демонструвати різні методики удосконалення виконавської діяльності*).

Удосконалення роботи артикуляційного апарату знімає м'язові затиски, часто веде за собою покращення тембру, розширення діапазону, динамічних можливостей голосу та художньо-образної сценічної реалізації вокального твору. Крім того, співак, який починає вчитися, отримує досвід регулярної, наполегливої та чітко спланованої роботи, що створює підвалини вокальної школи. Розуміння теоретичних засад функціонування фонетичних законів і принципів їх застосування в практичній підготовці співака / артиста хору дає змогу відчувати взаємозалежність між теорією та практикою, удосконалити технічну майстерність і виконавську співочу культуру.

## Мета

Мета статті – охарактеризувати та проаналізувати деякі технології фонетичного методу академічної постановки голосу, виявивши їх ефективність у подоланні вокальних проблем співака-початківця на основі власного педагогічного досвіду роботи зі здобувачами освіти в межах освітньої компоненти «Вокально-хорова техніка».

## Аналіз останніх досліджень і публікацій

Вплив фонетичних особливостей мови на фізіологію голосоутворення вивчали європейські співаки, композитори та дослідники, ще з епохи Відродження, але наукове обґрунтування фонетичного методу заклав відомий науковець Рауль Юссон уже у ХХ сторіччі. Як автор нейрохронаксічної теорії голосоутворення, що заснував Французьку асоціацію вивчення фонації та мови, він надавав цьому методу великого значення. Українські вчені теж зробили вагомий внесок у дослідження роботи голосового апарату. Зокрема, відомі співаки й учені Леонід і Віктор Триноси торкалися питань експериментально-



фонетичного спрямування та акустичного дослідження атаки звуку. На монографію Леоніда Зарицького, Віктора Триноса та Леоніда Триноса «Практична фоніатрія» (Зарицкий и др., 1984) посилаються чимало сучасних науковців. Тему дикції та особливостей фонетики також висвітлювали такі українські співаки, як Дометій Євтушенко та Михайло Михайлов-Сидоров (1963) («Питання вокальної педагогіки»), Михайло Микиша (1971) («Практичні основи вокального мистецтва»), Валентина Антонюк (2007, 2012, 2017) («Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник з грифом МОН України «Для студентів музичних ВНЗ»), та багато визначних виконавців ХХ століття. На сучасному етапі представлено низку цікавих публікацій на означену тему. Зокрема, Оксана Данильчук, Андрій Ковбасюк видали наукові статті, присвячені роботі артикуляційного апарату. Зокрема О. Я. Данильчук (2019) у статті «Актуальність фонетичного методу в процесі виховання співака виконавця» окреслює основні фонемні української мови й аналізує елементи фонетичного методу. А. М. Ковбасюк (2012) у статті «Фонетика мови та її вплив на спів» розглядає, як саме впливає фонетика конкретної мови на вокальний процес.

### Виклад матеріалу дослідження

Навчання вокалу тісно пов'язане з роботою над дикцією, що, крім мети донесення літературного тексту, охоплює методи формування самого вокального апарату. У нашому дослідженні звертаємося саме до цих методів, які спрямовані на постановку голосу на основі властивостей голосних і приголосних. «Динамічне співвідношення голосних і приголосних винятково важливе для теорії і практики навчання співу. Послідовність фонетичних елементів у словах і мові видозмінює властивості цих елементів в їх відношенні до функції голосового апарату. Це має величезне методичне значення, оскільки динамічна фонетика дозволяє педагогу належним чином впливати на роботу голосового апарату і відповідно настроювати його», – зазначає О. Данильчук (2019, с. 54).

Як відомо, в українській мові шість голосних звуків ([a], [o], [e], [i], [y], [i]), що передають десять літер (а, о, е, и, у, і, я, ю, є, ї) через визначену відповідність: звук [a] – букви а, я; звук [o] – букву о; звук [y] – букви у, ю; звук [e] – букви е, є; звук [и] – букву и; звук [і] – букви і, ї. Як бачимо, звуки [a], [e], [y], [i] мають як чисту форму, так і йотований варіант, коли до основного голосного ніби додається приголосна [й]. Розуміння і використання специфіки фонації голосних у розспівках може бути дуже корисним під час навчання молодого співака. Голосні розділяються на групи за положенням язика та рухом губ.

Положення язика має два різних критерії:

- підняття (рух язика вгору або вниз);
- ряд (рух язика вперед або назад).

Підняття має три види:

- високе, характерне для звуків [i], [y] та до певної міри [и], що зараховують до високо-середнього;
- середнє, притаманне звукам [e], [o];
- низьке, характерне для звука [a].

За критерієм рядності в українській мові розрізняють фонем:

- переднього ряду, що характеризують звуки [i], [и], [e];
- заднього ряду, який формує звуки [a], [o], [y].

Отже, притаманне певним фонемам положення язика може стати в пригоді, коли треба виправити деякі вади, пов'язані з затиском язика або підняттям кореня язика під час співу у вокалістів-початківців.

Ще одним важливим артикуляційним елементом фонації голосних є огублення. Якщо губи активно залучені під час формування голосних, то вони називаються огубленими або лабіалізованими. Якщо участь губ незначна – неогубленими або нелабіалізованими. Лабіалізованими голосними звуками в українській мові є [o], [y], інші голосні звуки зараховують до нелабіалізованих. Використовуючи властивості фонації голосних звуків і необхідну для їх формування роботу артикуляційного апарату, викладачі співу можуть запропонувати молодому співаку вправи з використанням огублених голосних [o], [y], коли необхідно відчутти процес округлення звука. Ці звуки активізують м'яке піднебіння та артикуляцію губ, допомагають відчутти звучання грудного регістру та змішане голосоутворення.

Голосний звук високого піднесення переднього ряду [i] застосовують для посилення дзвінкості звучання у високій форманті, відчуття головного резонування.

Для деяких голосів украї корисним може виявитися голосний звук [e], що теж допомагає формувати верхній регістр, але він не для всіх співаків-початківців зручний, і його застосування потребує уваги щодо контролю затиску м'язів.

Йотовані голосні можуть бути корисні для наближення звуку, активності атаки, але необхідно стежити за якістю виконання «чистої голосної» після йотованого елемента, уникаючи горлового призвуку. У будь-якому разі викладач орієнтується на певні вади учня, послідовно опрацьовуючи весь спектр голосних звуків в індивідуально обраній послідовності.

Не менш важливими для фонетичного методу постановки голосу є приголосні звуки. В українській мові 32 приголосних звуки, їх відображають 22 літери (Наконечна, 2014, с. 24). Тверді та м'які приголосні є різними звуками, але на письмі можуть позначатися однаковими літерами, а у фонетичних записах – певним значком [ ' ].

У статті не будемо деталізувати фонетичні особливості приголосних, звернемо увагу лише на аспект, пов'язаний з участю голосу та шуму і з класифікацією за місцем творення цих звуків, адже саме цей процес найбільше впливає на роботу артикуляторів. Приголосні звуки, у яких голос переважає над шумом, називаються сонорними [в], [й], [м], [н], [н'], [л], [л'], [р], [р']. Саме ці приголосні дуже часто застосовують у розспівках, тому що вони допомагають відчутти активність вокальної фонації, наблизити звук у резонатори, активізувати «винос» голосу вперед.

Щодо інших приголосних, то, зважаючи на місце творення, можна визначити, які артикулятори активізуються в процесі їх вимови або співу.

Приголосні за місцем творення:

- губні: [б], [п], [в], [м], [ф];

- **язикові, що діляться на:**
  - ✓ передньоязикові: [д], [т], [н], [р], [л], [с], [ц], [дз], [ш], [ч], [щ], [дж];
  - ✓ середньоязиковий [й];
  - ✓ задньоязикові: [г], [к], [х];
  - ✓ глотковий [ґ].

Для вокаліста-початківця, як правило, корисні дзвінки губні приголосні та передньоязикові, що формують відчуття «вокальної маски», допомагають наблизити звук і сформуванню його, не затискаючи горло. Водночас досвідчені викладачі радять в розспівках послідовно застосовувати весь спектр приголосних і голосних, ретельно відпрацьовуючи активну та вільну вокальну артикуляцію.

Артикуляційний апарат, що є найрухливішою частиною вокального апарату, через певні артикуляційні завдання набуває необхідних вокальних навичок, що посилюють високу форманту, округлюють звучання. Як правило, студенти, починаючи опановувати свій голосовий апарат, мають цілу низку проблем, які потрібно вирішувати. У статті «Фонетичний метод у вокально-виконавській практиці» наголошено: «Великого значення при цьому набуває манера артикуляції: ступінь відкриття рота, активність артикуляційних органів, положення губ, акуратність та чистота вимови» (Хоменко, 2012, с. 134). Поєднання певних голосних з приголосними може створювати умови для правильного формування голосового апарату. Наприклад, голосний звук заднього ряду з низьким підняттям язика [а] корисно поєднувати з передньоязиковими приголосними або такими, що формуються за допомогою губ. Близькість звучання приголосної буде допомагати наблизити доволі широкий за фонацією голосний [а]. Поєднання губного приголосного [м] з високо піднесеним голосним переднього ряду [і] максимально позиційно загострює звучання та допомагає відчуттю тембральної яскравості звука.

Якщо дещо узагальнити певні корисні для формування голосового апарату й співацького звука властивості фонем української мови, то можна зазначити, що дзвінки приголосні формують високий імпеданс (зворотний акустичний опір), у такий спосіб посилюючи роботу голосових зв'язок. У свою чергу глухі приголосні навпаки знімають актив роботи голосових зв'язок. Тому їх застосування може бути корисним, якщо є проблема затиску м'язів гортані. Отже, вправи, що охоплюють застосування приголосних [х], [ґ] з підкресленою придиховою атакою, можуть допомогти молодим співакам у разі затиску м'язів горла, гортані та бажання занадто форсувати звук.

При носовому призвуку часто застосовують голосні переднього ряду [і], [е] («дзвінки» згідно з вокальною фонацією) або голосний [а], що передбачає низьке підняття язика в комплексі з губними приголосними [б], [в], які спонукають формувати звук на губах, а не в носовій порожнині.

Занадто відкритий або крикливий звук округляють за допомогою огублених голосних [о], [у] в поєднанні із сонорним губним приголосним [м].

Пасивний артикуляційний апарат активізують за допомогою дзвінких приголосних і яскравих голосних.

Проте треба розуміти й можливість негативного впливу певних фонетичних особливостей деяких сполук. Наприклад, сонорні приголосні [м], [н] можуть бути

шкідливі на певному етапі в разі носового звучання, бо посилюють резонування саме носової порожнини. Приголосні [к], [ж], [г] піднімають горло й на початку навчання можуть сприяти його затиску. Тому тільки продумані та правильно підібрані вправи допомагають поступово відчувати, а потім навчитися керувати м'язами свого голосового апарату, контролюючи тембральні властивості голосу.

Варто згадати, що надважливим аспектом у роботі з молодим співаком є отримання навичок самоконтролю в процесі співу. У сучасних реаліях дистанційного навчання та надзвичайної мобільності педагог не має можливості постійно контролювати стан свого учня. Тому з перших уроків важливо знайти алгоритм корисних послідовних дій та розспівок для здобувачів і направити їх на чітке розуміння власних типових помилок та методів їх усунення. Виправляючи помилки учня, необхідно чітко пояснювати, що він робить неправильно і яким чином це можна скоригувати. Такі пояснення згодом приведуть молодого співака до вміння самостійно контролювати та виправляти свої помилки поки поруч немає педагога. «Тільки в тісній індивідуалізованій співпраці викладача і студента за наявності взаємодовіри та водночас вимогливості можна обрати правильний та перспективний шлях розвитку», – зауважують Н. Кречко й О. Ряжко (2022, с. 53).

Вважаємо доречним навести приклади роботи зі здобувачами освіти, що певним чином демонструють низку спостережень щодо роботи фонетичного методу.

Першим прикладом може слугувати робота зі здобувачем «D». Він має яскраві вокальні дані (баритон наповненого тембру), але тільки розпочав освоєння технології співу. Однією з основних вад його звуковидобуття є вкрай в'ялий артикуляційний апарат. Маючи від природи великий за динамічними характеристиками голос, здобувач затискає м'язи горла, що призводить до додаткової проблеми – детонації та інтонаційної фальші. Серед обраних методів роботи застосовано прийоми активізації дихання та артикуляційного апарату. Приголосні, що впливають на роботу гортані та можуть провокувати її затиск, для цього здобувач виявилися не ефективними, хоча вони ніби й сприяють активізації мовного апарату. Отже, приголосні [з], [л], [с] ми змушені були виключити з розспівок на першому етапі. Найбільш вдалим для нього виявилися вправи з використанням штриха м'якого *staccato* або *non legato*, з придиховою атакою через звук [х], [г]. Цей прийом дав змогу здобувачу відчувати процес відкриття і опущення гортані та роботу дихального апарату. Корисним виявилось застосування губних приголосних [п], [м]. Вони не передбачають активного залучення гортані в процесі фонації і водночас активізують губи – важливий елемент артикуляційного апарату. Вправи з використанням цих приголосних допомогли активізувати атаку звука, не затискаючи гортань, покращити інтонаційну точність співу.

Голосний звук [а] у здобувача «D» звучав глибоко та не зібрано, бо низьке положення язика провокувало опускати «вокальний купол». Дзвінкий голосний [і] був занадто затислий і своєю фонацією стимулював підняття гортані. В описаному випадку саме голосний звук [е] виявився найбільш вдалим для основи формування якісного звуку. Більшість викладачів саме звук [е] вважає ключо-

вим у процесі постановки голосу. Він належить до голосних переднього ряду та характеризується середнім підняттям язика, тобто є досить об'ємним, що корисно для розвитку м'язів й освоєння базових патернів їх поведінки. Водночас доволі широка природа фонетики звучання цієї голосної для низки молодих вокалістів є проблемною та провокує до широкого, незібраного звучання. У нашому разі природне формування фонем [e] у здобувача було вдалим. Ця голосна звучала достатньо зібрано, дзвінко, але не відірвано від грудного резонатора, у зоні примарного тону добре формувала змішаний регістр. Тому голосний [e] став базовим для початку вокальних вправ здобувача і його звучання обрано як еталонне для приєднання інших голосних. Отож поряд з такими вправами на придихове *staccato*, як [xe] – [xi]; [xe] – [xa]; [r'e] – [r'i]; [r'e] – [r'a], з'явилися вправи *non legato*, як-от [be] – [bi]; [be] – [ba], та *legato*, наприклад: [me] – [mi]; [me] – [ma].

Варто зауважити, що зміна інтонаційного ряду вправи може як ускладнити, так і полегшити ефект зміни мовних фонем. На початковому етапі варто застосовувати вправи на одному тоні (примі) або близьких тонах у діапазоні секунди або терції. Досягаючи успіху у звучанні вправ у сегментах короткого діапазону, інтонаційний склад можна розширювати: тризвуки, гамоподібні рухи, різновекторні рухи, розгорнуті арпеджіо тощо. Здобувач «D» поки перебуває на етапі освоєння основних завдань, тому працює здебільшого в загальному діапазоні децими з короткими сегментами вправ.

Досить складним завданням для здобувача «D» виявилась активізація язика, як важливого артикулятора та фактора формування купольного звучання. Намагаючись підняти м'яке піднебіння, він паралельно піднімав корінь язика. Робота язика була вкрай млявою та погано контролювалася. Для покращення розвитку активності язика і набуття м'язового контролю дій артикуляторів ротової порожнини виявилось доцільним спочатку робити артикуляційні вправи без вокальної фонації: опускання кореня язика, підняття та опускання його кінчика, свідомо активна вимова приголосних, що формуються різними частинами язика, послідовні кругові рухи тощо. Наприклад, почергова вимова дзвінкої та глухої передньоязикової приголосної [d] – [t], [z] – [c] допомогла відчувати активність роботи кінчика язика, коли він почергово торкається верхніх або нижніх зубів та альвеол. Важливо було звернути увагу здобувача на спокійний корінь язика та вільну нижню щелепу. Активний видих з почерговою вимовою середньоязикового приголосного [x] та задньоязикового [r] спонукав відчувати процес підняття кореня язика з обов'язковим контролем його звільнення в процесі видиху. Після таких вправ виключно в фонетичному режимі підключено вокалізацію цих складів у зоні примарного тону. Результатом стало більш контрольоване звуковидобуття, розуміння основних принципів якісної вимови приголосних і напрацювання індивідуальних прийомів удосконалення активної свободи м'язів ротової порожнини.

Іншим прикладом роботи за допомогою елементів фонетичного методу є робота зі здобувачем «С». Цей молодий співак має значно більший досвід освоєння вокальної технології, ніж здобувач «D», і володіє основами постановки голосу. Він має повний діапазон баритона та великий за динамічним об'ємом голос красивого наповненого тембру. Важливим етапом стала робота над якіс-

тю звуковедення *legato* й увага до моментів форсування звуку, яке може призводити до затиску гортані. Для цього здобувача виявилися корисними вправи, що містять приголосний [r]. Вокальні вправи із залученням указаної фонемі налаштовували правильно м'язові відчуття, допомагали м'яко опустити гортань і налаштувати її на вільну роботу. Крім цього, уже в процесі опрацювання вокальної програми під час появи надмірного тиску диханням або затиску гортані корисними виявилися короткі фонетичні вправи для звільнення голосового апарату. Наприклад, вимова або проспівування слова «Галя» як елемента вправи самоконтролю, або «скидання» надмірної напруги. Фонема цього слова давала змогу відчуті процес вільного опускання гортані та знімала напругу, що могла затиснути голос. Крім цього, зняття затиску гортані давало змогу здобувачу якісніше працювати над кантиленю та верхнім регістром. Зокрема, під час роботи над романсом Миколи Лисенка на слова Івана Франка «Безмежне поле» саме ця вправа допомогла зняти надмірну напругу та покращити тембральні якості верхньої ноти в кульмінації романсу. Важливим фактором у цьому процесі є набуття необхідної м'язової пам'яті, яка допомагає виконавцю навіть у момент емоційного хвилювання не затиснутися та ефективно використовувати дихальну опору.

Запропоновані приклади підтверджують, що фонетичний метод у вокальній педагогіці може бути корисним як на етапі формування основ роботи вокального апарату, так і в процесі вдосконалення вокальної майстерності. «Фонетичний метод вокального навчання є інтегруючим методом вокально-виконавської підготовки. Він зорієнтований на творче ставлення студентів до оволодіння вокальною майстерністю, забезпечує ефективність навчально-виховного процесу, сприяє осмисленому навчанню професії, усвідомленню набутих знань і умінь та їх значення для майбутньої професійної діяльності», – зазначає А. Хоменко (2012, с. 134). Важливо наголосити на факторі усвідомленої роботи здобувача, на базі розуміння теорії та її взаємозв'язку з практикою, що має ґрунтуватися на правильній самооцінці власних дій і отриманих результатів.

### Висновки

У запропонованому дослідженні розглянуто важливі, на наш погляд, аспекти фонетичного методу постановки голосу. У межах викладання освітньої компоненти «Вокально-хорова техніка», що спрямована на вдосконалення індивідуальної вокальної техніки хорового співака та формування навичок практичної взаємодії вокалістів у контексті ансамблевого та хорового співу, педагогу потрібно розробити студентоцентровану, індивідуалізовану систему підготовки здобувачів, що, безумовно, буде охоплювати технічно обґрунтовані прийоми – напрацювання видатних педагогів з вокалу, науковців, які варто й треба застосовувати. Водночас формальне застосування «популярних мовних складів» може бути малоефективним або навіть шкодити на певному етапі навчання окремим персоналіям. Важливим складником фонетичного методу є персоналізований підхід до кожного здобувача з чітким розумінням його фізіологічних особливостей. Здобувачам освіти в процесі опанування цього курсу важливо



зрозуміти, як мають працювати артикулятори, відчутти можливу наявність м'язових затисків, набути навичок м'язового самоконтролю.

Фонетичний метод може слугувати певною моделлю налаштування голосу, засобом зняття напруги, підтримання вокальної форми, повернення її після перерви або хвороби. Освітня компонента «Вокально-хорова техніка» допомагає напрацювати алгоритм самопідготовки вокаліста перед співом, закладає вектор фахового розвитку здобувача, що дуже важливо для співака / артиста хору, адже правильна взаємодія співацького дихання та артикуляторів стає основою усвідомленої роботи над якісним і змістовним боком дикції та сприяє підвищенню технічно-художньої майстерності виконавця в майбутньому.

Отже, фонетичний метод, ураховуючи його гнучкість і багатомірність, заслуговує на подальшу серйозну увагу співаків-практиків, педагогів та науковців, що вивчають процес вокальної фонації.

### Список бібліографічних посилань

- Антонюк, В. Г. (2007). *Вокальна педагогіка (сольний спів)*. Випол.
- Антонюк, В. Г. (2012). *Вокальна педагогіка (сольний спів) (2-ге вид.)*. LAT & K.
- Антонюк, В. Г. (2017). *Вокальна педагогіка (сольний спів) (3-тє вид.)*. Бихун В. Ю.
- Данильчук, О. Я. (2019). Актуальність фонетичного методу в процесі виховання співака виконавця. *Молодий вчений*, 10(74), 53–56 <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-10-74-12>
- Євтушенко, Д. Г., & Михайлов-Сидоров, М. Г. (1963). *Питання вокальної педагогіки: історія, теорія, практика*. Мистецтво.
- Зарицький, Л. А, Тринос, В. А, & Тринос, Л. А. (1984). *Практическая фониятрия*. Вища школа.
- Ковбасюк, А. М. (2012). Фонетика мови та її вплив на спів. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*, 11, 117–122.
- Кречко, Н., & Рячко, О. (2022). Німецька система Fach як приклад фахової класифікації голосів в сучасному вокально-оперному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 5(1), 46–55. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258147>
- Мишиша, М. В. (1971). *Практичні основи вокального мистецтва* (М. Головащенко, ред.). Музична Україна.
- Наконечна, Л. Б. (2014). *Сучасна українська мова. Фонетика. Орфоепія. Морфонологія. Графіка. Орфографія (2-ге вид.)*. НАІР.
- Хоменко, А. Б. (2012). Фонетичний метод у вокально-виконавській практиці. *Проблеми мистецької освіти*, 7, 127–135.

### References

- Antoniuk, V. H. (2007). *Vokalna pedahohika (solnyi spiv)* [Vocal pedagogy (solo singing)]. Vipol [in Ukrainian].
- Antoniuk, V. H. (2012). *Vokalna pedahohika (solnyi spiv)* [Vocal pedagogy (solo singing)] (2nd ed.). LAT & K [in Ukrainian].



- Antoniuk, V. H. (2017). *Vokalna pedahohika (solnyi spiv)* [Vocal pedagogy (solo singing)] (3rd ed.). Bykhun V. Yu. [in Ukrainian].
- Danylchuk, O. Ya. (2019). Aktualnist fonetychnoho metodu v protsesi vykhovannia spivaka vykonavtsia [Actuality of the phonetical method in the process of education of the singer]. *Young Scientist*, 10(74), 53–56 <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-10-74-12> [in Ukrainian].
- Khomenko, A. B. (2012). Fonetychnyi metod u vokalno-vykonavskii praktysi [Phonetic method in vocal performance practice]. *Problemy mystetskoï osvity*, 7, 127–135 [in Ukrainian].
- Kovbasiuk, A. M. (2012). Fonetyka movy ta yïi vplyv na spiv [Language phonetics and its impact on singing]. *Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies*, 11, 117–122 [in Ukrainian].
- Krechko, N., & Riazhko, O. (2022). Nimetska systema Fach yak pryklad fakhovoi klasyfikatsii holosiv v suchasnomu vokalno-opernomu mystetstvi [German Fach system as an example of professional classification of voices in modern vocal and opera art]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 5(1), 46–55. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258147> [in Ukrainian].
- Mykysha, M. V. (1971). *Praktychni osnovy vokalnoho mystetstva* [Practical basics of vocal art] (M. Holovashchenko, Ed.). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Nakonechna, L. B. (2014). *Suchasna ukraïnska mova. Fonetyka. Orfoepiia. Morfonolohiia. Hrafika. Orfohrafiiia* [Modern Ukrainian language. Phonetics. Orthoepy. Morphology. Graphics. Orthography] (2nd ed.). NAIR [in Ukrainian].
- Yevtushenko, D. H., & Mykhailov-Sydorov, M. H. (1963). *Pytannia vokalnoi pedahohiky: istoriia, teoriia, praktyka* [Issues of vocal pedagogy: history, theory, practice]. *Mystetstvo* [in Ukrainian].
- Zarickij, L. A, Trinos, V. A, & Trinos, L. A. (1984). *Prakticheskaja foniatrija* [Practical phoniatry]. *Vyshcha shkola* [in Russian].

## PHONETIC METHOD OF VOICE PRODUCTION IN THE CONTEXT OF TEACHING THE EDUCATIONAL COMPONENT “VOCAL AND CHORAL TECHNIQUE”

Yaroslav Komarnitskyi

Assistant at the Department of Musical Art;  
ORCID: 0000-0002-7978-8130; e-mail: Jzkoma@gmail.com  
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

### Abstract

The purpose of the research is to characterize and analyze some phonetic method technologies of academic voice training, revealing their effectiveness in overcoming the vocal problems of a beginner singer based on my own experience of working with students within the educational component “Vocal and Choral Technique”. The research methodology the article uses the following methods of literature analysis on the chosen topic; classification of basic phonemes of the Ukrainian language; distinguishing the features of articulation formation of vowels and consonants; the method of deduction aimed at analyzing a certain phonetic concept and the work of the articulation apparatus through the prism of vocal phonation; the method of induction is used to analyze the techniques of traditional application of certain vocal exercises in the context of general phonetic patterns; observations based on experience of working with students with vocal problems. The scientific novelty of the study is to analyze the application of elements of the phonetic method of voice production based on their own practical experience of teaching the educational component “Vocal and Choral Technique” in the context of the formation of professional skills and knowledge. Conclusions. In the proposed study, we have considered important, in our opinion, aspects of the phonetic method of voice production. In the context of teaching the educational component “Vocal and Choral Technique”, which is aimed at improving the individual vocal technique of a choral singer and developing the skills of practical interaction between vocalists in the context of ensemble and choral singing, the teacher needs to develop a student-centred, individualized system of training students, which will certainly include technically sound techniques of outstanding vocal teachers and scientists. In the process of mastering this course, it is important for students to understand how articulators should work, feel the possible presence of muscle clamps, and acquire the skills of muscle self-control.

**Keywords:** phonetic method of voice production; consonants; vowels; phonation; articulation; academic singing style



DOI: 10.31866/2616-7581.6.2.2023.291087

УДК 78.071:780.614.11/.13"18/19"

## МИСТЕЦЬКИЙ ВПЛИВ Г. ХОТКЕВИЧА НА КОБЗАРСТВО ТА БАНДУРНИЦТВО (ЗЛАМ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ)

Надія Брояко

кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного мистецтва;

ORCID: 0000-0001-9109-1734; e-mail: nbroiako@gmail.com

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

### Анотація

**Мета дослідження** – виявити сфери впливу мистецької діяльності Г. Хоткевича на розвиток і трансформацію кобзарства та бандурництва кінця ХІХ – першої третини ХХ століття. **Методологія дослідження** ґрунтується на принципах об'єктивності й історизму, яким відповідають історико-культурологічний та аксіологічний підходи. Застосовано конкретно-наукові методи: органологічного та музикознавчого аналізу, що дає змогу виявити тенденції в еволюції кобзарської традиції та бандурництва й конкретизувати сфери впливу творчого потенціалу Г. Хоткевича на жанрові видозміни. **Наукова новизна дослідження** полягає в розширенні уявлень про вплив творчості Г. Хоткевича на трансформацію кобзарської традиції та бандурництва в соціокультурному контексті епохи. **Висновки.** Творчій натурі Г. Хоткевича притаманна інтелектуальна амбівалентність – «узгодженість неузгоджуваного». У творчості митця присутні внутрішні протиріччя та намагання надати новаторських, не властивих традиції характеристик: побутова сфера – концертна сфера; діатонічність – хроматизація; традиціоналізм – модернізм; імпровізаційність – нотна фіксація; сольне – колективне; етнорегіональні школи народного професіоналізму – інституційність академізованої програми; індивідуальні кобзарсько-бандурницькі строї – академізована бандура з уніфікованим строєм. Відтак діяльність Гната Хоткевича призвела до неузгодженості та суперечливості у визначенні магістрального вектора розвитку кобзарсько-бандурного мистецтва. Зокрема, відбулася низка змін: занепад традиційного кобзарства та бандурництва; упровадження хроматизму, що ускладнило опанування бандурної виконавської техніки; зміна акценту з народної діатонічної на хроматичну академізовану бандуру призвела до занепаду салонного музикування; втрата інтересу слухача до автентичного репертуару. Отже, прагнення до «стабілізації» і «уніфікації» інструмента витіснили одну з основних ознак кобзарства – індивідуальний стиль та оригінальний стрій.

**Ключові слова:** кобзарство; бандурництво; українська музична культура; традиція; академізація; колективізація; художній образ; жанр

## Вступ

Сучасне бандурне мистецтво є сплавом складників, що у двох формах (кобзарстві та бандурництві) функціонують упродовж багатьох століть. На зламі XIX–XX століть, у період великих геополітичних зсувів, у переддень розпаду Австро-Угорської, Російської та Османської імперій, у сферу впливу яких у різні часи входила сучасна Україна, у період розчинення одних (бароко, класицизм, романтизм) і народження інших (сецесія, імпресіонізм, експресіонізм, символізм тощо) стилів і течій, значних трансформацій зазнає феномен кобзарства та бандурництва, що став емблематичним для української культури.

Новий час народив нового подвижника та реформатора кобзарсько-бандурного руху – Гната Хоткевича (1877–1938) – культурного діяча, музиканта, композитора, етнографа, письменника, історика, критика, драматурга, режисера.

## Мета

Мета статті – виявити сфери впливу мистецької діяльності Г. Хоткевича на розвиток і трансформацію кобзарства та бандурництва кінця XIX – першої третини XX століття.

## Аналіз останніх досліджень і публікацій

Творча постать Г. Хоткевича завжди викликала й сьогодні віддзеркалює значний інтерес музикознавчої спільноти не тільки України, а й українського зарубіжжя. Носій цього імені, беззаперечно, був знаковою фігурою свого часу. Його творчий універсалізм та багатогранна діяльність висвітлені в монографії Н. Супрун (1997) «Гнат Хоткевич – музикант».

Дослідження щодо виникнення та еволюції кобзарського інструментарію в контексті етноорганологічної концепції Г. Хоткевича й критичний розгляд праці митця «Бандура та її репертуар» здійснив М. Хай (2015) у монографії «Микола Будник і кобзарство». Різноманітні грані кобзарознавчої діяльності та новації в бандурному мистецтві Г. Хоткевича досліджували: В. Дутчак (2013) «Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX – початку XXI століття», С. Грица «Фольклор у просторі та часі» (2000), «Трансмісія фольклорної традиції» (2002), І. Зінків (2013) «Бандура як історичний феномен», В. Кушпет (2007) «Старцтво: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.)» та інші. Найбільш ґрунтовне, системне дослідження наукової, композиторської, виконавської, етноорганологічної та культурологічної діяльності митця здійснив В. Мішалов (2013) у монографії «Харківська бандура». В останні роки науковець зосередив увагу на виразненні жанру бандурного сольного концертного виконавства, підвалини якого заклав Г. Хоткевич (Mishalow, 2020).

Слід зауважити, що в кожному науковому дослідженні у тій чи тій мірі здійснено аналіз впливу діяльності Г. Хоткевича на формування сучасних тенденцій розвитку бандурної справи як в українському, так і світовому культурному контекстах. Щодо останніх дисертаційних досліджень, то варто зазначити такі:

М. Євгенєва (2017) «Формування та розвиток бандурного мистецтва Тернопільщини»; Н. Федорняк (2020) «Трансформація музичної фольклорної традиції у середовищі української діаспори Північної Америки: історико-виконавський аспект»; Г. Матвій (2021) «Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід»; І. Дружба (2021) «Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи».

### Виклад матеріалу дослідження

Диференціацію культурного феномену кобзарства та бандурництва здійснив дослідник Кость Черемський (1999) у праці «Повернення традиції». «Кобзарство» автор визначає як «окреме явище традиційної народної культури, комплекс сталих філософсько-світоглядних, мистецьких і раціонально-практичних надбань, що реалізувалися у характерному трибі життя співців» (с. 6). У дослідженні бандурництво трактують як один з різновидів народного світського музикування. Згадаймо захоплення кобзою, бандурою і торбаном гетьманів Б. Хмельницького, І. Самойловича, І. Мазепи; бандуриста Чурила та засновників світської бандурницько-лірницької школи в селі Саврані, зокрема Т. Падуру, В. Ржевуського, М. Чайковського (Мехмета Садик-пашу), Я. Комарницького, Г. Відорта.

Л. Корній (1971), досліджуючи польські історичні джерела, зазначає імена українських музикантів при шляхетських дворах польських вельмож – бандуриста Тарашка (Тараска), лютністів Стечка, Лук'яна, Подоляна, Андрійка й інших (с. 103).

Автор К. Черемський (1999) загострює увагу на тому, що бандурництво задовольняло виключно мистецько-естетичний складник життя як селянського, козацького, міщанського, так і вищих верств суспільства та гетьманської старшини, «залишаючись лише мистецтвом співогри» (с. 7–8), не переобтяженим християнською духовною основою та кобзарським філософсько-світоглядним комплексом.

Кобзарство як суворо регламентована інституція народного професіоналізму та бандурництво, занурене у вир військово-політичного та світського життя, по-різному відчували та по-різному віддзеркалювали світ.

Перебування Гната Хоткевича у Галичині (1906–1912 роки) було наповненим і плідним. Митець реалізував себе як письменник, етнограф, історик, фольклорист, лектор-бандурист, драматург і режисер, що є яскравим свідченням універсалізму його творчої особистості. Н. Супрун (1997) зазначає: «Свідомо і цілеспрямовано прагне Хоткевич увійти у спадкоємну структуру культурно-суспільної діяльності української інтелігенції, у зв'язку з чим його можна назвати продовжувачем традицій спадкоємного художницького універсалізму, які здавна склалися в Україні» (с. 23). Отже, Г. Хоткевич поповнив гроно видатних митців-універсалістів, таких як Г. Сковорода, Т. Шевченко, Леся Українка, І. Франко, М. Лисенко, С. Людкевич, В. Барвінський та ін.

Яскраві бандурні лекції-концерти Гната Хоткевича з популяризації бандури мали відгук у галицькій пресі. Видатний культурний діяч, композитор С. Люд-

кевич у статті «Відродження бандури» (1906 рік) відзначив «високомузикаль-ність» митця, окреслив здійснені конструктивні видозміни (зміщення грифа, розширення струнного ряду, розширення ладо-гармонічної палітри за допомогою перестроювання струн), звуковидобування двома руками. Проте сміливі новації Г. Хоткевича викликали застереження автора статті. «А все ж таки, – зазначає С. Людкевич, – ми повинні над цією справою серйозно подумати, хоч би тому, що бандура <...> все-таки від XVI століття становить виключну власність українського народу, яка немов зрослася з його історичним життям і нині своєю конструкцією, характеристичними прикметами, є типовим специфічним українським народним інструментом, якого ніде не подибуємо» (цит. за: Супрун, 1997, с. 54–55).

О. Пчілка також критично відреагувала на кардинальні зміни авторської інтерпретаційної версії Г. Хоткевича історичних дум і застерегла митця сприймати кобзу-бандуру як примітивний інструмент. «Технічно-музичні премудрості» не знайшли розуміння в О. Пчілки. У листі до Г. Хоткевича (1914 р.) О. Пчілка пише: «Я думаю, що такі нашій кобзі, козацькій кобзі прийшла смерть! Вже ж нашій народній мелодії кобзарі не дають того, що дають Кравченки, Гончаренки, Вересаї та всі кобзарі, що відчували зміст, спів і супровід кобзарських невольницьких дум та псалмь, а новішим кобзарям усе це вже навіть чуже і через те виходить у них погано або і зовсім вони ту "ветошь" кидають» (цит. за: Супрун, 1997, с. 55–56). Новації Г. Хоткевича почали насторожувати українську культурну еліту, і постало питання: чому ж не залишити кобзу в тому стані, у якому народ передав її митцям?

У 1902 р. на XII археологічному з'їзді в Харкові Г. Хоткевич організував не тільки питомо автентичні сольні, а й колективні (новаторсько-експериментальні, чужорідні для кобзарської традиції) форми. До колективного музикування були залучені не лише світські бандуристи, але й незрячі кобзарі, і це мало свій відгомін у подальшому функціонуванні кобзарства. Окрім об'єктивних чинників кінця XIX століття, таких як зміна соціально-політичного ландшафту, ідеологічні переслідування, стрімка зміна естетичних смаків соціокультурного середовища, на початку XX століття кобзарство як епічна традиція з притаманними їй глибокими народними морально-етичними та духовними засадами зазнає глибокої трансформації – кобзарі опиняються в центрі прискіпливої уваги носіїв «революційної хвилі» та «вдосконалювачів» «примітивних» форм традиційної культури.

Г. Хоткевич стає апологетом «стабілізації», «уніфікації», «хроматизації», «колективізації» кобзарства і бандурництва. «Фольк-авангардизм Хоткевича, – зазначає Кость Черемський, – сприйнятий на XII археологічному з'їзді із захватом і ентузіазмом, дав колосальні наслідки, але не в середовищі тих, серед кого був поставлений експеримент. Зате, напевно, пробудивши генетичне коріння капелянської традиції, колективно-ансамблевий стиль виконавства швидко опанував масами зрячих ентузіастів і у скульптивованих формах дійшов до нашого часу» (Черемський, 1999, с. 201). Отже, результатом культурно-просвітницької діяльності митця стали: організація та пропагування серед широких кіл поціновувачів колективного кобзарського музикування, на противагу сольному; уніфі-

кація кобзарських строїв, не притаманна традиції; перехід з органічної (навіть архаїчної побутової культури) до концертної сфери.

Однак слід зауважити, що все ж Г. Хоткевич був піонером лише в запровадженні концертної колективної кобзарської форми. До популяризації сольних концертних виступів кобзаря О. Вересая, якому хибно присвоїли звання «останнього» у різні роки з 1871 до 1876 були причетні: меценат та учасник ліберального українського руху Г. Галаган; композитор і диригент М. Лисенко; етнограф та фольклорист О. Русов; архітектор, художник й етнограф О. Сластьон; етнолог, фольклорист і поет П. Чубинський; письменник, фольклорист та етнограф П. Куліш й інші.

Саме Г. Хоткевич, глибоко вивчивши усну традицію чернігівської, зінківської та полтавської регіональних кобзарських шкіл, був біля витоків створення першого бандурного класу в Київській музично-драматичній школі М. Лисенка. Першим викладачем бандури став учасник кобзарсько-бандурницького концерту 1902 року в Харкові на XII археологічному з'їзді І. Кучугура-Кучеренко, оскільки Г. Хоткевич, якого запросив до цієї важливої місії М. Лисенко, перебував у еміграції з 1906 по 1912 рік на Галичині. У цей період митець створює та видає у Львові в 1909 році першу частину «Підручника гри на бандурі».

Перехід від неінституційного навчання в народних професіоналів усної традиції до інституційної академізованої освіти з писемною передачею музичної інформації набуває завершених обрисів у 1926–1931 роках. Саме тоді Г. Хоткевич відкриває клас бандури в Харкові. Ось як пише про це Г. Хоткевич (2018) у праці «Музичні інструменти українського народу»: «А в Харкові вищий музичний інститут та робітничка консерваторія відкрили курси гри на бандурі – і це може дати нарешті кадр. інструкторів гри на бандурі (інститут) і виконавців (роб. конс.)» (с. 204). У цьому міркуванні вбачаємо спробу певного нівелювання досягнень багатовікової системи передавання знань «старцівської науки» від панотця до учня, що першочергово ґрунтувалася не тільки на високому рівні музичних знань, а й на навчально-виховній системі «формування духовної особистості» (Кушпет, 2007, с. 179). Старцівській братії, панотцям, духовним наставникам і виконавцям, носіям давніх звичаїв, ритуальних текстів, вокальним, духовним і світським матеріалам (Кушпет, 2007, с. 196) протиставлено «кадрових інструкторів гри на бандурі».

Відома українська фольклористка, музикознавець, етномузиколог С. Грица, керівник проекту «Українські народні думи», зазначала: «Протиставлення понять народного і професіонального, як начебто полярних, дуже умовне, а з погляду логічної класифікації – невірне, бо народне може бути професіональним, а професіональне – народним (як правило, таким завжди буває, коли узгоджується з традиціями)» (Грица, 2000, с. 139).

Отже, духовна, утаємничена народно-професійна традиція кобзарства та бандурництва з її яскравою індивідуальною ладово-інструментальною імпровізаційною природою зазнає руйнівного тиску: масової агітпромівської культури «колективізації»; уніфікації інструмента й строю – аж до нового «жанру», який створив Г. Хоткевич, – колективного виконання думового епосу.

У 1931 році для «Полтавської капели бандуристів-співців» Г. Хоткевич створив думу «Буря на Чорному морі» для баритона, хору й оркестру бандур, ви-



користавши текст думи «Про Олексія Поповича», яку записав П. Куліш. Зважаючи на ідеологічно-політичне тло тих років, з історичного тексту було вилучено духовно-релігійний складник. Думу (рецитація) із сольного епічного жанру імпровізаційної природи, що передавався усно та містив не тільки історично-героїчну пам'ять народу, а й глибокий духовно-моралістичний зміст, Г. Хоткевич модифікував у жанр ораторії для соліста хору й оркестру бандур зі збереженням історичної сюжетної драматургії, з елементами рецитації, втратою імпровізаційності та суворою нотною регламентацією. Героїко-драматичний твір для великого складу виконавців з розкішною оркестровкою, патетичний за характером, опинився на протилежному полюсі від традиційної, камерної, сугестивної, індивідуально-імпровізаційної манери «проживання» думи. Таку докорінну трансформацію епічної традиції, яку знав дуже глибоко, Г. Хоткевич пояснював так: «Події ті були давно, а аудиторія їх не знає, й хвилювати її так, як опис тих подій хвилював сучасника, – дума вже тепер не може» (Мішалов, 2013, с. 177).

Безумовно, процес згасання епічної думової традиції мав об'єктивний і стадіальний характер: зникнення історико-культурного середовища, що витворювало сюжетне тло й образ нового епічного героя; зміна естетичних смаків соціокультурного оточення; запит на духовно-релігійний складник репертуару; занепад під російським імперсько-ідеологічним тиском навчальної структури «панотець – учень», трансформації усної передачі духовного досвіду, сакральних знань і народного професіоналізму. «Революційна», модерна інтерпретація Г. Хоткевича кобзарсько-бандурницького репертуару слугувала лише суб'єктивним чинником, що підняв на поверхню та прискорив процес розчинення самотньої народної традиції, та ознаменувала початок періоду академізації народних інструментів.

«Оскільки явище колективізації бандуристів відрадне, остільки зведення прекрасного інструменту на ступінь примітиву є явище негативне і з ним треба боротися», – зазначає Г. Хоткевич (2004, с. 40). Митець був щиро переконаний, що, започаткувавши курси гри на бандурі при Харківському вищому музичному інституті, він здійснив «вихід бандури із закапелків кустарництва на арену дійсного мистецтва» (Хоткевич, 2004, с. 40).

Г. Хоткевич творив українську культуру в час бездержавності та колосального ідеологічного тиску на все українське (у мові, освіті, літературі й поезії, театрі, музиці), і внесок митця у розвиток бандурного мистецтва та збереження, реконструкції і навіть трансформації традиційного кобзарства ще потребує глибокого наукового осмислення. Проте постать Г. Хоткевича не слід канонізувати, ідолізувати та ідеалізувати, як це вже було з великими українцями – Т. Шевченком, І. Франком, О. Довженком. Адже навіть у житті геніальних людей є не тільки еталонні вчинки та мистецькі здобутки. Наприклад, відомий український кіномитець Олександр Довженко, чий образ уже продовж десятиліть перебуває на п'єдесталі канонізованого борця за українську культуру, був у авангарді руйнівників історичних національних духовних пам'яток архітектури. Ось яку думку з приводу знесення храмового комплексу в 1932 році висловив Олександр Довженко: «При вирішенні проблеми будівництва парку культури Михай-

лівський монастир попроситься "піти", він віджив свій вік. Абсолютно неприпустимо навіть думати, що ці стіни комусь потрібні. Я думаю, коли ми знесемо Михайлівський монастир, то будівництво парку дасть потрібний ефект» (Ніжинська, 2021).

Блискучий, віртуозний бандурист Г. Хоткевич вважав діатонічну однорядну бандуру інструментом, що потребує «стабілізації», «удосконалення» та «хроматизації». Особливо викликає здивування термін «удосконалення»: звукоідеал, який народ плекав століттями, може бути недосконалим? Народний інструмент, що став символом нескореності українців та емблемою національної самосвідомості багатьох поколінь, є недосконалим?

Наведемо ще одну знакову думку Г. Хоткевича (2004): «Бандура це чисто народний інструмент і очевидно, як такий, мусить мати багато хиб, бо нарід удосконалювати свій інструмент не має часу. Найголовнішою хибкою бандури в її теперішньому виді являється брак хроматизму» (с. 20).

У контексті висвітлення порушеної проблеми цікавою є думка М. Хая, який здійснив критичний аналіз праці Г. Хоткевича (2009) «Бандура та її репертуар». Зокрема, дослідник зауважує: «Викликають застереження й органологічно невмотивовані терміни самоназви "стабілізованого інструменту". Лише у рецензованій книзі їх десять: "бандура харківської школи", "удосконалена", "стабільна", "стандартизована концертна", "нова", "стабілізована", "стандартна харківська", "хроматична", "стандартна", "бандура автора". За час, що сплив після Хоткевича, кількість варіантів назв так званої удосконаленої бандури сягнула вже двох десятків... Якщо означень понад двадцять ще й з додатковими прикметниками-уточненнями, то це свідчить про повний безлад як у самій системі визначень, так і насамперед у головах її "удосконалювачів"» (Хай, 2015, с. 74–75).

Дуже чутливою темою для Г. Хоткевича була справа хроматизації бандури. Свій концепт Г. Хоткевич формував у наукових та методичних працях упродовж життя, починаючи з написання та публікації (1907–1909 рр.) першої частини «Підручника гри на бандурі», завершуючи рукописами, неопублікованими працями (до 1938 р.), які розшукав, дбайливо впорядкував і підготував до друку доктор Віктор Мішалов (Австралія-Канада).

Г. Хоткевич (2007) виклав цілу низку ідей щодо хроматизації сакрального народного інструмента з метою «відограння» на бандурі «світових речей»: «педалі» «гудзики», рухомі та нерухомі поріжки. Одну з ідей хроматизації – ostrунення бандури за принципом цимбал – утілили музиканти в Київському кобзарському хорі під керівництвом В. Ємця у 1918 році, що потім стала базовою у конструкції київської бандури І. Скляра в 1950–1960 рр.

Безумовно, у процесі еволюції бандура, особливо у ХХ столітті, зазнала певних модифікацій, що характеризувалися появою нових ознак: приструнків на деці, розширення звукоряду бунтів / басів, системного розширення основного струнного ряду, множинності форм корпусу, зміщення грифа, введення системи важелів-перемикачів, що забезпечили хроматизацію, та багато інших.

Проте були збережені питомо сутнісні характеристики – способи звукоутворення, упізнаваність тембру, збереження функцій виконавця як носія історичної пам'яті та морально-етичних цінностей народу.

## Висновки

Амбівалентність діяльності Гната Хоткевича привела до неузгодженості та суперечливості у визначенні магістрального вектора розвитку кобзарсько-бандурного мистецтва: упровадження хроматизму ускладнило опанування бандури та виконавської техніки, що витіснило бандуру з традиційного домашнього музикування.

Творчій натурі Г. Хоткевича притаманна інтелектуальна амбівалентність – «узгодженість неузгоджуваного». У творчості митця присутні внутрішні протиріччя та намагання надати новаторських, не властивих традиції характеристик: побутова сфера – концертна сфера; діатонічність – хроматизація; традиціоналізм – модернізм; імпровізаційність – нотна фіксація; сольне – колективне; етнорегіональні школи народного професіоналізму – інституційність академізованої програми; індивідуальні кобзарсько-бандурницькі строї – академізована бандура з уніфікованим строем. Отже, прагнення до «стабілізації» і «уніфікації» інструмента витіснили одну з основних ознак кобзарства-бандурництва – індивідуальний стиль і оригінальний стрій.

Перспективою дослідження є осмислення подальших трансформацій кобзарського та бандурного виконавства, зокрема проблеми витіснення реціпієнта внаслідок прагнення до ідеальної інтерпретації, перехід сучасних виконавських форм у віртуальний простір, відсутність комунікації виконавця та слухача, елітаризація академізованого народного виконавства.

## Список бібліографічних посилань

- Грица, С. (2000). *Фольклор у просторі та часі*. Астон.
- Грица, С. (2002). *Трансмісія фольклорної традиції*. Астон.
- Дружба, І. С. (2021). *Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського].
- Дутчак, В. Г. (2013). *Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття* [Монографія]. Фоліант.
- Євгенєва, М. В. (2017). *Формування та розвиток бандурного мистецтва Тернопільщини* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка].
- Зінків, І. Я. (2013). *Бандура як історичний феномен* [Монографія]. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.
- Корній, Л. (1971). До питання про українсько-польські музичні зв'язки XVI–XVII ст. *Українське музикознавство*, 6, 101–110.
- Кушпет, В. (2007). *Старцтво: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. ХХ ст.)*. Темпора.
- Матвій, Г. (2021). *Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової].

- Мішалов, В. (2013). *Харківська бандура*. Видавець Савчук О. О.
- Ніжинська, Т. (2021, 11 липня). *Повставши з попелу: цікаві факти про Михайлівський Золотоверхий собор*. Big Kyiv. <https://bigkyiv.com.ua/povstavshy-z-popelu-myhajlivskyj-zolotoverhij-sobor>
- Супрун, Н. О. (1997). *Гнат Хоткевич – музикант*. Ліста.
- Федорняк, Н. Б. (2020). *Трансформація музичної фольклорної традиції у середовищі української діаспори Північної Америки: історико-виконавський аспект* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка].
- Хай, М. Й. (2015). *Микола Будник і kobzarstvo*. Астролябія.
- Хоткевич, Г. М. (2004). *Підручник гри на бандурі* (П. Г. Черемський & В. Ю. Мішалов, упоряд.). Глас.
- Хоткевич, Г. М. (2007). *Бандура та її можливості* (В. Мішалов, ред.). Глас; Майдан.
- Хоткевич, Г. М. (2009). *Бандура та її репертуар* (В. Мішалов, ред.). Фонд національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича.
- Хоткевич, Г. М. (2018). *Музичні інструменти українського народу* (О. Савчук, упоряд.). Видавець О. Савчук.
- Черемський, К. П. (1999). *Повернення традиції*. Центр Леся Курбаса.
- Mishalov, V. (2020). Tradition and innovation in the bandura performances of Vasyl Yemetz. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 3(1), 59–70. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.1.2020.204339>

## References

- Cheremskiy, K. P. (1999). *Povernennia tradytsii* [The return of tradition]. The Les' Kurbas Centre [in Ukrainian].
- Druzhhha, I. S. (2021). *Suchasna bandurystyka: kompozytorski poshuky ta vykonavski perspektyvy* [Modern bandura art: composer searches and performance perspectives] [Abstract of PhD Dissertation, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts] [in Ukrainian].
- Dutchak, V. H. (2013). *Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia XX – pochatku XXI stolittia* [Bandura art of Ukrainian abroad of the XX – beginning of the XXI century] [Monograph]. Foliant [in Ukrainian].
- Fedorniak, N. B. (2020). *Transformatsiia muzychnoi folklornoi tradytsii u seredovyskhi ukrainskoi diaspory Pivnichnoi Ameryky: istoryko-vykonavskiy aspekt* [Transformation of musical folklore tradition in the environment of the Ukrainian diaspora of North America: historical and performing aspect] [Abstract of PhD Dissertation, Lviv National Music Academy Named After Mykola Lysenko] [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (2000). *Folklor u prostori ta chasi* [Folklore in space and time]. Aston [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (2002). *Transmissiia folklornoi tradytsii* [Transmission of folklore tradition]. Aston [in Ukrainian].
- Khai, M. Y. (2015). *Mykola Budnyk i kobzarstvo* [Mykola Budnyk and kobzarism]. Astroliabiia [in Ukrainian].
- Khotkevych, H. M. (2004). *Pidruchnyk hry na banduri* [Textbook of playing the bandura] (P. H. Cheremskiy & V. Yu. Mishalov, Comps.). Hlas [in Ukrainian].
- Khotkevych, H. M. (2007). *Bandura ta yii mozhlyvosti* [Bandura and its possibilities] (V. Mishalov, Ed.). Hlas; Maidan [in Ukrainian].

- Khotkevych, H. M. (2009). *Bandura ta yii repertuar* [Bandura and its repertoire] (V. Mishalow, Ed.). The Hnat Khotkevych Foundation for National Cultural Initiatives [in Ukrainian].
- Khotkevych, H. M. (2018). *Muzychni instrumenty ukrainskoho narodu* [Musical instruments of the Ukrainian people] (O. Savchuk, Comp.). Publisher O. Savchuk [in Ukrainian].
- Kornii, L. (1971). Do pytannia pro ukrainsko-polski muzychni zviazky XVI–XVII st. [To the question of Ukrainian-Polish musical connections of the XVI–XVII centuries]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 6, 101–110 [in Ukrainian].
- Kushpet, V. (2007). *Startsivstvo: mandrivni spivtsi-muzykanty v Ukraini (XIX – poch. XX st.)* [Startsivstvo: itinerant singers-musicians in Ukraine (XIX – early XX centuries)]. *Tempora* [in Ukrainian].
- Matviiv, H. (2021). *Zvukoobrazni chynnyky suchasnoi bandurnoi tvorchosti: instrumentalno-vykonavskiy avtorskyi pidkhid* [Sound image factors of modern bandura creativity: instrumental-executive author's approach] [Abstract of PhD Dissertation, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music] [in Ukrainian].
- Mishalow, V. (2013). *Kharkivska bandura* [Kharkiv bandura]. Publisher Savchuk O. O. [in Ukrainian].
- Mishalow, V. (2020). Tradition and innovation in the bandura performances of Vasyl Yemetz. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 3(1), 59–70. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.3.1.2020.204339> [in English].
- Nizhynska, T. (2021, July 11). *Povstavshy z popelu: tsikavi fakty pro Mykhailivskiy Zolotoverkhyi sobor* [Rising from the ashes: interesting facts about St. Michael's Golden Dome Cathedral]. Big Kyiv. <https://bigkyiv.com.ua/povstavshy-z-popelu-myhajlivskiy-zolotoverhyi-sobor> [in Ukrainian].
- Suprun, N. O. (1997). *Hnat Khotkevych – muzykant* [Hnat Khotkevych is a musician]. *Lista* [in Ukrainian].
- Yevhenieva, M. V. (2017). *Formuvannia ta rozvytok bandurnoho mystetstva Ternopilshchyny* [Formation and development of the bandura art of Ternopil region] [Abstract of PhD Dissertation, Lviv National Music Academy Named After M. Lysenko] [in Ukrainian].
- Zinkiv, I. Ya. (2013). *Bandura yak istorychnyi fenomen* [Bandura as a historical phenomenon] [Monograph]. M. Rylskiy Institute for Art Studies, Folklore and Ethnology of the NAS of Ukraine [in Ukrainian].

## ARTISTIC INFLUENCE OF H. HOTKEYVYCH ON KOBZARISM AND BANDURA (TURN OF THE NINETEENTH AND TWENTIETH CENTURIES)

**Nadiia Broiako**

*PhD in Art Studies, Professor, Professor at the Department of Musical Art;*

*ORCID: 0000-0001-9109-1734; e-mail: nbroiako@gmail.com*

*Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

### **Abstract**

**The purpose of the research** is to identify the spheres of influence of H. Khotkevych's artistic activity on the development and transformation of kobzarism and bandura in the late nineteenth and early twentieth centuries. **The research methodology** is based on the principles of objectivity and historicism, which correspond to historical, cultural and axiological approaches. Specific scientific methods are applied: organological and musicological analysis, which allows to identification of trends in the evolution of the kobza tradition and bandura playing and to specify the spheres of influence of H. Hotkevych's creative potential on genre modifications. **The scientific novelty** of the study is to expand the understanding of the influence of H. Khotkevych's work on the transformation of the kobza tradition and bandura playing in the socio-cultural context of the era. **Conclusions.** H. Hotkevych's creative nature is characterized by intellectual ambivalence – "coherence of the inconsistent". The artist's work is characterized by internal contradictions and attempts to provide innovative characteristics that are not peculiar to the tradition: the domestic sphere – the concert sphere; di-tonicity–chromatization; traditionalism – modernism; improvisation – note fixation; solo – collective; ethno-regional schools of folk professionalism – institutionalization of the academic program; individual kobza and bandura styles – academic bandura with a unified style. Thus, Hnat Khotkevych's activities led to inconsistencies and contradictions in determining the main vector of the development of kobza and bandura art. In particular, many changes took place: the decline of traditional kobza and bandura playing; the introduction of chromaticism, which made it difficult to master bandura performance techniques; a change in emphasis from folk diatonic to chromatic academic bandura led to the decline of salon music; and the loss of listener interest in authentic repertoire. Thus, the desire to "stabilize" and "unify" the instrument displaced one of the main features of kobza music – an individual style and original tuning.

**Keywords:** kobzarism; bandura; Ukrainian musical culture; tradition; academicization; collectivization; artistic image; genre



DOI: 10.31866/2616-7581.6.2.2023.291089

УДК 78.031.4(=161.2):791'06(477):78.072

## НАРОДНА МУЗИКА У ТВОРАХ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА («ДОВБУШ», «МАВКА», «ПОВОДИР»): МУЗИЧНО-КРИТИЧНИЙ НАРИС

Валентина Сінельнікова<sup>1а</sup>, Максим Бережнюк<sup>2а</sup><sup>1</sup> кандидат історичних наук, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва;

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

<sup>2</sup> асистент кафедри музичного мистецтва;

ORCID: 0000-0002-9413-3845; e-mail: berezhnyuk86@ukr.net

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

### Анотація

**Мета дослідження** – визначити роль, місце та функції народної музики в сучасному українському аудіовізуальному продукті, а саме під час вирішення звукової драматургії фільму; проаналізувати особливості застосування народномузичних творів в українському кіномистецтві на прикладі фільмів «Довбуш» (2023), «Поводир» (2014) та анімаційного фільму «Мавка» (2023). **Методологія дослідження** заснована на здійсненні аудіовізуального аналізу названих кіноприкладів, що дає змогу сформулювати основні засади функціонування народної музики в сучасному українському кінопродукті. **Наукова новизна дослідження** насамперед відображена в темі наукової розвідки, а саме: народно-музична традиція (вокальна, інструментальна, сольна, гуртова) та її роль у кінотворах. Уперше проаналізовано місце та функції застосування фольклорних творів у сучасних українських фільмах і вплив традиційного музичного матеріалу на драматургічно-звукове вирішення кінофільму. **Висновки.** Народно-музичний твір може виконувати роль лейтмотиву всього кінотвору, звуко-зорового контрапункту, а також своєрідного коментаря (звуко-шумового додатка) до фільму. Музичні твори фольклорної традиції можуть додавати сюжету фільму необхідної емоційно-психологічної фарби, об'єднувати сцени фільму воедино, рухати вперед драматургічну дію та розвивати сюжетну лінію, а також підсилювати драматизм подій. Народно-музичні твори у фільмі сприяють розвитку його фабули, підкреслюючи й акцентуючи почуття, переживання, поведінку героїв сюжету. Використання народної вокальної та інструментальної музики в сучасних українських фільмах відіграє не лише роль супроводу сюжетної лінії кінотвору, але й набуває надзвичайних сенсів щодо емоційного впливу на глядача та ствердження української самоідентифікації.

**Ключові слова:** кіномузика; народна музика; українське етнографічне кіно; фольклор; фільм; звукове вирішення кінотвору; музична критика



## Вступ

З початків розвитку кіноіндустрії музика використовується в кіно як засіб для підсилення драматургії твору, розвитку його сюжетної лінії та прочитання художньої ідеї фільму. Кіномузика здатна надавати фільмам нові сенси та впливати на емоції глядачів, що перетворює її у контексті фільму на невід’ємний засіб неймовірного впливу на емоційну реакцію аудиторії. Сучасне піднесення національної самосвідомості українського народу в умовах війни, нав’язаної нам російськими загарбниками, обумовлює використання саме народної вокальної та інструментальної музики в сучасних українських фільмах, що можемо умовно зарахувати до так званого «етнографічного кіно». Народна музика відіграє у сучасних кіно-творих не лише роль супроводу сюжетної лінії, але й набуває надзвичайних сенсів щодо емоційного впливу на глядача та ствердження його самоідентифікації.

## Мета

Мета статті – визначити роль, місце та функції народної музики в сучасному українському аудіовізуальному продукті, а саме під час вирішення звукової драматургії фільму; проаналізувати особливості застосування народномузичних творів в українському кіномистецтві на прикладі фільмів «Довбуш» (2023), «Поводир» (2014) та анімаційного фільму «Мавка» (2023).

## Аналіз останніх досліджень і публікацій

Аналізуючи окреслену в темі розвідки проблематику, відзначимо праці останніх років таких авторів, як А. Кузьменко (2021, Kuzmenko, 2021), А. Архангородська (2013), Г. Бреславець (2012), Л. Рязанцев (2017), Г. Фількевич (2016), П. Харченко (2021), В. Чайковська (2015), А. д’Артенай (d’Artenay, 2019) та ін. Зокрема, А. Кузьменко (2021) відзначає, що в художній структурі фільмів музичний ряд є функціонально багатоплановим: «музика створює паралельний звуковий вимір, у якому завдяки жанровим асоціаціям стирається відчуття часу та звичних емоційних станів; музика виступає головним драматургічним та композиційним елементом; вона являє собою художньо-поетичний та динамізуючий дію фактор; музичний ряд створює стан емоційної статичності, що дозволяє дистанціюватися від екранної дії, спрямувавши логічний процес на осмислення внутрішніх переживань та характерів головних героїв» (с. 4).

Г. Фількевич (2016) досліджує місце і характер музичного складника в режисерській концепції видатного українського кінорежисера О. Довженка, зокрема зазначає: «<...> кінематограф був для Довженка не просто синтетичним видом мистецтва <...> саме в музиці Олександр Петрович віднаходив цей синтетизм, гармонію всіх виражальних засобів: мелодії, ритму, темпу <...>, нерідко уподібнюючи кінотвір музичному <...>». Дослідниця влучно зауважує: «Кінематографічні <...> твори Довженка – поліфонічні, контрапунктичні, адже в них одночасно звучать і гармонійно поєднуються різні образи, мотиви, як у довершеній багатоголосній народній пісні» (с. 87–88).

П. Харченко (2021), розвиваючи окреслену проблематику синтезу мистецтв – музики та кіно, констатує, що звукові складники (музика, шуми, звуки) поруч з візуальним рядом належать до основних структурних складників кінофільму, адже «часова природа музики та кіно <...> є тією об'єднуючою ланкою, що дозволяє так органічно поєднати різні за своєю семантичною основою складові фільму в єдине ціле» (с. 247). Л. Рязанцев (2017), досліджуючи роль пісні в кінематографічних творах, зауважує: «Особливе місце в українському кіно займають народні пісні, в яких українці вкотре підтверджують свою любов до гострого слова й вигадливих мелодій, оптимістичність їх світогляду» (с. 97). В. Чайковська (2015) зосереджується на дослідженні еволюції музично-звукового складника кіномови. А. д'Артеней (d'Artenay, 2019) присвячує свої розвідки емоційному впливу кіномузики на глядача.

Важливим у розрізі дослідження народної музики у творах сучасного українського аудіовізуального мистецтва є усвідомлення першоджерела, про що наголошено в праці А. Іваницького (2022).

Науковий доробок українських, європейських та американських дослідників щодо музичного складника кінотворів є різноманітним, але мусимо констатувати, що окреслена проблематика щодо ролі, місця та функцій народномузичних творів у сучасному українському кінематографі ще не набула активної стадії розробки в мистецтвознавчих дослідженнях.

### Виклад матеріалу дослідження

У контексті визначеної теми проаналізуємо такі два фільми режисера О. Санина, як «Поводир» (2014), «Довбуш» (2023), й анімаційний фільм «Мавка» українського виробництва (2023). У кожному із цих кінотворів звучить українська музика – народна та авторська (композиторська). Максим Бережнюк, один із співавторів розвідки, був учасником команди музикантів, яка озвучувала фільм «Довбуш», а також «Поводир» і «Мавку».

«Довбуш» – фільм-сенсація 2023 року. Історія про відомого карпатського опришка ілюструється неймовірними карпатськими краєвидами та видовищними батальними сценами. Не менш захопливе враження, ніж відеоряд, створює музика до кінофільму – фольклорна (авторства Алли Загайкевич та Олександра Чорного). Н. Писанка (2023) зауважує: «Насправді таке органічне поєднання картинки зі звуком – результат роботи фахівців на всіх рівнях: від задуму режисера – до запису музики на нотному стані – потім до виконання музикантами і зведення звукових доріжок. І все це під пильним наглядом консультантів: Остапа Костюка й Ірини Федун – з гуцульського побуту й етномузикології, Анни Гадецької – з барокової музики».

Робота як над відеорядом, так і над музичним оформленням фільму тривала не один рік. За спогадами А. Загайкевич, «початок роботи [2018 рік – *уточнення наше*] був насичений фольклорними експедиціями, роботою з архівами Львівської музичної академії, знавцями фольклору Гуцульщини». Спершу готували «живу» музику – ту, яку виконували в кадрі, «що звучить на весіллі у сні Олекси Довбуша, на марші польського війська, барокового військового ансамблю шляхти, плачі-відспівування на похороні» (Писанка, 2023).

Запис народної музики до кінофільму «Довбуш» здійснювали під пильним оком композиторки Алли Загайкевич: записувалися поховальні сигнали в студії, а також гуцульська та румунська музика з троїстими музикантами. Відшукали музичні твори для сцени поховання на одному з ютуб-архівів українського фольклору; гарний стан запису автентичних творів дав змогу музикантам, які грають на традиційних духових інструментах, відтворити ці твори на запису максимально наближено до первинного варіанту. Причому відтворено все було наживо на знімальному майданчику, бо накладати в студії стогони, поховальний плач на записаний сигнал трембіти не було б природно і мало б вигляд на екрані неправдоподібний та емоційно фальшивий. Тому всю цю сцену писали кілька годин наживо на знімальному майданчику просто неба. Учасники зйомки згадують, що це дійство було дуже енергетичним і моторошним водночас.

Пізніше робота Алли Загайкевич з музикантами відбувалася у формі студійної співпраці: були пошуки артхаусних звуків для підсилення теми опришків у фільмі (записували різні гойки, вигуки, дихання, дрімби, роги); виконавці на традиційних інструментах шукали в колаборації зі струнним квартетом різні «напруження» та «очікування чогось» (Писанка, 2023).

Музичні інструменти, яких використовували для запису всього музичного звукоряду фільму, були найрізноманітнішими: народні духові (трембіта, флюяра, тилинка, окарина, сурма (шалмей), мисливські ріжки), а також дрімба, диджериду, різні види цимбал, торбан, бандура, ліра (щипкові звучання в сценах з Довбушем і його ватагою – це звучання ліри, яку власноруч змайстрував режисер картини О. Санін, а грає на ній О. Чорний). До речі, звук і тембр ліри у виконанні Гордія Старуха стали у фільмі своєрідним лейтмотивом теми головного героя Довбуша. Записували також бароковий ансамбль з клавесином, барокові флейти. Для підсилення певного екранного ефекту використовували різні незвичні прийоми гри на інструментах, наприклад гру смичком на бандурі.

За свідченням учасників роботи в студії звукозапису, у всіх було таке відчуття, що записується щось епохальне. Настільки глибоким та унікальним вийшов музичний матеріал, який характеризується надзвичайною стилістичною й смисловою синкретичністю. «Електронна музика перетікає в епічні мелодії ліри у виконанні Гордія Старуха, а перкусія комбінується вокальними ефектами Максима Бережнюка. Все це – на тлі автентичної музики, яка звучить в кадрі: гуцульської, барокової (сцени з поляками), румунської...» – зазначає Н. Писанка (2023).

Отже, музична драматургія фільму «Довбуш» розвивається в різних напрямках – від абсолютно фольклорного до «умовно» авторського (композиторського). Н. Писанка (2023) наголошує, що саме музичний звукоряд фільму («закадрова присутність» етномузикантів) дає можливість буквально фізично відчувати подих Карпатських гір. Карпатська тематика та гуцульські мотиви передаються у фільми за допомогою співів відомої фольклористки Сусанни Карпенко, гоеканням не менш відомого у фольклорних колах мультимузиканта Сергія Охрімчука, народним співом автентичних виконавиць з одного із сіл Верховинського району. Увесь матеріал на основі фольклорних тембрів є синтетично згенерованим. «Мені найбільше сподобалось поєднувати сучасні техніки

грануляції (розщеплення звуку) з арканом, фольклорним співом. Наприклад, це чуємо в кінці сцени пограбування – такий трохи «божевільний» аркан», – каже Алла Загайкевич (Писанка, 2023).

Музика у фільмі «Довбуш» яскраво й точно передає характер героїв і загальном настрої сцени. Згадаймо епізод, який викликає усмішку, коли Іван Довбуш (актор Олексій Гнатівський) виконує народну сороміцьку коломийку «А я бідний сиротина». А також фразу, яка звучить перед вирішальним боєм опришків з армією поляків: «Чуєте? – Тільки музикантів не стріляйте!».

Ця сцена бою опришків озвучена справжньою «вибуховою сумішшю» – у звукоряді епізоду поєднується те, що, здавалося б, не можна поєднувати: вокал і звуковий супровід (гра на традиційних музичних інструментах) фольклорних виконавців, музичні лінії віолончелі й контрабасу (академічні музиканти Віктор Рекало і Назар Стець) та чітка ритмічна структура ударних інструментів джазового барабанщика Алекса Фантаєва – усе це створює жорстку й безкомпромісну музичну тему опришків і підкреслює задум та ідею режисера «максимально тримати ритм сцен». Алла Загайкевич наголошує: «Ідея саме в такій жорсткості. Режисер вимагав драйву. <...> Комбінація диких гуцулів та зухвалих профі спрацювала» (Писанка, 2023). Безперечно, музична концепція фільму підсилила складну загальну концепцію кінострічки, метою якої було розповісти «про вічну тему міфу героя, як про щось живе, актуальне» (Писанка, 2023).

Тут необхідно навести цитату Алли Загайкевич: «Коли починаєш працювати з фольклорним та історичним матеріалом, все більше відчуваєш необхідність розробки дуже дієвого, мало не жонглерського суперживого звучання» (Писанка, 2023). Усе це природно перетворюється у яскравий звуковий дизайн, що дає змогу фільму тримати глядача в напрузі від самого початку і до фінальних кадрів.

В українському мистецькому просторі сьогодні точаться дискусії щодо визначення жанру кінострічки «Довбуш». Дехто, критикуючи авторів стрічки за недостатньо глибоке, на думку критиків, занурення в історичний матеріал, визначає його як екшн, вестерн або пригодницько-історичний фільм. Ми ж відзначимо вражальну інтеграцію звукоряду (музики) та власне «кінокартинки», що можна пояснити багаторічною співпрацею режисера Олесь Саніна і композиторки Алли Загайкевич (окрім «Довбуша», це ще дві попередні стрічки кінорежисера – «Поводир» і «Мамай»), для яких народна музика є не просто матеріалом для обробки. Алла Загайкевич, пройшовши свого часу школу співу у відомому фольклорному ансамблі «Древо» під керівництвом етномузиколога Євгена Єфремова, відчуває фольклорний матеріал сутнісно, з усією глибиною проникнення в традиційний звукорядний «локус» того чи того регіону України. Олесь Санін давно цікавиться традиційним українським інструментарієм та кобзарською традицією, що й спонукало його до створення кінофільму «Поводир» (Бісьмак, 2014).

Для багатьох етномузикантів України «Поводир» став першим досвідом кінознімання: наприклад, гурт автентичної музики «Гуляйгород» узяв участь в озвученні сцени весілля. Увесь процес відбувався наживо, не під фонограму, тобто одразу на знімальному майданчику. На зйомках музиканти – учасники традиційних гуртів виконували роль масовки, і саме під час цих зйомок відбулося знайомство спільноти етномузик України з Олесем Саніним, який багатьох

з команди, що озвучувала фільм «Поводир», запросив разом з композиторкою Аллою Загайкевич працювати над музичною драматургією його наступного фільму «Довбуш».

Щодо фільму «Поводир», безумовно, режисеру вдалося створити вражальний своїм драматизмом художній фільм, в основу якого лягли історичні факти про долю українських кобзарів у 1930-ті (роки розстрілів). Тому й музика у фільмі не проста, як і доля всього українського кобзарського цеху. Тут, як і в «Довбуші», у звукоряді поєднуються народний спів, награвання на кобзі / бандурі й інших народних інструментах, а також авторська композиторська музика. Можливо, однією з причин успіху картини стало те, що актори знали, як «треба грати», а деякі навіть не виходили з ролі, адже всіх сліпих кобзарів грали їхні нащадки – сучасні бандуристи. Наприклад, Тарас Компаніченко, мабуть, один з найвідоміших сьогодні в Україні наслідувачів кобзарської традиції.

Окрім сюжетної лінії, фільм має багато підтекстів, народжених самою історією. Сцени, де демонструється, як радянська влада намагалася заборонити кобзарям співати репертуар релігійного змісту (де згадується Бог), а згодом і взагалі будь-які українські пісні, – це розповідь про те, як відбирали «голос» у всіх українців. «Що, релігійні пісні співаєш?» – запитує міліціант у головного героя Івана Кочерги. – «Ні, тільки військові і жалостиві, як дозволено...» – «Це поки що дозволено...» У наступній сцені фільму, де комісія з радянських функціонерів прослуховує кобзарів щодо надання дозволу на музикування, уже бачимо, як фізично розправляються з тими, хто виконує «не той» репертуар (пригадайте «Гречаники») у виконанні кобзаря, якого грає вже згаданий Тарас Компаніченко: «Нема хліба, нема сала, все комунія забрала. Ні корови, ні свині, тільки Сталін на стіні...»; MrVicUa, 2015).

Пригадаймо також кульмінаційну сцену фільму найвищої емоційно-психологічної фарби, коли кобзарі перед стратою в холодному заледенілому вагоні потягу співають «Ой віє ж вітер» (ул. Лабораторная, 2015). Звучить ця українська народна пісня тужливо і водночас з якимось піднесенням до філософських та ментальних вершин кобзарства і загалом українського народу. Правильно стверджує Л. Рязанцев (2017): «<...> стає зрозуміло, що це "сіль" нашого народу: "Скажи, вітре, скажи, буйний, Де козацька воля? Де фортуна, де надія, Де слава і доля?.." Це кульмінаційно-драматична крапка фільму на рівні шекспірівських трагедій» (с. 95). Цей епізод – це одна з режисерських знахідок, де у своїй синкретичності поєднуються екранна «картинка» з народною музикою і кінематографічними спецефектами. «З їх допомогою автори фільму, наче оголеного нерва, торкаються свідомості глядача», – зазначає Л. Рязанцев (2017).

Музику до анімаційного фільму «Мавка. Лісова пісня» (2023) створила міжнародна українсько-італійська команда музикантів, звукотехніків і саундпродюсерів. Збірка оригінальних тем та оркестрової музики до мультфільму, що містить 49 оригінальних інструментальних мелодій, є поєднанням класичної, етнічної, поп- та оригінальної української музики. Розмаїтий музичний світ Мавки створив італійський композитор Даріо Веро. За словами автора музики, «оригінальні теми його авторства занурюють глядача в магічну подорож Світом Лісу і Світом Людей та допомагають глибше відчувати події, відтворені на екрані...

розривають характери персонажів, яскравіше і точніше передають їхні наміри...» (Творці «Мавка. Лісова пісня», 2023).

Серед українських музикантів, що брали участь у розробці музичних композицій до мультфільму, назвемо співачку, заслужену артистку України Оксану Муху, учасників оркестру «Віртуози Києва», етнохаос-гурт «ДахаБраха» та ін. Італійська сторона займалася записом і зведенням звуку, зокрема музичним матеріалом «Мавки». У легендарній студії звукозапису «Forum Studios» у Римі працювали такі відомі звукорежисери, як Фабіо Патріньяні, Федеріко Солаццо, Барбад Баят, Фабріціо де Кароліс.

У команди музикантів мультфільму «Мавка» виникли деякі питання щодо створення його першого тизеру. Першопочатково його мав створювати гурт «ДахаБраха», але учасники нічого не могли вигадати з партією сопілки, тому терміново викликали відповідного фахівця (сопілкаря). Творча робота та пошуки необхідної мелодії відбувалися так: дівчата з гурту «ДахаБраха» наспівували в студії різнорегіональні веснянки, які у свою чергу награвали та обігравали на різних сопілках. Найкраще за настроєм підійшла мелодія весняного хороводу «Кроковеє колесо», яка потім і стала не лише мелодією тизеру, а й основним лейтмотивом усього мультфільму.

Як в історії створення фільму «Довбуш», так і у «Мавки» запис музики тривав не один рік: після запису тизеру робота у студії звукозапису продовжилася лише через півтора року. Саундпродюсери запросили традиційних музикантів на зміну в студії, яка тривала близько 10 годин. Продюсери давали свободу у виборі інструментів, а от мелодії все ж таки були ті, що прописав композитор, але з виконавським баченням та обігруванням українських музикантів. Намагання заграти на запису мелодії зі справжньої «Лісової пісні» (бо їх прописала сама Леся Українка; є в оригіналі), на жаль, не підійшли італійській стороні: на їхню думку, потрібно було робити так звану «голлівудську» музику. Тому в мелодіях та награваннях сопілкарю довелося добавляти характерні глісандо, що притаманні ірландській музиці та фільмам типу «Титаніка», що, в принципі, не є «переконливо мотивованим» (Рязанцев, 2017) для анімаційного фільму, сюжет якого побудований на українських народних міфах і легендах.

Отже, за музичним складником «Мавка», на нашу думку, є яскравим прикладом сучасної екранізації якісної «псевдотрадиції», за відеорядом – це нав'язливо-гламурна анімація з нерозумінням традиційної української культури й популяризацією багаторічних «штампів» та образу такого собі позитивного, але не дуже розвиненого українця – «простачка», насадженого в мистецтві ще з імперських часів. Хоча популяризація «Мавки» у світових кінотеатрах, безперечно, є свідченням відродження світової популяризації традиційної культури українського народу і того, що ми, українці, можемо робити кінопродукт, у т. ч. і його музично-драматургічне вирішення, не гірше, ніж за кордоном.

## Висновки

Народномузичний твір може виконувати роль лейтмотиву всього кінотвору, звуко-зорового контрапункту, а також своєрідного коментаря до фільму. Му-



зичні твори фольклорної традиції можуть додавати сюжету фільму додаткової емоційно-психологічної фарби, об'єднувати сцени фільму воєдино, рухати вперед дію, а також підсилювати драматизм подій. Народномузичні твори у фільмі беруть участь у розвитку його фабули, підкреслюючи й акцентуючи почуття, переживання, поведінку героїв сюжету.

Перспективи подальших досліджень: окреслимо практичну значущість розвідки, яка полягає в тому, що музично-критичні думки авторів можна використати в процесі поглибленої роботи над музичним оформленням сучасних аудіовізуальних проєктів з використанням народномузичного матеріалу.

### Список бібліографічних посилань

- Архангородська, А. В. (2013). Музикознавчі та кінознавчі інтерпретації драматургічних функцій кіномузики: історіографія питання. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 162–165.
- Бісьмак, Р. (2014, 12 листопада). *Олень Санін: Історія про незнищену пісню – це історія нашого народу*. Varosh. <https://varosh.com.ua/ludy/oles-sanin-istoriya-pro-neznishhennu-pisnyu-ce-istoriya-nashogo-narodu/>
- Бреславець, Г. М. (2012). Особливості музичної драматургії А. Загайкевич (на матеріалі музики до кінофільму «Мамай»). *Культура України*, 38, 166–172.
- Іваницький, А. (2022). Сакральні підстави народнопісенної творчості. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 5(1), 14–23. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258134>
- Кузьменко, А. М. (2021). *Музика в українському ігровому кіно останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: специфіка функціонування в художній структурі фільму* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського]. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Kuzmenko-disertatsiya.pdf>
- Писанка, Н. (2023, 30 серпня). «Смичком побандури», або історія створення музики до кінофільму «Довбуш». *Українська правда*. <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/08/30/256209/>
- Рязанцев, Л. В. (2017). Роль пісні в українському фільмі. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 37, 89–98. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.37.2017.155617>
- Творці «Мавка. Лісова пісня» представили інструментальну музику до мультфільму. (2023, 23 травня). Район. *Культура*. <https://kultura.rayon.in.ua/news/600701-tvortsi-mavka-lisova-pisnya-predstavili-instrumentalnu-muziku-do-multfilmu>
- ул Лабораторная. (2015, 24 серпня). *Ой віє вітер віє буйний. (фільм Поводирь)* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=496KCmstsFk>
- Фількевич, Г. (2016). Музика у кінопросторі Олександра Довженка. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 18, 83–88.
- Харченко, П. (2021). Музика в кіно та проблематика синтезу мистецтв. *Сучасне мистецтво*, 17, 243–255. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248469>
- Чайковська, В. Б. (2015). До проблеми дослідження еволюції музично-звукової складової кіномови. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*, 51, 172–181. [https://ic.ac.kharkov.ua/nauk\\_rob/nauk\\_vid/rio\\_old\\_2017/ku/kultura51/19.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura51/19.pdf)



- d'Artenay, A. (2019). *The influence of film music on emotion*. Digital Commons. [https://digitalcommons.csumb.edu/caps\\_thes\\_all/559](https://digitalcommons.csumb.edu/caps_thes_all/559)
- Kuzmenko, A. (2021). About the peculiarities of music in Ukrainian commercial cinema (on the example of music for the movie "The Guide"). *American Research Journal of Humanities & Social Science*, 40(8), 50–54. <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/08/1485054.pdf>
- MrVicUa. (2015, 16 лютого). *Гречаники (з к/ф Поводир)* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HsoG5AXNQUC>

## References

- Arkhanhorodska, A. V. (2013). Muzykoznavchi ta kinoznavchi interpretatsii dramaturhichnykh funktsii kinomuzyky: istoriohrafiiia pytannia [Musicological and filmological interpretations of the dramatic functions of film music: The historiography of the issue]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 162–165 [in Ukrainian].
- Bismak, R. (2014, November 12). *Oles Sanyin: Istoriia pro neznyshchennu pisniu – tse istoriia nashoho narodu* [Oles Sanyin: The story of the indestructible song is the story of our people]. Varosh. <https://varosh.com.ua/ludy/oles-sanin-istoriya-pro-neznishchennu-pisnyu-ce-istoriya-nashogo-narodu/> [in Ukrainian].
- Breslavets, H. M. (2012). Osoblyvosti muzychnoi dramaturhii A. Zahaikevych (na materialii muzyky do kinofilmu "Mamai") [Peculiarities of musical dramaturgy by A. Zahaikevych (on the material of the music for the movie "Mamai")]. *Culture of Ukraine*, 38, 166–172 [in Ukrainian].
- Chaikovska, V. B. (2015). Do problemy doslidzhennia evoliutsii muzychno-zvukovoi skladovoi kinomovy [To the problem of the study of the evolution of music and sound component of the cinematic language]. *Culture of Ukraine. Series: Art Criticism*, 51, 172–181. [https://ic.ac.kharkov.ua/nauk\\_rob/nauk\\_vid/rio\\_old\\_2017/ku/kultura51/19.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura51/19.pdf) [in Ukrainian].
- d'Artenay, A. (2019). *The influence of film music on emotion*. Digital Commons. [https://digitalcommons.csumb.edu/caps\\_thes\\_all/559](https://digitalcommons.csumb.edu/caps_thes_all/559) [in English].
- Filkevych, H. (2016). Muzyka u kinoprostorii Oleksandra Dovzhenka [Music in cinema space of Oleksandr Dovzhenko]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, 18, 83–88 [in Ukrainian].
- Ivanytskyi, A. (2022). Sakralni pidstavy narodnopisemnoi tvorchosti [Sacred foundations of folk song art]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 5(1), 14–23. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.1.2022.258134> [in Ukrainian].
- Kharchenko, P. (2021). Muzyka v kino ta problematyka syntezy mystetstv [Music in cinema and problems of synthesis of arts]. *Contemporary Art*, 17, 243–255. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248469> [in Ukrainian].
- Kuzmenko, A. (2021). About the peculiarities of music in Ukrainian commercial cinema (on the example of music for the movie "The Guide"). *American Research Journal of Humanities & Social Science*, 40(8), 50–54. <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/08/1485054.pdf> [in English].
- Kuzmenko, A. M. (2021). *Muzyka v ukrainskomu ihrovomu kino ostannoii tretyni XX – pochatku XXI stolittia: spetsyfika funktsionuvannia v khudozhnii strukturi filmu* [Music in Ukrainian feature films of the last third of the XX – early XXI century: The specifics of functioning in the artistic structure of the film] [PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky

- Academy of Music]. <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Kuzmenko-disertatsiya.pdf> [in Ukrainian].
- MrVicUa. (2015, February 16). *Hrechanyky (z k/f Povodyr)* [Hrechanyky (from the movie The Guide)] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HsoG5AXNQUC> [in Ukrainian].
- Pysanka, N. (2023, August 30). "Smychkom po banduri", abo istoriia stvorennia muzyky do kinofilmu "Dovbush" ["With a bow on a bandura", or the history of creating music for the movie "Dovbush"]. *Ukrainska pravda*. <https://life.prawda.com.ua/culture/2023/08/30/256209/> [in Ukrainian].
- Riazantsev, L. V. (2017). Rol pisni v ukrainskomu filmi [The role of the song in the Ukrainian film]. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts, 37*, 89–98. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.37.2017.155617> [in Ukrainian].
- Tvortsi "Mavka. Lisova pisnia" predstavlyly instrumentalnu muzyku do multfilmu [Creators of "Mavka. Forest Song" presented instrumental music for the cartoon]. (2023, May 23). Raion. Kultura. <https://kultura.rayon.in.ua/news/600701-tvortsi-mavka-lisova-pisnya-predstavili-instrumentalnu-muziku-do-multfilmu> [in Ukrainian].
- ul Laboratornaja. (2015, August 24). *Oi viie viter viie buinyi. (fil'm Povodyr)* [Oh, the wind is blowing violently. (movie The Guide)] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=496KcmstsFk> [in Ukrainian].

## 186 FOLK MUSIC IN WORKS OF CONTEMPORARY UKRAINIAN AUDIOVISUAL ART (DOVBUSH, MAVKA, POVODYR): MUSICAL AND CRITICAL ESSAY

Valentyna Sinelnikova<sup>1a</sup>, Maksym Berezhniuk<sup>2a</sup>

<sup>1</sup> PhD in History, Associate Professor; Associate Professor at the Department of Musical Art; ORCID: 0000-0001-9488-270X; e-mail: valentinasinelnikova@ukr.net

<sup>2</sup> Assistant at the Department of Musical Art;

ORCID: 0000-0002-9413-3845; e-mail: berezhnyuk86@ukr.net

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

### Abstract

**The purpose of the research** is to determine the role, place, and functions of folk music in contemporary Ukrainian audiovisual products, namely in the development of the film's sound drama; to analyze the peculiarities of using folk music in Ukrainian cinema on the example of the films *Dovbush* (2023), *Povodyr* (The Guide) (2014), and the animated film *Mavka* (2023). **The research methodology** is based on an audiovisual analysis of these film examples, which makes it possible to formulate the basic principles of folk music functioning in contemporary Ukrainian cinema. **The scientific novelty** of the research is primarily reflected in the study's topic, namely, the folk music tradition (vocal, instrumental, solo, group) and its role in film works. For the first time, the place and functions of folklore pieces in contemporary Ukrainian films and the influence of traditional musical material on a film's dramatic and sound solution are analyzed. **Conclusions.** A folk music piece can serve as a leitmotif of the entire film, a sound

and visual counterpoint, as well as a kind of commentary (sound and noise supplement) to the film. Musical pieces of folklore tradition can add the necessary emotional and psychological colour to the film's plot, connect the film's scenes into a single whole, move the dramatic action forward, develop the storyline, and enhance the drama of the events. Folk music in a film contributes to the development of its plot, emphasising and accentuating the feelings, experiences, and behaviour of the characters. The use of folk vocal and instrumental music in contemporary Ukrainian films plays not only the role of accompanying the storyline of the film but also acquires extraordinary meanings in terms of emotional impact on the viewer and affirmation of Ukrainian self-identification.

**Keywords:** film music; folk music; Ukrainian ethnographic cinema; folklore; film; sound design of a film work; music criticism



DOI: 10.31866/2616-7581.6.2.2023.291091

УДК 78.071.1Скорик

**ЖИТТЄТВОРЧІСТЬ МИРОСЛАВА СКОРИКА:  
ОБРАЗНО-ТЕМАТИЧНИЙ АКЦЕНТ****Олексій Мировський***аспірант кафедри новітньої історії України ім. М. Грушевського;**ORCID: 0009-0008-0026-5806; e-mail: oam2016@ukr.net**Львівський національний університет ім. І. Франка, Львів, Україна***Анотація**

**Мета дослідження** – комплексно висвітлити життєвий шлях і музичну спадщину українського композитора Мирослава Скорика; простежити його життєвий шлях та основні напрями діяльності; показати внесок митця в розвиток українського музичного мистецтва. Щоб досягти поставленої в роботі мети використано **методологію дослідження**, яка відповідає фундаментальним принципам історизму, наукової об'єктивності та логіки. В окремих частинах роботи застосовано різноманітні загальнонаукові та спеціальні історичні методи, зокрема комплексного аналізу, синтезу й хронології, просопографічний, історично-порівняльний, типологічний та інші. Проаналізовано життєвий і творчий шлях М. Скорика, у чому й полягає **наукова новизна дослідження** – всеосяжному узагальненні й у зв'язку музичної спадщини М. Скорика з біографією композитора. **Висновки.** М. Скорик зарекомендував себе як неординарна особистість, талановитий музикант і композитор, диригент і педагог. Він створив цікаві музичні академічні твори, а також естрадні пісні, джазові композиції, писав камерну та симфонічну музику, а також музичний супровід до кінофільмів. Його творчість ввела в українську музику нові образно-тематичні й жанрово-стильові акценти, що уособлює в собі витонченість й масштабність музичної мови. Це людина, якій судилося піднести українське музичне мистецтво на якісно новий рівень. Він зміг не тільки зберегти, а й значно примножити культурну спадщину українського народу.

**Ключові слова:** музика; Мирослав Скорик; консерваторія; кантата; джаз; опера; балет

**Вступ**

Українська нація завжди була багата на ерудованих, талановитих і багатогранних людей. Практично кожна окупаційна влада хотіла асимілювати українців, завадити розвитку нашої мови та культури. Незважаючи на це, український народ зберіг власну національну ідентичність, примножив власну наукову, літературну та музичну спадщину.

Одним з найвідоміших українських композиторів і музикознавців другої половини ХХ – першого двадцятиріччя ХХІ ст. був Мирослав Михайлович Скорик

(1938–2020 рр.). Він був одним з тих митців, якому вдалося позитивно вплинути на світобачення великої частини українців. Через численні музичні композиції, які захоплюють серця мільйонів людей по всьому світу М. Скорик показав волелюбний дух українського народу, його незламність і самотність.

### Мета

Мета статті – комплексно дослідити життєвий шлях та музичну спадщину М. Скорика. Зробити це сповна досить непросто, оскільки його мистецькі зацікавлення надзвичайно багатогранні. З цією метою залучено значну джерельну базу, численні наукові та публіцистичні розвідки.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Окремі аспекти життєвого та творчого шляху М. Скорика досліджували Юрій Щириця (1979), Оксана Шевчук (1979), Вікторія Андрієвська (2008), Марія Ярко (2009), Остап Майчик (2018), Любов Кияновська (2021) та інші. У цих науково-публіцистичних працях, у яких бракує системного аналізу, виділено окремі музично-фольклорні вподобання М. Скорика.

### Виклад матеріалу дослідження

М. Скорик народився 13 липня 1938 р. у міжвоєнному Львові. Родина належала до козацького роду (прізвище Скорик походить ще із Запорозької Січі, а саме від групи швидкого реагування – тогочасного спецназу) (*Легендарний*, 2016). Композитор ріс у відомій сім'ї: Володимир Охримович, його дідусь, був знаним українським фольклористом, а Соломія Крушельницька, сестра його бабусі, – відома українська оперна співачка кінця XIX – першої половини XX ст. Композитор згадував, коли прийшов у гості до С. Крушельницької та почав награвати музику на фортепіано, він помітив, що інструмент грає «фальшиво», на пів тону нижче налаштований від звичного; М. Скорик не сприйняв цього налаштування. Тоді С. Крушельницька зрозуміла, що він володіє абсолютним слухом, і порадила батькам віддати М. Скорика в музичну школу, яка діяла при Львівській консерваторії (Човник, 2020). Майбутній видатний композитор віддячив своїй бабусі новою варіацією всесвітньо відомого балету «Повернення Батерфляй», який був синтезом музики Джакомо Пуччіні та М. Скорика.

Через радянську окупацію західноукраїнських земель 1939 р. родина Скориків побоювалася репресій, яких зазнавала патріотична інтелігенція в Самборі. У 1941 р. Скорики переїхали до Львова, де їх застала німецька окупація. Після війни Михайло Скорик, батько Мирослава, працював у Львівському відділенні Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, куди його запросив Філарет Колесса (*Особова справа*, 1944–1947), оскільки М. Скорик на той час був відомим істориком, етнологом і фольклористом (він ще у 1923 р. здобув науковий ступінь доктора філософії за роботу «Семен Палій – білоцерківський полковник») (*Скорик М. М.*, 1940–1947).

У 1948 р. М. Скорика разом з родиною вивезли в сибірські табори (до м. Анжеро-Судженська Кемеровської області) через анонімне донесення, у якому було написано, що родина Скориків випускає антирадянські листівки. Митець згадував, що їх поселили в бараку, де, окрім нього й батьків, проживало ще четверо людей. Там батько М. Скорика Михайло працював спочатку на цегельному заводі, потім касиром у лазні, згодом йому вдалося працевлаштуватися вчителем німецької мови у вечірній середній школі робітничої молоді (Гілевич, 2014). Це дало змогу його синові продовжувати займатися музикою, зокрема М. Скорик опанував не лише гру на фортепіано, а й на скрипці. Учителькою з фортепіано стала Валентина Канторова, яка була ученицею Сергія Рахманінова, а уроки гри на скрипці він брав у Володимира Панасюка, що був родом зі Львова й тимчасово викладав у музичній школі. Ці люди опинилися в засланнях, але не зупинялися творити та навчати майбутнє покоління. Саме в цей час М. Скорик почав писати свої перші п'єси.

Після смерті Й. Сталіна в СРСР розпочалися процеси «відлиги» – М. Скорик міг повернутися до Львова. У його паспорті не було відмітки про заборону від'їзду додому. Батьки ж повернулися до Львова лише через два роки.

Дитячі роки, а також період заслання до Сибіру значно вплинули на становлення М. Скорика як українського композитора. Відтоді в численних його творах буде підтекст – волелюбний дух українського народу, прагнення через музику визволитися самому, а також звільнити мільйони людей від кайданів радянської ідеології (Фаріон, 2020).

У 1955 р. М. Скорик продовжив навчання на першому курсі Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка, де на початку 60-х рр. ХХ ст. він створив естрадний ансамбль «Веселі скрипки», для якого написав понад десять естрадних пісень. У цей період особливої уваги також заслуговує симфонічна поема «Вальс», яку М. Скорик написав у 22 роки, – цікавий і винахідливий струнний твір у стилі необарокової партити (Бентя, 2008). У ній автор не наслідував музику попередніх віків, а втілює свій індивідуальний витончено-іронічний погляд сучасника на ті далекі часи та їх екстравагантні цінності (Олійник & Менделюк, 2020).

Новим етапом музикальної творчості М. Скорика став цикл «У Карпатах». Це серія композицій для фортепіано, яку створено в середині 60-х років ХХ ст. Трапилося це завдяки його тогочасним наставникам, які вже на той час були відомими галицькими композиторами, а саме Роману Сімовичу, Станіславу Людкевичу й Адаму Солтису. Митець згадував, що дипломну роботу він розпочинав писати в С. Людкевича, який вплинув на формування його як композитора. Надалі М. Скорик навчався в Р. Сімовича, але тут виникли певні труднощі, зокрема цей викладач не завжди погоджувався з тим, що Мирослав Скорик бажає висловлюватися новими способами та засобами в музиці. Дипломну роботу М. Скорик написав під керівництвом професора А. Солтиса. Надалі М. Скорик навчався в аспірантурі Московської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського, де під керівництвом Дмитра Кабалевського захистив дисертаційне дослідження, яке отримало своє логічне завершення у вигляді монографії «Ладова система С. Прокоф'єва» (Скорик, 1969).

В одному зі своїх ранніх творів – кантаті «Весна» М. Скорик зумів поєднати багатовікові традиції нашого народу з новітніми мистецькими відкриттями за допомогою сучасних засобів виразності. У той непростий радянський час звернення до патріотичної тематики – сміливий крок. Цей твір, за твердженням професора Остапа Майчика (2018), – зразок професіоналізму та неординарного мислення молодого композитора. До сьогодні з великим визнанням виконують кантату М. Скорика «Весна» на слова І. Франка.

Наступним етапом творчості після закінчення Московської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського, до аспірантури якої М. Скорик вступив після завершення навчання у Львові, є написання музичних творів, таких як симфонічна поема «Сильніше смерті» та кантата «Людина» на слова литовського поета Едуардаса Межелайтиса. Перебуваючи в аспірантурі М. Скорик написав відомий вокально-симфонічний цикл романсів на слова Т. Шевченка.

Висвітлюючи творчу спадщину М. Скорика, не можна оминати його любов до джазу. Митець згадував, що часто по радію слухав польський джаз. Коли композитор навчався в Москві, то мав багато знайомих, яким імпонувала ця музика. Часто з друзями М. Скорик грав джаз у чотири руки (В гостях у Гордона, 2017).

У 60-х роках М. Скорик написав перший український твіст «Не топчіть конвалій». Великого визнання здобула пісня «Намалюй мені ніч». Саме через неї львівських композиторів покликали на «Голубий вогник» у Москву (В гостях у Гордона, 2017), що було музичною сенсацією на той час.

З 1963 р. М. Скорик починає працювати викладачем на кафедрі теорії музики й композиції Львівської консерваторії. У 1966 р. він їде до Києва, де працює викладачем консерваторії по класу композиції. У нього закінчують навчання колишні учні Б. Лятошинського, а саме Євген Станкович, Іван Карабиць, Олег Кива. Мирослав Скорик навчав майбутніх видатних композиторів: Ганну Гаврилець, Володимира Зубицького, Богдану Фроляк, Івана Небесного та багато інших (Капсамун & Поліщук, 2020). Чудово проявив себе не тільки як музикант-композитор, а й як вдумливий педагог.

Особливістю творчості М. Скорика було те, що він звернувся до малоппулярного тоді жанру в українській музиці – балету. Композитор створив одноактний балет на вірш «Каменярі» І. Франка. Надалі він написав твори для фортепіанного тріо – «Речитативи і рондо». «Коломийка», «Блюз», «Бурлеска» та багато інших видатних творів увійшли в історію української музики. Найуспішнішим твором того часу в діяльності композитора став «Карпатський концерт» для оркестру, який дотепно й майстерно поєднав терпкий аромат гуцульських наспівів з гостросучасними ритмами джазу та розкішними оркестровими барвами. Завдяки цьому твору ім'я М. Скорика потрапило в провідні європейські енциклопедії та лексикони серед знаменитих композиторів світу (Кияновська, 2021).

Незважаючи на великий та широкий діапазон жанрів, М. Скорик усе-таки надавав перевагу інструментальній музиці. Саме в цій галузі митець проявляє себе найяскравіше. Деякі з творів здобули великий успіх в Україні та за її межами. Мелодія до кінофільму «Високий перевал» стала візитівкою М. Скорика. Митець написав її в кінці 70-х років. Ця музична композиція була просякнута стражданням простих людей, своїм саундтреком композитор хотів передати



всю палітру їхніх почуттів. Цю мелодію перекладено для багатьох інструментів і різноманітних ансамблів (Журавель, 2022). Феномен «Мелодії» міг вийти тільки з-під пера Мирослава Скорика, бо він однаково тонко відчував академічну та легку музику, бо природно відчував ментальний архетип української музики (Кияновська, 2021).

Цікавою для аналізу є композиція М. Скорика «Старовинний танець» – твір для скрипки до драми «Камінний господар» Лесі Українки, у якому виявлено неокласичні напрями М. Скорика, та «Іспанський танець», що відомий багатьом скрипалям, і, безумовно, «Гуцульський триптих» – один з найвідоміших музичних творів композитора. Цей витвір мистецтва написано для кінофільму «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова, який став відомим на весь світ. Після прем'єри фільму М. Скорика написав захопливого листа всесвітньо відомий композитор Дмитро Шостакович, який був вражений цим витвором мистецтва. Коли С. Параджанов продумував концепцію твору, то одразу вирішив, що музику має написати людина, яка родом із Західної України, адже вона найбільш точно зрозуміє, що треба робити. З цією метою С. Параджанов у 1964 р. завітав до Львова, де слухав твори різних митців і зупинився на композиціях М. Скорика, який спершу не погодився писати музику для фільму С. Параджанова, бо той йому не сподобався як співрозмовник. «Це східні люди, які одразу переходять на "ти", – описував він свої враження. – А я людина західна, мені таке не до душі. Тим більше, дивився його фільми, які були в прокаті, і вони мені не подобалися. Я відмовився від співпраці. Але С. Параджанов така людина: якщо вирішив – не поступиться. Він іще раз приїхав, ми поговорили більш серйозно, і відтоді в нас була прекрасна праця і стосунки – дружні, ввічливі» (Човник, 2020).

Композитор залюбки вивчав гуцульський фольклор. Згадує, що він фактично вбирав у себе повністю всі ритми Карпат, карпатського краю. Саундтрек із фільму відкрив у творчості митця період нової фольклорної хвилі та приніс неабияку славу творцю. Сам М. Скорик (1971) переконаний, що «використання фольклорних елементів, народнопісенних імпульсів – це для професійного композитора як своєрідний фермент або стимулюючі ліки», але «тут є безперечний закон – до якого б способу опрацювання фольклору не вдавався композитор, в авторському використанні не тільки народнопісенних цитат, але й жанрів, ладотональних засад, тембральних, виконавчих ефектів, які походять з фольклорних джерел, найважливіше – не втратити почуття міри, такту, не піддатися спокусі поверхового етнографізму».

Сам М. Скорик вважав, що дуже важливою справою його творчості є завершення опери Миколи Леонтовича «На русалчин Великдень», бо на початку 70-х років митець мав на меті відновити забуті твори українських композиторів і музикантів. Завдяки М. Скорика світ побачили нові музичні композиції для багатьох відомих творів, серед яких «Купало» Анатолія Вахнянина, «Роксоляна» Дениса Січинського, «Юнацька симфонія» Миколи Лисенка (Мировський, 2022).

Вагомий внесок зробив М. Скорик не тільки в українські фільми, а й у мультфільми. Митець написав музичний супровід до мультфільму «Енеїда» та мультиплікаційного серіалу «Лис Микита», який знімали протягом 2005–2007 рр. за мотивами сатиричної поеми-казки І. Франка. Це був перший український

багатосерійний анімаційний серіал, знятий після здобуття Україною незалежності на замовлення Всеукраїнського товариства «Просвіта» на київській кіностудії «Фрески» О. Довженка (Мельник, 2011). Для митця це новий досвід хоча б у тому, що це був перший твір, який М. Скорик повністю написав у цифровому форматі.

Окрім фортепіанних творів і творів для скрипки, композитор писав й вокальні, зокрема «Якби мені черевики», «Зацвіла в долині», «За сонцем хмаронька пливе», «Ой сяду я під хатою». Серед камерно-інструментальних творів варто виділити «Партита № 5» для фортепіано, «Партита № 6» для струнного квартету, «Партита № 7» для квінтету духових, «Речитатив та рондо» для скрипки, віолончелі та фортепіано, сонати для скрипки й фортепіано, «Диптих» для струнного квартету. Також Мирослав Скорик робив переклади для камерно-оркестрового складу, серед яких відомий «Отче наш» М. Березовського.

У 1987 р. митець стає лауреатом Державної премії України ім. Тараса Шевченка за твір «Концерт для віолончелі та симфонічного оркестру» (Комітет з національної премії України імені Тараса Шевченка, б.д.). Уперше твір виконала Марія Чайковська з оркестром Київської філармонії в авторському концерті М. Скорика 5 лютого 1983 р. під орудою самого композитора (Кияновська, 2000). М. Скорик на довгі десятиліття був єдиним композитором, хто в незалежній Україні писав музику до віолончельних концертів.

Наймолодшим секретарем Спілки композиторів СРСР (існувала 1932–1991 рр.; до 1957 р. називалася Союзом радянських композиторів СРСР) за весь час її існування став у 1976 р. М. Скорик, що свідчить про його професіоналізм. Митець згадує, що найприємніше під час цієї роботи було працювати з композиторами Едісоном Денисовим та Софією Губайдуліною, з якою вони грали симфонію в чотири руки.

Важливою сторінкою творчості М. Скорика можна також вважати керівництво камерним оркестром студентів Вищого музичного інституту ім. Лисенка, для якого він створив певну низку оркестрових транскрипцій популярних творів класики та сучасного мистецтва. З цією програмою оркестр часто виступав на різноманітних конкурсах, фестивалях, концертах в Україні та за кордоном, де неодноразово здобував перемогу.

Важливою творчою подією для М. Скорика та українського народу стала опера «Мойсей» на дві дії за однойменним твором І. Франка. Цей витвір мистецтва вважають однією з найвищих вершин творчості М. Скорика. Батько композитора був неабияким прихильником творчості І. Франка, тому це спонукало музиканта до написання твору. Сам митець говорив, що цією оперою він виконав заповіт батька. М. Скорик писав цей твір не лише в Україні, але й під час відвідин США та Австралії. Папа Римський Іван Павло II профінансував цей світський проект, створений до 100-ліття Львівського оперного театру (Сидоренко, 2001). Оперу показували, коли до Львова приїжджав Папа Римський, прем'єра твору відбулася 23 червня 2001 р. на сцені Львівського академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької під орудою автора (Кияновська, 2001). Під час візиту понтифік зустрівся з Мирославом Скориком, Тадеєм Едером і Олександром Громишем, виконавцем ролі Мойсея. Усі вони отримали благословення та

пам'ятні подарунки, а постановка – схвальні відгуки вітчизняних і закордонних критиків (Човник, 2020).

Окрім професійної діяльності, М. Скорик любив грати у футбол, захоплювався настільним тенісом, займався легкою атлетикою, плавав на байдарках, а в останні роки займався грибництвом (Пирожок, 2020). М. Скорик поділяв демократичні цінності, не був багатослівним, під час розмови з ним завжди відчувалися оптимізм та надія.

М. Скорик багато гастролював за кордоном: давав концерти в Італії, США, Австралії, Німеччині та Канаді. Він продовжував інтенсивну діяльність в Україні, зокрема керував камерним оркестром Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка, організовував фестивалі сучасної музики «Контрасти» у Львові (Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, б.д.). У творах останніх років можна помітити зрілу вираженість і гармонію.

Варто згадати про твір «Я з тобою», який композитор написав у період коронавірусної пандемії, що почалася в Китаї, адже саме так він хотів підтримати китайський народ (Фаріон, 2020). Останній із цих творів композитор написав у березні 2020 р. і присвятив його своєму онуку, який трагічно загинув. Через два місяці, а саме 1 червня 2020 р., у Києві пішов у засвіти М. Скорик, похований на Личаківському кладовищі у Львові (Москаленко, 2020).

### Висновки

Як бачимо, Мирослав Скорик зарекомендував себе як неординарна особистість, талановитий музикант та композитор, диригент і педагог. Він створив цікаві музичні академічні твори, а також естрадні пісні, джазові композиції, писав камерну та симфонічну музику, а також музичний супровід до кінофільмів. Його творчість ввела в українську музику нові образно-тематичні й жанрові стилістичні акценти, що уособлює в собі витонченість і масштабність музичної мови. М. Скорик – це людина, якій судилося піднести українське музичне мистецтво на якісно новий рівень. Він зміг не тільки зберегти, а й значно примножити культурну спадщину українського народу. У 2023 р. одну з центральних вулиць Львова назвали на його честь.

### Список бібліографічних посилань

- Андрієвська, В. (2008). Камерно-інструментальні ансамблі Мирослава Скорика 1950-60-х років. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, 20, 3–11.
- Бентя, Ю. (2008, 20 лютого). «Мойсей», який міг би бути зіркою. *Голос України*, 33.
- В гостях у Гордона. (2017, 30 березня). *Мирослав Скорик*. "В гостях у Дмитрия Гордона". 1/2 (2013) [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=VIMpyu6QCfo>
- Гілевич, І. (2014). Михайло Скорик – етнолог, історик, фольклорист. *Вісник Львівського університету. Серія історична*, 50, 206–243.
- Журавель, Д. (2022). Хто такий Мирослав Скорик? Opinionua. <https://opinionua.com/2019/01/09/xto-takij-mirosлав-skorik/>

- Капсамун, І., & Поліщук, А. (2020, 3 червня). Остання весна Мирослава Скорика. *День*. <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/ostannya-vesna-myroslava-skoryka>
- Кияновська, Л. (2000). *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.* Астон.
- Кияновська, Л. (2001). «Мойсей» на порозі нового століття. *Музика*, 6, 11–12.
- Кияновська, Л. (2021). *Мирослав Скорик*. Літературна Агенція «Час читати».
- Комітет з національної премії України імені Тараса Шевченка. (б.д.). *Лауреати Національної премії України імені Тараса Шевченка 1962–2022 років*. <http://www.knpu.gov.ua/content/laureati-natsionalnoyi-premiyi-ukrayini-imeni-tarasa-shevchenka-1962-2012-rokiv>
- Легендарний український композитор Мирослав Скорик знову порадує своїх шанувальників!* (2016, 22 березня). *Liza*. <https://liza.ua/uk/stars/legendarniy-ukrainskiy-kompozitor-miroslav-skorik-snova-poraduet-svoih-poklonnikov/>
- Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. (б.д.). *У ювілейний день геніального митця*. <https://lnma.edu.ua/y-juvileyniy-den-ghenialnogo-mytca/>
- Майчик, О. (2018). Індивідуальні риси хорової творчості Мирослава Скорика крізь призму жанрово-тембральної семантики. *Українська музика*, 3, 58–65.
- Мельник, Л. (2011, 23 квітня). Музичний герой України. *Львівська пошта*, 45, 10.
- Мировський, О. (2022). *Українська та зарубіжна музичні літератури*. Споллом.
- Москаленко, Ю. (2020). *У Києві попрощалися з Мирославом Скориком*. *Zn.ua*. [https://zn.ua/ukr/UKRAINE/u-kiyevi-poproschalisya-z-miroslavom-skorikom-349824\\_.html](https://zn.ua/ukr/UKRAINE/u-kiyevi-poproschalisya-z-miroslavom-skorikom-349824_.html)
- Олійник, С., & Мендюк, Н. (2020, 13 липня). *10 творів Мирослава Скорика, і його одвічна «Мелодія»...* Moderato. <https://moderato.in.ua/malenki-muzychni-istoriyi/10-tvoriv-miroslava-skorika-i-yogo-odvichna-melodiya.html>
- Особова справа Скорика Михайла Михайловича. (1944–1947)*. Документи з особового складу відділу кадрів (Фонд Р-119, Опис 1 о/с, Справа 1389), Архів Львівського національного університету імені Івана Франка.
- Пирожок, І. В. (2020, 18 червня). *Мирослав Скорик. Цікаві факти про композитора*. Всеосвіта. <https://vseosvita.ua/library/miroslav-skorik-cikavi-fakti-pro-kompozitora-305124.html>
- Сидоренко, В. (2001). Інший «Мойсей»... *Свобода*, 43, 18, 20.
- Скорик М. М., історик, етнограф. Окремі матеріали особистого архіву. (1940–1947)*. Окремі надходження (Фонд 9, Справа 562), Відділ рукописів Львівської національної наукової бібліотеки імені В. Стефаника.
- Скорик, М. (1969). *Ладова система С. Прокоф'єва*. Музична Україна.
- Скорик, М. (1971). О прогрессивном и догматическом новаторстве. *Советская музыка*, 8, 17–23.
- Спочив у бозі великий українець, маестро-епоха, маестро-мелодія... Помер Мирослав Скорик. (2020, 5 червня). *Українська літературна газета*, 11, 20.
- Фаріон, І. (2020, 13 липня). *Мирослав Скорик – музика, що промовляє більше за слова* [Відео]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=jW7eiUFp\\_30](https://www.youtube.com/watch?v=jW7eiUFp_30)
- Човник, Н. (2020, 6 червня). Ще у 26 літ Мирослав Скорик написав музику до «Тіней забутих предків». *Волинь*. <https://www.volyn.com.ua/news/153859-shche-u-26-lit-myroslav-skoryk-napysav-muzyku-do-tinei-zabutykh-predkiv>
- Шевчук, О. (1979). Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М. Скорика. *Українське музикознавство*, 14, 93–102.
- Щириця, Ю. (1979). *Мирослав Скорик*. Музична Україна.

Ярко, М. (2009). *Фортепіанні «Варіації» М. Скорика в контексті модерністського канону звукомислення та модерного характеру національного стилеутворення*. Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

## References

- Andrievska, V. (2008). Kamerno-instrumentalni ansambli Myroslava Skoryka 1950-60-kh rokov [Chamber and instrumental ensembles of Myroslav Skoryk of the 1950s and 60s]. *Scientific Collections of the Lviv National Music Academy Named After Mykola Lysenko*, 20, 3–11 [in Ukrainian].
- Bentia, Yu. (2008, February 20). "Moisei", yakyi mih by buty zirkoiu ["Moses" who could have been a star]. *Holos Ukrainy*, 33 [in Ukrainian].
- Chovnyk, N. (2020, June 6). *Shche u 26 lit Myroslav Skoryk napysav muzyku do "Tinei zabutykh predkiv"* [At the age of 26, Myroslav Skoryk wrote the music for "Shadows of Forgotten Ancestors"]. Volyn. <https://www.volyn.com.ua/news/153859-shche-u-26-lit-myroslav-skoryk-napysav-muzyku-do-tinei-zabutykh-predkiv> [in Ukrainian].
- Farion, I. (2020, July 13). *Myroslav Skoryk – muzyka, shcho promovliaie bilshe za slova* [Myroslav Skoryk – music that speaks louder than words] [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=jW7elUFp\\_30](https://www.youtube.com/watch?v=jW7elUFp_30) [in Ukrainian].
- Hilevych, I. (2014). Mykhailo Skoryk – etnolog, istoryk, folkloryst [Mykhailo Skoryk – ethnologist, historian, folklorist]. *Visnyk of the Lviv University. Series History*, 50, 206–243 [in Ukrainian].
- Kapsamun, I., & Polishchuk, A. (2020, June 3). *Ostannia vesna Myroslava Skoryka* [Myroslav Skoryk's last spring]. *Den*. <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/ostannya-vesna-myroslava-skoryka> [in Ukrainian].
- Kyianovska, L. (2000). *Stylova evoliutsiia halytskoi muzychnoi kultury XIX–XX st.* [Stylistic evolution of Galician musical culture of the 19th–20th centuries]. Aston [in Ukrainian].
- Kyianovska, L. (2001). "Moisei" na porozi novoho stolittia ["Moses" on the threshold of the new century]. *Muzyka*, 6, 11–12 [in Ukrainian].
- Kyianovska, L. (2021). *Myroslav Skoryk*. Literaturna Ahentsiia "Chas chytaty" [in Ukrainian].
- Lehendarnyi ukrainskyi kompozytor Myroslav Skoryk zнову poradue svoikh shanuvalnykiv!* [The legendary Ukrainian composer Myroslav Skoryk will delight his fans again!] (2016, March 22). Liza. <https://liza.ua/uk/stars/legendarniy-ukrainskiy-kompozitor-miroslav-skorik-snova-poraduet-svoih-poklonnikov/> [in Ukrainian].
- Maichyk, O. (2018). *Indyvidualni rysy khorovoi tvorchoosti Myroslava Skoryka kriz pryzmu zhanrovo-tembralnoi semantyky* [Individual features of Myroslav Skoryk's choral work, through the prism of genre semantics]. *Ukrainian Music*, 3, 58–65 [in Ukrainian].
- Melnyk, L. (2011, April 23). *Muzychnyi heroï Ukrainy* [Musical hero of Ukraine]. *Lvivska poshta*, 45, 10 [in Ukrainian].
- Moskalenko, Yu. (2020). *U Kyievi poproshchalsya z Myroslavom Skorykom* [In Kyiv said goodbye to Myroslav Skoryk]. Zn.ua. [https://zn.ua/ukr/UKRAINE/u-kyievi-poproshchalsiya-z-miroslavom-skorikom-349824\\_.html](https://zn.ua/ukr/UKRAINE/u-kyievi-poproshchalsiya-z-miroslavom-skorikom-349824_.html) [in Ukrainian].
- Myrovskiy, O. (2022). *Ukrainska ta zarubizhna muzychni literatury* [Ukrainian and foreign musical literature]. Spolom [in Ukrainian].
- Oliinyk, S., & Mendiuk, N. (2020, July 13). *10 tvoriv Myroslava Skoryka, i yoho odvichna "Melodiia"...* [10 works of Myroslav Skoryk, and his eternal "Melody"...]. Moderato. <https://moderato>.

- in.ua/malenki-muzychni-istoriyi/10-tvoriv-mirolava-skorika-i-yogo-odvichna-melodiya.html [in Ukrainian].
- Osobova sprava Skoryka Mykhaila Mykhailovycha [Personal file of Mykhailo Mykhailovych Skoryk]. (1944–1947). Dokumenty z osobovoho skladu viddilu kadrov [Documents from the staff of the personnel department] (Fund R-119, Inventory 1 o/s, File 1389), Archive of Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].
- Pyrozhek, I. V. (2020, June 18). *Myroslav Skoryk. Tsikavi fakty pro kompozytora* [Myroslav Skoryk. Interesting facts about the composer]. Vseosvita. <https://vseosvita.ua/library/mirolav-skorik-cikavi-fakty-pro-kompozitora-305124.html> [in Ukrainian].
- Shchyrytsia, Yu. (1979). *Myroslav Skoryk*. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Shevchuk, O. (1979). Osoblyvosti vidbytta folkloru v instrumentalnykh tvorakh M. Skoryka [Peculiarities of the reflection of folklore in the instrumental works of M. Skoryk]. *Ukrainian Musicology*, 14, 93–102 [in Ukrainian].
- Skoryk M. M., *istoryk, etnohraf. Okremi materialy osobystoho arkhivu* [Skoryk M.M., historian, ethnographer. Separate materials of the personal archive]. (1940–1947). Okremi nadkhodzhenia [Separate receipts] (Fund 9, File 562), Viddil rukopysiv Lvivskoi natsionalnoi naukovoï biblioteki imeni V. Stefanyka [in Ukrainian].
- Skoryk, M. (1969). *Ladova systema S. Prokofieva* [The scale system of S. Prokofiev]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Skoryk, M. (1971). O progressivnom i dogmaticheskom novatorstve [About progressive and dogmatic innovation]. *Sovetskaya muzyka*, 8, 17–23 [in Russian].
- Spochyv u bozi velykyi ukrainets, maestro-epokha, maestro-melodiia... Pomer Myroslav Skoryk [The great Ukrainian, maestro-epoch, maestro-melody, rested in peace... Myroslav Skoryk died]. (2020, June 5). *Ukrainska literaturna hazeta*, 11, 20 [in Ukrainian].
- Sydorenko, V. (2001). Inshyi "Moisei"... [Another "Moses"...]. *Svoboda*, 43, 18, 20 [in Ukrainian].
- Taras Shevchenko National Prize Committee. (n.d.). *Laureaty Natsionalnoi premii Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka 1962–2022 rokiv* [Laureates of the Taras Shevchenko National Prize of Ukraine 1962–2022]. <http://www.knpu.gov.ua/content/laureati-natsionalnoyi-premiyi-ukrayini-imeni-tarasa-shevchenka-1962-2012-rokiv> [in Ukrainian].
- The Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko. (n.d.). *U yuvileiny den henialnoho myttsia* [On the anniversary of the brilliant artist]. <https://bit.ly/3rYTpNd> [in Ukrainian].
- V hostiakh u Hordona. (2017, March 30). *Myroslav Skoryk. "V gostyakh u Dmitriya Gordona". 1/2 (2013)* [Myroslav Skoryk. "Visiting Dmitry Gordon". 1/2 (2013)] [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=VIMpyy6QCfo> [in Ukrainian].
- Yarko, M. (2009). *Fortepianni "Variatsii" M. Skoryka v konteksti modernistskoho kanonu zvukomyslennia ta modernoho kharakteru natsionalnoho styleutvorenna* [Piano "Variations" by M. Skoryk in the context of the modernist canon of sound thinking and the modern character of national style formation]. Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University [in Ukrainian].
- Zhuravel, D. (2022). *Khto takyi Myroslav Skoryk?* [Who is Myroslav Skoryk?] Opinionua. <https://opinionua.com/2019/01/09/xto-takij-mirolav-skorik/> [in Ukrainian].



## LIFE AND CREATIVE WORK OF MYROSLAV SKORYK: FIGURATIVE AND THEMATIC EMPHASIS

Oleksii Myrovskiy

*PhD Student;*

*Mykhaylo Hrushevskiyi Department of Contemporary History of Ukraine;*

*ORCID: 0009-0008-0026-5806; e-mail: oam2016@ukr.net*

*Ivan Franko National University of Lviv, Lviv, Ukraine*

### Abstract

**The purpose of the research** is to comprehensively highlight the life and musical heritage of the Ukrainian composer Myroslav Skoryk; to trace his life and main activities; and to show the artist's contribution to the development of Ukrainian musical art. **Research Methodology.** To achieve this goal, the research methods used in this work are those that meet the fundamental principles of historicism, scientific objectivity and logic. In some parts of the work, various general scientific and special historical methods were used, including comprehensive analysis, synthesis and chronology, prosopographic, historical and comparative, typological, and others. **Scientific novelty.** The article analyses the life and creative path of M. Skoryk, which is the scientific originality of the study – a comprehensive generalization and connection of M. Skoryk's musical heritage with the composer's biography. **Conclusions.** M. Skoryk established himself as an extraordinary personality, a talented musician and composer, conductor and teacher. He created interesting academic musical works, as well as pop songs and jazz compositions, and wrote chamber and symphonic music, and film scores. His work introduced new figurative, thematic and genre-stylistic accents to Ukrainian music, embodying the sophistication and scale of the musical language. This is a man who was destined to bring Ukrainian music to a qualitatively new level. He was able not only to preserve but also to significantly increase the cultural heritage of the Ukrainian people.

**Keywords:** music; Myroslav Skoryk; conservatory; cantata; jazz; opera; ballet





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 № 2  
2023

Volume 6 No 2  
2023

---

Підписано до друку: 31.10.2023. Формат 70x100/16  
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Roboto.  
Ум. друк. арк. 6,83. Обл.-вид. арк. 5,58.  
Наклад 300 примірників  
Замовлення № 5155

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