

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

# ВІСНИК

КИЇВСЬКОГО  
НАЦІОНАЛЬНОГО  
УНІВЕРСИТЕТУ  
КУЛЬТУРИ  
І МИСТЕЦТВ

Серія: Музичне мистецтво

*Науковий журнал*

---

**2024**

Том  
Vol. **7**

№ **1**

---

*Scientific journal*

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

Series in Musical Art

Київський національний університет культури і мистецтв

## Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.

### Серія: Музичне мистецтво

Науковий журнал

У журналі висвітлюються актуальні питання теорії та історії українського й світового музикознавства, теоретичні, творчі та методологічні проблеми розвитку музичного мистецтва 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 № 16 від 03.05.2024 р.)

#### ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

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

#### ЗАСТУПНИК ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА

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

#### ВІДПОВІДАЛЬНИЙ СЕКРЕТАР

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

#### ЧЛЕНИ РЕДАКЦІЙНОЇ КОЛЕГІЇ

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

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

**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);

**Руца 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).

#### ЛІТЕРАТУРНИЙ РЕДАКТОР

**Богуш І. О.**

#### 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

Реєстрація суб'єкта в сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення № 1210 від 31.10.2023 року.

Ідентифікатор медіа: R30-01917.

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

За точність викладених фактів та коректність цитування  
відповідальність несе автор

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2024  
© Автори, 2024

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 16 of 03.05.2024)*

---

**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 EDITOR**

**Bogush I. O.**

**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.**

Registration of Print media entity: Decision of the National Council of Television and Radio Broadcasting of Ukraine: Decision No. 1210 as of 31.10.2023.  
Media ID: R30-01917.  
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

*The author is responsible for the accuracy  
of the facts and correctness of citation*

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2024  
© Authors, 2024

## ЗМІСТ

## ТЕОРІЯ

**Айсель Азізова** | Про структурно-семантичні особливості пісень нанай історичної області Агбаба 6

**Андрій Бондаренко** | Імагофонія як постмодерний концепт 16

## ПРАКТИКА

**Ярослав Комарницький** | Ампула тенора в музичному театрі Джакомо Пуччіні (інтерпретаторські моделі образу Рудольфа в опері «Богема») 29

**Вікторія Сологуб,  
Світлана Гриненко,  
Олена Піхтар** | Інтерпретація твору «Павана» Габріеля Форе: композиторський та виконавський аспекти 44

**Ігор Тилик,  
Владислав Лисенко** | Специфіка виконавської інтерпретації літургійної творчості Артемія Веделя на прикладі мистецької презентації Літургії Св. Іоанна Золотоустого (C-dur) 53

## ІСТОРІЯ

**Наталія Федорняк** | Емігрантські пісні українців в об'єктиві наукових досліджень Роберта Климаша (Канада) 65

## ПЕРСОНАЛІЇ

**Олена Якимчук** | Композитор Едуард Брилін: універсальний характер творчої діяльності 79

## АРХІВ

**Віолетта Дутчак** | Невідомий рукопис «Підручника гри на бандурі» періоду DP 95

## CONTENTS

		<b>THEORY</b>
<b><i>Aysel Azizova</i></b>	On the Structural and Semantic Features of Nanai Songs of the Agbaba Historical Region	6
<b><i>Andrii Bondarenko</i></b>	Imagophony as a Postmodern Concept	16
		<b>PRACTICE</b>
<b><i>Yaroslav Komarnitskyi</i></b>	The Role of the Tenor in Giacomo Puccini's Musical Theatre (Interpretive Models of the Rudolf Image in the Opera La Boheme)	29
<b><i>Victoriia Solohub, Svitlana Hrynenko, Olena Pikhtar</i></b>	Interpretation of Gabriel Faure's Pavane: Compositional and Performing Aspects	44
<b><i>Ihor Tylyk, Vladyslav Lysenko</i></b>	Specificity of Artemii Vedel's Performing Interpretation of Liturgical Works on the Example of the Liturgy of St. John Chrysostom's (C-Dur) Artistic Presentation	53
		<b>HISTORY</b>
<b><i>Nataliia Fedorniak</i></b>	Emigrant Songs of Ukrainians in the Context of Scientific Research of Robert Klymasz (Canada)	65
		<b>PERSONALIA</b>
<b><i>Olena Yakymchuk</i></b>	Composer Eduard Brylin: Universal Nature of Creative Activity	79
		<b>ARCHIVE</b>
<b><i>Violetta Dutchak</i></b>	Unknown Manuscript of "Bandura Playing Handbook" From DP Period	95

DOI: 10.31866/2616-7581.7.1.2024.303753

UDC 398.8:781.7(479.255.1=512.162)

## ON THE STRUCTURAL AND SEMANTIC FEATURES OF NANAI SONGS OF THE AGBABA HISTORICAL REGION

**Aysel Azizova***Lecturer, PhD Student;**ORCID: 0009-0008-2094-6668; e-mail: aysel.h91@mail.ru**Azerbaijan State University of Culture and Arts, Baku, Azerbaijan*

---

### Abstract

**The purpose of the research** is to study the archaic features of the Nanai musical language, which is one of the genres of authentic musical folklore of the Agbaba historical region. Agbaba is one of the ethno-cultural zones of Azerbaijan, distinguished by its diverse genre system of musical folklore. It should be noted that the Agbaba region is now part of the Republic of Armenia and has been called Amasia since 1930. Historically, this region was inhabited by ancient Turkic tribes, which played a significant role in the ethnogenesis of Azerbaijan, and until the end of the twentieth century was famous for its cultural and ethnographic traditions. **Research methodology.** The article analyses from the semiotic point of view the samples of one of the genres of authentic folklore of the region – Nanai. According to the author, the use of semiotic methods of analysis can help to identify archetypal patterns of samples of the Nanai genre. Based on the analysis of the fretting and metro-rhythmic features of the musical language, the general typological model of the studied genre is determined. **The scientific novelty** of the research is that for the first time in ethnomusicology, the semantic analysis of samples of the Nanai genre, which was an integral part of the ceremonial culture of ancient Azerbaijanis, is carried out in this article. **Conclusions.** Based on the collected musical and ethnographic material and the analysis, it was concluded that the peculiarities of the Nanai musical language played an important role in the semantic content of various rites, distinguished by their syncretic nature. Notably, signs of syncretism are also manifested in the peculiarities of the musical language of Nanai samples that have survived to this day. For example, some kinetic musical signs testify to the applied function of Nanai samples. This fact eloquently testifies to the fact that the Nanai genre is of considerable interest from the point of view of modern ethnomusicology.

**Keywords:** Nanai genre; authentic folklore; semantic analysis; Agbaba; archetype

### Introduction

Archaic creativity is an artistic language of art, accessible to humanity, which consists of knowledge about the mythological picture of the world, man, and

society; the principles of moral life; rituals with their semiotic diversity and pervasive influence on the forms of everyday life; paralinguistic means of communication (in rituals and outside the ritual itself) and about social codes (programs) of behaviour and communication. One of the elements of the complexity of acquired human behaviour or social codes is music. Music is a product of human activity and has a structure, but its structure cannot have its existence separated from the behaviour that gives rise to it. To understand why a musical structure exists in this way, we must come into contact with the experience of time, a "regression" is necessary – a return to a state of "innocence" with its characteristic direct, "primitive" or rather archaic way of perception. Music surpasses all other semiotics in its penetrating psychic power – in its ability to influence human consciousness, including its deep (subconscious) areas. Centuries of civilization have not destroyed it. It continues to exist at the level of consciousness and serves as a source of completely special experiences, not completely alien even to an enlightened listener. A person hears music not only with his "ear", but also with his body, the organism itself: perception of music is a hidden (internal) reflex reproduction of audible sound.

That is why archaic forms of folk music are ritualistic. One of these archaic forms of folk music is the Nanai folk song of the Agbaba environment. Nanai folk song is a special archaic form in the ethnic music culture of Azerbaijan with a different style of performance and musical dialect. As a part of the archaic creativity of the Agbaba environment, it carries the features of ancient Turkish thinking. One of these features that we can trace in Nanai songs, is that they are distinguished not by imaginary immobility, but by a different distribution of functions between performer and listener. This means that they do not have a passive viewer. To be within certain limits of the rite (temporal, that is, calendar, or spatial, if the rite requires a certain conventional place) means to be a participant. That is why the study of oral traditional music of the Agbaba region, especially the collection and the notation of musical folklore samples belonging to this environment is considered a very important source in terms of restoration of individual parts of the musical culture of the occupied West Azerbaijani lands.

### **Purpose of the article**

The purpose of our research is to reveal the archaic features of Nanai songs in the semiotic aspect. By studying the features of the semantics of Nanai, the article aims to point out the unique and specific values of these songs thereby contributing to preserving the traditional music of the Agbaba region.

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

The Agbaba environment has not been sufficiently studied from the point of view of ethnomusicology. As an exception, it is possible to note only the scientific work of the researcher Gulchin Mirzayeva on the topic "Melo-poetic features of the tiringi and Nanai (based on Agbaba materials)" (Mirzəyeva, 2013). Among the sci-

entific works in the field of folklore studies on the Agbaba region, the works of Tajir Gurbanov "Agbaba ashug environment" and "Agbaba-Childir ashug environment" of Avtandil Ağbaba (Mammadov) should be noted (Qurbanov, 2014; Ağbaba, 2012). Both research works contain comprehensive information about ashug literature samples in the Agbaba environment. Along with this, philologist Saadat Hajiyeva's work "Nanaili-halayli dunyam" tells about the customs and traditions of the Agbaba region and the ceremonies held in the region until the end of the twentieth century (Hacıyeva, 2017).

Azerbaijani People's Writer, Doctor of Philology, Professor Aziza Jafarzade and Doctor of Philology Ahmet Jafarzade collected about 372 Nanai songs in the village of Okhchuoglu, Aghaba district, in 1958-1970. These Nanai were published by the writer's son Turan Ibrahimov under the name "Nanai" in 2021.

The book Nanai is of particular importance in the study of oral folklore in this region. This book provides information about Nanai songs sung by the people of Agbaba during weddings, engagements, henna rituals, etc., and during long winter nights. It provides the text of the collected songs (Cəfərzadə & Cəfərzadə, 2021).

Agbaba's ethnocultural environment is not included in Nanai's performance in Turkic folklore studies. We assume that the non-mention of the Agbaba environment in the area of Nanai performance is because the territory covered by this region is currently part of the Republic of Armenia and is no longer inhabited by Azerbaijani Turks.

Interestingly, ethnomusicologist Fattah Khaligzade presents swing songs and Nanai as a type of spring ceremonial music and as an archaic example in the section of his book *Uzeyir Bey and Folklore* called *Archaic Folklore Music* (Xaligzadə, 2014, pp. 121–125)

F. Khaligzade's thoughts about Nanai are based on the information of Mushgunaz Abdullayeva from the Agbaba region), whom he met in Tarakama Shanbul village of Balakan region during the expeditions organized by the scientific-creative centre "Musigi dunyasi" (in 2003), attracted our attention. So, he noted an important point that the Nanai are in unity with the dance during the performance, especially when they are sung at wedding ceremonies, holding everyone shoulder to shoulder, arm to arm (Xaligzadə, 2014).

Turkish folklorist Melih Duygulu in his work "Turkish Folk Music Dictionary", published in 2014, calls Nanai a type of "turku" – Turkish traditional songs and writes that Nanai are the mutual performance of women who lived in the territory of Kars, Ighdir and Ardahan (Duygulu, 2014). The fact should be noted that thousands of people from Agbaba live in the mentioned regions and nearby cities Kars, Erzurum, Childir, Ardahan, Sarikamish, and Ighdir. One of the most extensive research works written on Nanai in Turkish folklorism, in general, is Derya Devedji's dissertation on the topic "Kars yoresi halk muziyi ve halk oyunlari – Nanai ve Yalli havaları" ("Nanai and Yalli in Kars folk music and folk performances") (Deveci, 1998). The researcher presented here about 40 notation examples of Nanai and carried out certain analyses. Unfortunately, information about the Nanai of the Agbaba ethnocultural environment was not included in this research work either.



### Main research material

The researchers T. Gurbanov and S. Hajiyeva give detailed information that the Nanai were read by the girls at the Nanaiekhuma or "summoning" ceremonies held on the eve of Novruz (Hacıyeva, 2017, p. 22; Qurbanov, 2014, pp. 34–37) Based on the information we received Nanai can be considered as a musical folklore genre, which is part of the group of ceremonial songs and dances. This information also reaffirms the idea that the Nanai are syncretic examples of ancient folklore.

According to the information given by ethnophore Sultan Abbasov, among the Nanai performed in Agbaba ethnocultural environment there are such Nanai samples as "Ay shiggildar kemerin", "Ayil ay dağlar", "Yeri khirman, yeri duz yeri", "Oy aman ay Bejan", "Oy lalam", "Aliyar", "Khirtizin alması". The text of the Nanai performed by the ethnophore is reflected in the book "Agbabadan magar kochdu" ("We moved from Agbaba") (Orucoğlu, 2002, pp. 130–138). During the interview, we received significant information about the poetic text of the Nanai performed by the ethnophore. The content, sermon and rhyme features of these texts lead us to the conclusion that the poetic text of the Nanai song was read as a repetition of Nanai (main text), Nanaiarasi (the section between two main Nanai texts) and Nanai (repeated main text) in a three-part form. The structure of Nanaiarasi was definitely based on its stale poetic form.

One of the interesting examples of Agbaba musical folklore is the Nanai called "Ayil ay dağlar". (Notation by Aysel Azizova)

## Əyil ay dağlar

Nota köçürən: Aysel Əzizova

**Moderato**

ə yil ay dağ lar... ə yil ay dağ lar... qar gəl sin a çil ay yol lar...

5  
a çil ay yol lar... yar gəl sin ağ də və düz də qa l di

9  
a çil ay yol lar... a çil ay yol lar... yar gəl sin yü kü Təb riz...

13  
də qa l di ə yil ay dağ lar... ə yil ay dağ lar... qar gəl sin

The intonation structure of this Nanai is reflected in the tables that we present below:

Table 1

SNT h											
ab	a'b <sup>v</sup>	a'b <sup>v</sup>	a'b <sup>v</sup>	a'b <sup>v</sup>	a'b <sup>v</sup>	a'b <sup>v</sup>	a'b	a'b <sup>v</sup>	a'b <sup>v</sup>	ab	a'b <sup>v</sup>
SNT										Section	
A A <sup>v</sup>		A <sup>v</sup> A A <sup>v</sup> A <sup>v</sup>			A <sup>v</sup> A <sup>v</sup> A <sup>v</sup>		A A <sup>v</sup>			A A <sup>v</sup> A <sup>v</sup> A	

The intonation development of the Nanai "Ayil ay daglar" is based on the e-Rast makam. Nanai's ambitus has k6, and intonation development continues from the tonic to its fifth tone. It can be assumed that the following segment performs the function of the archetype of this Nanai:

Table 2

<p><b>Elements of music language</b></p> <p>Sound range (12-tone system)</p> <p>The main contours of the melodic line</p> <p>Extraneous sounds of the melodic line</p> <p>Meter rhythmic scheme</p>	<p><b>Characteristic</b></p> <p>+8 +4 +2 0 - 1</p> <p>B1=3 C B2=2 B3=2 C B4=3 A1=2</p> <p>+ 8 - 1</p>
---	---

## Ay şıqqıldar kəmərın

Nota köçürən: Aysel Əzizova

Ay şıq qıl lar ay şıq qıl lar kə mə rin var mı da yar dan yox mu da yar dan  
 xə bə rin qa ya dan en dim an caq ay şıq qıl lar kə mə rin  
 ba şım da sa rı san caq var mı da yar dan yox mu da yar dan xə bə rin  
 nə qız ol dum nə gə lin ay şıq qıl lar kə mə rin od da ra yan  
 dim an caq var mı da yar dan yox mu da yar dan xə bə rin ay şıq qıl lar  
 ay şıq qıl lar kə mə rin var mı da yar dan yox mu da yar dan xə bə rin

11

We present the musical text of the song "Ay şıqqıldar kəmərın" (Notation by Aysel Azizova). The following tables reflect the peculiarities of the musical intonation structure of Nanai, which we are involved in the analysis:

Table 3

SNT h												
<i>aab</i>	<i>a'a'b</i>	<i>a'b</i>	<i>ab</i>	<i>a'b</i>	<i>a'a'b</i>	<i>a'b</i>	<i>a'b</i>	<i>a'b</i>	<i>a'ab</i>	<i>Aab</i>	<i>a'a'b</i>	
SNT										Section		
<i>A A'</i>			<i>A' A A' A'</i>			<i>A' A' A' A'</i>			<i>A A'</i>		<i>A A' A' A</i>	

The intonation development of the Nanai – “Ay shiggildar kemerin” is based on the f-Rast mak am. Nanai’s ambitus has x4, and the intonation development continues from the tonic to its upper mediant tone. As a result of the analysis, we consider the elements of the musical language of this section, identifying the segment that performs the function of the archetype of Nanai, the carrier of meaning:



Table 4

<b>Elements of music language</b>	<b>Characteristic</b>
Sound range (12-tone system)	+8 +4 +2 0 - 1
The main contours of the melodic line	B1=3 C B2=2 B3=2 C B4=3 A1=2
Extraneous sounds of the melodic line	+ 8 - 1
Meter rhythmic scheme	

### Yeri xırman, yeri düz, yeri

Nota köçürən: Aysel Əzizova

12

Ye ri xır man, ye ri düz, ye ri, Ye ri gə lin, ye ri qız, ye ri.

5  
Dü şüb dü gün dağ la ra, Ye ri xır ma n, ye ri düz, ye ri. Çən ol bü

10  
rün dağ la ra. Ye ri gə lin, ye ri qız ye ri. Ya ri ta pa bil mə səm,

15  
Ye ri xır man, ye ri düz ye ri. Sa la ram ün dağ la ra, Ye ri gə lin,

20  
yer i düz ye ri. Ye ri xır man, ye ri düz ye ri,

23  
Ye ri gə lin, ye ri qız ye ri.

We present the musical text of the song "Yeri khirman, yeri duz yeri" (Notation by Aysel Azizova). As a result of our analysis, the intonation structure of Nanai can be presented as follows:

Table 5


SNT h										
aab	a'a'b	a'b'	a'a'b	a'b'	a'a'b'	a'b'	a'b'	a'b'	a a'b'	aa'b'
SNT										Section
A A'	A' A' A' A'	A' A' A' A'	A A'	A A' A' A						

The makam-intonation development of "Yeri khirman, yeri duz yeri." is based on the makam a – Rast. Nanai's ambitus has x5, and the intonation development continues from the tonic to its fifth interval. It can be assumed that the following segment performs the function of the archetype of Nanai:



The archetypal properties of this Nanai are manifested in the table below:

Table 6

<b>Elements of music language</b> Sound range (12-tone system) The main contours of the melodic line Extraneous sounds of the melodic line Meter rhythmic scheme	<b>Characteristic</b> +8 +4 +2 0 -1 B1=3 C B2=2 C A1=2 B3=2 C B4=3 A2=2  + 8- 1 
--	--

### Conclusion

Our research shows that we can note that the Nanai genre is among the archaic genres of Turkic people. Based on the analysis of Nanai samples collected by us from the ethnophores of the Agbaba ethnocultural environment, we can conclude that the archaic features of the musical thinking of Turkic people have been preserved in the deep layers of their musical language. Range narrow formulation rhythmic moduses are simpler. The repetition of the same movements during the labour process stimulates the formation of periodicity in the musical structure. The specified segment can be compared with the index musical sign.

Based on the musical and ethnographic material we have collected, we can conclude that the Nanai genre was performed, as a rule, in the composition of various ceremonies, that is, it had a syncretic character. It is characteristic that this feature is also manifested in the musical language of the Nanai, which we involved in the analysis. For example, the existence of kinetic elements in the musical semantics of some Nanai testifies to the artistic and applied functions of these patterns in certain ceremonies. Thus, the structural and semantic features of the Nanai genre indicate the archaic nature of this genre. This makes the Nanai genre one of the most interesting objects of study for research conducted in the area of ethnomusicology.

### References

- Ağbaba, A. (2012). *Ağbaba-Çildir aşiq mühiti* [Ağbaba-Childir ashug environment]. Elm ve tehsil [in Azerbaijani].
- Cəfərzadə, Ə., & Cəfərzadə, Ə. (Comps.). (2021). *Nanailar* [Nanai]. Elm ve tehsil [in Azerbaijani].
- Deveci, D. (1998). *Kars yöresi halk müziği ve halk oyunlarında "Nanai ve Yallı" havaları* ["Nanai and Yallı" sounds in Kars region folk music and folk dances] [Master's thesis, Istanbul Technical University] [in Turkish].
- Duygulu, M. (2014). *Türk halk müziği sözlüğü* [Turkish folk music dictionary]. Pan Yayıncılık [in Turkish].
- Hacıyeva, S. (2017). *Nanaili-halayli dünyam* [My world of Nanai and halai]. SkyG [in Azerbaijani].
- Xalıqzadə, F. (2014). *Üzeyir Hacıbəyli və folklor* [Uzeyir Hajibeyli and folklore]. Sharg-Garb [in Azerbaijani].
- Qurbanov, T. (2014). *Ağbaba aşiq mühiti* [Ağbaba ashug environment]. Elm ve tehsil [in Azerbaijani].
- Mirzəyeva, G. (2013). *Tırınqı və Nanaiların melo-poetik xüsusiyyətləri (Ağbaba materialları əsasında)* [Melo-poetic features of the tiringi and Nanai (based on Ağbaba materials)] [Dissertation, Institute of Folklore of Azerbaijan National Academy of Sciences] [in Azerbaijani].
- Orucoğlu, S. (2002). *Ağbabadan mağar köçdü* [We moved from Ağbaba]. Araz [in Azerbaijani].

## ПРО СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ПІСЕНЬ НАНАЙ ІСТОРИЧНОЇ ОБЛАСТІ АГБАБА

**Айсель Азізова**

*Викладач, аспірант;*

*ORCID: 0009-0008-2094-6668; e-mail: aysel.h91@mail.ru*

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

### **Анотація**

**Мета дослідження** – вивчити архаїчні особливості музичної мови нанай, яка є одним з жанрів автентичного музичного фольклору історичної області Агбаба. Агбаба – одна з етнокультурних зон Азербайджану, що вирізняються своєю різноманітною жанровою системою музичного фольклору. Зазначимо, що район Агбаба нині входить до складу Республіки Вірменії і з 1930 року має назву Амасья. Історично цей регіон був заселений стародавніми тюркськими племенами, які відіграли величезну роль в етногенезі Азербайджану, і до кінця XX століття славився своїми культурно-етнографічними традиціями. **Методологія дослідження.** У статті проаналізовано із семіотичного погляду зразки одного з жанрів автентичного фольклору регіону – нанай. На думку автора, застосування семіотичних методів аналізу може сприяти виявленню архетипних закономірностей зразків жанру нанай. На основі аналізу ладо-інтонаційних і метро-ритмічних особливостей музичної мови визначено загальнотипологічну модель досліджуваного жанру. **Наукова новизна дослідження.** У цій статті вперше в етномузикознавстві проведено семантичний аналіз зразків жанру нанай, що був невід'ємною частиною обрядової культури давніх азербайджанців. **Висновки.** На підставі зібраного музично-етнографічного матеріалу та проведеного аналізу дійшли висновку, що особливості музичної мови нанай відігравали велику роль у семантичному змісті різних обрядів, які вирізняються своєю синкретичною природою. Характерно, що ознаки синкретизму проявляються і в особливостях музичної мови зразків нанай, що збереглися до наших днів. Наприклад, деякі кінетичні за своєю природою музичні знаки свідчать про прикладну функцію зразків нанай. Отже, усі наведені факти вказують на архетипічні ознаки художньої організації зразків жанру нанай. Саме цей факт красномовно свідчить про те, що жанр нанай представляє значний інтерес з погляду сучасного етномузикознавства.

**Ключові слова:** жанр нанай; автентичний фольклор; семантичний аналіз; Агбаба; архетип





DOI: 10.31866/2616-7581.7.1.2024.303755

УДК 781.7:159.954.3-027.543]:141.78

## ІМАГОФОНІЯ ЯК ПОСТМОДЕРНИЙ КОНЦЕПТ

Андрій Бондаренко

кандидат мистецтвознавства, старший викладач;

ORCID: 0000-0002-6856-991X; e-mail: bondareandre@gmail.com

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

---

### Анотація

**Мета дослідження** – обґрунтувати концепт імагофонії в межах постмодерного сприйняття імагологічних аспектів музичної творчості. **Методологія дослідження** спирається на пошуково-аналітичний, семантичний і музикознавчі методи інтонаційного, ладо-гармонічного, інструментознавчого аналізу. **Наукову новизну** дослідження становить упровадження в науковий дискурс терміна «імагофонія» та його визначення. **Висновки.** У статті досліджено застосування терміна «імагологія» та похідних термінів («імагеми», «імаготеми», «імаготипи» тощо) від літературознавчого дискурсу до мультидисциплінарного, показано трансформації семантики терміна «імагологія» від референції на образ «Іншого» як приналежного до іншої (щодо автора) національної культури, до гнучкої, що адаптується до інтенцій автора дослідження. Проаналізовано коло музичних творів, що отримали імагологічне висвітлення в науковому дискурсі, та застосовано щодо них термінологічний апарат. На підставі здійсненого аналізу запропоновано впровадити термін «імагофонія» на позначення звукових образів, що репрезентують усталені уявлення в музичній культурі одного народу про музичну культуру іншого народу. Намічено етапи історичної еволюції імагофонії: протоімагофонія (окремі твори Г.Ф. Генделя), рання імагофонія («Турецьке рондо» В.А. Моцарта, цикли пісень європейських народів Л. ван Бетховена), класична імагофонія (опери Дж. Пуччіні «Турандот», «Чіо-Чіо-Сан» та деякі інші романтичної та постромантичної епохи), постімагофонія (твори кінця ХХ – початку ХХІ століття неофольклорного напрямку), подолання імагофонії (фолькрок на зрілому етапі розвитку). Показано особливості імагофонічного композиторського підходу в умовах взаємодії етнофонізмів і сучасних інструментальних технік. Намічено перспективи подальшого розгалуження та семантичного розширення імагологічного термінологічного апарату.

**Ключові слова:** імагологія; постмодерн; постмодернізм; музичне мистецтво; сучасне музичне мистецтво; українська музика; теорія музики; історія музики; класична музика; естрадна музика



## Вступ

Постмодерний дискурс, що актуалізувався в кінці ХХ століття і лишається актуальним сьогодні, супроводжується розширенням термінологічного апарату: появою нових термінів, а також розширенням поля застосування наявних. Одним з таких термінів є «імагологія», що був упроваджений у середині ХХ століття та початково застосовувався лише в межах літературознавства, але в останні роки поширився і на інші галузі мистецтва, у тому числі музичне.

Традиційно імагологію трактують як «вчення про міжнаціональні уявлення та образи у літературному дискурсі» (Leerssen, 2007). Проте в останні роки «межі імагології виявилися настільки розмитими, що виникає питання про її існування як такої» (Посохов, 2016, с. 37). Розмиття меж імагології пов'язане зі щораз більшою популярністю імагологічних досліджень, які зазвичай пов'язують із суспільно-історичними процесами, а саме посиленням глобалізаційних процесів, з одного боку, і національного відродження, з іншого боку. Подібні процеси спонукають інтенсифікувати дослідження різних форм міжнаціонального діалогу культур, які не могли оминати і музичне мистецтво.

Імплементация «міжнаціональних уявлень» у композиторській творчості сама собою не є новим явищем. Яскраві зразки звернень композиторів до музичних культур, екзотичних для цільової аудиторії, відомі ще принаймні з ХІХ століття (особливо в оперному жанрі), і такі зразки нерідко ставали об'єктами музикознавчих досліджень. Проте імагологія відкриває перед музикознавцями широке поле для застосування нових методологій і нових підходів до аналізу музичних «міжнаціональних уявлень», що в найближчому майбутньому, найімовірніше, спричинить до сплеску музико-імагологічних досліджень. Це і спонукає до критичного осмислення відповідного термінологічного апарату.

## Мета

Мета статті — обґрунтувати концепт імагофонії як постмодерного сприйняття імагологічних аспектів музичної творчості.

Методи дослідження. Для реалізації поставленої мети використано такі науково-дослідницькі методи: пошуково-аналітичний — для виявлення кола музичних творів, що потрапили до орбіти імагологічних досліджень; семантичний — для аналізу умов застосування імагологічної термінології щодо музичної творчості; методи інтонаційного, ладо-гармонічного, інструментознавчого аналізу — для виявлення особливостей окресленого кола музичних творів.

## Аналіз останніх досліджень і публікацій

Уперше щодо музичних творів термін «імагологія» застосовано в роботі польського дослідника А. Регевіча (Regiewicz, 2018), у якій досліджено спільний альбом українського гурту «Гайдамаки» та польського письменника Анджея Стасюка «Міцкевич. Стасюк. Гайдамаки» з позицій побудови нового «просто-ро порозуміння» між українським і польським народом. Перевагою музичного

мистецтва для такої побудови названо «універсальну мову, якою [музичне мистецтво] оперує» (Regiewicz, 2018, с. 112).

Основоположною для музичної імагології є монографія О. Берегової (2020), де вперше виокремлено музичну імагологію як «розділ музикознавства та музичної культурології, який досліджує образи Я та Іншого у творах музичного мистецтва з метою виявлення їхньої ідентичності, своєрідності й специфіки, спільних та відмінних рис» (с. 26). Поряд з терміном «Інший» як синонімічно використовується також термін «Чужий», на чому зацентруємо нижче в процесі аналізу.

Значний інтерес становить музичне втілення образу Турандот у дисертаційному дослідженні китайського науковця Ван Юй, що включає однойменну оперу Дж. Пуччіні. Образ головної героїні розглянуто з позицій імагології, а музичні втілення – «як один з інструментів соціокультурного конструювання та засобів поширення стереотипів» (Ван, 2021, с. 2).

Варто відзначити роботи, що обґрунтовують розширення термінологічного апарату такими термінами, як «імагопоетика» (Пупурс, 2017), «імагосфера» (Berehova, 2022), а також вдале, на наш погляд, визначення імагологічного методу, як спрямованого «на визначення елементарних одиниць національного образу у свідомості представників інших народів» (Тимофеєнко, 2018).

Аналіз зазначених публікацій дає змогу стверджувати, що розширення сфери застосування терміна «імагологія» і, відповідно, розширення кола явищ, що потребують імагологічного осмислення, зумовлюють не тільки розширення значень уже усталених термінів, а й появу нових, заснованих на корені «імаго-». Зокрема, для музичної імагології, на наш погляд, бракує термінології, що описувала б іманентно музичні «елементарні одиниці національного образу», тому пропонуємо розглянути концепт «імагофонії» початково в межах музичного мистецтва, утім у перспективі, можливо, і ширше.

### Виклад матеріалу дослідження

Коло музичних творів, що потенційно можуть стати об'єктами імагологічних досліджень, обумовлюється змістом самого поняття «імагологія». До згаданих вище визначень Дж. Лірсен (Leerssen, 2007) і О. Берегової (2020) вважаємо за потрібне додати визначення предмета імагології, що запропонував Д. Наливайко (2005): «образи (іміджі) інших країн та іноземців, що створюються в певній національній чи регіональній свідомості й відбиваються в літературі» (с. 27). Екстраполюючи визначення Д. Наливайка на музичне мистецтво, можемо стверджувати, що музична імагологія покликана розглядати втілення образів іноземців у музичних творах.

Визначення О. Берегової (2020), на відміну від визначення Д. Наливайка (2005) і на відміну від класичного визначення Дж. Лірсена (Leerssen, 2007), спирається на поняття «Іншого», яке може як передбачати національне іншування, так і не передбачати, а натомість спиратися на демаркатори іншої природи, що сприяє подальшому розмиванню терміна «імагологія», на яке вказував С. Посохов (2016).

У першому випадку (підхід Дж. Лірсена, Д. Наливайка) коло творів, що мають потенціал для залучення імагологічної орбіти, охоплюють твори, які написали композитори Європи, що містять посилання на позаєвропейські музичні культури, зокрема:

- окремі твори барокової епохи, насамперед ораторії Г. Ф. Генделя «Самсон» (а також однойменну втрачену оперу Ж. Ф. Рамо) та «Девора»;
- окремі твори класицистичної епохи, зокрема «Турецьке рондо» із фортепіанної Сонати № 1, К. 331 В. А. Моцарта та цикли пісень Л. ван Бетховена WoO 152, 154, 156, 157, 158 (у тому числі знакову для українців обробку «Schöne Minka, ich muß scheiden» WoO 158 № 16);
- значну кількість робіт романтичної епохи, зокрема опери Дж. Пуччіні «Чіо-Чіо-Сан» (Японія) і «Турандот» (Китай), а також «Шукачі перлів» Ж. Бізе (Шрі-Ланка), «Лакме» Л. Деліба (Індія), «Король Лахори» Ж. Массне (Пакистан) й окремі «орієнтальні» картини в операх О. Бородіна, М. Римського-Корсакова.

Фактично з переліченого імагологічне висвітлення на сьогодні отримала лише опера «Турандот» Дж. Пуччіні в згаданій вище роботі китайського дослідника Ван Юй (2021) виявляє «казково-романтичне, державно-імперське, декораційне, гаремне та фемінне імаго героїні» з рисами *femme fatale*, що «створять центральну етнічну імагему Китаю» і «формують провідні музичні маркери Турандот» (с. 208). Також автор засвідчує, що Дж. Пуччіні використав 9 китайських тем, які репрезентують сільський фольклор і ритуальну музику, проте зробив це «не дотримуючись точного відтворення автентичних першоджерел» і використавши пентатонічні звукоряди, «які стали певним кліше для стилю шинуазрі» (с. 145) і «радше репрезентують декоративний Китай в уяві європейців» (с. 80).

Подібного висновку щодо іншої опери Дж. Пуччіні «Чіо-Чіо-Сан» дійшов і японський дослідник Кунію Хара. Автор демонструє «близький зв'язок між японськими мелодіями, адаптованими Пуччіні в опері "Чіо-Чіо-Сан"» (Hara, 2003, p. 75), але звертає увагу на те, як композитор підпорядковує лади японської народної музики логіці західноєвропейського тонального мислення.

Прикметно, що подібних висновків згадані автори дійшли дотримуючись різних методологій. К. Хара (Hara, 2003) цілковито уникає терміна «імагологія» (чи похідних), меншою мірою вивчає літературні першоджерела, натомість приділяє більше уваги аналізу музичного складника, зокрема наводить велику кількість нотних прикладів японської народної музики, що дають змогу судити про особливості втілення японської образності на інтонаційному рівні. Натомість Ван Юй (2021) під час аналізу музичного складника переважно спирається на музикознавців попередніх поколінь, уникаючи наведення нотних прикладів і самостійного аналізу.

Уникненням нотних прикладів і власне глибокого музикознавчого аналізу характеризується і згадана робота О. Берегової (2020). Як було сказано вище, до кола досліджуваних творів потрапили не тільки ті, що пов'язані з образами іноземців, а й твори, у яких роль «Інших» відіграють поширені в народній творчості теми або персонажі. Щодо перших дослідниця застосовує термін «імаготеми», а щодо других – «імаготипи», розширюючи таким чином обрії застосування специфічних імаготермінів. Отже, перелічимо твори (сортування за пріз-

вищами авторів, табл. 1), щодо яких О. Берегова (2020) застосовує імаготерміни (с. 101–103, 129, 221).

Таблиця 1

## Перелік творів, для характеристики яких вживають імаготерміни

Автор	Твір	Жанр	Імагема(-и)
Дж. Адамс	«Doctor Atomic»	опера	«страх перед катастрофою»
В. Балей	«Червона земля. Голод»	опера	«тема голодомору»
Ф. Гласс	«Сатяграха»	опера	«велич і падіння духовного лідера суспільства, вірність і зрада, скороминущість людського життя»
Ф. Гласс	«Ехнатон»	опера	«велич і падіння духовного лідера суспільства, вірність і зрада, скороминущість людського життя»
Ф. Гласс	«Ніксон у Китаї»	опера	«президент країни»
Г. Гаврилець	«Золотий камінь посіємо»	«сценічне дійство»	«українські народні звичаї та обряди»
Л. Грабовський	«Ворзель»	симф. поема	фрагменти симфоній Лятошинського та Будинок творчості композиторів
В. Губаренко	«Самотність»	опера	«конфлікт особистості і світу»
В. Губаренко	«Монологи Джульєтти»	опера	«конфлікт особистості і світу»
В. Губаренко	«Зелені святки»	балет	«оновлення імаготем» через фольклорні образи і традиції
Л. Дичко	«Золотослов»	опера	«українські народні звичаї та обряди»
Л. Дичко	«Різдвяне дійство»	опера	«українські народні звичаї та обряди»
І. Карабиць	«Київські фрески»	опера	«поезія Т. Шевченка»
І. Карабиць	«Молитва Катерини»	кантата	«поезія К. Мотрич»
Г. Канчелі	Симфонічна творчість (не конкретизується)		«боротьба добра і зла»
Г. Канчелі	Симфонія № 4	симфонія	«роздуми над долею художника-титана»
В. Кікта	«Фрески Софії Київської»	симфонія	Софійський собор у Києві
В. Кікта	«Володимир Хреститель»	балет	«відображення подій історії часів Київської Русі»
О. Костін	«Демон»	балет	«пов'язані з переосмисленням образів із творів російських письменників і поетів XIX–XX століть»
О. Костін	«Запрошення до страти»	балет	«пов'язані з переосмисленням образів із творів російських письменників і поетів XIX–XX століть»

О. Костін	«Гранатовий браслет»	балет	«пов'язані з переосмисленням образів із творів російських письменників і поетів XIX–XX століть»
О. Костін	«Бузкове вино»	балет	«пов'язані з переосмисленням образів із творів російських письменників і поетів XIX–XX століть»
М. Кузан	«Спокушання святого Антонія»	опера	«випробування на міцність у вірі»
М. Кузан	«Псалми Давида»	кантата	біблійні тексти
М. Кузан	«Неофіти»	кантата	поезія Т. Шевченка
М. Кузан	«Послання»	кантата	поезія Т. Шевченка
Д. Лігеті	«Великий мрець»	опера	«страх перед катастрофою»
Г. Ляшенко	Симфонія № 6	симфонія	«пов'язані з молитовним станом»
А. Мерхель	«Ентропія»	опера	«балансування між хаосом і порядком»
К. Пендерецький	Симфонії № 3–7	симфонії	«діалог культур»
І. Разумейко, Р. Григорів	«Йов»	опера	«випробування на міцність у вірі»
І. Разумейко, Р. Григорів	«Чорнобильдорф»	опера	«пісенна традиція чорнобильського Полісся» та жанр меси
І. Разумейко, Р. Григорів	«Неро»	опера	«створення світу, очищення водою»
В. Савчик	симфонії	симфонії	«галерея жіночих образів»
В. Сильвестров	(не конкретизується)		музика Баха, Моцарта, Шумана, Глінки та інших композиторів
Є. Станкович	«Коли цвіте папороть»	опера	«українські народні звичаї та обряди»
Є. Станкович	«Вікінги»	балет	«відображення подій історії часів Київської Русі»
Є. Станкович	«Володар Борисфену»	балет	«відображення подій історії часів Київської Русі»
Є. Станкович	«Ніч перед Різдрвом»	балет	мелодія пісні «Щедрик»
Є. Станкович	«Чорна елегія»	кантата	поезія П. Мовчана
Є. Станкович	«Бабин Яр»	кантата	поезія Д. Павличка
Є. Станкович	«Панахида за померлими з голоду»	кантата	поезія Д. Павличка
М. Скорик	«Мойсей»	опера	«випробування на міцність у вірі»
М. Скорик	«Повернення Баттерфляй»	балет	опера Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй»
М. Скорик	«Гамалія»	кантата	поезія Т. Шевченка
К. Сааріахо	«Любов здалеку»	опера	«трубадур»

О. Ходоско	«Титанік»	балет	«апокаліптичні теми краху й загибелі суспільства»
О. Ходоско	«Зал очікування»	балет	«кохання, самотність, зрада, виконання бажань, життя, смерть і духовне безсмертя»
О. Ходоско	«Дюймовочка»	балет	пов'язані з осмисленням казкових сюжетів
О. Ходоско	«Попелюшка»	балет	пов'язані з осмисленням казкових сюжетів
О. Ходоско	Симфонії № 1, 2, 5	симфонії	«загальнолюдські або антропологічні імаготеми»
М. Чемберджі	«Даніела»	балет	«кохання і шлях до щастя через долавання труднощів і перешкод»
І. Шамо	«Ятранські ігри»	опера	«українські народні звичаї та обряди»
С. Шарріно	«Моє зрадливе світло»	опера	«зраджений чоловік»
А. Шнітке	Симфонія № 3	симфонія	«всієї австро-німецької музики»
А. Шнітке	симфонічна творчість (не конкретизується)	симфонії	«блукання самотньої душі в пошуках абсолютної істини та ідеалу», «боротьба добра і зла»
І. Щербаков	Концерт для фортепіано з оркестром № 3	концерт	«туга за загиблими героями Євромайдану, філософських роздумів про трагічні сторінки новітньої історії України»
Л. Юріна	«Леді Лазарус»	опера	«самотня жінка»

Аналіз наведеної таблиці засвідчує імаготивну атрибуцію творів, тематики яких для автора не тільки не є іноземною, а й не є «Чужою», як наприклад поезія Т. Шевченка для І. Карабиця і М. Скорика, Софійський собор у Києві для В. Кікти, український музичний фольклор у творах Л. Дичко та М. Скорика. Водночас поза межами імаготивної атрибуції лишається, наприклад, той же український музичний фольклор у творчості М. Лисенка, М. Леонтовича, А. Загайкевич, О. Нестерова, як і численні звернення до творчості Т. Шевченка М. Лисенка, Л. Ревуцького, С. Людкевича, В. Бібіка, О. Щетинського та ін. З чим пов'язана така вибірковість? Вважаємо, що подібний підхід свідчить про динамічність імагологічної візії, її трансформативності навіть у межах однієї монографії одного автора. Вибір «Іншого» не обмежується критеріями національного чи інтонаційного порядку, як і взагалі жодними статичними критеріями, що і створює передумови для трансформативності. Яскравою музичною аналогією подібного підходу є симфонічна творчість А. Шнітке, стилістика якої зазнає континуальних метаморфоз у межах одного твору. Показовими є, наприклад, симфонії № 1, № 3, стилістика яких динамічно та багаторазово реконфігурується між бароковою і авангардною. Подібна трансформативність загалом властива постмодерному дискурсу і в аспекті заявленої мети є значною перевагою.

З одного боку, вона уможливило гнучкий підхід до атрибуції артефактів залежно від обраного аспекту досліджень, а з іншого – вивільняє простір для розробки нової термінології. Зокрема, нагальним, на наш погляд, є виділення терміна на означення кола явищ музичної творчості, пов'язаних з імагологією в її класичному розумінні, а саме іманентними засобами імплементацій «міжнаціональних уявлень і образів».

Таким, на наш погляд, може стати термін «імагофонія», який тлумачимо як створення звукових образів, що репрезентують усталені уявлення в музичній культурі одного народу про музичну культуру іншого народу. Критерієм імагофонії є звернення автора до інтонаційних моделей музики Іншого народу з їх адаптацією відповідно до запитів аудиторії автора.

Стисло проаналізуємо, наскільки імагофонічними можна вважати згадані вище твори. Щодо ораторій Г. Ф. Генделя, то наразі немає достатніх підстав говорити про звернення композитора до інтонаційних моделей народів Близького Сходу, відтак ці твори слід зарахувати до протоімагофонії: звернення до імаго Іншого народу не торкається інтонаційного рівня.

«Турецьке рондо» у згаданій Сонаті Моцарта містить певні алюзії на турецьку військову музику (László, 2007), проте в межах традицій віденської класичної школи і власного моцартівського стилю. Аналогічним є підхід, застосований Л. ван Бетховеном у циклах пісень різних європейських народів. У цьому разі доцільно говорити про ранню імагофонію, що характеризується підпорядкуванням іноземних інтонаційних елементів власному композиторському стилю.

Опери Дж. Пуччіні «Чіо-Чіо-Сан» і «Турандот» становлять найяскравіші зразки класичної імагофонії. Хоча автор і підпорядковує інтонаційні елементи японської та китайської (відповідно) музики власному стилю і традиціям європейської школи загалом, європейська аудиторія сприймає ці опери як сповнені екзотикою. Такий ефект пояснюється насамперед суттєвими відмінностями східних інтонаційних моделей (пентатонічних) від європейських (діатонічних та хроматичних). Крім того, внутрішньою системою контрастування, за якою східні інтонаційні моделі розподілені в музичному матеріалі опери нерівномірно, а переважно для більш рельєфної характеристики «екзотичних» персонажів.

На відміну від Дж. Пуччіні, Дж. Адамс, звертаючись до китайського сюжету в опері «Ніксон в Китаї», залишається в межах власної стилістики, що спирається в гармонічному відношенні на європейську ладо-тональну систему, а у формотворчому характеризується мінімалістичним підходом, що став відмітною рисою композитора та вплинув на творчість Ф. Гласса і творчість багатьох музикантів-електронників неакадемічних напрямів. Отже, попри імагологічні риси літературного першоджерела музичний текст опери лишається за межами імагофонії.

Звернення європейських авторів ХХ століття (у тому числі українських) до біблійної тематики здебільшого також лишається за межами імагофонії. Хоча описані в Біблії події відбувалися за межами Європи, тисячолітня християнська традиція, що стала невід'ємною частиною європейської культури останніх століть, не спонукає композиторів розглядати персонажів Біблії як прина-



лежних до Іншої культури і, відповідно, не спонукає до використання «екзотичних» або «чужих» інтонаційних практик. Те саме стосується музики на канонічні тексти, що спираються на багатовікову традицію музичних жанрів християнських церков.

Звернення українських композиторів до українського фольклору, на перший погляд, теж не має розглядатися в імагофонічному ключі, проте для музики останніх десятиліть ситуація дещо ускладнюється внаслідок процесів відчуження фольклору: для сучасної міської аудиторії сільський (і насамперед обрядовий) фольклор перестає бути «своїм» і сприймається як екзотика, як «інша» культура, віддалена, якщо не в географічному, то принаймні в соціальному та часовому вимірах.

Сприйняття власного народного музичного матеріалу як екзотики, яке само собою вважаємо трагедією, що вартує окремого дослідження, спостерігаємо починаючи з опери «Коли цвіте папороть» Є. Станковича, який започаткував традицію вклицення академізованого народного (а пізніше – автентичного) народного вокалу в суто академічний оркестровий контекст, а пізніше – у контекст електронної музики. Започаткована традиція розвинулася в електронно-етнофонічних творах «Nord-Ost» А. Загайкевич, «Опромінені звуки» О. Нестерова, а також неакадемічній фолькелектроніці Каті Чілі, *Kind of Zero*, *Stelsi*, *Onuka*, *Go-A* та інших артистів, творчість яких раніше розглядали в контексті фолькелектроніки (Bondarenko, 2021). Характерними в цих творах є не тільки звернення до інтонаційних моделей древніх пластів фольклору, а й збереження тембральної автентики. Етнофонія, що «проявляє себе як тембрально-звуковий аспект народного інструментування» (Брояко, 2020) або народного співу, в поєднанні з більш звичним для сучасної аудиторії оркестровим або електронним звучанням стає новою якістю, утіленням постмодерної парадигми діалогу епох, і сам факт поєднання практик, що в межах модерної парадигми сприймалися б як непоєднані, формує нову імагофонічну якість. Такий підхід стає ознакою пізньої імагофонії, або постімагофонії.

Звичайно, зразки звернень до фольклору як екзотики не обмежуються зверненнями до рідної культури. Наприклад, композиція А. Загайкевич «Друже Лі Бо», яку в різний час виконували на китайському гучжені й українській бандурі в супроводі електроніки, характеризується тонким проникненням у природу китайських інтонаційних моделей включно з властивою мікротонавою мелізматикою, яку було б неможливо застосувати в режимі європейської рівномірної темперації. Подібні твори також є у Георгія Потопальського, Сергія Леонтьєва, а також китайської композиторки Чень Юньци, у якої трапляється подвійна імагофонія: роль Іншого виконує європейська музична практика звернення до китайської як Іншої.

Нарешті альбом «Міцкевич. Стасюк. Гайдамаки» гурту «Гайдамаки», що згадував А. Регевіч (Regiewicz, 2018), на наш погляд, характеризується подоланням імагофонії. Поєднання характеристичних рис українського і частково польського та балканського фольклору з рок-стилістикою є типовим зразком постмодерного підходу до поєднання непоєднуваного в межах модерної естетики. Утім значний досвід аудиторії шанувальників фолькroku, накопичений щонай-



менше за останні два десятиліття існування цього напрямку до появи згаданого альбому, навряд чи лише місце для його сприйняття як сповненого екзотичними звучаннями. Навпаки, відмічена А. Реґевічем націленість на подолання розбіжностей між польським і українським народами, що особливо актуалізувалася в умовах російської загрози, дає змогу говорити про подолання імагофонії та розвиток синкретичного стилю, що сучасна аудиторія сприймає як «свій», причому як українською, так і польською.

### Висновки

Аналіз публікацій з музичної імагології вказує на динамічність терміна «імагологія» та появу похідних термінів, здатних трансформувати свою семантику навіть у межах окремої наукової праці залежно від кола досліджуваних артефактів. Для характеристики іманентно музичних засобів конструювання імагологічних образів у музичному мистецтві доцільно запровадити термін «імагофонія», що тлумачать як створення звукових образів, що репрезентують усталені уявлення в музичній культурі одного народу про музичну культуру іншого народу.

Аналіз музичних творів різних епох дає змогу умовно виділити кілька історичних етапів становлення імагофонії: протоімагофонію (звернення до інонаціональних сюжетів не супроводжується зверненням до інтонаційних інонаціональних практик), ранню імагофонію (включено окремі елементи, інонаціональні, інтонаційних практик при домінуванні власних), класичну імагофонію (елементи інонаціональних інтонаційних практик створюють в аудиторії відчуття екзотики) та постімагофонію (поряд з інтонаційними практиками широко використовують етнофонізми, що контекстуально аудиторія сприймає як екзотику). Нарешті, досвід фольклорних гуртів у сфері органічного поєднання різномірних національних фольклорних елементів під знаменником фольклорної ритміки та інструментарію поступово усуває сприйняття етнофонізмів як елементів екзотики та дає змогу говорити про перспективи подолання імагофонії.

У контексті еволюції музичного мистецтва розвиток імагологічної термінології передбачає подальше розширення і трансформацію базових понять імагології, у тому числі й запропонованого в статті поняття «імагофонія», зокрема через його екстраполяцію на інші види мистецтв, причому не обов'язково пов'язаних зі звуком. У цьому аспекті вбачаємо перспективи подальших досліджень.

### Список бібліографічних посилань

- Берегова, О. (2020). *Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі* [Монографія]. Інститут культурології Національної академії мистецтв України.
- Брояко, Н. (2020). «Сумної дримби звуки» Є. Станковича в аспекті втілення неофольклористичних тенденцій. *Музичне мистецтво і культура*, 30(1), 19–24. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-3>

- Ван, Ю. (2021). *Імагологічний дискурс втілення образу Турандот в світовій музичній культурі* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка]. <https://bit.ly/3SEjgEW>
- Наливайко, Д. С. (2005). Літературознавча імагологія: предмет і стратегії. *Літературна компаративістика*, 1, 27–44.
- Посохов, С. І. (2016). «Свої», «чужі», «інші»: проблеми та перспективи імагології. *Харківський історіографічний збірник*, 15, 28–41.
- Пупур, І. В. (2017). *Схід у дзеркалі романтизму (імагологічна парадигма романтичного орієнталізму: на матеріалі західно- й східноєвропейських літератур кінця XVIII–XIX ст.)* [Монографія]. Університетська книга.
- Тимофеєнко, А. В. (2018). Імагологічний метод дослідження культурних текстів (на прикладі кіноматеріалів). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям: Культурологія*, 29, 135–139. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.135>
- Berehova, O. (2022). The imagosphere of Myroslav Skoryk's opera Moses. *Musicology Today*, 19(1), 3–27. <https://doi.org/10.2478/muso-2022-0001>
- Bondarenko, A. (2021). Ukrainian electronic music in globalisation and national revival. *Scientific Journal of Polonia University*, 43(6), 9–15. <https://doi.org/10.23856/4301>
- Hara, K. (2003). *Puccini's use of Japanese melodies in Madama Butterfly* [Master's thesis, University of Cincinnati]. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center. [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=ucin1060955367](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1060955367)
- László, F. (2007). Die rondoform in Mozarts Alla Turca. *Acta Mozartiana*, 54(1–2), 71–74.
- Leerssen, J. (2007). Imagology: History and method. In M. Beller & J. Leerssen (Eds.), *Imagology* (pp. 17–32). Brill. [https://doi.org/10.1163/9789004358133\\_003](https://doi.org/10.1163/9789004358133_003)
- Regiewicz, A. (2018). Muzyka jako przestrzeń dyskursu imagologicznego. Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky. *Філологічний часопис*, 2(12), 110–118. <https://doi.org/10.31499/2415-8828.2.2018.152030>

## References

- Berehova, O. (2020). *Dialoh kultur: obraz Inshoho v muzychnomu universumi* [Dialogue of cultures: The image of the Other in the musical universe] [Monograph]. Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
- Berehova, O. (2022). The imagosphere of Myroslav Skoryk's opera Moses. *Musicology Today*, 19(1), 3–27. <https://doi.org/10.2478/muso-2022-0001> [in English].
- Bondarenko, A. (2021). Ukrainian electronic music in globalisation and national revival. *Scientific Journal of Polonia University*, 43(6), 9–15. <https://doi.org/10.23856/4301> [in English].
- Broiako, N. (2020). "Sumnoi drymby zvuky" Ye. Stankovycha v aspekti vtilennia neofolklorystychnykh tendentsii [Ye. Stankovych's "Sad drymba's sounds" in the aspect of embodiment of the neo-folkloristic tendencies]. *Music Art and Culture*, 30(1), 19–24. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-3> [in Ukrainian].
- Hara, K. (2003). *Puccini's use of Japanese melodies in Madama Butterfly* [Master's thesis, University of Cincinnati]. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center. [http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc\\_num=ucin1060955367](http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1060955367) [in English].

- László, F. (2007). Die rondoform in Mozarts Alla Turca [The rondo form in Mozart's Alla Turca]. *Acta Mozartiana*, 54(1–2), 71–74 [in German].
- Leerssen, J. (2007). Imagology: History and method. In M. Beller & J. Leerson (Eds.), *Imagology* (pp. 17–32). Brill. [https://doi.org/10.1163/9789004358133\\_003](https://doi.org/10.1163/9789004358133_003) [in English].
- Nalyvaiko, D. S. (2005). Literaturoznavcha imaholohiia: predmet i stratehii [Literary imagology: Subject and strategies]. *Literaturna komparatyvistyka*, 1, 27–44 [in Ukrainian].
- Posokhov, S. I. (2016). "Svoi", "chuzhi", "inshi": problemy ta perspektyvy imaholohii ["Their", "Alien", "Other": The problems and prospects of imagology]. *Kharkiv Historiography Collection*, 15, 28–41 [in Ukrainian].
- Pupurs, I. V. (2017). *Skhid u dzerkali romantyzmu (imaholohichna paradyhma romantychnoho oriantalizmu: na materialy zakhidno- y skhidnoievropeiskykh literatur kintsia XVIII–XIX st.)* [The East in the mirror of romanticism (imagological paradigm of romantic orientalism: On the material of Western and Eastern European literature of the end of the XVIII–XIX centuries)] [Monograph]. Universytetska knyha [in Ukrainian].
- Regiewicz, A. (2018). Muzyka jako przestrzeń dyskursu imagologicznego. Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky [Music as the platform for imagological discourse. Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky]. *Philological Review*, 2(12), 110–118. <https://doi.org/10.31499/2415-8828.2.2018.152030> [in Polish].
- Tymofeienko, A. V. (2018). Imaholohichniy metod doslidzhennia kulturnykh tekstiv (na prykladi kinomaterialiv) [Imagological method of the study of cultural texts (on the example of cinema)]. *Ukrainian Culture: The Past, Modern Ways of Development. Branch: Culturology*, 29, 135–139. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi29.135> [in Ukrainian].
- Wang, Yu. (2021). *Imaholohichniy dyskurs vtillennia obrazu Turandot v svitovii muzychnii kulturi* [Imagological discourse of creation of the Turandot's image in the world musical culture] [PhD Dissertation, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko]. <https://bit.ly/3SEjgEW> [in Ukrainian].

## IMAGOPHONY AS A POSTMODERN CONCEPT

Andrii Bondarenko

PhD in Art Studies, Senior Lecturer;

ORCID: 0000-0002-6856-991X; e-mail: bondareandre@gmail.com

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

### Abstract

**The purpose of the study** is to substantiate the concept of *imagophony* within the postmodern perception of the imagological aspects of musical creativity. **The research methodology** is based on the search and analytical, semantic and musicological methods of intonation, harmony and instrument analysis. **The scientific novelty** of the study is the introduction of the term *imagophony* and its definition into the scientific discourse. **Conclusions.** The article examines the use of the term *imagology* and its derivatives (*imagemes*, *imagothemes*, *imagotypes*, etc.) from the literary discourse to the multidisciplinary one, shows the transformation of the semantics of the term *imagology* from a reference to the image of the Other as belonging to a different (concerning the author) national culture to a flexible one that adapts to the intentions of the author of the study. The article analyses the range of musical works that have received imagological coverage in scientific discourse and applies the terminological apparatus to them. Based on the analysis, the author proposes to introduce the term *imagophony* to denote sound images representing the established ideas in the musical culture of one nation about the musical culture of another nation. The stages of the historical evolution of *imagophony* are outlined: *protoimagophony* (some works by G. F. Handel), early *imagophony* (W. A. Mozart's *Turkish Rondo*, L. van Beethoven's song cycles of European peoples), classical *imagophony* (G. Puccini's operas *Turandot* and *Cio-Cio-San* and some other Romantic and post-Romantic periods), post-*imagophony* (works of the late twentieth and early twenty-first century of the neo-folklore tendency), overcoming *imago-phony* (folk rock at a mature stage of development). The article shows the peculiarities of the *imagophonic* composer's approach in interacting with *ethnophonisms* and modern instrumental techniques. Prospects for further branching and semantic expansion of the imagological terminology are outlined.

**Keywords:** *imagology*; postmodernity; postmodernism; musical art; contemporary musical art; Ukrainian music; music theory; music history; classical music; pop music



DOI: 10.31866/2616-7581.7.1.2024.303758

УДК 784.087.613.1:[792.54:782.1]:792.028.4:78.071.1Пуччіні

## АМПЛУА ТЕНОРА В МУЗИЧНОМУ ТЕАТРІ ДЖАКОМО ПУЧЧІНІ (ІНТЕРПРЕТАТОРСЬКІ МОДЕЛІ ОБРАЗУ РУДОЛЬФА В ОПЕРІ «БОГЕМА»)

Ярослав Комарніцький

асистент кафедри музичного мистецтва<sup>а</sup>, аспірант творчої аспірантури<sup>б</sup>;

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

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

<sup>б</sup> Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, Україна

### Анотація

**Мета дослідження** – виявити визначальні аспекти художньо-образної виконавської інтерпретації партії Рудольфа в опері «Богема» Дж. Пуччіні – ліричного героя, утіленого в теноровому темброобразі. **Методологія дослідження** спирається на такі методи: *аналітичний* (опрацювання мистецтвознавчої та музикознавчої літератури з означеної проблематики); *метод виконавського аналізу* (аналіз партії Рудольфа в контексті виявлення жанрово-стильових особливостей, характерних музично-виражальних засобів, місця в драматургії спектаклю); *компаративний* (порівняння трактувань партії Рудольфа у виконанні видатних співаків для визначення спільних і відмінних рис «прочитання» образу), *емпіричний* метод (охоплює власний досвід репетиційно-сценічної виконавської інтерпретації); *метод узагальнення* (для обґрунтування висновків дослідження). **Наукова новизна** публікації полягає у запропонованому ракурсі дослідження: увагу акцентовано на образі, утіленому в певному вокальному тембрі, презентовано аналіз панорами виконавських інтерпретацій тенорової партії, знакової у творчому спадку Дж. Пуччіні. **Висновки.** Дж. Пуччіні вдалося створити театральну реальність, де «індивідуальне» переважає над «типовим» і «характерним». Принципи розкриття внутрішнього світу героя, його взаємодію з іншими персонажами та навколишньою дійсністю композитор ретельно продумав. Особливе місце в «музичному театрі» Дж. Пуччіні посідає ампула тенора, що реалізує важливе для митця «ліричне начало» в чоловічому образі (закохані юнаки, творчі натури – люди, схильні до емоційних, спонтанних учинків). Аналіз інтерпретацій знакової для композитора партії Рудольфа у виконанні видатних співаків дає змогу виявити цінність виконавської інтерпретації, що ґрунтується на глибокому розумінні авторської стилістики та доводить важливість появи синкретичного співака-актора, який глибоко розуміє драматургію спектаклю та місце своєї партії в загальній концепції оперного твору.

**Ключові слова:** музичний театр Джакомо Пуччіні; музична драматургія; ампула тенора; тенорові арії; образ Рудольфа; опера «Богема»; виконавська інтерпретація

## Вступ

Оперна спадщина Джакомо Пуччіні поєднує найкращі традиції класико-романтичного періоду та провідні тенденції розвитку музичного театру ХХ століття і належить до виняткових мистецьких явищ. Індивідуальне бачення демократизації оперного жанру та виявлення нових глибин його синтетичної природи створили особливий художній феномен – «музичний театр Пуччіні».

Основний тип пуччінівських оперних персонажів – герої, які «живуть серед нас», сповнені справжніх емоцій та зрозумілих слухачеві проблем. Найчастіше в центрі уваги композитора – тема кохання, яке стає доленосним, вимагає жертвних учинків, веде до переосмислення сенсу життя. Оперна драма такого роду виводить на сцену новий тип вокаліста-виконавця – не лише майстерного співака, але й переконливого актора. Отже, тільки розуміння синергії музичної і театральної драматургії, закладеної Дж. Пуччіні в образ персонажа, дасть змогу співаку створити яскраву виконавську інтерпретацію на сцені.

Зосереджуючись на персонажі, реалізованому в певному типі голосу, маємо змогу краще порозуміти, як бачить композитор театральну драматургію в контексті вокально-тембрового звучання. Компаративний аналіз інтерпретаційних версій партії Рудольфа з опери «Богема» у виконанні видатних співаків, таких як Лучано Паваротті, Роберто Аланья та Джанні Раймонді, дає змогу окреслити важливість виконавської інтерпретації в побудові драматургії спектаклю.

## Мета

Мета статі – виявити визначальні аспекти художньо-образної виконавської інтерпретації партії Рудольфа в опері «Богема» Дж. Пуччіні – ліричного героя, утіленого в теноровому тембробразі.

## Аналіз останніх досліджень і публікацій

Теоретичною основою дослідження слугували музикознавчі праці, присвячені оперному доробку Дж. Пуччіні, проблемам вокального виконавства та мистецтву інтерпретації. Серед них ґрунтовна дисертаційна розвідка Олени Корчової (2004), присвячена питанням музичного театру Дж. Пуччіні, наукові розвідки Ганни Джулай (2020), Чжан Івен (2017), Ярослава Комарніцького (2023), у яких в різних площинах проаналізовано оперний спадок композитора. Зважаючи на виконавський аспект проблематики статті, важливим теоретичним підґрунтям для неї стала праця Віктора Москаленка (2013), присвячена питанням інтерпретації; стаття Наталії Кречко та Олексія Ряжко (2022), у якій представлено сучасну класифікацію оперних голосів, а також власне один з таких класифікаторів авторства Рудольфа Клойбера (Kloiber et al., 2019). Виділимо також листи Дж. Пуччіні (Adami, 1931), які містять низку ідей щодо розуміння драматургії оперного спектаклю.

### Виклад матеріалу дослідження

Науковці по-різному оцінюють мистецький спадок Дж. Пуччіні щодо базових стильових засад, виділяючи низку загальних концептів творчості композитора. Зокрема, безумовним є домінування сюжетів, пов'язаних з ліричною історією кохання, та театральне бачення, «візуалізація» оперних героїв через пошук типових жанрово-інтонаційних зворотів, застосування лейтмотивів, детальні авторські ремарки щодо поведінки чи обставин існування персонажа на сцені.

У співпраці з лібретистами Дж. Пуччіні прискіпливо розробляв логіку драматургії сюжету, динаміку розвитку характерів героїв, роль побутових елементів, що наповнювали оперу аурую «справжнього життя». Важливою особливістю була унікальна здатність Дж. Пуччіні «бачити сцену». Як один з прикладів такого бачення наведемо фрагмент листа лібретисту опери «Турандот» Адамі, де композитор наголошує: «Я думаю, що дуєт – це ядро всього акту. <...> У дуєті, я думаю, ми можемо працювати до високого тону емоцій. А для цього, я думаю, Калаф повинен цілуватися з Турандот і відкрити крижаній принцесі, наскільки великим є його кохання...» (Adami, 1931, p. 280). Цілком очевидно, що тембральний тип вокального голосу оперних персонажів також мав для композитора виключне драматургічне значення і не міг бути ситуативним.

Перелік образів головних героїв, реалізованих у певних тембральних фарабах, свідчить про те, що тенорові персонажі для автора були вкрай значущі. З 12 опер Джакомо Пуччіні в 11 саме тенор озвучує одного з провідних героїв. Зазвичай це «прості люди», але яскраві особистості, яких життєві обставини поставили перед складним рішенням або привели до усвідомлення наслідків своїх учинків. Певно тому серед тенорових персонажів бачимо вантажника Луїджі («Плащ»), ватажка бандитської зграї Рамереса («Дівчина з Заходу»), лейтенанта американського флоту Пінкертон («Мадам Баттерфляй»), поета Рудольфа («Богема»), художника Каварадоссі («Тоска»).

Дж. Пуччіні важливо було показати своїх героїв у вирі життєвих подій, розкрити діапазон емоційних проявів від радісного романтичного запалу юнацької закоханості до драматичних переживань, страждань, розпачу, каяття. Вибір тенорового тембру для персонажів описаного амплуа доводить, що маєстро саме цей голос вважав здатним поєднати складний, багатогранний емоційно-психологічний спектр почуттів. Сила звуку й різноманітність тембральних фарб дуже важливі для виконавця таких партій, ураховуючи багатство пуччінівської оркестровки та емоційну насиченість, якої необхідно досягнути в кульмінаційні моменти.

Певною мірою вокалісту на сучасному етапі допомагають правильно позиціонувати себе наявні класифікації оперних голосів. Це, зокрема, система Fach Рудольфа Клойбера (Kloiber et al., 2019), що містить «різні компоненти від суто вокальних тембральних характеристик до фізичних і навіть вікових властивостей» (Кречко & Рячко, 2022, с. 52). За сучасними класифікаторами, в амплуа ліричного героя найбільш переконливо звучать голоси, що визначаються як лірико-драматичний тенор (tenor-spinto). Цей голос поєднує легкість



і дзвінкість (асоціації з молодістю) та наповнене звучання по всьому діапазону. Безумовно, кожна тенорова партія унікальна і має свої художньо-образні нюанси, які можуть бути яскравіше висвітлені у більш легкому тембральному звучанні (Рудольф / Богема, Рінуччо / Джанні Скіккі) або у більш драматичному (Рамерес / Дівчина з Заходу, Луїджі / Плащ). Але всі вони передбачають драматургію розвитку персонажа, багатство тембральних фарб і дають великий обшир для пошуку виконавської інтерпретації, власної моделі пуччинівського героя.

Для більш предметного висвітлення роботи Дж. Пуччіні над образом такого героя доцільно зупинитися, на наш погляд, на партії Рудольфа з опери «Богема»<sup>1</sup>, яка належить творчому періоду, коли була «сформована базова драматургічна концепція композитора» (Джулай, 2020, с. 14). Дослідники творчості композитора порівнюють образ Рудольфа – юнака, сповненого романтичного піднесення, зі своєрідним оперним «автопортретом в юності» самого Дж. Пуччіні.

Композитор розкриває характер свого героя як у сольних та дуетних епізодах, так і в низці ансамблевих сцен наскрізного розвитку. Саме у «веселих діалогах» формуються елементи «інтонаційного портрета» Рудольфа, що буде змінюватися разом з його емоційним станом, створюючи «опорний для інтерпретування фактор, який ми називаємо “музичною подією”» (Москаленко, 2013, с. 128). Для «тематизму Рудольфа» композитор обрав мелодії широкого дихання з хвилеподібною лінією фразування. Мелодичні звороти охоплюють як квартові стрибки, розгорнуті арпеджіо, так і речитативні елементи на одній ноті в різноманітних ритмічних групах, що у взаємодії створюють надзвичайну гнучку, експресивну, емоційно багату «мову» героя. Науковець І. Чжан (2017) зазначає: «Рудольф стає посередником між світом богеми та ліричним світом Мімі, що виражається в “змішаному” вокально-інструментальному характері його основного лейтмотиву» (с. 83). Характерний тематизм супроводжує його у всіх важливих драматургічних колізіях, тож виконавцю надзвичайно важливо це відчутти й усвідомити, щоб яскравіше виявити риси персонажа та моменти його душевної трансформації.

Для більшої конкретики наведемо приклади інтерпретації образу Рудольфа у виконанні трьох видатних співаків – Лучано Паваротті (Luciano Pavarotti)<sup>2</sup>, Джанні Раймонді (Gianni Raimondi)<sup>3</sup>, Роберто Аланьї (Roberto Alagna)<sup>4</sup>.

Виділимо в партії Рудольфа низку важливих «музичних подій», яким і приділено увагу під час звернення до різних інтерпретаційних версій. Уперше бачимо героя в першій дії, у контексті діалогу з Марселем. Вокальні репліки Рудольфа характеризують його як веселого, енергійного, емоційного юнака. Композитор представляє його цілою низкою фраз широкого вокального дихання,

<sup>1</sup> Лібрето Луїджі Ілліка та Джузеппе Джакоза за твором Анрі Мюрже «Сцени з життя богеми». Прем'єра відбулася 1 лютого 1896 року в Театрі Реджо (м. Турін), диригент Артуро Тосканіні.

<sup>2</sup> Dal Teatro Regio di Torino, 1996; Direttore Daniel Oren (Opera Lovers, 2020).

<sup>3</sup> Orchestra and Chorus of Teatro Alla Scala, 1965; Conductor Herbert Von Karajan (Rosina Almagro, 2020).

<sup>4</sup> Orchestre National de France Choeurs des Operas de Nice de Toulon, 2005; Conductor Giordano Bellincampi (MrEsceha, 2012).



з виразною і гнучкою мелодикою – за умов більш завершеної форми їх можна було вважати невеликим аріозо. Водночас значущість цього епізоду як «інтонаційного портрета» героя вкрай значна, тож виконавцю важливо продумати деталі вокальної інтерпретації образу.

Лучано Паваротті одразу підкреслює ліричний характер персонажа як домінантну властивість. У його виконанні лейтінтонації звучать максимально об'єднано завдяки прекрасному legato та тембральній єдності голосу на всьому діапазоні. Навіть кульмінацію епізоду (фраза «un gran signor») співак не виділяє традиційною (але не виписаною) ферматою. Він чітко озвучує авторський текст, насичуючи його наскрізним рухом завдяки розподілу дихання та бездоганному динамічному балансу всіх регістрів голосу. Винятком є хіба що легке загострення тріольного ритмічного малюнка через дещо подовжену чверть і більш рухливу вісімку. У виконанні Лучано Паваротті Рудольф постає зануреним у власні думки, не поспішає вступати в активний діалог. Звісно, маємо враховувати концепцію режисера та диригента, яку реалізовує виконавець, але й тембральне наповнення, і принцип розгортання фразування, безумовно, є виключно співацькою інтерпретацією.

Роберто Аланья, навпаки, виявляє яскравий емоційний складник образу. Він помітно виділяє вершини фраз, дещо підштовхуючи верхні ноти, і робить значну фермату, підкреслюючи місцеву кульмінацію («un gran signor»). Динаміка фрази доволі активна й емоційно наповнена. Рудольф одразу має показово роздратований вигляд, але активно підтримує жартівливу розмову з другом, щоб відволіктися від холоду в їхній кімнаті.

Джанні Раймонді урізноманітнює образ, чітко розділяючи першу довгу фразу «nei cieli bigi guardo fumar...» / «в сірому небі я спостерігаю...» і наступні вокальні репліки. Початкову фразу він співає дуже м'яким голосом, підкреслено legato, що створює враження поетичної замріяності героя. У наступних репліках співак переключається на роздратований тон, вирізняє акценти верхніх нот і невелику, але помітну фермату на кульмінації. Марсель заспокоює друга, і Рудольф з легкістю змінює настрої на жартівливий.

Уже в першому епізоді виконавці закладають певну концепцію персонажа (забігаючи вперед, зауважимо, що кожен буде розвивати закладену ідею). Для Лучано Паваротті Рудольф – насамперед людина, сповнена глибокого ліризму, дещо заглиблена у свій внутрішній світ. Роберто Аланья трактує героя як запального юнака, сповненого життєвої енергії. Джанні Раймонді підкреслює емоційні перепади настрою Рудольфа, його тонку душевну організацію. Для кожного зі співаків характерні довге вокальне дихання та гнучкість фразування (що передбачає невимушений перехід від legato до виразної мінливої речитативної інтонації) – необхідні складники виявлення стилю пуччінівського мелодизму. Водночас кожен з виконавців виявляє яскравий індивідуальний почерк, що вирізняє «його Рудольфа» і допомагає надалі розвивати важливі риси образу: нахненний ліризм, загострену пристрасність, мінливу емоційність.

Безумовною кульмінацією першої дії опери є сцена-дует головних героїв, де звучать знамениті арії Мімі («Sì. Mi chiamano Mimì» / «Так. Мене звати Мімі») та Рудольфа («Che gelida manina» / «Яка холодна ручка»). У цій сцені макси-

мально розкривається поетичний, ліричний складник образу героя. Композитор майстерно поєднує піднесеність почуттів зі щирою лірикою, навіть деякою буденністю, що «працює» на відчуття «справжності» подій на сцені. В арії Рудольфа тісно переплетені речитативні й аріозні фрази, короткі репліки та мелодичні лінії широкого дихання, запитальні й окличні форми інтонацій.

Композитор використовує улюблений драматургічний прийом «діалог в арії» (наявність запитань, відповідь на які не озвучена, але, безумовно, присутня, оскільки змінює розвиток самої арії). Перша частина завершується питанням: чи хоче Мімі почути розповідь Рудольфа про себе («Vuole?» / «Хочете?»). Відповідь передбачається виключно сценічна (кивок голови). Ні в оркестрі, ні вокально вона не озвучена, але Рудольф розпочинає свою розповідь, і ми розуміємо, якою була відповідь Мімі. Цей прийом суто сценічного діалогу ніби підштовхує героя до більш активної розмови й відвертої розповіді про себе, диктуючи в такий спосіб процес розвитку арії. Отже, завдання виконавця – обіграти цей момент як візуально, так і вокально, за допомогою тембральних фарб і виразної інтонації.

Перша частина арії демонструє бажання героя розпочати бесіду, хвилювання, підбір слів для початку розмови (завершується розділ згаданим питанням). Лучано Паваротті співає перші фрази дуже тихо і лагідно. Навіть верхні ноти наступної фрази він витримує в тихій динаміці, створюючи атмосферу великої ніжності, поетичного захоплення дівчиною і деталізуючи відтінки цієї емоції. Роберто Аланья співає згадані фрази більш пристрасно, продовжуючи лінію розвитку «свого» персонажа. Він не намагається нівелювати динаміку верхніх нот, хоча й співає їх м'яким, вільним звуком. У вокальній інтонації відчувається певна емоційна наполегливість. Джанні Раймонді підкреслює юнацьку поривчастість Рудольфа, дещо загострюючи затактові структури фраз, що додає благальної інтонації – герой схвильовано просить дівчину затриматися.

Кульмінацію першої частини трактують виконавці абсолютно по-різному. Лучано Паваротті співає наступний період («*ma per fortuna*») доволі швидко, але вокально й візуально обіграє фразу «*Aspetti signorina*» легкою усмішкою, що є реакцією на переляк Мімі. Співак підкреслює щирю чистоту намірів Рудольфа, адже він не намагається вразити дівчину своїм натиском. Подальший тон його розповіді, як і згадане вище питання («*Vuole?*»), звучить сердечно й особистісно, завдяки переважанню тихої динаміки та м'якому тембру голосу: герой відчуває можливість розкрити заповітні мрії душі. Роберто Аланья навпаки співає весь розділ у досить вільному темпі, яскраво висвітлюючи кульмінацію наповненим тембром. Його Рудольф на вигляд впевнений у собі юнак, готовий з радістю розповісти про себе дівчині, яка йому сподобалася. Поетичною захопливістю відтінені фрази, що описують місячну ніч. Виконавець підкреслює виписані автором *tenuto*, чітко виконуючи штрих і максимально розкриваючи красу сріблястого тембру свого голосу, але намагається зберігати чітку плинність темпу і єдність форми першої частини арії. Проте нову знайому його герой затримує доволі наполегливо, а фразу «*Chi son, e che faccio*» / «Хто я, що роблю» Роберто Аланья співає натхненно-пристрасно, як і питання, що завершує частину.

Середня частина (*Andante sostenuto*; *Andante lento*) теж починається питанням «Chi son?» / «Хто я?», але герой ставить його самому собі й одразу дає відповідь: «Sono un poeta» / «Я поет». Ця частина найбільш речитативна і характеризується короткими, виразними репліками. Виконавці, підкреслюючи речитативну природу цього фрагмента, часто трактують його насамперед як контраст до крайніх частин. Лучано Паваротті яскраво висвітлює питальні інтонації, а відповіді інтерпретує як відверту розмову із самим собою. Вони звучать щиро, без долі пафосу. Рудольф констатує факт, що є поетом, письменником, ніби не намагаючись справити яскраве враження на дівчину. Темп у цій частині не зазнає значних змін: переважає плинний, але чіткий рух, який дещо сповільнює фраза «l'anima milionaria» / «душа-мільйонер», згідно з виписаним автором *allargando*. Однак співак не загострює на ній особливої уваги. Безумовно, ключовою для нього в розкритті образу є наступна кульмінаційна частина. Роберто Аланья співає середню частину арії зовсім інакше: його питання не потребують відповіді, це скоріше маніфест. Рудольф упевнено й емоційно розповідає про сенс свого життя. Темп, який запропонували диригент і співак, значно повільніший; фрази, визначені ремаркою *Andante lento* в метрі 4/4, виконуються практично на 8, що дає змогу деталізувати кожне слово. Роберто Аланья виразно виділяє вершини фраз «gran signore» / «великий синьйор», «l'anima ho milionaria» / «душа-мільйонер». У його виконанні ця частина звучить надзвичайно яскраво і не має проміжного вигляду. Джанні Раймонді розпочинає середню частину дуже просто, не акцентуючи уваги на запитальних інтонаціях – підкреслює бажання продовжити бесіду й заволодіти увагою дівчини. Найбільш виразно співак подає репліку «e per castelli in aria» / «і для повітряних замків», загострюючи пунктирний ритм. Тож у його трактуванні підкреслено примхливу яву поета, його бажання захопити нею свою співбесідницю.

Третя частина арії визначається особливою експресією розгорнутих мелодичних ліній з яскраво виявленими вершинами фраз. Відчувається підтекст внутрішнього діалогу героїв: Рудольф зустрів споріднену душу, яка розуміє його поетичний погляд на світ, він сміливо й захоплено розкриває свої почуття. Кульмінація підкреслюється «виходом тенора» на крайню ноту діапазону  $c^2$ . І хоча цей мелодичний хід не виписав композитор, він вже став традиційним, його завжди виконують співаки, адже це логічно витікає з розвитку мелодики й емоційного наповнення арії. Крім суто технічних вокальних завдань, ця частина вимагає концентрації на красі звучання голосу, його наповненості та легкості, що характеризує поетичну захопливість юнацьких почуттів, їх світлий і ніжний характер.

Лучано Паваротті з підкресленою виразністю співає фрази, що описують красу жіночих очей (герой натякає на свою нову знайому), і знов застосовує м'яке піано на фразі «bei sogni miei» / «мої прекрасні мрії». Роберто Аланья виконує цю частину широко і пристрасно – фразу, яку Лучано Паваротті вирізняє тихою динамікою, він, навпаки, максимально розширює, виділяє емоційно наповненим звучанням. Джанні Раймонді, на відміну від інших, третю частину деталізує, змінюючи динаміку та підкреслюючи хвилеподібність мелодичних фраз. У фразі «bei sogni miei», яку кожний зі співаків по-своєму відзначив, він

загострює ритмічний малюнок, виявляючи поривчастість і емоційну екзальтованість персонажа. Звісно, усі виконавці надзвичайно яскраво виконують вихід на верхню ноту арії, але речитатив у коді трактують по-різному. На нашу думку, Дж. Пуччіні недарма завершує арію тихим речитативом, що допомагає уникнути надмірного пафосу та повертає слухача до ліричної щирої бесіди двох молодих людей. У виконанні Лучано Паваротті ці фрази звучать дуже лірично та щемливо. Роберто Аланья завершує арію натхненно й емоційно наполегливо, підштовхуючи Мімі до відповіді. Джанні Раймонді підкреслює речитативну природу коди, що яскраво контрастує з попереднім розділом, і певною мірою реалізує наскрізну драматургію оперної сцени (увага переводиться на героїню).

У другій дії образи Рудольфа і Мімі вплетені в загальну картину свята, але кожен з героїв має низку виразних фраз і важливі вокальні теми в ансамблях. Їхня лірична лінія стає частиною загальної драматургії дії та відтіняє гумористичний характер взаємодії інших героїв.

Третя дія – переломний момент драматургії опери. Композитор ніби протиставляє дві пари, які вирішили розлучитися. Лірична лінія кохання Рудольфа й Мімі зафарблюється драматичними відтінками, а дещо характерна лінія Марселя і Мюзетти відтіняє щемливу ніжність почуттів головних героїв. У цій дії виконавцю треба показати Рудольфа в іншому ключі. Його розмова з Марселем охоплює чимало драматургічних поворотів, що розкривають новий внутрішній стан героя. Кожну зі змін характеризує сольне висловлювання (невелике аріозо), що є частиною наскрізної сцени – по суті, дуету, який «перетікає» у тріо. Поява Рудольфа означена описаними вище інтонаціями «портрета героя», але звучать вони в більш речитативному ключі. У тематизмі нібито зникає притаманна персонажу наспівність і ліричність, що створює нову «музичну подію» – герой змінився. Епізод «*Gia un' altra volta credeti morto il mio cor*» / «Вже знову думається, що моє серце мертво» характеризується ланцюгом низхідних фраз у швидкому темпі, що створює відчуття емоційного збудження та відчаю, особливо, якщо порівнювати з ліричними висловлюваннями персонажа в попередніх діях опери.

Наступний сольний епізод композитор додатково характеризує ремарками («*con amarezza ironica; con grande ironia; con ironia crescente*» / «з гіркою іронією; з великою іронією; з іронією, що наростає»). Авторські ремарки дуже важливі для виконавця, оскільки допомагають зрозуміти особливості драматургічного розвитку та виявляють театральне бачення Дж. Пуччіні, яке слід реалізувати в деталях вокальної подачі музичного тексту. Рудольф робить спробу виправдати своє рішення розлучитися з Мімі, звинувачуючи її в легковажності й кокетстві, але Марсель помічає його нещирість і відверто говорить про це. Отже, виконавцю партії Рудольфа необхідно знайти такі фарби голосу та вияву емоцій, які продемонструють бажання приховати справжні почуття. Дж. Пуччіні застосовує в цьому епізоді речитативні вокальні фрази – майже скоромовку. Саме відсутність наспівності у вокальній інтонації видає в Рудольфі нещирість висловлених емоцій (що підкреслено авторськими ремарками). Коли Марсель підштовхує Рудольфа до правдивої відповіді, мелодич-

на лінія партії головного героя повертається нарешті до «рідних інтонацій». Ми знову чуємо фрази довгого дихання з широким діапазоном і хвилеподібною лінією мелодики. Тепер у них переважають низхідні звороти або інтонації «стогону» чи «плачу», які можна визначити як ще одну «музичну подію». Герой у розпачі – його стан підкреслюють також і речитативні фрази, що створюють завдяки загостреному ритмічному малюнку ефект знервованого пришвидшення темпу мови, «підштовхування» певних реплік (тріольний рух із застосуванням вісімок, що переходять у шістнадцяті, пунктирні елементи в затактах). Це один з найбільш драматичних епізодів партії Рудольфа, і виконавцю важливо знайти переконливі тембральні фарби голосу, які продемонструють глибоке страждання героя, підкреслять контраст з його сповненим оптимізмом й безтурботності образом у першій дії.

Співаючи цю сцену, Лучано Паваротті свідомо виокремлює емоційною наснагою саме епізод зізнання Рудольфа в істинних причинах своїх учинків. Тут його голос звучить з величезним боєм, сумом, з виразною інтонацією плачу, стогону. Знамените legato співака, рівномірно наповнене на всьому діапазоні, дає змогу висловити напругу глибинних почуттів, захованих у душі, що страждає. Перші епізоди, у яких Рудольф звинувачує Мімі й говорить, що певно її більше не кохає, співак виконує доволі стримано, ніби підкреслюючи оманливість своїх емоцій. Роберто Аланья, продовжуючи обрану лінію еволюції образу, співає всю сцену дуже емоційно. З моменту визнання правди велике роздратування героя, навіть певна злість переростає у відчай. Джанні Раймонді в цій сцені деталізує емоції героя. У перших фразах він дуже знервований (речитативний епізод з обвинуваченням Мімі), і співак це яскраво обігрує. Зважаючи на авторські ремарки «*con ironia*», він навіть моментами спотворює тембр, навмисно «вибілюючи» звук. Інтонації зізнання Джанні Раймонді звучать з розпачем в голосі, а виразна зміна динаміки підкреслює розгубленість і глибокий душевний біль героя.

Важливу крапку в драматургії третьої дії опери постає кuartет (поєднує дві закохані пари, які мають намір розлучитися). Композитор блискуче протиставив ліричний дует Мімі й Рудольфа та жанрову сцену сварки Марселя і Мюзетти (з певними комічними та гротескними елементами – жвавими речитативними скоромовками, вигуками). Ми нібито чуємо два самостійні дуети з власним розвитком і завершенням, і водночас створений контраст занурює нас в реалію життя, де комічне / трагічне, побутове / поетичне співіснують. Мелодії дуету Рудольфа й Мімі розвивають ліричний тематизм, притаманний цим персонажам. Спочатку герої ніби перехоплюють фрази одне в одного (думка і почуття одного персонажа повністю відгукуються у іншого) – для виконавців це непросте завдання тембрального та динамічного балансу. Вокальна фраза, переходячи з одного голосу в інший, має стати єдиною мелодичною лінією, тоді слухач відчує спорідненість емоційного стану героїв. Логічним розвитком дуету є виразні хвилеподібні фрази в октавному унісоні співаків. Саме такі моменти стають кульмінацією першої частини ансамблю, який ще звучить як дует. У другій частині додається нова лінія – Марселя і Мюзетти. Речитативний тип їх вокальних реплік з теситурними перепадами



та скоромовками яскраво контрастує з ліричною наспівністю партій Рудольфа і Мімі. У завершенні квартетної частини сцени композитор об'єднує героїв в унісонному звучанні, підкреслюючи в такий спосіб спільний вектор драматургії сцени – розставання. Завершується сцена продовженням дуету Рудольфа і Мімі, лірична тема якого надзвичайно щемливо звучить після діалогу Марселя і Мюзетти.

Образ Рудольфа збагачується в третій дії новими важливими фарбами. Сповнений муки, розгублений, навіть роздратований юнак зберігає щирість почуттів і ніжну закоханість. Емоційний контраст героїв порівно з попередніми діями стає основною рушійною силою драматургії, адже на сцені ми не бачимо реальних подій – лише дізнаємося про хворобу Мімі й неспроможність Рудольфа забезпечити їй належне лікування. Рішення розлучитися герої ухвалюють узгоджено, тобто саме їхній стан і нове сприйняття реальності є тим ключем до глядацької аудиторії, що спонукає співпереживати персонажам. Відтак ретельна робота над образом, змінами тембрового наповнення голосу, пошук виразної інтонації кожної фрази стає не тільки необхідним складником вокальної майстерності, а й фактором змістовного наповнення драматургії спектаклю.

У заключній четвертій дії (драматургічна арка щодо першої дії) образ Рудольфа не зазнає разючих змін. Перед нами знову схильні до жартів, веселі юнаки. Але композитор додає новий штрих у характери головних героїв, увівши ліричний дует Рудольфа і Марселя, у якому вони ностальгічно згадують своїх коханих. Тематизм дуету скоріше притаманний вокальній партії Рудольфа: м'які хвилеподібні мелодичні лінії, що розширюють діапазон в арпеджованих зворотах, звучать почергово в партіях героїв, а потім об'єднуються у терцієвий паралельний рух. Відмітимо невелике соло Марселя в середній частині дуету – епізод, де мелодика дещо змінюється: стає більш речитативною, з'являються пунктири та помітні різкі теситурні перепади. Композитор продовжує інтонаційно уособлювати образи героїв, хоча тема ліричних спогадів і печалі об'єднує персонажів. Дует допомагає зрозуміти: незважаючи на подальші комічні пустощі, веселі юнаки вже інші – кожен має приховані душевні страждання.

Завершальна частина, у якій Мюзетта приводить Мімі, що помирає, сконцентрована саме на образі головної героїні, хоча й розкриває додатково риси інших персонажів (доброту Мюзетти, самопожертву Коллена, уважність і дбайливість Шонара). Рудольф у цій сцені ніби зливається з образом Мімі, доповнюючи її емоційні спогади репліками, сповненими мелодичної краси, душевного болю та ніжності. У вокальних партіях звучать елементи тематизму арій та дуету з першої дії – як відлуння щастя, що минуло. Виконавцю партії Рудольфа необхідно бути тут дуже чуйним партнером, тісно співпрацювати з виконавицею партії Мімі.

Завершується опера саме репліками Рудольфа. Композитор використовує дієвий прийом ритмізованої мови (*senza voce*). Хоча такий елемент не був новацією (згадаємо момент смерті Віолетти і як вона читала листа в «Травіаті» Дж. Верді), продумане його застосування у найбільш трагічному епізоді опери створює надзвичайно зворушливе враження. Дж. Пуччіні навмисно використовує елемент «звичайної» розмовної інтонації, наближаючи глядача до сприйнят-

та подій як «реальних». Останні вокальні репліки Рудольфа, позначені додатковою ремаркою автора «*piangendo*» / «плачучи», звучать особливо пронизливо на фоні трагічної теми в оркестрі, пов'язаної з образом Мімі, і сприймаються як крик відчаю.

Лучано Паваротті деталізує в цей момент кожен речитативну фразу, поступово переходячи від інтонації надії та радості з приводу того, що його кохана поруч, до тривоги та відчаю. Роберто Аланья «вимовляє» фрази вкрай емоційно, завершуючи «відвертими риданнями», які логічно перетікають у вокальні репліки. Джанні Раймонді весь речитатив виконує практично на одному диханні, дуже стрімко, що відповідає його концепції бачення бентежної натури Рудольфа – з *crescendo*, що наростає, але відверто в розмовному ключі. Вокальні репліки співак відокремлює за стилістикою від розмовних, впливаючи їх у звучання оркестру.

### Висновки

Робота над вокальною партією в операх Дж. Пуччіні мотивує співака до заглибленого вивчення драматургії спектаклю, чіткого бачення ролі персонажа в контексті кожної сцени, аналізу стильових елементів партії героя та партитури загалом. Один з найбільш потрібних композитору типів вокальних голосів – тенор, що свідчить про наявність у композитора чіткого уявлення щодо певного амплу голосу – темброобразу як важливого носія художньо-змістовного сенсу. Образ поета Рудольфа є одним з найсвітліших і найпривабливіших у творчості автора. Завдяки поетичній романтизації сприйняття життя, ідеалізації образу жінки та кохання цей герой асоціюється з більш світлим, ліричним тембром. Традиційно цю партію виконують як ліричні тенори, так і лірико-драматичні (*tenor-spinto*), які можуть співати у високій теситурі, зберігаючи легкість звучання голосу.

Запропонований аналіз інтерпретацій партії Рудольфа у виконанні трьох видатних співаків демонструє весь обсяг можливого бачення образу персонажа, але, безумовно, його не вичерпує.

Доведено, що Лучано Паваротті протягом усього спектаклю концентрує увагу на чистій і щирій душі Рудольфа, істинному глибокому кохання поета, дещо сором'язливого і замкненого, з тонкою душевною організацією. У його виконанні чимало епізодів звучать у динаміці *riano*, що створює ліричну, інтимну подачу емоцій героя. Навіть ті фрагменти, які можна було б яскраво висвітлити, хизуючись власним тембром чи вокальною майстерністю, Лучано Паваротті співає підкреслено «просто», уникаючи надмірних фермат чи пафосних уповільнень. Бездоганне *legato* та продумане гнучке фразування допомагає співати їх у більш «узагальненому ключі», не втрачаючи тембрального багатства голосу, водночас загострюючи увагу слухача на «знакових деталях». Отже, у виконанні Лучано Паваротті саме щирість і ніжність кохання стають домінантою образу Рудольфа.

В інтерпретації Роберто Аланья образ Рудольфа набуває пристрасних рис, а натура митця – яскравих артистичних проявів. У його баченні Рудольф за-

хоплено ставиться до свого покликання поета, надзвичайно емоційно сприймає кожну подію і палко кохає Мімі. У звучанні голосу переважають яскраві динамічні фарби, тембрально підкреслюються висхідні звороти мелодії, суттєво виділяються виписані фермати та заповільнення. Чимало епізодів звучать значно повільніше порівняно з Лучано Паваротті, завдяки чому Роберто Аланья загострює увагу на інших деталях образу (розповіді про себе, про свою долю поета). Співак має більш насичений тип голосу, що відповідає лірико-драматичним характеристикам. Завдяки цьому в його виконанні ключовими стають емоційна наснага Рудольфа, незгасна жага життя і кохання.

Джанні Раймонді шукає в образі героя барв різноманіття, підкреслюючи його багату поетичну уяву, дещо нервову емоційність, щирість почуттів. Така інтерпретація виявляється в очевидній системі виконавських зіставлень різних типів звуковедення, тембральних фарб (присутні навіть гротескні елементи), рельєфів ритмічних малюнків і темпів. Джанні Раймонді з легкістю змінює ніжне прозоре *legato* на речитативний тип звуковедення, підкреслено загострену структуру метроритму – на уповільнення *quasi improvvisazione*. Тож домінантою образу в його інтерпретації стає передача тонкої поетичної натури Рудольфа, вочевидь вразливої до емоційних вражень і почуттів.

Виконавські версії, про які йдеться в статті, яскраво демонструють широку інтерпретаційну палітру співаків: не відходячи від авторського тексту, кожен з них насичує його власним емоційним зарядом, енергією і тембральними фарбами. Кожен з розглянутих варіантів інтерпретації партії Рудольфа надзвичайно глибокий, переконливий, і, безумовно, витікає з чіткого розуміння співаком власних вокальних і фізичних даних, з особистого світосприйняття та типу темпераменту. Театральне бачення Дж. Пуччіні, що реалізовувалося і у візуалізації образів, ставить перед виконавцем додаткову низку завдань, які здатен вдало реалізувати лише співак-актор, готовий зануритися у світ театру не лише завдяки вокальним даним і набутій техніці співу, але й через осмислену роботу над темброобразом та через переконливу акторську гру. Вокаліст-актор – невід'ємний складник пуччінівського музичного театру, а вміння виконавця правильно й відповідно до образу, який створив композитор, застосувати фахову майстерність та природні можливості – ознака найвищого рівня професіоналізму й мистецької досконалості.

### Список бібліографічних посилань

- Джулай, Г. А. (2020). «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні в річищі жанрово-стильових шукань італійського музичного театру початку ХХ століття. *Музичне мистецтво і культура*, 1(30), 11-18. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-2>
- Комарніцький, Я. В. (2023). Тенорові темброобрази в операх Джакомо Пуччіні: досвід систематизації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 138, 126–136. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294802>
- Корчова, О. О. (2004). *Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті ХХ століття (на матеріалі пізньої творчості композитора)* [Дисертація]



- кандидата мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- 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>
- Москаленко, В. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Чжан, І. (2017). Оперна творчість Дж. Пуччіні як феномен пізньоромантичного розуміння теми «вічно жіночного». *Музичне мистецтво і культура*, 25, 76–87. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2017-25-76-87>
- Adami, G. (Ed.). (1931). *Letters of Giacomo Puccini* (E. Makin, Trans. & Ed.). George G Harrap & Co.
- Cotton, S. (2007). *Voice classification and Fach: Recent, historical and conflicting systems of voice categorization* [Doctoral Dissertation, The University of North Carolina at Greensboro]. UNC Greensboro University Libraries. <https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/umi-uncg-1296.pdf>
- Kloiber, R., Konold, W., & Maschka, R. (2019). *Handbuch der Oper*. Bärenreiter.
- MrEsceha. (2012, May 27). *Roberto Alagna and Angela Gheorghiu a.o. La Bohème* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=aOXKuTcEYkU>
- Opera Lovers. (2020, February 20). *La Bohème – Freni, Pavarotti – G. Puccini – Opera Completa – Full Opera* [Video]. YouTube. [https://youtu.be/H\\_1OtRt0\\_ho?si=3l2BDZCz0oU-lhRQ](https://youtu.be/H_1OtRt0_ho?si=3l2BDZCz0oU-lhRQ)
- Rosina Almaguira. (2020, July 8). *La bohème full opera with English subtitles (Zeffirelli, 1965)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5U2N2c96Kuk>

## References

- Adami, G. (Ed.). (1931). *Letters of Giacomo Puccini* (E. Makin, Trans. & Ed.). George G Harrap & Co [in English].
- Cotton, S. (2007). *Voice classification and Fach: Recent, historical and conflicting systems voice categorization* [Doctoral Dissertation, The University of North Carolina at Greensboro]. UNC Greensboro University Libraries. <https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/umi-uncg-1296.pdf> [in English].
- Dzhulai, H. A. (2020). "Dzhanni Skikki" Dzh. Puchchini v richyshchi zhanrovo-stylovykh shukan italiiskoho muzychnoho teatru pochatku XX stolittia ["Gianni Skikki" by G. Puchchini in the ground of genre-style seeking of the Italian musical theater of the beginning of the XX century]. *Music Art and Culture*, 1(30), 11-18. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-30-1-2> [in Ukrainian].
- Kloiber, R., Konold, W., & Maschka, R. (2019). *Handbuch der Oper* [Opera handbook]. Bärenreiter [in German].
- Komarnitskyi, Ya. V. (2023). Tenorovi tembrobrazy v operakh Dzhakomo Puchchini: dosvid systematyzatsii [Tenor timbro images in the Giacomo Puccini's operas: The experience of systematisation]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 138, 126–136. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294802> [in Ukrainian].

- Korchova, O. O. (2004). *Muzychnyi teatr Dzhakomo Puchchini v mystetskomu konteksti pershoi chverti XX stolittia (na materialy piznoi tvorchosti kompozytora)* [Giacomo Puccini's musical theater in the artistic context of the first quarter of the 20th century (on the material of the composer's late work)] [PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music] [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].
- Moskalenko, V. (2013). *Leksii z muzychnoi interpretatsii* [Lectures on musical interpretation]. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
- MrEsceha. (2012, May 27). *Roberto Alagna and Angela Gheorghiu a.o. La Bohème* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=aOXKuTcEYkU> [in Italian].
- Opera Lovers. (2020, February 20). *La Boheme – Freni, Pavarotti – G. Puccini – Opera Completa – Full Opera* [Video]. YouTube. [https://youtu.be/H\\_1OtRt0\\_ho?si=3l2BDZCz0oU-lhRQ](https://youtu.be/H_1OtRt0_ho?si=3l2BDZCz0oU-lhRQ) [in Italian].
- Rosina Almaguira. (2020, July 8). *La bohème full opera with English subtitles (Zeffirelli, 1965)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5U2N2c96Kuk> [in Italian].
- Zhang, Y. (2017). Opera tvorchist Dzh. Puchchini yak fenomen piznoromantychnoho rozuminnia te my "vichno zhinochnoho" [J. Puccini's opera works as a phenomenon of late romantic understanding of the theme "eternally feminine"]. *Music Art and Culture*, 25, 76–87. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2017-25-76-87> [in Ukrainian].

## THE ROLE OF THE TENOR IN GIACOMO PUCCINI'S MUSICAL THEATRE (INTERPRETIVE MODELS OF THE RUDOLF IMAGE IN THE OPERA *la Boheme*)

Yaroslav Komarnitskyi

Assistant at the Department of Musical Art<sup>a</sup>,

PhD Student of Creative Postgraduate Studies<sup>b</sup>;

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

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

<sup>b</sup> Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, Ukraine

### Abstract

**The purpose of the article** is to identify the defining aspects of the artistic and figurative performance interpretation of the part of Rudolf in the opera *La Boheme* by G. Puccini – a lyrical hero embodied in the tenor timbre. **The research methodology** is based on the following methods: analytical (study of art and musicological literature on the subject); method of performance analysis (analysis of Rudolf's part in the context of identifying genre and style features, characteristic musical and expressive means, and place in the drama of the performance); comparative method (comparison of interpretations of the role of Rudolf performed by prominent singers to determine the common and distinctive features of the image "reading"), empirical method (covering the author's own experience of rehearsal and stage performance interpretation); method of generalisation (to substantiate the conclusions of the study). **The scientific novelty** of the publication lies in the proposed research angle: attention is focused on the image embodied in a certain vocal timbre, and an analysis of the panorama of performing interpretations of the tenor part, a landmark in the creative heritage of G. Puccini, is presented. **Conclusions.** G. Puccini managed to create a theatrical reality where the "individual" prevails over the "typical" and "characteristic". The composer carefully considered the principles of revealing the inner world of the hero, his interaction with other characters and the surrounding reality. A special place in Puccini's "musical theatre" is occupied by the role of the tenor, who realises the "lyrical principle" in the male character, which is important for the composer (young men in love, creative natures – people prone to emotional, spontaneous actions). An analysis of the interpretations of the composer's iconic role of Rudolf performed by outstanding singers reveals the value of a performer's interpretation based on a deep understanding of the author's style and proves the importance of the emergence of a syncretic singer-actor who deeply understands the drama of the performance and the place of his or her role in the overall concept of the opera.

**Keywords:** musical theatre of Giacomo Puccini; musical drama; tenor role; tenor arias; Rudolf's image; opera *La bohème*; performing interpretation



DOI: 10.31866/2616-7581.7.1.2024.303762

УДК 781.68:78.085.1]:78.071.1Форе

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРУ «ПАВАНА» ГАБРІЕЛЯ ФОРЕ:  
КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ****Вікторія Сологуб<sup>1а</sup>, Світлана Гриненко<sup>2б</sup>, Олена Піхтар<sup>3а</sup>**

<sup>1</sup> кандидат педагогічних наук, доцент за наказом кафедри музичного та хореографічного мистецтва;  
ORCID: 0000-0001-7346-7929; e-mail: victoriya12ds@gmail.com

<sup>2</sup> доктор філософії, старший викладач ОПП «Музичне мистецтво»;  
ORCID: 0000-0003-2591-0054; e-mail: svitlanangm@gmail.com

<sup>3</sup> кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри музичного та хореографічного мистецтва;  
ORCID: 0000-0001-6292-3810; e-mail: pihtar@i.ua

<sup>а</sup> Відокремлений підрозділ «Миколаївська філія Київського національного університету  
культури і мистецтв», Миколаїв, Україна

<sup>б</sup> Миколаївський фаховий коледж культури і мистецтв, Миколаїв, Україна

**Анотація**

Сучасні інтерпретації твору «Павана» Габрієля Форе демонструють художній потенціал твору. Різноманітність виконавських версій (від великих оркестрово-хорових до камерних ансамблів) свідчить про широкі можливості композиції. У композиторській та виконавській версії Б.Макферріна проявляється тяжіння до збереження авторського тексту, незважаючи на виконання основної мелодії голосом. У версії для гітари та струнного квартету, яку аранжував Томас Кенігс і виконав квінтет Accord, демонструється виконавська інтерпретація з композиторською переробкою твору. **Мета дослідження** – розкрити виражальні можливості твору «Павана» Габрієля Форе й охарактеризувати специфіку її інтерпретації. **Методологія дослідження.** У статті застосовано такі методи: теоретичний – під час аналізу досліджень вітчизняних та закордонних авторів і наявних інформаційних джерел; метод синтезу – для встановлення зв'язків елементів, виокремлених під час аналізу, з метою встановлення цілісної концепції та узагальнення отриманої інформації. **Наукова новизна дослідження.** Уперше у вітчизняній науковій думці розглянуто особливості виконавської та композиторської інтерпретації твору Г.Форе «Павана», виокремлено його виражальні засоби й художній потенціал твору. **Висновки.** Наразі є багато сучасних інтерпретацій твору «Павана» Г.Форе. Ці виконавські версії адаптовані для різних виконавських складів. Модифікації, які відбуваються з композицією, ілюструють надзвичайний художній потенціал твору. Незважаючи на зміни виконавського складу, темпу і фактури, твір не втрачає актуальності та популярності в умовах сьогодення. Компоненти, які найчастіше зазнають змін, – це темп, аранжування та фактурні й структурні видозміни.

**Ключові слова:** павана; Габріель Форе; інтерпретація; оркестр; хор; ансамбль; фортепіано; композитор; вокал

## Вступ

У сучасному музикознавстві недостатньо уваги приділяють питанню композиторської інтерпретації. Проте цей аспект відіграє важливу роль у розумінні музичних творів та їхнього виразного потенціалу. Аналіз специфіки виконавської та композиторської інтерпретації музичного твору «Павана» Габріеля Форе дасть змогу дослідити процес розуміння авторського задуму з метою розкриття виразних можливостей і художнього потенціалу музичного твору.

## Мета

Мета дослідження – розкрити специфіку виконавської та композиторської інтерпретації твору «Павана» Г. Форе на прикладі сучасних версій, що представлені різними виконавськими складами.

## Аналіз останніх досліджень і публікацій

Сфера інтересів науковців щодо проблеми музично-виконавської інтерпретації є надзвичайно широкою. На жаль, питанням композиторської інтерпретації не приділяли уваги вітчизняні музикознавці. На думку українського автора В. Москаленка (2013), виконавською інтерпретацією можна назвати лише творче прочитання та озвучування «музичного твору без порушення внутрішньої структури і заміни задуманого композитором інструментарію» (с. 9). Сучасна дослідниця В. Тормахова (2017) розглядає специфіку інтерпретації в джазі, рок- і попмузиці. У статті «Особливості інтерпретації в попмузиці» авторка виокремлює комплекс засобів, які змінюються під час створення інтерпретаційної версії твору, що належить до естрадної музики. У роботі авторки розкрито специфіку інтерпретації в попмузиці, яка найчастіше може бути творчістю виконавця, композитора (аранжувальника) та режисера. У дисертації Ю. Ніколаєвської (2020) «Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ – початку ХХІ ст.)» на прикладах композиторської та виконавської творчості в різноманітних стильових напрямках академічної та неакадемічної музики ХХ–ХХІ століть наголошено на принциповій інтерпретувальності будь-якого феномену музичної творчості, а «мистецтво ХХІ ст. позначено як ера торжества інтерпретувального мислення» (с. 2). У дослідженні також описано роль фактури як осереддя інтерпретувального мислення.

Цзівей Кун (2020) у статті «Музична інтерпретація як прояв творчого самовираження» виокремлює низку професійно-особистісних характеристик артистів-співаків, а також трьох взаємопов'язаних етапів процесу творчої інтерпретації. Перший етап – ознайомлення з вокальним твором, другий спрямований на подолання технічних складностей, що закладені в нотному тексті, а «на третьому етапі відпрацьовується та формується готовність вокаліста до концертного виконання твору, відпрацьовуються виконавські прийоми з урахуванням образно-сислового змісту вокальної композиції» (с. 253)

У статті О. Вороновської та С. Чи (2023) актуалізовано проблему формування художньо-аналітичних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва засобами музично-виконавської інтерпретації, обґрунтовано думку про значущість художньо-аналітичних умінь як неодмінного чинника процесів моделювання музично-виконавської інтерпретації.

Більшість дослідників розглядають питання виконавської інтерпретації й недостатньо висвітлюють особливості її композиторського різновиду. Ця наукова розвідка має на меті заповнити вищезазначену прогалину.

### Виклад матеріалу дослідження

Феномен інтерпретації є неодмінним складником функціонування музичного твору. «Враховуючи відміни у змісті та способі існування інтерпретаційних версій музичного твору виділимо наступні різновиди інтерпретації: слушацьку, редакторську, виконавську, композиторську, режисерську, технологічну та музикознавчу», – наголошує В. Москаленко (2013, с. 8). Найактуальнішим для цього дослідження є перетин виконавської та композиторської інтерпретації. Тому варто розглянути найбільш оригінальні виконавські й композиторські версії твору «Павана» Г. Форе.

«Павана (паванілья) – старовинний танець у повільному плавному русі велично-урочистого характеру; нерідко входила до складу інструментальних сюїт XVII століття», – зазначено в словнику музичних термінів ("Павана", 2017, с. 189). Характерними рисами павани були: повільний темп, дводольний метр, двочастинна форма і гомофонно-гармонічна фактура. Павана була як придворний танець з XVI століття в Європі, під її музику проходили церемонії, пов'язані з вїздом влади до міста або проводами знатної нареченої до церкви. У творчості французьких композиторів XIX століття – К. Сен-Санса, Г. Форе, М. Равеля вона набуває іншого трактування. Павана К. Сен-Санса є частиною опер, а у Г. Форе та М. Равеля вона є оркестровим і фортепіанним самостійним твором. Габріель Форе звертався до жанру павани двічі, а в 1888 році створив композицію для невеликого оркестру. Вона вирізнялася ліричною мелодією й прозорою оркестровкою. Композиція звучала в повільному темпі, у тональності *fis-moll*, їй були притаманні романтичні риси й простежувались окремі ознаки імпресіонізму (додаткові контрапунктичні лінії арабескового типу й тяжіння до експериментів в оркестровій партитурі). Створено павану в тричастинній формі, її гомофонно-гармонічна фактура доповнювалася підголосками й контрапунктами, що виникали в процесі розвитку. Головна тема побудована на мелодії наспівного типу, що поєднує в собі поступовий рух вгору по ступенях ладу з оспівуваннями й низхідний рух з використанням коротких секвенцій. Основні ритмічні формули супроводжують мелодію від початку до кінця. Перша базується на комбінуванні тривалостей: «чверть залігвана з пунктирною восьмою й шістнадцята», що повторюється двічі; друга – «чверть та тріоль з восьмих тривалостей». Ці ритмічні мотиви в різноманітних комбінаціях сприятимуть розвитку мелодії. Ритміка мелодії базується на гармонічній фігурації рівними восьмими тривалостями, що виконуються

зі штрихом піцикато партією струнно-смичкових інструментів. Такий ритмічний контраст між мелодією й супроводом створює образ плинності часу й імітує серцебиття. Основний образний контраст твору заснований на зіставленні кантиленної мелодії й супроводу, який виконується відривчасто. Хвилеподібний розвиток формує кульмінації твору, що драматизують твір, але не обтяжують його. У характері твору простежується танцювальна жанрова основа, яка відображена в ритмічній основі мелодії. Композитор охарактеризував свій твір як елегантний, підкреслюючи мрійливий характер. В оркестровій версії тривалість звучання твору досягала 7 хвилин. Це пов'язано з тим, що темп в оркестрових інтерпретаціях визначався виконанням піцикато у струнно-смичкових інструментів, що становить основу фактури і є своєрідним пульсом, який проходить через весь твір.

Твір присвячений графині Елізабет Греффуль. Габріель Форе працював у різних музичних жанрах і мав звичку повертатися до своїх творів й аранжувати їх для інших складів. Композитор вирішив зробити павану більш величюю й створив нове аранжування на прохання графині Греффуль, долучивши мішаний хор до вже наявного оркестрового варіанту. Текст для цієї версії павани заснований на віршах, які в манері П. Верлена створив Робер де Монтескью, двоюрідний брат графині. Основним настроєм віршів була романтична безпорадність людини. Текст скомпоновано як діалог між жіночою та чоловічою хоровими групами. Твір отримав у композиторському аранжуванні більш монументальне звучання. Найчастіше композиторську інтерпретацію тлумачать як процес творчого перероблювання твору іншого композитора. Цього разу Г. Форе виступає як аранжувальник власного музичного матеріалу, пристосовуючи його до інших умов існування. Відомо, що в подальшому виконанні павана з хором була частиною хореографічної постановки, яку демонстрували просто неба. У композиторській версії твору повністю збережено оркестрову партію, а хорові групи дублювали основні мелодії й підголоски павани. За життя Г. Форе павану виконували в оркестровому варіанті, в оркестрово-хоровій версії та у фортепіанному викладі. Сам композитор намагався знайти найбільш відповідний темп для свого твору, тож іноді виконував твір швидше, а іноді повільніше.

Павану Г. Форе часто виконували як твір для оркестру, для фортепіано, для хору з оркестром, у перекладенні для скрипки з фортепіано. Більшість інтерпретацій наближені до авторських версій, але відрізняються темпом, фактурою, аранжуванням і тембровим рішенням. Деякі з них виникали з метою вшанування творчості композитора, музичного стилю, жанру. «Виникнення версій може бути своєрідною даниною творчості конкретного виконавця з метою його вшанування», – зауважує В. Тормахова (2017, с. 35). До інтерпретації відомого твору Г. Форе звернувся в 1995 році американський джазовий співак та диригент, десятикратний лауреат премії «Греммі» Роберт «Боббі» Макферрін-молодший, більш відомий як Боббі Макферрін. Він зробив аранжування оркестрової версії павани Г. Форе для голосу з оркестром і заспівав основну мелодію твору в експозиції та репризі. Б. Макферрін дотримувався такої стратегії щодо трактування композиторського задуму: «Абсо-



лютно справедливою є вимога до виконавця точного відтворення композиторського музичного тексту для достовірності художнього змісту твору» (Вороновська & Чи, 2023, с. 9). Усі оркестрові партії залишилися без змін, їх зіграв камерний оркестр (The Saint Paul Chamber Orchestra) під керівництвом Б. Макферріна. Унікальною особливістю співака є те, що він, маючи співацький діапазон 4 октави й гарний розвинутий слух, може з легкістю виконувати мелодії інструментального типу. Для нього легкими видаються виконання стрибків на широкі інтервали, а також спів у високому регістрі, імітування тембрів різних інструментів і застосування різноманітних штрихів. Співак спеціалізується на виконанні різних типів фактури, їх чергуванні та переході від співу основної мелодичної лінії до баса або середніх голосів. Серед вокальних прийомів Б. Макферрін застосовує спів мікстом, субтон, фальцет, а задля збереження необхідного балансу – «соло-оркестр», використовує мікрофон для підсилення голосу, як це розповсюджено в джазовій і поптрадиції. Ц. Кун (2020) стверджує, що «художнє втілення інтерпретації вимагає наявності у виконавця-вокаліста певних професійних та психологічних характеристик, серед яких: інтелект, емоційна чуйність, темперамент, наявність музичного досвіду, виконавська витримка, здатність контролювати власне виконання тощо» (с. 252). Застосування цих професійних та психологічних характеристик можна почути у версії Б. Макферріна. Відмінною рисою цієї композиторської й виконавської інтерпретації є те, що Б. Макферрін співав без віршованого тексту, не використовував традиційний скет, а намагався імітувати голосом гобой і віолончель. Його виконавська версія є доволі переконливою, оскільки, з одного боку, йому вдалося передати граційність і танцювальність жанру павани, а з іншого – тепле вібрато струнних та дихання людських голосів. У репризі твору продемонстровано, як легко співак відтворює мелодію в першій октаві й піднімається по гамі вгору до звуку «fis» у другій, імітуючи тембр скрипки. Тривалість твору 5 хвилин 45 секунд. Інтерпретаційна версія Б. Макферріна звучить у найбільш швидкому темпі – «чверть дорівнює 84 удари за хвилину», оскільки він співає мелодію, демонструючи кантиленне звуковедення і не може користуватися ланцюговим диханням, що є доступним у хоровому виконанні. Особливим надзавданням цієї версії є поєднання виконавської, диригентської та композиторської інтерпретації (MagaMaghellaMago, 2011). Як зазначає Ц. Кун (2020), «під час роботи над музичним твором завдання виконавця-вокаліста полягає у правильному визначенні співвідношення композиції з часом її створення, особливостями композиторського письма та врахуванням стильових рис» (с. 253). На наш погляд, співакові вдалося передати стилістику романтичної доби й розкрити композиторський задум, використовуючи власний досвід виконання широкого спектра напрямів академічної та неакадемічної музики.

Авторська версія павани у фортепіанному викладенні, яку часто демонстрував Г. Форте на музичних вечорах своїх сучасників, має камерний характер. Версія для фортепіано є скороченою вдвічі (порівняно з оркестровою), її тривалість 2 хвилини 21 секунда. У ній виникає необхідність відтворення тембрального, оркестрового звучання на фортепіано, що відображає різні

грані одного образу. Темброва різноманітність досягається завдяки техніці педалізації. У першій половині твору, що виконується в межах динамічного діапазону *pp-mf*, використовується ледь помітна педаль, що є найважливішим регулятором звуку, її делікатне точне використання забезпечує плавність звуковедення лівої руки. Акомпанемент лівої руки в першій частині звучить зі штрихом, що нагадує *detaché*, а кантиленна мелодія, що виконується правою рукою, відтворює легато струнних смичкових інструментів. У такий спосіб фортепіанна версія павани імітує оркестрову. У першій частині мелодія звучить однострунно, а в другій тема дублюється в октаву, в терцію, створюючи більш щільне оркестрове звучання. Посилення напруження створюється через охоплення більш високого регістру й завдяки динамічному діапазону, що коливається в межах *mp-f*. Порівняно з оркестровою версією фактура в кульмінаційних епізодах спрощена, але відсутність традиційного для оркестру дублювання робить звучання більш легким і прозорим.

Однією з оригінальних сучасних інструментальних версій павани Г. Форє є аранжування для гітари та струнного квартету, що створив Томас Кенігс, а квінтет угорських музикантів майстерно зіграв, зокрема гітарист Чаба Сабо та квартет Assord, до складу якого входять Петер Мезо та Чонгор Веер (скрипки), Петер Кондор (альт), Матіяш Олветі (віолончель). У 2013 році квінтет зробив запис твору Г. Форє, що ввійшов у їхній альбом «Pick Up the Pieces!».

У цій інтерпретації наявна переробка нотного тексту Г. Форє. Твір скорочено, у ньому відсутня головна кульмінація. Тривалість композиції 5 хвилин 26 секунд. Вона звучить у такому темпі: чверть дорівнює 78 ударів за хвилину. У першій частині павани максимально збережений авторський текст, а в другій додаються контрапункти й підголоски до основної мелодії, що компенсують відсутність дублювань мелодії, які відрізняють оркестрову партитуру (Toth, 2013). Як зазначалося, фактура павани (гармонічна фігурація, що виконується піцикато) має важливе значення для створення образу твору. Ю. Ніколаєвська (2020) констатує: «фактура є репрезентом і способу мислення композитора, і певної комунікативної ситуації» (с. 154). У цій інтерпретації підкреслено «пульс» у фактурі, що виконується піцикато смичковими інструментами й гітарою (почергово). Це демонструє можливість, яку В. Москаленко (2013) описав так: «Засобами виконавського темпоритму можна по-своєму вибудувати архітектуру музичного твору» (с. 64). Виконавський темпоритм у поєднанні з детально аранжованою фактурою дає змогу створити цілісний твір. Основна мелодія розподіляється між смичковими й гітарою. У цій композиторсько-виконавській інтерпретації підкреслено танцювальні жанрові витоки павани. Незважаючи на камерний склад ансамблю, завдяки використанню різноманітних технік і штрихів твір звучить насичено. Інтерпретація гітариста Чаба Сабо та квартету Assord твору «Павана» Г. Форє підкреслює стилістику романтизму.

## Висновки

Інтерпретація є основою побутування музичного твору. Композиторська інтерпретація є складним багатозаровим процесом. Трапляються випадки, коли

автор твору перебуває в стані творчого пошуку навіть після створення своєї композиції. Габріель Форє втілює свій авторський задум у трьох варіантах: оркестровому, фортепіанному та оркестрово-хоровому. Для композитора характерне експериментування з аранжуванням своїх творів та їх темпоритмом і тембровою палітрою.

У кінці ХХ – першій третині ХХІ століття твір «Павана» Г. Форє часто виконували в різних версіях (від оркестрової та фортепіанної до оркестрово-хорової і різноманітних ансамблів). Виконавці й аранжувальники надають своїм інтерпретаціям унікальний колорит та виразність, змінюючи темп, оркестровку й застосовуючи оригінальні темброві рішення. Б. Макферрін у своїй версії твору Г. Форє співає основну мелодію разом з оркестром, використовуючи широкий вокальний діапазон та різноманітні вокальні техніки, щоб передати різні відтінки музичного образу. Його композиторсько-виконавська інтерпретація відображає стильові особливості романтизму. У версії «Павани» Габрієля Форє, яку аранжував для гітари та струнного квартету Томас Кенігс і виконав квінтет Assord, можна спостерігати цікавий підхід до інтерпретації класичного твору. У цій версії відбувається композиторська переробка нотного тексту, скорочення твору, а також додавання контрапунктів та підголосків до основної мелодії, що формує новий шар виразності й дає змогу компенсувати відсутність дублювань мелодії, які характерні для оркестрової партитури. Ця інтерпретація підкреслює танцювальні жанрові витоки павани за допомогою фактури й темпоритму. Модифікації, що відбуваються з композицією, ілюструють надзвичайний художній потенціал твору.

### Список бібліографічних посилань

- Вороновська, О. В., & Чи, С. (2023). Музично-виконавська інтерпретація як засіб формування художньо-аналітичних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва. *Науковий вісник Південноукраїнського університету імені К. Д. Ушинського. Педагогічні науки*, 3(144), 7–14. <https://doi.org/10.24195/2617-6688-2023-3-1>
- Кун, Ц. (2020). Музична інтерпретація як прояв творчого самовираження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури й мистецтв*, 3, 250–254. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2020.220143>
- Москаленко, В. Г. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ – початку ХХІ століть)* [Дисертація доктора мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського].
- Павана (паваніля). (2017). В В. Тимків & О. Подручна (Уклад.), *Словник музичних термінів* (с. 189). Видавець Вадим Карпенко.
- Тормахова, В. (2017). Особливості інтерпретації в поп-музиці. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1(36), 32–36.

- MagaMaghellaMago. (2011, July 23). *Gabriel Fauré – Pavane – op. 50* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=IN-cY-f8Yqs>
- Toth, P. (2013, September 28). *Gabriel Fauré – Pavane (guitar & string quartet)* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=pOXZy\\_41FWs](https://www.youtube.com/watch?v=pOXZy_41FWs)

### References

- Kong, Z. (2020). Muzychna interpretatsiia yak proiav tvorchoho samovyrazhennia [Musical interpretation as a manifestation of creative self-expression]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 250–254. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2020.220143> [in Ukrainian].
- MagaMaghellaMago. (2011, July 23). *Gabriel Fauré – Pavane – op. 50* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=IN-cY-f8Yqs> [in French].
- Moskalenko, V. H. (2013). *Lektsii z muzychnoi interpretatsii* [Lectures on musical interpretation]. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
- Nikolaievska, Yu. V. (2020). *Muzychna komunikatsiia yak interpretatyvnyi fenomen (na prykladi tvorchosti XX – pochatku XXI stolit)* [Musical communication as an interpretive phenomenon (based on the creative work of the 20th – early 21st centuries)] [Doctoral Dissertation, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts] [in Ukrainian].
- Pavana (pavanilia) [Pavana (pavanilla)]. (2017). In V. Tymkiv & O. Podruchna (Comps.), *Slovyk muzychnykh terminiv* [Dictionary of musical terms] (p. 189). Publisher Vadym Karpenko [in Ukrainian].
- Tormakhova, V. (2017). Osoblyvosti interpretatsii v pop-muzytsi [Features of interpretation in pop music]. *The Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Specialization: Art Studies*, 1(36), 32–36 [in Ukrainian].
- Toth, P. (2013, September 28). *Gabriel Fauré – Pavane (guitar & string quartet)* [Video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=pOXZy\\_41FWs](https://www.youtube.com/watch?v=pOXZy_41FWs) [in French; in English].
- Voronovska, O. V., & Chi, X. (2023). Muzychno-vykonavska interpretatsiia yak zasib formuvannia khudozhno-analitychnykh umin maibutnykh uchyteliv muzychnoho mystetstva [Musical-performing interpretation as a means of forming artistic and analytical skills of future musical art teachers]. *Scientific Bulletin of South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky. Pedagogical Sciences*, 3(144), 7–14. <https://doi.org/10.24195/2617-6688-2023-3-1> [in Ukrainian].

**INTERPRETATION OF GABRIEL FAURÉ'S PAVANE:  
COMPOSITIONAL AND PERFORMING ASPECTS****Victoriia Solohub<sup>1a</sup>, Svitlana Hrynenko<sup>2b</sup>, Olena Pikhtar<sup>3a</sup>**<sup>1</sup>PhD in Pedagogy, Associate Professor at the Department of Music and Choreography;

ORCID: 0000-0001-7346-7929; e-mail: victoriya12ds@gmail.com

<sup>2</sup>Doctor of Philosophy, Senior Lecturer at the Department of Musical Art;

ORCID: 0000-0003-2591-0054; e-mail: svitlanangm@gmail.com

<sup>3</sup>PhD in Pedagogy, Associate Professor, Head of the Department of Music and Choreography;

ORCID: 0000-0001-6292-3810; e-mail: pihtar@i.ua

<sup>a</sup>Separate subdivision "Mykolaiv Branch of Kyiv National University of Culture and Arts", Mykolaiv, Ukraine<sup>b</sup>Mykolaiv Professional College of Culture and Arts, Mykolaiv, Ukraine**Abstract**

Modern interpretations of Gabriel Fauré's *Pavane* demonstrate the artistic potential of the work. The variety of performances (from large orchestral and choral ensembles to chamber ensembles) shows the wide possibilities of the composition. The composer's and performer's versions of B. McFerrin's composition and performing versions reveal a tendency to preserve the author's text, despite the performance of the main melody by voice. The version for guitar and string quartet arranged by Thomas Koenigs and performed by the Accord Quintet, demonstrates a performing interpretation with the composer's reworking of the work. **The purpose of the research** is to reveal the expressive possibilities of Gabriel Fauré's *Pavane* and to characterise the specifics of his interpretation. **Research methodology.** The article uses the following methods: theoretical – in analysing the studies of domestic and foreign authors and available information sources; synthesis method – to establish the links between the elements identified during the analysis in order to establish a holistic concept and generalise the information obtained. **Scientific novelty.** For the first time in national scientific thought, the peculiarities of the performing and composer's interpretation of G. Fauré's *Pavane* are considered, and its expressive means and artistic potential are highlighted. **Conclusions.** Currently, there are many modern interpretations of G. Fauré's *Pavane*. These performing versions are adapted for different performing groups. The modifications that take place with the composition illustrate the extraordinary artistic potential of the work. Despite the changes in the performing cast, tempo and texture, the work has not lost its relevance and popularity in the present day. The components, that are most frequently changed, are tempo, arrangement, and textural and structural modifications.

**Keywords:** *Pavane*; Gabriel Fauré; interpretation; orchestra; choir; ensemble; piano; composer; vocal



DOI: 10.31866/2616-7581.7.1.2024.303766  
UDC 783.2:[781.68:78.071.1(477)]Vedel

## SPECIFICITY OF ARTEMII VEDEL'S PERFORMING INTERPRETATION OF LITURGICAL WORKS ON THE EXAMPLE OF THE LITURGY OF ST. JOHN CHRYSOSTOM'S (C-DUR) ARTISTIC PRESENTATION

Ihor Tylyk<sup>1a</sup>, Vladyslav Lysenko<sup>2a</sup>

<sup>1</sup> PhD in Art Studies,

Senior Lecturer at the Department of Musical Art;

ORCID: 0000-0003-2896-631X; e-mail: tilik1968@ukr.net

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

ORCID: 0000-0001-9270-5590; e-mail: vlad.lysenko@icloud.com

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

---

### Abstract

The purpose of the research is to highlight the peculiarities of the artistic interpretation of A. Wedel's liturgical works, on the example of the artistic presentation of the Liturgy of St. John Chrysostom (C-dur). The research methodology is based on the universal methods of scientific knowledge: induction, deduction, synthesis, structural and comparative analysis, cultural reconstruction, principles of objectivity and historicism. The scientific novelty of the research lies in the formation of a clear idea of artistic and interpretive approaches to the performance presentation of A. Vedel's liturgical works and the specifics of the use of the composer's liturgical works in modern liturgical and concert practice. The article is the first to propose an original artistic concept of a concert and performance interpretation of Artemius Vedel's Liturgy in C-dur. **Conclusions.** The research has revealed that sacred musical liturgical imagery was for A. Vedel a source of reflection of his religious sentiments and at the same time a means of expressing an individual attitude to real-life events, actualised through various compositional vocal and choral means. The publication proves the following points: A. Vedel's liturgical works are based on the traditional principles of Orthodox liturgical practice and are an organic part of the composer's church music heritage; the interpretive and performing algorithm of choirmaster's work on A. Vedel's liturgical works, and in particular, the C-dur liturgy. Vedel's liturgical works, especially the C-dur liturgy, should aim to reveal semantic subtexts and associations in the composer's creative intentions, characterising the composer's psychological personality and clarifying the religious and philosophical content inherent in the score.

**Keywords:** liturgical creativity of A.L. Vedel; Liturgy of St. John the Baptist in C-dur; corporate-textual analysis; interpretation-performance algorithm; modern Ukrainian choral performance



## Introduction

In the confusing maelstrom of today's dramatic events, the course of which, without exaggeration, determines the essential ontological and existential fundamentals of Ukraine's existence as a sovereign state and nation, the appeal of domestic performers and various artistic groups to outstanding masterpieces of the past, to works that are a true spiritual decoration, acquires crucial importance in the treasury of national musical culture. An important step on this path is the revival and popularisation of pages of the liturgical works of the brilliant Ukrainian composer of the second half of the 18th – beginning of the 19th centuries, which is not still known well to the Ukrainian public. Artemiy Lukyanovich Vedel (1767 – 1808), whose name, along with the names of M. Berezovskyi, D. Bortnyanskyi, and S. Degtyarev, is inscribed in golden letters in the pantheon of Ukrainian musical art. The solution to the indicated problem requires a thorough scientific analysis of issues related to the search and practical development of interpretative and performance algorithms that are maximally relevant to the compositional specificity of the artist's artistic ideas. In this regard, special emphasis in this publication is made on the artistic, interpretative and choral analysis of individual sections of the Liturgy of St. John Chrysostom in C major, which, according to the authors of the study, most clearly characterises the interpretative approaches to the artistic presentation of A. Vedel's artistic idea.

**The purpose of the study** is to highlight the peculiarities of the artistic interpretation of the liturgical work of A. Vedel on the example of the artistic presentation of the Liturgy of St. John Chrysostom C-dur.

## Recent research and publications analysis

As evidenced by the current scientific work of modern musicologists, the defining formant of the creative phenomenon of A. Vedel has a deep affinity with the living element of Ukrainian musical melos and at the same time a close organic connection with folklore and sacred symbolism. A clear awareness of these factors becomes a key point in understanding the religious and philosophical specificity of A. Vedel's artistic worldview, and therefore, the basis for the formation of an optimal interpretation algorithm while performing the presentation of the composer's creative ideas.

*The analytical base* of the research is based on historical-biographical, artistic and theoretical-musicological scientific works, particularly T. Husarchuk (2003, 2019), M. Borovyk (1971), I. Sonevytskyi (1966), L. Kornii (1998), V. Kuk (1995), A. Kutasevich (2015), I. Tylyk (2013), I. Tylyk and V. Lysenko (2021) directly related to the investigated problem.

The decisive role in the research is played by the application of analytical studies accumulated in the latest and most thorough monograph by T. V. Husarchuk (2019) «Artemii Vedel. The figure of the artist in the context of the epochs», published for the 250th anniversary of the composer's birth, which encyclopedically summarises all the most important developments carried out during the 150 years of research in various aspects of specialised issues.



*The source-scientific and notographic basis of the research* is based on sheet music and notographic reference editions "Annotated index of works by Artem Vedel" (Husarchuk, 1997), Artem Vedel (2000) Divine Liturgy of St. John "Chrysostom and 12 spiritual choral concerts", Artemiy Vedel (2007) "Spiritual works", which illustrate various genre-stylistic aspects of the creative heritage of Artemy Vedel.

### Presentation of the research material

As evidenced by the performance experience of prominent domestic choirmasters of the past and present, in particular P. Goncharov, N. Horodovenka, V. Ikonnyk, O. Koshyts, M. Krechko, V. Kolesnyk, P. Muravskyi, M. Hobdych, E. Savchuk, the performance of works Artemiya Vedelya requires special creative effort, intellectual and emotional concentration from the conductor and choristers. This is due to the fact that the unique musical talent of the composer, combined with his deep religious and worldview accentuation, forms an additional existential-semantic level of musical drama, the presence of which gives reason to see in many of A. Vedel's works are not only purely artistic but also a philosophical concept (Tylyk, 2013).

Given this, it should be taken into account that any artist, turning to a certain canonical text or a sacred image associated with it in his work, predictably goes beyond the semantic boundaries delineated by purely religious categories, extrapolating the universal comprehensiveness of the sacred textual material into an individual projection of artistic perception. As a result of such an artistic reinterpretation, a qualitatively new virtual reality emerges, in the system of which the verbal canonical text is enriched with a broad spectrum of the author's meanings and subtexts, projecting the author's concept into the plane of subjective-associative ideas of a certain audience.

This circumstance acquires special importance considering the fact that the work of A. Vedel absorbed not only his thoughts and experiences but also reflected the emotional flavour of the dramatic age that Ukrainian society was experiencing at the end of the 18th century. The unlimited spectrum of life situations accumulated in the system of biblical and psalm drama allowed the composer to find a personal reading of Old Testament images, to fill them with a deeply individual meaning. This determines the presence in many of the artist's works of signs of hidden dialogism, as one of the leading principles of Vedel's musical and sacred drama. Its essence is actualized in the plane of a deeply individualized and insightful prayer conversation, during which the human personality, imbued with the religious sentiments that it experiences at the time of the Liturgy, reconciles its spiritual world (according to the terminology of H. Skovoroda – "microcosm") with the transcendental emanations of the Supreme of God's Providence, sincerely hoping for the resonance of the human nature in the Divine, – or simply put – hoping for the Supreme forgiveness, compassion and mercy. This primarily evangelical prayer algorithm characterizes the connection between the spiritual world of A. Vedel and the specifics of its reflection through musical art. This connection coordinates the process of musical and lexical individualization in the work of A. Vedel, the character of which depends on the degree of emotional "experience" by the

composer of the information embedded in the biblical and psalm plot (Tylyk, 2013).

At the base of Vedel's understanding of the sacred story is a centuries-old layer of the Eastern Christian Orthodox tradition, on the foundations of which the Ukrainian cultural environment has been based for a long time. Like most prominent Ukrainian figures of the 17th and 18th centuries, A. Vedel saw canonical texts as a universal tool for reflecting his thoughts and beliefs.

The unlimited spectrum of life situations accumulated in the system of biblical and psalm drama allowed the composer to find a personal reading of Old Testament images, to fill them with a deeply individual meaning. In the process of such a creative rethinking, authentic verbal and poetic symbolism was enriched with new personified meanings, being projected into the plane of a specific artistic idea. As a result, every thought expressed on the pages of the Bible acquired several semantic interpretations, which happened in direct dependence on the "plot-role" context in which the canonical text functioned in the system of dramatic architecture of a specific creative idea.

Based on the multivariate specifics of the use of verbal and textual canonical sources in the work of A. Wedel, it is possible to identify at least two approaches to the composer's interpretation of the biblical-psalm allegory and its projection into the plane of musical vocabulary. The first of them focused on the ascetic patristic tradition and was based exclusively on immersion in the world of religious and mystical phenomena. The second, which, in our opinion, is to a greater extent inherent in the artistic thinking of A. Wedel involves the reinterpretation of the canonical text through the prism of individual emotional and psychological experiences in which the composer was at the time or after reading the corresponding canonical text. This, involuntarily, suggests that A. Wedel's musical-figurative associations arose, for the most part, under the influence of textual images reinterpreted from the point of view of a certain real-life situation, or in the projection of some historical event and the associated patriotic or a moralistic context.

This can be seen most clearly in the spiritual concerts of A. Vedel, in which the musical and dramaturgical development is characterized by a special scale and plot diversity. However, in the works of the liturgical and liturgical direction, the tendency towards psychological and figurative detailing is quite noticeable. This, in particular, is evidenced by the Liturgy of St. analyzed in this publication. John Chrysostom in C-dur, which, in contrast to the more famous autograph Liturgy in E-dur, belongs to the relatively early works of A. Vedel, according to T. Husarchuk (2019), was created, perhaps, during the composer's studies at Kyiv-Mohyla Academy. This, according to the researcher, is the reason why this liturgy is characterized by a much simpler, yet logical and consistent structure. This can be traced both in the context of the overall dramaturgical architecture of the cycle and in the plane of its constituent elements, in particular at the level of scale-tonal relationships.

Given this, one cannot overlook the fact that, as T. Husarchuk (2019) notes, although C major frames the entire cycle, its internal sections present a whole series of minor keys and not only the first but also the second degree of kinship (p. 459).

Along with this, in the C-dur liturgy, one can find certain features of that mature style, which will later develop in the artist's work. This, in particular, can be traced in the specifics of the composer's use of characteristic emphatic and expressive intonations, contrasting ludo-harmonic, textural and timbral-register juxtapositions, thanks to which he strives to reproduce an individual emotional colour adequate to his worldview.

The specified algorithm characterizes the ratio of original and typological stylistic elements depending on their application in a certain artistic idea, and also determines the parameters of the interaction of the musical and poetic-verbal levels of figurative drama, revealing the following regularity: what, according to the composer, is the most important (individually significant) is brought to the fore, instead the secondary (typologically generalized) "recedes to the shadows".

The given arguments give ample grounds for asserting the presence in many of the artist's works of a complex two-level dramatic architecture, in which the initially sacred level of the canonical biblical-textual source becomes the basis for the next semantic level, which accumulates in itself the quintessence of the author's thoughts and experiences, extrapolated into the sphere of artistic self-expression. This proves that not every performer, even if he is gifted with outstanding musical abilities, can master all the explicit and hidden semantic concepts embodied in the composer's work.

Striving to reproduce in real sound any of A. Vedel's works, in particular the C major Liturgy analyzed in this publication, the conductor-choirmaster must be not only a performer but also a philosopher and music director, seeing, according to the apt words of H. Skovoroda, "the invisible through the visible". In other words, as T. Husarchuk (2003) points out when analyzing the work of A. Vedel, and (*let's add from ourselves – T.I., L.V.*), – when performing it – it is necessary to carefully monitor the course of the composer's thought, the specifics of the dramatic interaction between the textual source and its reflection in the musical embodiment.

Taking into account the above considerations, let's try to analyze the structural algorithm for the distribution of plot-figurative plans, which embody the artistic-interpretive concept of the stage-performance presentation of A. Vedel's Liturgy in C-dur. For this purpose, let's take a closer look at several sections of the indicated Liturgy, namely "Cherubic" (No. 7), "It is worthy" (No. 12) and "Our Father" (No. 13).

The choice of these parts is determined by the desire of the authors of this publication to reveal different algorithms for the ratio of musical and textual series in the works of A. Vedel and, as a result of such an analysis, substantiate theoretical and practical approaches to performance interpretation. At the same time, the main emphasis in the analytical discourse falls on the identification of the characteristic features of the use of various compositional and lexical means, depending on the specifics of the author's artistic idea. It is in this context that it is most appropriate to identify the outlined characteristics based on the table proposed above. So, let's consider this aspect in more detail.

As can be seen from the score of "Kheruvimskaya" (No. 7), the composer in this piece resorts to using a surprisingly transparent and laconic form of musical

presentation, which involuntarily impresses with its perfection and ingenious simplicity. Involuntarily, analogies arise with ancient categories of aesthetics, with their inherent proportionality and emotional balance. As evidenced by the score, the form of the work is strophic, corresponding to all the necessary parameters of the canonical text and Orthodox service practice. As predicted by the sequence of implementation of this section of the service, which, as is known, represents the initial stage of the liturgy of the faithful preparing the prerequisites for the implementation of the highest sacrament of anaphora (Eucharistic canon), the Cherubim Song is structured in Wedel in a complex two-part form: A(a1+a2+a3) - в - B (a4+c).

As evidenced by this form, the composer deliberately uses almost the same musical material throughout the work, which, however, corresponds to different verbal and poetic content. At the same time, the last section B ("As if We will Lift the Tsar") at the beginning also begins with the main motive (a 4), but later it is supplemented with a fundamentally new musical construction(s), on the words "Hallelujah", in which the principle is applied in the first four measures ascending sequence and with final balance in the opposite intonation direction. In this regard, it is characteristic that apart from this construction, sequentiality is not used anywhere in this work.

Now let's move on to a more detailed analysis of the use of texture tools. Regardless of the fact that the successful section of the liturgy is obviously dominated by harmonic development, the role of melody inherent in Vedel's thinking is no less clearly outlined, which, according to most musicologists, is the main driving component of the artist's compositional style. Perhaps this is due to the fact that in all cases where Wedel can apply the principle of textured melodization, he actively does so. In view of this, it is enough to carefully trace the intonation-rhythmic patterns of the soprano and bass parts, between which one can trace complete autonomy and individual expressiveness. This gives reason to talk about Vedel's use of signs of expressive polyphonization of harmonic movement, with a clear outline of separate musical and rhetorical techniques, namely anabasis and kata-basis (bass part of the first 1-4 measures of each of the stanzas).

In this regard, it seems quite logical to use A. Wedel's technique of prepared refrain is due to the refrain of alto syncopation in A, on half beats 1-3 of 1-2 bars. Even though all voices enter simultaneously throughout the work, the distinct individualization of the melodic lines of each of the parts allows us to consider the musical development, not only through the prism of harmonic but also polyphonic regularities, which are emphasized by the given examples.

Features related to the functional lado-harmonic structure of the work are no less revealing. As evidenced by the analysis, the composer uses cherubic harmonic vocabulary on the border of baroque-classicist stereotypes, taking into account the experience of both previous eras and contemporary Western European musical practice. Given this, reliance on consonance is indicative. Constant use of shifts and inversions within the same function, combination of diatonic exposition with episodic chromaticization due to the use of harmonic and melodic minor. In the process of harmonic development, a single-tonal development

is successfully combined with deviations in the first degree of affinity (in the tonality of the subdominant a-moll-d-moll-a-moll), while it is characteristic that each of the strophic constructions of each section ends with a dominant, which creates the effect of incompleteness and tonal openness (question emblem). Only in the last section B (Hallelujah) is the final confirmation of the main tonic function.

In addition to the considered parameters, a few words should be said about tempo and dynamic characteristics. In general, they correspond to the traditional requirements for the performance of this section of the service, namely, the first three stanzas are slow (*adagio*) in piano dynamics, and the final section is traditionally performed on the forte in an *allegro* tempo, although for some reason the editors note the piano in the score. Such a discrepancy is due to either an accidental proofreading error or an insufficiently clear understanding of the plot of the liturgical text and obviously could not have been made by the artist himself, who perfectly knew all aspects of the Orthodox liturgy.

No less interesting patterns can be traced in number 13 of the Our Father. As in the previously considered numbers, the musical development unfolds according to the principle of strophism, however, unlike *Cherubymskaya*, where the repetition of one musical structure prevails, in *Our Father* the musical development is constantly changing according to the change of the text, this is what determines the form of the work, which is characterized by greater diversity. In general, several sections can be found in the work, which are clearly distinguished by caesura due to pauses and fermatas. It seems somewhat unusual that the composer deliberately used the addition with the repetition of the same fragment of the text on the words "of the evil one". Involuntarily, the thought arises that the composer subconsciously resorts to an apotropaic effect. Which, as is known, is connected with the ritual-magical function of warding off evil spirits. This function can be traced historically in archaic forms of ancient religious cults starting from the Sumerian-Babylonian and Ancient Egyptian and Ancient traditions, as well as in the folklore of various countries. In particular, in Ukrainian folklore, in the calendar and ceremonial songs, in particular in *vesnianky*, *Kupala* and *Obzhynka* songs. However, it is not excluded that in this case, it is due to a completely different motivation, namely the purely technical necessity of expanding the final section of the musical form (cadence stage) at the expense of the final lines of the used text.

Regarding the textural development, the obvious dominance of the harmonic presentation should be noted first of all, with a tendency to use classical ladi-tonal and functional-harmonic means. Given this, it is indicative that the composer diversifies the harmonic texture due to the active melodization of the bass part. This is particularly evident in the opening measures of the piece (1-3), where the *anabasis-katabasis* relations are implemented due to inversions within the tonic function. As a result, one gets the impression that the melody goes from the soprano part to the bass part, respectively, on the words "Our Father, let us eat." In the future, approximately the same algorithm is traced in relation to other parties. So, in particular, in measures 6-10 between the soprano and tenor parts, the use of a parallel sext movement draws attention, which later, starting from measure 16 and up to 21, moves to the soprano-alto ratio. The specified interval para-

lileisms create the effect of emotional variability and diversity and at the same time outline the tendency to melodize the harmonic movement. In this context, it should be noted the presence of the score of repeated deviations and modulations in the tonality of the first degree of affinity. Along with this, the juxtaposition technique (40-41 vol.) f-moll-As-dur is occasionally used. As for the tempo and dynamic characteristics, it should be noted that they correspond to the semantic accentuation in the prayer text, which to a certain extent simplifies this interpretive aspect in the process of real performance practice.

One of the important aspects of work on artistic interpretation is the search for optimal timbral and register parameters in the performance process. In order to find them, the conductor-choirmaster needs to do a lot of work during separate and general rehearsals, during which, in the experimental mode, the discovery and express analysis of various combinatorial algorithms at the level of comparison or synthesis of individual timbres of the choristers takes place. Unfortunately, in most cases choirmasters do not pay due attention to this aspect of rehearsal work, limiting themselves to the creation of a purely generalized timbral model, in which the figurative and emotional relief of the musical fabric is not revealed. In particular, Pavlo Muravskiy, an outstanding luminary of the domestic choral business, drew attention to this more than once, emphasizing the importance of correct timbral-overtone focusing of sound streams directed in the direction of the listening audience. This is also evidenced by the memories of most outstanding opera vocalists, whose experience convinces us of the extremely important value of a high or so-called metallic formant, capable of "piercing" the sound of the orchestra, ensuring optimal extrapolation of the sound flow in different directions of the acoustic space. No less important is the problem of finding multivariate algorithms in the plane of timbral mixes. After all, the same chord, and the same consonance can be sung in a completely different timbral context: sharply, softly, muffled-shadowed (the timbral sfumato effect). These techniques can be perfectly implemented under the conditions of a polyvariant combination of individual timbres of the choristers, which form the choral part. Thanks to this approach, an additional timbral score is formed, which reveals the figurative and dramaturgical contexts and subtexts embedded in a specific work much more deeply. This is what quite often distinguishes a highly skilled artistic performance from the usual voicing of a score.

A similar situation can be traced with agogic properties. As you know, the tempo determines the speed of the musical process, outlining the figurative and dramatic relief of the artistic idea. That is why any tempo remark marked in the score should not be interpreted abstractly, but only through the prism of a certain interpretive concept that guides the conductor in the process of realizing the composer's artistic idea. From this follows the syncretic interrelationship of tempo development with aspects of timbral dramaturgy, the specifics of the use of other components of choral sonority. In particular, textural and register characteristics, dynamics, character of sound management, strokes, diction, articulation, etc. Based on this, the main attention of the conductor when reproducing a certain tempo context is a priori determined by the depth of his understanding not



only of the actual score of the piece, but also of the hidden intentions and motivations, spontaneously or, on the contrary, consciously engraved in the urtext by the composer. This proves once again that the performance of the composer's works cannot be reduced to a banal reproduction of the score, because each of Wedel's creative ideas ultimately, like any of the outstanding composers, involves reading that information that does not lie in the surface of the musical text but is contained in the hidden trends that led to the emergence of certain specific ideas.

Based on the outlined observations, we will try to identify the main problems and tasks that need to be solved in the process of implementing the artistic and interpretive algorithm of the concert and stage performance of the composer's liturgical works (on the example of the Liturgy of St. John the Chrysostom in C major by A. Wedel). They can be divided into several main categories, namely:

- **interpretive, related to the artistic reinterpretation** of the authentic author's text, or different textological revisions used in modern concert performance. Such problems include:
  - the search for the optimal interpretation algorithm corresponding to the composer's artistic concept;
  - revealing the aspects of compliance of specific methods of manual-conducting technique capable of transmitting the interpretive model of the conductor-choirmaster to the choristers-performers as accurately as possible.
- **organizational and methodical**, which include:
  - solving urgent issues related to the establishment of effective communicative interaction between the conductor and the choir at the stage of separate rehearsals. This aspect is important given the need to constantly switch the conductor's attention to different combinations of individual parts at a specific stage of a separate rehearsal;
  - search for optimal acoustic conditions for rehearsal work, for concert performance and audio recording. Solving the specified problem is the exclusive prerogative of the artistic director-conductor, who must personally monitor compliance with the necessary acoustic parameters of the presentation of each of the performed works. In this context, it is worth recalling that the most outstanding conductors of all times always paid special attention to this aspect, and even, in those cases when, under certain circumstances, it was impossible to objectively achieve the improvement of real acoustic conditions, they tried, as far as possible, take into account the associated risks. For example: if the reverberation effect is not sufficiently detected in the hall or it is absent at all, an experienced conductor must fundamentally rethink the practical aspects of phonation, trying to compensate for the objectively unfavorable acoustic conditions through the use of fermatas, masterful mastery of sound filtering;
- **problems related to the formation of an algorithm for the presentation** of previously unperformed or incompletely performed works. It is to such works that the Liturgy of A. Vedel in C major, analyzed in this publication, should be attributed.



This algorithm should include points related to the theoretical justification of the specified presentation, its delivery to the listeners should ideally be pre-announced by messages in modern communicative media records, in particular through the sphere of Internet platforms and social networks. At the same time, several announcements should be made on radio and television, which will allow it to reach a more conservative audience of listeners who are not sufficiently involved in modern Internet technologies.

• **chronotopic-locational**, related to the choice of a specific place and date for a specific concert presentation by the artistic director and conductor. When solving the specified problem, it is necessary to take into account:

- the chronotopic-biographical correlation of a certain concert with some important real event in the life of the composer – the author of the work.
- Correspondence of the place of the concert to the sacred direction of the composer's work: in the case of A. Vedel, according to the principle – sacred music – Christian Orthodox church.

• **innovative-representative** – in the field of application of technologies of the informative-visual direction, associatively connected with a certain performed work. For example, in the case of the performance of works by A. Vedel, it could be a creative installation using fragments of a documentary about his life and work, slides, reproductions of famous paintings and iconographic works, photographs of archival materials (books, letters, portraits, etc.). The use of this approach requires certain technical equipment, as well as the involvement of a professional director, set designer, a consultant.

## Conclusions

Summarizing the presented considerations and observations, we will outline the most important positions, which, in our opinion, best characterize the essence of the conducted research:

• The liturgical work of A.L. Vedel is based on traditional principles of Orthodox liturgical practice and is an organic component of the composer's church-musical heritage,

• Liturgy in C-dur, as well as autographic liturgy in E-dur. is a completely original artistic phenomenon that vividly characterizes the unique facets of A.L. Vedel's compositional talent

• It is expedient to interpret the C-dur liturgy as a separate stage genre-style link of a long evolutionary process of realization of the artist's compositional talent. This gives reason to draw various stylistic parallels between the S-dur liturgy and other Vedel works of the liturgical direction.

• The interpretation and performance algorithm of the choirmaster's work on the liturgical works of A.L. Wedel, and in particular the C-dur liturgy, should be aimed at revealing in Wedel's creative idea those semantic subtexts and semantic associations that characterize the psychological individuality of the composer, and along with thereby clarifying the religious and philosophical meaning embedded in the score.

Undoubtedly, the aspects considered in the article cannot be covered in one, even sufficiently detailed publication, which proves the need to cover them in the author's future scientific works.

## References

- Borovyk, M. (1971). Pro vplyvy narodnoi pisni na melodyku A. Vedelia [About the influence of the folk song on the melody of A. Vedel]. *Ukrainian Musicology*, 6, 137–152 [in Ukrainian].
- Husarchuk, T. (2003). Do problemy individualnogo v ukrainskomu khorovomu mystetstvi doby klasytsyzmu [To the problem of the individual in the Ukrainian choral art of the age of classicism]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 24(1), 87–98 [in Ukrainian].
- Husarchuk, T. (2019). *Artemii Vedel. Postat myttsia u konteksti epokh* [Artemii Vedel. The figure of the artist in the context of epochs] [Monograph] (2nd ed.). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Husarchuk, T. V. (Comp.). (1997). *Anotovanyi pokazhchyk tvoriv Artema Vedelia (1767–1808)* [Annotated index of the works of Artem Vedel (1767–1808)] (A. V. Kutasevych, Ed.). Khorova biblioteka kamernoho khoru "Kyiv" [in Ukrainian].
- Kornii, L. (1998). *Istoriia ukrainskoi muzyky* [History of Ukrainian music] (Pt. 2). M. P. Kots Publishing House [in Ukrainian].
- Kuk, V. (1995). Rukopysna partytura tvoriv Artema Vedelia [Handwritten score of works by Artem Vedel]. *Ukrainskyi muzychnyi arkhiv*, 1, 34–52 [in Ukrainian].
- Kutasevych, A. V. (2015). *Stylova dyferentsiatsiia dukhovno-muzychnykh spadshchyn Stepana Dehtiarova ta Artema Vedelia: pytannia avtorstva tvoriv superechlyvoi atrybutsii* [Stylistic differentiation of the spiritual and musical heritage of Stepan Dehtiarov and Artem Vedel: The issue of authorship of works of controversial attribution] [PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music] [in Ukrainian].
- Sonevyskyi, I. (1966). *Artem Vedel i yoho muzychna spadshchyna* [Artem Vedel and his musical legacy]. The Ukrainian Free Academy of Arts and Sciences in the U. S., Musicological Section [in Ukrainian].
- Tylyk, I. (2013). *Tvorchist Artemiia Vedelia v konteksti kulturno-mystetskoho i dukhovnoho zhyttia Ukrainy druhoi polovyny XVIII st.* [The work of Artemii Vedel in the context of the cultural, artistic and spiritual life of Ukraine in the second half of the 18th century] [PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Tylyk, I., & Lysenko, V. (2021). Liturhiina tvorchist Artemiia Vedelia: muzykovednavchi ta interpretatsiino-vykonavskiy aspekty [Liturgical works of Artemii Vedel: Musicological and Interpretive-performing aspects]. *Literature and Culture of Polissya*, 102(17), 176–185. <https://doi.org/10.31654/2520-6966-2021-17f-102-176-185> [in Ukrainian].
- Vedel, A. (2000). *Bozhestvenna Liturhiia sviatoho Ioanna Zolotoustoho ta 12 dukhovnykh khorovykh kontsertiv* [Divine Liturgy of St. John the Chrysostom and 12 spiritual choral concerts] [Notes] (V. Kolesnyk, Ed.). Ukrainian Music Society of Alberta [in Ukrainian].
- Vedel, A. (2007). *Dukhovni tvory* [Spiritual works] (M. M. Hobdych & T. V. Husarchuk, Comps.). Heoprynt [in Ukrainian].

## СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ЛІТУРГІЙНОЇ ТВОРЧОСТІ АРТЕМІЯ ВЕДЕЛЯ НА ПРИКЛАДІ МИСТЕЦЬКОЇ ПРЕЗЕНТАЦІЇ ЛІТУРГІЇ СВ. ІОАННА ЗОЛОТОУСТОГО (C-DUR)

Ігор Тилик<sup>1а</sup>, Владислав Лисенко<sup>2а</sup>

<sup>1</sup> кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри музичного мистецтва;  
ORCID: 0000-0003-2896-631X; e-mail: tilik1968@ukr.net

<sup>2</sup> асистент кафедри музичного мистецтва;  
ORCID: 0000-0001-9270-5590; e-mail: vlad.lysenko@icloud.com

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

### Анотація

**Мета дослідження** – висвітлити особливості художньої інтерпретації літургійної творчості А. Веделя на прикладі мистецької презентації Літургії Св. Іоанна Золотоустого (C-dur). **Методологія дослідження** ґрунтується на універсальних методах наукового пізнання: індукції, дедукції, синтезу, структурного та компаративного аналізу, культурологічної реконструкції, принципах об'єктивності й історизму. **Наукова новизна дослідження** полягає у формуванні чіткого уявлення щодо художньо-інтерпретаційних підходів до виконавської презентації літургійної творчості А. Веделя та специфіки застосування літургійних творів композитора в сучасній богослужбовій і концертній практиці. У статті вперше запропоновано оригінальну художню концепцію концертно-виконавської інтерпретації Літургії Артемія Веделя (C-dur). **Висновки.** У процесі дослідження виявлено, що сакральномузична літургійна образність була для А. Веделя джерелом відображення його особистих релігійних настроїв і водночас засобом вияву індивідуального ставлення до реальних подій життя, актуалізованих через використання різних композиційних вокально-хорових засобів. У публікації доведено такі положення: літургійна творчість А. Веделя ґрунтується на традиційних принципах православно-богослужбової практики і є органічним складником церковно-музичної спадщини композитора; інтерпретаційно-виконавський алгоритм хормейстерської роботи над літургійними творами А. Веделя, і зокрема літургією C-dur, має бути спрямований на виявлення у творчому задумі митця смислових підтекстів та семантичних асоціацій, які характеризують психологічну індивідуальність композитора й прояснюють закладений у партитурі релігійно-філософський зміст.

**Ключові слова:** літургійна творчість А. Л. Веделя; Літургія Св. Іоанна Золотоустого (C-dur); компаративно-текстологічний аналіз; інтерпретаційно-виконавський алгоритм; сучасне українське хорове виконавство

DOI: 10.31866/2616-7581.7.1.2024.303769

УДК 784-054.72:398.8(71=161.2):001.891Климаш

## ЕМІГРАНТСЬКІ ПІСНІ УКРАЇНЦІВ В ОБ'ЄКТИВІ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ РОБЕРТА КЛИМАША (КАНАДА)

Наталія Федорняк

кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри музичної україністики  
та народно-інструментального мистецтва;  
ORCID: 0000-0002-4981-6495; e-mail: nataliia.fedorniak@pnu.edu.ua  
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника,  
Івано-Франківськ, Україна

---

### Анотація

**Мета дослідження** – проаналізувати жанрово-тематичний, музичний складник та особливості трансформації емігрантських пісень зі збірок народнопісенного фольклору «Вступ до українсько-канадського іммігрантського фольклорного циклу» і «Українські народні пісні з прерій» Р.Климаша (Канада). **Методологія дослідження** ґрунтується на принципах об'єктивності, системності й історизму, якому відповідає історико-культурологічний підхід. Застосовано музикознавчий, текстологічний, стилістичний, контекстуальний аналіз, що розкриває музичні, літературні, історико-культурні виміри еволюції емігрантських пісень, а також дає змогу виявити трансформацію емігрантських пісень у нових соціокультурних умовах. **Наукова новизна дослідження** полягає у введенні до наукового обігу збірок нотовидань народнопісенних матеріалів канадсько-українського фольклориста Р.Климаша, які містять зразки емігрантських пісень українців Канади як автентичного музичного фольклору українських переселенців у контексті вивчення трансформації музичної фольклорної традиції українців діаспори Північної Америки. **Висновки.** Емігрантські пісні, що зібрав та опублікував Р.Климаш, створені в середовищі заокеанських емігрантів, – частина культурної спадщини української діаспори Північної Америки, яку становлять епічні розповіді, пісенна лірика й танцювальні гумористично-сатиричні пісні. Народнопісенні матеріали виразно засвідчують актуальну тематику, мелодико-ритмічні та ладові аспекти музичного складника, контексти виконання. Музичний та поетичний стиль пісень увиразнює особливості музики західного регіону України з відповідними мовними діалектами. Зразки емігрантської народної творчості відображають діахронний розвиток пісенної культури українців діаспори від створення емігрантських пісень як автентичних зразків фольклору переселенців з поступовою видозміною до повної асиміляції в іншому культурному

середовищі, що виражено в зміні змісту творів, у використанні макаронічних елементів у текстах, пізніше – мелодичних запозичень.

**Ключові слова:** музична культура української діаспори; народнопісенна творчість; автентичний музичний фольклор; емігрантський фольклор; трансформація музичної фольклорної традиції; етномузикологія; нотовидання; канадсько-українська фольклористика

## Вступ

Соціально-політична ситуація в Україні спричинила виїзд українців у Новий світ і зумовила появу нового культурологічного феномена – діаспорної музичної культури. Перша хвиля еміграції українців у північноамериканські терени, зокрема до Канади, що розпочалася в останній чверті XIX ст., була за характером економічною та складалася із зuboжілих селян Галичини й Буковини, що осідали в провінціях Манітоба, Саскачеван і Альберта, де, освоюючи цілинні степові зони, на відлюдді змогли на деякий час зберегти так звану «старокрайову» культуру зі збереженням етнічної специфіки культури західного регіону України. У цей час українці створили новий жанр українського музичного фольклору – емігрантські пісні як результат утілення літературно-музичних рефлексій стосовно переломних змін у житті та свідомості українця. Це лірико-епічні пісні суспільно-побутового циклу, часто гумористично-сатиричні, на теми емігрантського життя, що створювалися від кінця XIX – до початку XX ст. і потім епізодично з'являлися в діаспорі та в Україні (Грица, 2007). Під час переїзду та проживання в Північній Америці виникали пісенні новотвори, у яких селяни відображали реальні, незвичні для селянина життєві ситуації, важкі морально-фізичні умови життя та праці, тугу за рідними і Батьківщиною тощо. Саме їх можна вважати автентичними музичними фольклорними зразками української діаспори Північної Америки. Цей шар народної творчості, на думку С. Грици (1991), відображає «багатопростірний, рухливий характер фольклору, оскільки дозволяє простежити динамічні культурні процеси, зміни їх генотипів, збереження та розпорошення національної традиції, її знакові функції в інонаціональному середовищі» (с. 4). Значну частину емігрантських пісень серед іншого народнопісенного репертуару українців першої хвилі еміграції засвідчують результати фольклорних експедицій канадсько-українського фольклориста Р. Климаша на початку 1960-х рр., у час зацікавлення етнічним корінням національних меншин в Канаді. Зібрано в записах та опубліковано в нотовиданнях ці матеріали, що є першими та єдиними музичними зразками емігрантських пісень українців, які зафіксовані в Північній Америці.

## Мета

Метою статті є аналіз жанрово-тематичного, музичного складника та особливостей трансформації емігрантських пісень зі збірок народнопісенного фольклору «Вступ до українсько-канадського іммігрантського фольклорного циклу» та «Українські народні пісні з прерій» Р. Климаша.

### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Перші спроби зібрати й опублікувати емігрантський музичний фольклор з'являються в Україні у праці «Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності» В. Гнатюка (1902). У Північній Америці перші зразки емігрантського фольклору опубліковано в газеті «Свобода», а в Канаді виходить друком популярна серед українських емігрантів збірка Т. Федика (1911) «Пісні про Канаду та Австрію». Українські фольклорні тексти в Канаді збирав Я. Рудницький (1962, 1963), які опублікував, теоретично осмислив і розділив на: 1) новостворений українсько-канадський фольклор; 2) перенесений; 3) змішаний, уважаючи, що запропонована класифікація вказує на «виразно проведену хронологію поодиноких фольклорних типів» (Рудницький, 1962, с. 139). У середині ХХ ст. в Україні фольклористка С. Грица та ін. (1975) розпочала вивчати музичний аспект емігрантських пісень. У 1975 р. виокремлено емігрантські пісні в нотовиданні. Перше спеціалізоване видання українських пісень про еміграцію С. Грица (1991) здійснила в збірці «Буд здорова, землице: українські народні пісні про еміграцію», які упорядкувала, написала вступну теоретичну статтю.

Серед останніх досліджень щодо різних аспектів трансформації музичної фольклорної традиції в середовищі української діаспори є монографії Г. Карась (2012), В. Дутчак (2013), статті Б. Медвідського (Medwidsky, 2002), А. Нагачевського та М. Маерчик (2010), О. Луцко (2010), М. Гримич (2016), Н. Федорняк (2020) та ін.

### Виклад матеріалу дослідження

У полі зору нашого дослідження емігрантські пісні як весь новостворений пісенний фольклор українців поза межами історичної Батьківщини. Емігрантські пісні виникли як новий жанр фольклору в середовищі заокеанських емігрантів першої хвилі для відображення нових життєвих реалій і компенсації відчуття самотності й ізоляції, що переживали українські переселенці. Виконання народних пісень було способом самовираження, який задовольняв духовно-естетичні потреби та надихав у важкий період життя.

Першим дослідником українського фольклору в Канаді є Роберт-Богдан Климаш, якому належать найбільші заслуги в розвитку української фольклористики в Канаді. Він у 1976 р. в університеті Манітоби вперше прочитав курс українського фольклору. Наукові інтереси Р. Климаша зосереджені в площині досліджень українсько-канадського фольклору, зокрема усних розповідей, анекдотів, етномузикології, обрядового фольклору, живописного традиційного мистецтва й іконопису. Фольклорист є автором низки монографій, статей, бібліографічних покажчиків. У докторській дисертації (Klymasz, 1971) та книзі, яку видано в Україні (Климаш, 2013), він вивчає динаміку розвитку українського фольклору на підставі зібраного корпусу усних жанрів фольклору в степових провінціях Канади.

У період 1963–1965 рр. Р. Климаш проводив польові експедиції в Західній Канаді (провінції Манітоба, Альберта, Саскачеван) у місцях компактного

поселення українців, де вивчав і систематизував фольклорний матеріал, зібравши близько 2000 народних пісень (через матеріальні труднощі не зміг опублікувати навіть десятої частини). Мав амбітні плани побувати в Україні, але політична ситуація в той час не дала змоги це зробити. Зібрані польові записи зберігаються в Музеї цивілізації в Оттаві і, ймовірно, є найбільшою колекцією українського народнопісенного матеріалу за межами України. Певна частина зібраних матеріалів була незадовго опублікована й одразу привернула до себе увагу. Зокрема, видано «Вступ до українсько-канадського іммігрантського фольклорного циклу». Теоретичною базою систематизації зібраних польових записів є напрацювання Я. Рудницького, з яким фольклорист тісно співпрацював, готуючи до друку нотні збірки.

У «Вступі до українсько-канадського іммігрантського фольклорного циклу» (Klymasz, 1970) вміщено 28 мелодій пісень. Тексти записав сам автор, а музичну транскрипцію зробив В. Климків (Вінніпег). Українські тексти транскрибовані з польових звукозаписів. Критерії відбору пісень до цієї збірки: а) якщо пісню створили в Канаді; б) якщо пісенний зразок, перевезений з України, зазнав змін у культурному середовищі Канади. Р. Климаш пропонує таку класифікацію народнопісенних матеріалів: а) емігрантські пісні; б) пісні про труднощі; в) пісні «хвали»; г) макаронічні пісні; г) необрядові пісні; д) обрядовий пісенний фольклор.

**Емігрантські пісні** (2 пісні) (Klymasz, 1970, pp. 21–28) оспівують еміграцію як нове суспільне явище в житті українця та хронологічно детально ілюструють шлях українського емігранта від задуму поїхати й аж до прибуття до очікуваного місця з описом особливостей переїзду та власних переживань. На початку пісень Канаду зображено таким собі Ельдорадо (піс. А2), де емігрант сподівається забезпечити собі майбутнє, без злиднів та пригноблення, а в кінці – «пропащим» місцем. Ці пісні мають обмежену кількість мотивів: причини еміграції (економічні та політичні утиски селян у «старій країні»), підготовка до подорожі (підготовка документів, квитка, грошей), сцена від'їзду (слізне прощання з родиною і друзями), подорож (буря, шторм, хвороби й смерть на кораблі, зустріч льодовика тощо), прибуття в Новий світ (подорож поїздом, переповненим людьми та багажем, хвороби через акліматизацію). Важкий, тривалий і часто смертельно небезпечний переїзд викликав невдоволення, страх і благання порятунку в Бога, коли емігрант на межі життя та смерті.

**Пісні про труднощі** (8 пісень) відображають труднощі, розчарування, тугу за домом після приїзду емігранта та перебування в Канаді. Серед причин були важкі природні умови, суворий клімат, спалахи хвороб, спричинені акліматизацією, які часто закінчувалися трагічно. Яскраво виражена туга за домом у листах, які надсилають емігранти додому і які з нетерпінням очікують з України («чидав я на листа місяць та й годину, не видів я листа, ні свої родини»); часті порівняння Старого світу та нових умов проживання зі зневірою в майбутнє («а Канада чужий край, та й чужії люди, нима правди ні від кого та й вже і ни буди»). Нестерпна туга за домом, яка в основі кожного тексту, настільки сильна, що емігрант прагне і навіть готовий повернутися додому



(піс. B5). Ще однією характерною рисою пісень цієї групи є образи «зрадливої» Канади («Канадо, Канадо, яка ти зрадлива») та мандрівного емігранта («Ходжу по Канаді та й милі рахую»). Зокрема, тут описані нескінченні простори Північно-Західної Канади текстом: «Ходжу по Канаді та й милі рахую, де мя ніч захопит, там і заночую» (піс. B1). Або «три дні ходу я вже маю без хліба та й води» (піс. B6). Здійснено періодичні спроби поетизації Канади як причини розлуки близьких (піс. B1) чи як співрозмовниці засмученого емігранта (піс. B6) тощо (Klymasz, 1970, pp. 29–56).

Стиль пісень обох груп – переважно багатокуплетні розповіді-хроніки з короткими ліричними епізодами та неяскравою образно-поетичною сферою, поширені в Карпатах. Саме пісня-хроніка документально точно та інформаційно насичено розповідає про всі життєві негаразди емігранта, пригоди побутового характеру на ранньому етапі еміграції. Особливість лексики цих пісень – простота й мінімізація використання тропів (епітети, порівняння). Співанки-хроніки складені коломийковим віршем, хоча наспів не завжди стабільний, виконуються в речитативно-розповідній манері, тому мелодика напівговіркового та напівспіваного характеру: одні наближаються до пісенності, інші – до підкреслено коломийкової танцювальності (рухливі). Новостворені мелодії неширокого діапазону, інколи це симбіоз нового тексту і вже відомої «старокрайової» мелодії. Переважають мінорні лади, що передають сумні настрої. Ритміка рівномірна, часто урізноманітнена ритмічними фігурами та легким акцентуванням, властивими музиці карпатського регіону.

**Пісні «хвали»** (3 пісні) відображають позитивні настрої емігранта, який адаптувався в Канаді. Ці думки відображені в новостворених піснях, де сум і туга за рідною землею замінюються прийняттям і навіть захопленням Канадою (піс. C1). Інша пісня показує, що Канада справді була сподіваним Ельдорадо, у пошуках якого український емігрант відправився до Нового світу (піс. C3). Домінує мажорний лад, пісні пройняті закличними, світлими настроями різного віршованого розміру (Klymasz, 1970, pp. 57–62).

**Макаронічні пісні** (7 пісень) оспівують повсякденне життя українського емігранта, є перехідними між українськими піснями про Канаду та українсько-канадськими піснями. Стилістичною особливістю пісенних текстів є вставлення асимільованих англійських запозичень – макаронізмів (жартівливо перекручених на лад іншої мови слів), що свідчить про мовну та культурну трансформацію, оскільки словниковий запас українського емігранта виявився недостатнім, щоб виражати певні поняття Нового світу. Результатом є пісні жартівливого рухливого характеру, які описують пікантні моменти життя українського емігранта. Канада в цих піснях вже є звичним місцем проживання емігрантів. Такі теми, як відчуження батька і сина, де син зображений як лінивий марнотратець (піс. D4), відверта непокора дружини чоловіку на противагу патріархату (піс. D6) тощо, подані в жартівливому тоні.

Український емігрант вживає повсякденну англійську лексику, свідомо трансформуючи її в поетичний комічний прийом, який, по суті, відображає напругу між старою та новою культурою мовними засобами (піс. D3). Максимальний ефект досягається паралельним римуванням англійських слів з до-

даванням закінчень у кінці рядків (піс. D4 – «то коби-то лишень тикит, то ше треба лонча, то коби то для єдної, але то для бонча», тикит (ticket) – квиток, ланч (lunch) – обід, банч (bunch) – група). Макаронізми в цих піснях можуть становити 80 % тексту. Максимальна їх кількість є лише в одному зразку колекції, у відомій пісні «O my darling clementine» (піс. D2), яка зберегла оригінальну мелодію.

Макаронічні тексти найяскравіше відображають початок процесу асиміляції народнопісенної творчості емігрантів не лише через їхній зміст, але й через використання англомовних запозичень. Те, що англомовному читачеві здається безглуздим, смішне для канадського українця (піс. D7). Щодо пісенної традиції українських переселенців, то процес асиміляції проявляється в музичному втіленні, наприклад у запозиченні мелодії (піс. D2). Іноді запозичена мелодія настільки популярна, що співак не знає, що він співає свій текст на «чужу» мелодію. Один з інформаторів Р.Климаша заспівав традиційний текст на мелодію популярної американської пісні «You are my sunshine» і заявив, що вивчив і нотний, і літературний текст в Україні. Інший варіант – пісня «Зав'язала м собі очі» (D6) співається на видозмінену мелодію народної пісні «У сусіда хата біла», крім того, використані закінчення англомовних слів, які паралельно римуються. Пісня D7 – та сама мелодія, навіть перший рядок звучить «У сусіда хата біла», а далі новостворений текст (Klymasz, 1970, pp. 63–76). Новостворені макаронічні пісні виражені абсолютно типовими українськими танцювальними мелодіями, що зазвичай пронизують жартівливий народний побут. Ритміка регулярна акцентна, для співвідношення слова і наспіву показовий силабізм. Мелодика пісень мажоромінорна, функціональна (легко відчуті тоніко-домінантові зв'язки), переважно рухається по акордових тонах. Уживаються секвентні звороти, тональна паралельна змінність. Є зразки, де виразно прослуховуються мотиви карпатського фольклору.

Поряд з новоствореними Р.Климаш до збірки відібрав 2 зразки **необрядових пісень**. Зокрема, пісня E1 «Ой сьогодні від'їжджаю» – повстанська пісня «Я сьогодні від Вас від'їжджаю», у якій видозмінена мелодія, текст автентичний з мінімальними змінами (Klymasz, 1970, pp. 77–80).

Фольклорист також відбирає трансформовані мелодії **обрядового пісенного фольклору** (6 пісень) (Klymasz, 1970, pp. 81–100), серед яких 1 плач-голосіння, 4 весільні пісні та 1 поминальна. Р.Климаш стверджує, що українське весілля серед інших обрядів найдовше збережене в живій традиції. Українсько-канадська весільна пісня як продуктивний жанр належить виключно до чоловічого репертуару. Фольклорист тут публікує українсько-канадські «вівати» (тип весільних танцювальних пісень, які співали на честь молодят), що порівняно з традиційними піснями весільного циклу зазнали змін: з'явилися тексти, які відходять від весільної тематики, а згодом вона і зовсім відсутня. Тематика сучасна, переважно це жартівливі пісні зі вставками макаронічних елементів.

В емігрантському середовищі також збереглися плачі-голосіння, але вони є непродуктивним жанром і можуть виконуватися поза обрядом. Текст пісні F1 зберігає традиційні музично-речитативні особливості старих голосінь, але

функціонує як пісня-згадка про чоловіка. Більш радикальна зміна – зміна стилю виконання та форми голосіння. Сентиментальний, ліричний стиль зі строфованою віршованою структурою – поминальна пісня (F6). Пісні останньої групи є трансформованими зразками традиційного фольклору, адже вони не виконують обрядову функцію, що видно зі змісту, який безпосередньо пов'язаний із життям у Канаді (відповідна лексика, макаронізм) і тематично не стосується весільного обряду. Тому Р. Климаш нотує тут саме «вівати», які не є типологічно весільними і за змістом та функцією можуть не стосуватися весільного обряду. Утворення таких пісень – наслідок поступової втрати сакральних основ весільної традиції та збільшення питомої ваги розважальних дій з відповідними текстами. Отже, фольклорист виділяє саме ті жанри побутового фольклору, які зазнали змін у новому середовищі побутування.

Розшифровані народнопісенні зразки охоплюють зручні, чітко визначені тональності середньої теситури (C dur, G dur, D dur, A dur, F dur, Es dur, a moll, e moll, h moll, d moll, g moll) із зазначенням метроритму та темпу. Амбітус охоплює переважно чисту октаву, але трапляються і пісні вузького діапазону, у межах кварта (голосіння), а також багато пісень, діапазон яких охоплює нону, дециму й ундециму.

До збірки «Українські народні пісні з прерій» (Klymasz, 1992) увійшли пісні, збережені в традиційному звучанні, а також новостворені та видозмінені – усього 61 зразок. Емігрантські пісні опубліковані в розділі «Пісні нового світу» – 24 мелодії. Це розширене доповнення матеріалів, надрукованих у попередній збірці. Продовжуючи попередню класифікацію, Р. Климаш додає ще одну групу – **пісні про тугу за рідною землею**. Постійні розчарування через труднощі в нових умовах проживання спричинили дуже негативне ставлення переселенців до нового життя. Цей настрій домінує в усіх зразках цієї групи, які є найчисельнішими серед народних пісень українців Нового світу в колекції Р. Климаша і представлені ліричними піснями, що відображають психологічний аспект культурної адаптації. Завдяки типізації та художньо-образній системі вони змальовують узагальнені типові образи заробітчан, широкий спектр їхніх переживань, почуття і думки яких були не тільки зрозумілі для всіх, а й такі, що їх кожен міг вважати своїми власними. Тут також надруковані макаронічні та весільні пісні (як доповнення відповідного матеріалу попередньої збірки), тексти яких відібрані за наявністю слів «Канада», «чужина» та споріднених.

Розділ складається з підрозділів, пісні до яких відібрав фольклорист Б. Медвідський. У кожному підрозділі пісні згруповані за тематикою: 1) туга за рідною землею («В чужій землі», «Розлука з рідними», «З канадського циклу»); 2) зі світлої сторони («Макаронічні, жартівливі пісні», «Весільні пісні»).

Р. Климаш відзначає, що нова група пісень схожа з «Емігрантськими піснями» та «Піснями про труднощі», але тут немає конкретних відображень реалій життя, вказівок на особу виконавця, натомість переважають мотиви суму, туги, страждання, спричинені фізичним роз'єднанням членів сім'ї, а також очікування новин з дому. Мотивами емігрантських пісень про **тугу за рід-**

ною землею (Klymasz, 1992, pp. 96–136) є труднощі життя та праці на «новій» землі, настрої самотності, ностальгія за покинутою родиною, трепетні згадки про Батьківщину та родинні стосунки в Україні. Зокрема, ностальгічний настрій створює велика кількість слів та виразів, як-от «чужина», «чужі люди», «далека сторона», «лиха доля», «нещастя», «чорні дні», «біда», «горе», «пропаси», «сиротина», «розлука», «сумні свята» тощо. Переважають мотиви суму за родиною та друзями, палке бажання зустрітися з ними, навіть перевезти до себе (піс. № 46, 51), виражене частим використанням слів «мама (мати, мамка, мамунця)», «тато (отець)», «родина», «батьки», «діти (діточки)», «доня», «брат», «сестра», «жінка (жона)», «муж», «друзі», «браття», «сусідоньки» тощо. Також у текстах з'являються образи-символи, через які відбувається уявне спілкування емігрантів з близькими, найчастіше це птахи, наприклад сокіл (емігрант уявляє себе соколом, що летить в рідну Україну, і хоче там залишитися до смерті) (піс. № 41); соловей (у нього запитують про життя рідних в Україні) (піс. № 40); голубочок, сірий голуб, який має передати біль і тугу додому (піс. № 39); горобчик, синичка (донька просить маму прислати «горобчиком хліба, а синичков соли» у піс. № 49); рожі квіти, які приплили водою до матері й передають звістку про важке життя доньки за океаном (піс. № 39); риба, яка має передати по воді листа з України у піс. № 51. Частовживаними є слова «лист», «листочок», «вісті», «переказати», «полетіти» тощо. Кількаразове повторення таких слів створює додаткове смислове навантаження, що посилює ностальгічний настрій. Іноді в текстах згадується назва місцевості, звідки походить емігрант, що доповнюється відповідними мелодичними чи ритмічними мотивами. Є зразки пісень, які тематично поділені на дві частини: туга, відчай, що переходять у колискову чи гумор з незмінною мелодією (піс. № 42–43).

Пісні про тугу за батьківщиною з тематикою «В чужій землі» (№№ 38–41) формують однорідну групу, де в більшості пісень настрої туги за родиною та рідною землею, важкого смутку, відчаю збережений протягом усього твору. Це побутові ліричні пісенні зразки з епічним баладно-пісенним стилем виконання, з регулярним ритмом і розспівністю. Мелодії мінорні, дуже сумні, журливі, синкоповані ритми та зміна метра додають схвильованості. Це недовгі пісні куплетної форми, які характеризуються змінними мелодично-метроритмічними варіантами в кожній строфі. У пісні «Сумно, хмарно по долині» (№ 38) слово «чужина» повторюється 7 разів, нагнітаючи ще більший відчай. Новоствореними емігрантськими піснями цього типу Б. Климаш вважає видозмінені варіанти пісень з материкової України, де також оспівується туга за рідним краєм, але немає конкретної вказівки на процес еміграції. Зразком є «Моя дорога Буковино» (№ 41). У пісні оповідач уявляє себе соколом, який швидко долетів би до рідної Буковини, де його чекає щасливе життя і смерть.

У піснях «Розлука з рідними» (№№ 42–46) атмосфера ностальгії збережена вже лише частково. Тематика стосується розлуки з найріднішими та переживань з цього приводу, де в сумному тужливому настрої з'являються світлі думки про зустріч рідних. Мелодії мажоро-мінорні чітко ритмізовані,

синкоповані, рухливі, ритм тридольний, у ладовому відношенні ці мелодії увиразнюють музику західноукраїнського регіону, зокрема «гуцульська» колискова (№ 42). Виконавський стиль лірико-пісенний, баладний (довгі тексти, але без сюжетної лінії, утілені переживання).

У піснях «3 канадського циклу» (№№ 47–53) виокремлена тематика «мандрівний емігрант» («Ходжу по Канаді...») і «зрадлива Канада» («Канадо, Канадочко, яка ти зрадлива...»). Зазвичай тексти починаються рядком «Ходжу по Канаді...» (№№ 47–49) і продовжуються: «Та й милі рахую, де ня ніч захопит, там переночую» (№ 47, 49), що описує велику територію Канади, де емігранти шукають роботи (№ 48), а також важкі умови життя («О, якби ти, мамко, знала, яка мені біда...» (№ 49)). У нотних архівах Р. Климаша є сім текстових варіантів пісень (3 варіанти мелодії) про «зрадливу Канаду». Канада як розлучниця українських сімей та рідних людей оспівана в піснях № 47, 48, 51–53: «О, Канадо, Канадо, Яка ти зрадлива, не єдного чоловіка з жінок розлучила». Іноді текст продовжується в тому ж дусі і повніше розкриває тему роз'єднання сім'ї, підкреслюючи важкі умови, з якими зустрічаються емігранти в Канаді: «Не єдного чоловіка, та й не єдні діти. Ой, горе ж там, горе в Канаді сидіти». Це побутові ліричні пісні куплетної форми, чітко ритмізовані, силабічні, що є типовим для лірики заходу України, інколи співалися «до танцю», за словами інформантів. Мелодії пісень № 47, 48, 50, 51 однакові – відомі локальні танцювальні поспівки (та сама мелодія, що весільні вівати).

Р. Климаш додає в цій збірці **макаронічні пісні** (піс. № 54–58) (Klymasz, 1992, pp.137–150), які є переважно жартівливими, але гумор іноді може бути образливий чи надто різкий. Вони стосуються різних аспектів соціального життя, наприклад зваба нареченого (піс. № 54), сімейна сварка очима дитини в стилі фарсу (піс. № 55), ставлення одружених жінок до холостяків (піс. № 56). Упертість чоловіків у звабленні жінки й «оманлива» зовнішність зображені в пісні «Я нинька попався» (№ 57). Текст співається на мелодію ліричної народної пісні «А зорі, а зорі по синьому морі...», що в поєднанні з комічним змістом підкреслює жартівливість ситуації. Досить часто словесний текст емігрантських жартівливих пісень, пройнятий трагічним чи сумним настроєм, записаний мелодією мажорного ладу танцювального характеру чи навпаки (відображення серйозного через жартівливо-гротескне), що створює комічний ефект невідповідності наспіву й тексту (контраст), який зумисно викликає усмішку.

Тексти насичені макаронізмами – чайнамен (китаєць), сигара, бинени, дре-си (одяг), павдри (пудра), липстики (губна помада), бечляр (парубок). Зокрема, 15 слів пісні «Скрипка грає і цимбали» (№ 58) є англломовними, що становить 37,5 % усього тексту. Мелодії цих пісень мажорні, рухливі, неширокого діапазону.

У цій збірці також доповнено групу **весільних пісень** (№№ 59–61), які не є зразками обрядового фольклору, але відрізняються від попередніх, перекликаючись з піснями про тугу. Пісня «Летіла зазулька» (піс. № 59) оспівує неможливість приїзду на весілля сестри, чи пісня «Дорога сестричко»

(піс.№ 60) наповнена настроями переживання за сестру, яку віддають заміж.

Спільним елементом українсько-канадських віватів є тост на честь молодят. Найкоротшим віватом в архівах Р.Климаша є пісня № 61. Мелодії всіх зразків – традиційна весільна поспівка, на яку також і ладкали.

У новотворах цієї збірки переважають мінорні тональності (натуральний, гармонічний, мелодичний мінор), часто зі значною кількістю знаків (*es moll*, *b moll*, *as moll*, *gis moll*). Мелодії охоплюють діапазон у межах октави, теситурно вони низькі, рух мелодії стрибкоподібний, синкопований, рідше – плавний.

Виконавцями записаних пісень обох збірок є чоловіки та жінки віком від 38 до 83 років, які приїхали в період першої хвилі еміграції з Тернопільської (Заліщицький, Борщівський, Чортківський, Гусятинський повіти), Івано-Франківської (Снятинський, Івано-Франківський повіти), Чернівецької (Кіцманський повіт), Львівської, Волинської областей України, та кілька співаків, які народилися в Канаді. Серед них більша частина пенсіонерів, є також фермери, дружини фермерів, домогосподарки, столяр, священник. Фольклорні зразки виконані *a capella* сольо чи колективно (дуети, тріо).

### Висновки

Емігрантські пісні, які зібрав та опублікував Р.Климаш, створені в середовищі заокеанських емігрантів – частина культурної спадщини української діаспори Північної Америки, яку становлять співанки-хроніки в речитативно-розповідній манері (наближені до пісенності чи підкреслено коломийкової танцювальності), епічні лірико-пісенні балади, побутові й танцювальні жартівливо-сатиричні пісні. Народнопісенні матеріали виразно засвідчують актуальну тематику – подорож на чужину, переїзд через море, океан; переживання після виїзду з рідного краю; розчарування та труднощі в процесі освоєння земель й адаптації до нових умов проживання; драматичні переживання розлучених сімей; адаптація на чужині, покращення матеріального становища, ностальгія, туга за рідним краєм, прагнення повернутися додому; соціально-побутове життя емігранта тощо. Музичний та поетичний стиль пісень увиразнює особливості музики західного регіону України з відповідними мовними діалектами. Мелодика парландового чи танцювального характеру, часто це відомі «старокрайові» поспівки, на мелодії яких виконуються і пісні про тугу за батьківщиною, і макаронічні пісні, і весільні пісні. Ритміка регулярна, урізноманітна ритмічними фігурами; для співвідношення слова та наспіву показовий силабізм. Сумні настрої втілені мінорними ладами в емігрантських піснях, піснях про труднощі та тугу за Батьківщиною. Світлими настроями сповнені пісні «хвали», макаронічні жартівливі, весільні пісні в мажорних ладах.

Зразки емігрантської народної творчості відображають діахронний розвиток пісенної культури українців діаспори від створення емігрантських пісень як автентичних зразків фольклору переселенців з поступовою видозміною до повної асиміляції в іншому культурному середовищі, що виражено у вживанні англійської лексики та макаронізмів, що трансформує зміст пісні;



популярних американських мелодій з українськими макаронізованими текстами; мелодій народних пісень материкової України та макаронізованих текстів.

Емігрантські пісні можна вважати автентичними зразками народнопісенного фольклору емігрантів, оскільки вони сформувалися в емігрантському середовищі українців, які єдині їх розуміють і для яких вони становлять певну цінність. Через розпорошені поселення українців емігрантський фольклор, як і материковий, не мав середовища для живого побутування та поширення разом з поступовою неактуальністю тематики. Тому одна частина пісень збереглася в первинних «застиглих» формах, а інша – повністю асимілювалася. Деякі зразки емігрантських новотворів спорадично можна почути у формі виконавського фольклоризму серед українців діаспори Північної Америки.

*Перспективи подальших розвідок* полягають в аналізі та впорядкуванні польових записів емігрантських пісень, що зібрав Р. Климаш, а також розширенні дослідження емігрантських пісень української діаспори Північної Америки.

### Список бібліографічних посилань

- Гнатюк, В. (1902). Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*, 50(6), 1–67.
- Гримич, М. (2016). *Нариси з українсько-канадської фольклористики: Богдан Медвідський*. Дуліби.
- Грица, С. (1991). Українські народні пісні про еміграцію. В С. Грица (Упоряд.), *Буд здрава, земле: українські народні пісні про еміграцію* (с. 3–24). Музична Україна.
- Грица, С. (2007). *Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор*. Астон.
- Грица, С. Й., Дей, О. І., & Марченко, М. Г. (Упоряд.). (1975). *Наймитські та заробітчанські пісні* [Ноти]. Наукова думка.
- Дутчак, В. Г. (2013). *Бандурне мистецтво українського зарубіжжя XX – початку XXI століття* [Монографія]. Фоліант.
- Карась, Г. В. (2012). *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття* [Монографія]. Тіповіт.
- Климаш, Р.-Б. (2013). *Українська народна культура в канадських преріях* (С. Кухаренко, упоряд. & пер., М. Гримич, ред.). Дуліби.
- Луцко, О. (2010). Мотиви й поетика українських народних пісень про еміграцію в Канаду. *Народознавчі зошити*, 3–4, 438–448.
- Нагачевський, А., & Маерчик, М. (2010). Особливості української фольклористики в Канаді. *Народознавчі зошити*, 3–4, 293–309.
- Рудницький, Я. (1962). До питання систематики українсько-канадського фольклору. В В. Янев (Ред.), *Записки Наукового товариства імені Шевченка: Т. 169. Збірник на пошану Зенона Кузели* (с. 135–139). Товариство імені Шевченка.
- Рудницький, Я. (1963). *Збірник заходознавства: Т. 9(7). Матеріали до українсько-канадської фольклористики й діалектології*. Українська Вільна Академія Наук.



- Федик, Т. (Уклад.). (1911). *Пісні про Канаду і Австрію*. Руска книгарня.
- 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].
- Klymasz, R. B. (1970). *An introduction to the Ukrainian-Canadian immigrant folksong cycle* (W. P. Klymkiw, musical transcriptions). National Museums of Canada.
- Klymasz, R. B. (1971). *Ukrainian folklore in Canada: An immigrant complex in transition* [PhD Dissertation, Indiana University].
- Klymasz, R. B. (Comp.). (1992). *Ukrainian folksongs from the Prairies* (with A. Hornjatkevyc, B. Medwidsky, & P. Prociuk). Canadian Institute of Ukrainian Studies Press.
- Medwidsky, B. (2002). Approaches to Ukrainian folklore studies in Canada: The past, present and future of the discipline. In O. Makar & R. Bilash (Eds.), *Migrations from Western Ukraine to Western Canada* [Conferences proceedings] (pp. 67–73). Canadian Centre for Ukrainian Culture and Ethnography.

## References

- Dutchak, V. H. (2013). *Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia XX – pochatku XXI stolittia* [Bandura art of Ukrainian abroad of the 20th – beginning of the 21st century] [Monograph]. Foliant [in Ukrainian].
- Fedorniak, N. B. (2020). *Transformatsiia muzychnoi folklornoi tradytsii u seredovyschci ukrainskoi diaspory Pivnichnoi Ameriky: istoryko-vykonavskiy aspekt* [Transformation of the 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].
- Fedyk, T. (Comp.). (1911). *Pisni pro Kanadu i Avstriiu* [Songs about Canada and Austria]. Ruska knyharhnia [in Ukrainian].
- Hnatiuk, V. (1902). Pisenni novotvory v ukrainsko-ruskii narodnii slovesnosti [Song innovations in Ukrainian-Russian folk literature]. *Memoirs of the Shevchenko Scientific Society*, 50(6), 1–67 [in Ukrainian].
- Hrymych, M. (2016). *Narysy z ukrainsko-kanadskoi folklorystyky: Bohdan Medvidskiy* [Essays on Ukrainian-Canadian folkloristics: Bohdan Medvidskiy]. Duliby [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (1991). Ukrainski narodni pisni pro emihratsiiu [Ukrainian folk songs about emigration]. In S. Hrytsa (Comp.), *Bud zdrava, zemlytse: ukrainski narodni pisni pro emihratsiiu* [Bud zdrava, zemlytse: Ukrainian folk songs about emigration] (pp. 3–24). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (2007). *Ukrainska folklorystyka XIX – pochatku XX stolittia i muzychnyi folklor* [Ukrainian folkloristics of the 19th and early 20th centuries and musical folklore]. Aston [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. Y., Dei, O. I., & Marchenko, M. H. (Comps.). (1975). *Naimytski ta zarobitchanski pisni* [Salary and wage-earner songs] [Notes]. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Karas, H. V. (2012). *Muzychna kultura ukrainskoi diaspory u svitovomu chasoprostori XX stolittia* [Musical culture of the Ukrainian diaspora in the world time-space of the 20th century] [Monograph]. Tipovit [in Ukrainian].

- Klymash, R.-B. (2013). *Ukrainska narodna kultura v kanadskykh preriakh* [Ukrainian folk culture in the Canadian prairies] (S. Kukharenko, Comp. & Trans., M. Hrymych, Ed.). Duliby [in Ukrainian].
- Klymasz, R. B. (1970). *An introduction to the Ukrainian-Canadian immigrant folksong cycle* (W. P. Klymkiw, musical transcriptions). National Museums of Canada [in English].
- Klymasz, R. B. (Comp.). (1992). *Ukrainian folksongs from the Prairies* (with A. Hornjatkevyc, B. Medwidsky, & P. Prociuk). Canadian Institute of Ukrainian Studies Press [in English].
- Klymasz, R. B. (1971). *Ukrainian folklore in Canada: An immigrant complex in transition* [PhD Dissertation, Indiana University] [in English].
- Lutsko, O. (2010). Motyvy y poetyka ukraïnskykh narodnykh pisen pro emihratsiïu v Kanadu [Motifs and poetics of Ukrainian folk songs about emigration to Canada]. *The Ethnology Notebooks*, 3–4, 438–448 [in Ukrainian].
- Medwidsky, B. (2002). Approaches to Ukrainian folklore studies in Canada: The past, present and future of the discipline. In O. Makar & R. Bilash (Eds.), *Migrations from Western Ukraine to Western Canada* [Conferences proceedings] (pp. 67–73). Canadian Centre for Ukrainian Culture and Ethnography [in English].
- Nahachevskiy, A., & Maierchuk, M. (2010). Osoblyvosti ukraïnskoi folklorystyky v Kanadi [The characteristics of Ukrainian folklore studies in Canada]. *The Ethnology Notebooks*, 3–4, 293–309 [in Ukrainian].
- Rudnytskyi, Ya. (1962). Do pyttannia systematyky ukraïnsko-kanadskoho folkloru [To the issue of systematics of Ukrainian-Canadian folklore]. In V. Yanev (Ed.), *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka: T. 169. Zbirnyk na poshanu Zenona Kuzeli* [Memoirs of the Shevchenko Scientific Society: Vol. 169. Collection in honor of Zenon Kuzeli] (pp. 135–139). Tovarystvo imeni Shevchenka [in Ukrainian].
- Rudnytskyi, Ya. (1963). *Zbirnyk zakhodoznavstva: T. 9(7). Materiialy do ukraïnsko-kanadiiskoi folklorystyky y diialektolohii* [Collection of Western Studies: Vol. 9(7). Ukrainian-Canadian folklore and dialectological texts]. Ukrainian Free Academy of Sciences [in Ukrainian].

## EMIGRANT SONGS OF UKRAINIANS IN THE CONTEXT OF SCIENTIFIC RESEARCH OF ROBERT KLYMASZ (CANADA)

Nataliia Fedorniak

*PhD in Art Studies, Lecturer at the Department of Ukrainian Music Studies and Instrumental Folk Art;*

*ORCID: 0000-0002-4981-6495; e-mail: nataliia.fedorniak@pnu.edu.ua*

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

### Abstract

**The purpose of the research** is to analyse the genre and thematic, musical component and peculiarities of the transformation of emigrant songs from the collections of folk songs Introduction to the Ukrainian-Canadian Immigrant Folklore Cycle and Ukrainian Folk Songs from the Prairies by R. Klimasz (Canada). **The research methodology** is based on the principles of objectivity, systematicity and historicism, which is supported by the historical and cultural approach. The musicological, textual, stylistic, and contextual analyses are applied, which reveal the musical, literary, historical and cultural dimensions of the evolution of emigrant songs, and also allow us to identify the transformation of emigrant songs in new socio-cultural conditions. **The scientific novelty** of the research lies in the introduction into scientific circulation of the collections of sheet music of the Canadian-Ukrainian folklorist R. Klymasz, which contain samples of emigrant songs of Ukrainians in Canada as authentic musical folklore of Ukrainian immigrants in the context of studying the transformation of the musical folklore tradition of Ukrainians in the North American diaspora. **Conclusions.** The emigrant songs collected and published by R. Klymasz, created among overseas emigrants, are part of the cultural heritage of the Ukrainian diaspora in North America, which consists of epic stories, song lyrics, and humorous and satirical dance songs. The folk song materials clearly demonstrate the current themes, melodic, rhythmic and harmonic aspects of the musical component, and the contexts of performance. The musical and poetic style of the songs expresses the peculiarities of the music of the western region of Ukraine with its respective linguistic dialects. Examples of emigrant folklore reflect the diachronic development of the song culture of Ukrainians in the diaspora from the creation of emigrant songs as authentic examples of immigrant folklore with gradual modification to complete assimilation into another cultural environment, which is expressed in the change of content of the works, the use of macaronic elements in the texts, and later – melodic borrowings.

**Keywords:** Ukrainian diaspora musical culture; folk song art; authentic musical folklore; emigrant folklore; transformation of musical folklore tradition; ethnomusicology; musical notation; Canadian-Ukrainian folklore studies



DOI: 10.31866/2616-7581.7.1.2024.303772

УДК 78.071.1:929Брилін(477)

## КОМПОЗИТОР ЕДУАРД БРИЛІН: УНІВЕРСАЛЬНИЙ ХАРАКТЕР ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Олена Якимчук

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музикознавства,  
інструментальної підготовки та хореографії;

ORCID: 0000-0002-2276-6061; e-mail: mirigol@ukr.net

Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського,  
Вінниця, Україна

---

### Анотація

**Мета дослідження** – розглянути творчий шлях Едуарда Бриліна, акцентуючи на тих чинниках, які стали фундаментом у формуванні його професіоналізму й забезпечили універсальний характер творчої діяльності. **Методологія дослідження** заснована на біографічному методі, а також моделі універсальної творчої особистості в аспекті діяльнісного універсалізму (за О. Комендою). **Наукова новизна дослідження** полягає у вивченні життєвого хроносу композитора Едуарда Бриліна як музиканта універсального типу, а саме універсала-композитора. **Висновки.** Підґрунтя, на якому формувалась універсальна творча постать Е. Бриліна, закладене на початковому етапі його життєвого шляху. Музичне середовище родини, закорінене в національні традиції, сформувало музично-естетичні вподобання Едуарда. Наполеглива праця, підтримка й сприяння батьків, професіоналізм учителів-наставників, власні мрії забезпечили стрімке зростання в піаністичній сфері. Виконавська майстерність надала змогу музиканту презентувати власну творчість, бути концертним виконавцем. Ґрунтовна піаністична підготовка дала змогу створити методичні й високохудожні зразки фортепіанного педагогічного репертуару для дітей та юнацтва, а також випробувати себе в жанрі фортепіанного концерту. У композиції Е. Брилін продовжив традиції своїх наставників, обравши стійку опору на народнопісенні джерела, які через А. Штогаренка апелюють до творчості М. Лисенка. Інтелігентність, природна інтровертність зумовили тягіння до камерних жанрів, у яких повною мірою розкрилися ліричні грані особистості композитора. 2000 роки визначаємо як акмеологічний період творчості музиканта, адже цей час був плідним у здійсненні різних видів музичної діяльності, що підкреслює універсальний характер творчої діяльності митця. Вірність власним музично-естетичним ідеалам стала відправним пунктом у реалізації творчого потенціалу Едуарда Бриліна як універсала-композитора.

**Ключові слова:** композитор; композиторська діяльність; творчість Едуарда Бриліна; універсальна особистість; універсал-композитор

## Вступ

Ім'я Едуарда Борисовича Бриліна (1962–2018) увійшло до вітчизняної музичної культури кінця ХХ–ХХІ ст. як композитора, викладача, науковця. Він належить до когорти сучасних митців, чия творчість здобула популярність у виконавців різного віку. Е. Брилін відомий як автор творів різних жанрів: двох концертів для фортепіано з оркестром, симфонічної поеми «Данко», дитячої опери-казки «Пригоди Барвінка і Ромашки» на слова Б. Чалого, камерно-інструментальної та вокальної музики, великої кількості п'єс і пісень для дітей. Актуальність публікації зумовлена необхідністю осмислити творчий та життєвий шлях сучасного українського композитора Едуарда Бриліна, творчість якого має попит у концертній і навчально-педагогічній практиці, в освітньому процесі мистецьких закладів освіти, проте не висвітлена у наукових дослідженнях.

## Мета

Мета статті – у контексті зазначених нижче музикознавчих праць розглянути життєвий хронос Едуарда Бриліна, акцентуючи на тих чинниках, які стали фундаментом у формуванні його професіоналізму й забезпечили універсальний характер творчої діяльності.

## Аналіз останніх досліджень і публікацій

Серед останніх музикознавчих студій, що вивчають феномен композиторської діяльності, – дослідження І. Коновалової (2019), О. Коменди (2020), Н. Савицької (2015). І. Коновалова (2019) розглядає поняття «композитор» у системі духовних універсалій музичної культури та виявляє його категоріальну сутність. Н. Савицька (2015) вивчає феномен композиторської особистості в контексті вікових змін композиторської життєтворчості. О. Коменда (2020) запропонувала модель універсальної творчої особистості в аспекті діяльнісного універсалізму. Авторка обґрунтовує діяльнісно-структурний метод дослідження універсальної творчої особистості, доводить значущість цього феномена для української музичної культури. Серед наукових розвідок, які вивчають творчість Е. Бриліна назвемо публікації Т. Грінченко (2022), присвячені аналізу музично-педагогічного репертуару композитора. У контексті зазначеного маємо констатувати, що творчість Е. Бриліна не представлена належним чином у музикознавчому дискурсі. Вважаємо за необхідне надолужити цю прогалину, висвітлюючи життєвий хронос композитора як музиканта універсального типу, ураховуючи популярність його творчого доробку серед виконавців різних вікових категорій.

## Виклад матеріалу дослідження

Постать Едуарда Бриліна має яскраві ознаки універсала-композитора (за О. Комендою, 2020) й поєднує такі види діяльності:

1. Композиторську (провідний вид), яка представлена великим переліком творів різних жанрів. Саме в композиції музикант знайшов творчу реалізацію й здобув визнання у виконавців, колег-композиторів, викладачів, учнів, слухачів.

2. Виконавську, пов'язану з періодом навчання, входженням у світ музики, набуття професіоналізму, подальшою роботою, концертною діяльністю, презентацією власної творчості.

3. Педагогічну, пов'язану з викладацькою діяльністю у Вінницькій дитячій школі мистецтв (1995), на кафедрі педагогіки й методики початкової освіти Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського (ВДПУ) (1991), на посаді старшого викладача кафедри теорії музики та музичного виховання (2002), доцента (2003), професора (2005) кафедри інструментальної музики Київського національного університету культури і мистецтв (КНУКіМ), доцента кафедри мистецької освіти ВДПУ ім. М. Коцюбинського (2007).

4. Наукову, пов'язану з навчанням в аспірантурі КНУКіМ (1996), науковою діяльністю у зазначених вищих школах.

5. Музично-просвітницьку, що позначена співпрацею з учнями, студентами, викладачами мистецьких закладів освіти Вінниччини, солістами й творчими колективами України.

Отже, розпочавши творчу діяльність як виконавець (опанування фортепіано), Е. Брилін поступово додає інші види діяльності: композиторську (1971), музично-просвітницьку (1982), педагогічну (1991), наукову (1996). Розглянемо становлення особистості композитора як музиканта універсального типу в контексті його життєвого хроносу.

Навчання Едуарда Борисовича Бриліна музики почалося, як часто це трапляється в сім'ї музикантів, у ранньому віці. Формування особистості хлопця відбувалося за моцартівською моделлю (термін Н. Савицької, 2015). Сприятлива домашня атмосфера слугувала м'якому входженню у світ музики, створювала позитивний внутрішній стан юного музиканта, налаштовувала Едуарда на спілкування з музичним мистецтвом. Свої погляди, які лягли в основу його світогляду, батьки, відомі музиканти Борис Андрійович та Валентина Людвіківна Бриліни, прищепили сину.

Пращури Едуарда Бриліна по материнській лінії мали польське коріння. Вони переїхали з нащадками роду Потоцьких герба Пилява до Подільської губернії та оселились у с. Кетроси Ямпільського повіту, де 22 серпня 1913 р. народився Людвік Станіславович Кізлевич, дід Едуарда. Про це свідчить актовий запис № 105 від 22 вересня 1913 р. у метричній книзі по М'ястківському римо-католицькому костюлу (*Актівий запис, 1913*).

Сім'я Кізлевичів була музично обдарованою – представники різних поколінь співали й грали на народних інструментах. Проводячи час у музикальній родині, Едуард Брилін всотував народні музичні традиції, які стали основою для його професійного становлення як композитора. У самостійній композиторській творчості це виявилось в інтонаційній спорідненості з народнописаними джерелами та безпосередньому зверненні до них для створення ін-

струментальних і вокальних обробок українських народних пісень. Підґрунтя, на якому формувалась особистість Едуарда Борисовича, закладене ще на початковому етапі його життя. Родинне середовище, фундаментальна освіта стали міцною основою для професійного зростання музиканта.

Едуард Брилін визначився з професією в ранньому віці. Музикант згадує, коли йому було три роки, дідусь назвав його композитором. Батьки купили хлопцю фортепіано, яке коштувало на той час дуже дорого, визначивши в такий спосіб його долю (Hyde, 1998, р. 2). Першою вчителькою Едуарда Бриліна стала його мати Валентина Людвіківна. Поступово домашнє музичування переросло в серйозні заняття музикою, що дало змогу юному музиканту втримати конкурс і вступити на фортепіанний відділ музичного училища. Отримавши перший досвід у спілкуванні з музикою вдома, Едуард продовжив навчання в музичних освітніх закладах.

Творче становлення Едуарда Борисовича почалося з набуття виконавської майстерності у Вінницькому музичному училищі ім. М. Леонтовича (нині Вінницький фаховий коледж мистецтв ім. М. Леонтовича) у класі Ніни Павлівни Шпетної (1945–2022). Протягом багатьох років вона очолювала фортепіанний відділ музичного училища, була хранителькою традицій вінницької фортепіанної школи. У своїй викладацькій діяльності Ніна Павлівна продовжувала втілювати настанови своїх викладачів (Цецілії Гурвіч (Вінницьке музичне училище), Олександра Александрова (Київська державна консерваторія)) (Рожкова, 2008). Її слово було завжди авторитетним не тільки для студентів, а й для колег. Викладачка спрямовувала роботу зі студентами на ретельне опрацювання фортепіанної фактури, приділяючи увагу кожній деталі. Не зважаючи на високий рівень технічної підготовки, бездоганне володіння звуком, Н. Шпетна надавала перевагу вербальному роз'ясненню особливостей авторського тексту та його втіленню на інструменті, після якого показ на ньому був не обов'язковим. Випускники Н. Шпетної пригадують, що заняття завжди відбувалися за наявності нот і олівця (А. В. Шпетний, особисте спілкування, 20 грудня 2023). Велику увагу викладачка приділяла формуванню слухового досвіду студентів. Записи відомих музикантів у 1970–1980-ті роки були рідкістю, тому цінною була можливість їх дістати й послухати. Антон Шпетний, племінник Ніни Павлівни, згадує про те, як студенти й викладачка уважно прослуховували платівки з концертами Г. Гульда, записи якого лише почали з'являтися в Україні. Після прослуховування музики Н. Шпетна детально обговорювала зі своїми вихованцями оригінальне прочитання авторського тексту (А. В. Шпетний, особисте спілкування, 20 грудня 2023).

Така ретельна й методична робота над музичними творами дала змогу студентам охоплювати серйозні фортепіанні програми. У класі Н. Шпетної перевагу надавали класичному фортепіанному репертуару. Студенти виконували поліфонічні твори Й. С. Баха, сонати віденських класиків, К. М. фон Вебера, твори Ф. Ліста, Ф. Шопена, В. Косенка. Едуарду Бриліну найбільше подобалося грати твори композиторів-романтиків. Улюбленими жанрами для музиканта стали вальси та ноктюрни Ф. Шопена. А етюд оп. 10 № 12 до мінор «Революційний» Едуард Брилін часто виконував на сцені. Заняття



з Ніною Павлівною навчили юного музиканта поглянути на твір з позиції композитора, детально розібрати його, проаналізувавши авторські координати музичного тексту, а головне, знайти відповідну інтонаційну модель, яка повною мірою розкриє задум композитора. Досвід пошуку власної інтонації став музиканту в пригоді у самостійній композиторській творчості, коли, спробувавши писати в різних авангардних техніках, Е. Брилін відмовився від них і обрав стійку опору на український народний мелос, що повною мірою розкрило внутрішній світ його поетичної душі.

У контексті впливу знакових особистостей на формування Едуарда Бриліна неможливо не згадати людину-легенду, вчителя, унікальну особистість, ім'я якого відоме в музичних професійних колах Вінниці, – *Миколу Миколайовича Юхновського* (1924–1999). Він навчав студентів музичного училища й музично-педагогічного факультету Вінницького педагогічного інституту протягом 1960–1980 років. Він прийшов до музичного училища в 1959 р., був тоді єдиним викладачем музично-теоретичних дисциплін. З моменту створення музично-педагогічного факультету в 1966 р. почав там викладати.

Без перебільшення М. Юхновського вважають одним з фундаторів професійної музичної освіти у Вінниці, його ім'я стало яскравою сторінкою в її історії. Студенти згадують М. Юхновського як людину, віддану своїй справі, титанічної, до повного виснаження праці, яка мала одну мету – «бажання викладача за будь-яких умов наповнити студентські голови необхідними й важливими для майбутньої професії знаннями» (Сініцин, 2012, с. 51). Його думки й вчинки для багатьох випускників стали орієнтирами в житті. Юхан (так називали Миколу Миколайовича студенти) був найвимогливішим викладачем у музичному училищі. Він вимагав багато, багато й давав. Музикант вчив мислити студентів, мати власну думку, цінував здібність відстоювати її (Сініцин, 2012).

У групі піаністів, у якій навчався Е. Брилін, М. Юхновський викладав історію сучасної зарубіжної музики. Його конспекти були глибокими, містили багато цитат, асоціацій; лекції – емоційними, цікавими, кожному музичному явищу він знаходив життєве й естетичне наповнення. Від широти й панорамності його мислення захоплювало дух. Це був рідкісний приклад педагогічного синтезу музично-теоретичного дослідження та культурологічного аналізу стилю, епохи, особливостей творчого світосприйняття. Як музикант М. Юхновський запалював і надихав. Оперну та інструментальну музику студенти слухали з клавірами, симфонічну – з партитурами (Сініцин, 2012). Така ґрунтовна підготовка стала в пригоді Едуарду Борисовичу Бриліну під час навчання на композиторському факультеті Київської державної консерваторії (КДК) ім. П. Чайковського (нині Національна музична академія України ім. П. Чайковського) як на лекційних курсах з історії музики, гармонії, поліфонії, заняттях з композиції, інструментовки, так і у власній композиторській творчості.

Виконавська діяльність, з якої почав своє становлення музикант сприяла його професійному зростанню, стала міцним підґрунтям для провідного виду діяльності – композиторської.

Про майстерність Е. Бриліна як піаніста свідчить і той факт, що він протягом 1986 р. працював артистом (солістом-інструменталістом) Вінницької обласної

філармонії, що підтверджує довідка Управління культури Вінницької обласної ради від 24.04.1986 р. про призначення артисту першої категорії.

Опанування гри на фортепіано дало змогу музиканту насамперед стати виконавцем власних творів, знайомлячи з ними вінницьку публіку. Перший публічний авторський концерт з творів Едуарда Бриліна відбувся в 1982 р. наприкінці четвертого курсу Вінницького музичного училища (*Авторський концерт*, 1982). Закінчуючи навчання в музичному училищі, музикант представив вінницькій публіці власний доробок – авторський концерт «Творчість юних», де прозвучали симфонічні твори (легенда «Данко», сюїта з чотирьох частин), вокальний цикл «Літні акварелі» на слова Ф. Тютчева, фортепіанні мініатюри. Концерт з творів юного музиканта став непересічною подією в історії закладу освіти й ствердив музиканта в його мрії – навчатися на композиторсько-му факультеті КДК ім. П. Чайковського.

Навчання в КДК ім. П. Чайковського охоплює період 1982–1990 рр. (два роки на підготовчому й п'ять (з перервою) на основному відділенні композиторського факультету). За два роки навчання на підготовчому відділенні творчий доробок Е. Бриліна поповнився циклом романсів, твором для мішаного хору без супроводу на слова І. Франка, варіаціями для фортепіано, рапсодією. Протягом цього часу музикант продемонстрував свої здібності, творче зростання в композиції, про що свідчить характеристика, яку написали проф. М. Дремлюга та завідувач кафедри А. Штогаренко (Дремлюга & Штогаренко, 1984).

У контексті формування особистості митця важливою виявилася роль наставників – викладачів, колег, які надихали молодого музиканта до творчості. У КДК ім. П. Чайковського Едуард Брилін навчався композиції в класі проф. А. Штогаренка, гри на фортепіано – у М. Сильванського. Простежуємо педагогічний родовід Е. Бриліна.

Андрій Якович Штогаренко (1902–1992) здобув професійну музичну освіту в Харківській консерваторії у класі *Семена Семеновича Богатирьова* (1890–1960), освіченого музиканта, майстра поліфонічного письма. Від 1922 до 1941 рр. він працював у Харкові й став фундатором харківської композиторської школи, з якої вийшли такі видатні українські композитори, як В. Борисов, Д. Клебанов, В. Нахабін, Ю. Мейтус, А. Штогаренко.

Учні під керівництвом С. Богатирьова набували майстерності в поліфонічних жанрах, адже композитор опановував контрапункт у Петербурзькій консерваторії за традиціями С. Танєєва. Значну увагу С. Богатирьов приділяв також творам великої форми. Згадані жанри інструментальної музики передбачали вміння створювати тематичний матеріал, опрацьовувати його, вибудовувати структуру. Такі характеристики були закладені С. Богатирьовим, а створення рельєфного музичного матеріалу стало основною рисою для представників харківської школи (Якимчук, 2023). Закладені митцем традиції передалися його учням.

А. Штогаренко під час навчання поєднував досвід музичної роботи (керівника інструментального ансамблю, оркестру народних інструментів, викладача співів, лектора) з ґрунтовним вивченням теорії композиції, плідно займався творчістю.

Для творів А. Штогаренка характерна опора на українські народні музичні джерела, особливо історичні пісні. Дипломною роботою у Харківській консерваторії став вокально-симфонічний твір під назвою «Про каналські роботи» (1936). Балада для мішаного хору, солістів і симфонічного оркестру змальовує працю закріпаченого селянства часів Катерини II. Покладена в основу історична пісня відображає роботу на каналах, будівництвах оборонних ліній.

Серед основних рис творчості А. Штогаренка, що ввібрала в себе традиції харківської композиторської школи, – яскравий мелодизм, монументальність, стрункність форм. Музика А. Штогаренка, просочена оптимізмом та енергією, спирається на національні мелодичні звороти. Більшість творів позначені жанровою програмністю, психологічною точністю змальованих образів (Шевченко, 2020).

Почерк А. Штогаренка формувався під впливом його улюбленого композитора М. Лисенка, музична мова якого «ознаменована витворенням етномузичної знакової системи, що немов у згорнутому вигляді підсумувала багатомірні національні музично-семіотичні процеси» (Козаренко, 2000, с. 62).

Як викладач А. Штогаренко був уважним, прислухався до кожного студента. Протягом 1968–1990 рр. очолював кафедру композиції КДК ім. П. Чайковського. Багато його учнів стали відомими композиторами. Серед них Е. Брилін, К. Віленський, Ю. Іщенко, О. Костін, Є. Мілка, І. Поклад, М. Степаненко, В. Тилик, В. Філіпенко. Співпраця зі студентами була позначена не лише формуванням навичок композиції, а й умінням мислити, обрати свій напрям творчості (Шевченко, 2020).

Любов до народної пісні Е. Брилін успадкував від свого вчителя. Згадуючи студентські роки, музикант зізнається, що спробував усі стилі, але залишився поза авангардом, обравши мелодизм, опору на фольклор, ліричний модус основними постулатами своєї творчості. Музика Е. Бриліна «характеризується пануванням ліричного сприйняття природи, яке з часом переросло в глибокі патріотичні почуття» (Грінченко, 2020, с. 189). Композитор переконаний, що музика має бути зрозуміла всім, а не вузькому колу людей. Тому рельєфна авторська або народна мелодія є запорукою такого розуміння (Hyde, 1998, р. 2).

Е. Брилін в усьому слідував настановам свого вчителя. За порадою А. Штогаренка взяв для своєї дипломної роботи – Концерту для фортепіано з оркестром (1990) – забуту мелодію, на якій будується основна тема твору. Тяжіння до монументальних епічних образів також успадковане від старшого наставника. Програмно-жанрова назва Концерту «Дума про Чорнобиль» налаштовує слухача на масштабний твір оповідального характеру.

Не меншу роль у становленні Е. Бриліна як композитора відіграв його викладач з фортепіано *Микола Йосипович Сильванський* (1916–1985) – один з корифеїв КДК ім. П. Чайковського, педагогічна діяльність якого є яскравою сторінкою цього закладу освіти. «Близкучий піаніст романтичного спрямування» (Зубай, 2022, с. 38), він відомий насамперед як автор музики для дітей. У поєднанні виконавської та композиторської діяльності й полягає секрет його педагогічної роботи зі студентами. У консерваторії він плідно працював протягом тридцяти років (1955–1985) на кафедрі загального та спеціалізованого форте-

піано. Від запрошення перейти на кафедру спеціального фортепіано музикант відмовлявся, оскільки йому як композитору-піаністу було цікаво навчати гри на фортепіано саме композиторів, бо вони глибше відчували музику, усвідомлюючи її з композиторської позиції (Зубай, 2022). Студенти, користуючись нагодою, показували М. Сильванському свої твори, опрацьовували їх на уроках, виконували в концертах, на екзаменах.

За роки педагогічної діяльності у КДК ім. П. Чайковського у його класі навчалось більш ніж півтори сотні студентів. Серед них назвемо імена диригента й цимбаліста Олександра Незовибатька, диригента Сергія Мацюяна, композиторів Сергія Бедусенка, Олега Ківу, Ірину Кириліну, Віталія Пацера, Юрія Шевченка, Ігоря Щербакова, музикознавців Світлану Коробецьку, Олену Таранченко (Зубай, 2022). Едуард Брилін належить до когорти музикантів, яким поталанило бути учнями Миколи Йосиповича. Адже в його класі Едуард Борисович підтримував свою виконавську майстерність, одночасно розвиваючи навички композиції. Ще одна риса, яка об'єднувала учня й викладача, – любов до романтичної музики. М. Сильванський був палким прихильником творчості композиторів-романтиків. Поряд з творами класиків він виконував складні зразки фортепіанної літератури романтичної доби – Сонату сі мінор, Фантазію-сонату «Після прочитання Данте» Ф. Ліста, твори Ф. Шопена. До студентських програм М. Сильванський долучав опуси зі свого репертуару, надаючи перевагу романтичній музиці. Нерідко пропонував власні твори, твори колег та композиторів ХХ ст. (Зубай, 2022).

Характерними рисами виконавської майстерності М. Сильванського стали осмислені віртуозність, інтонування, утілення авторського задуму. Цьому й навчав музикант своїх студентів.

Тісна співпраця учня з викладачем не лише зміцнила стильові вподобання Е. Бриліна щодо лірико-романтичного модусу, а й стала поштовхом до написання музики для дітей та юнацтва, яка почала з'являтися у композитора в 1990-х роках після закінчення консерваторії, у період самостійної педагогічної та композиторської діяльності.

Своєрідним підсумком тривалого періоду професійного навчання став другий авторський концерт (1992) у Вінницькому державному педагогічному університеті ім. М. Коцюбинського вже як випускника композиторського факультету консерваторії, де автор виступив виконавцем своїх творів (Концерт для фортепіано з оркестром, токати, сюїти). Крім фортепіанних, до програми ввійшли камерно-вокальні твори (балади, романси, пісні) у виконанні В. Бородуліна, В. Варшавського, С. Дудіка, І. Сиротюк, жіночого вокального ансамблю «Кантілена» під керівництвом О. Шапошнікової, а також фрагменти з дитячої опери-казки «Пригоди Барвінка і Ромашки» (лібрето Б. Чалого) (*Авторський концерт*, 1984). За десятилітній період як автор музичний (термін І. Коновалової, 2019) Е. Брилін спробував свої сили у жанрі сольного концерту для фортепіано з оркестром, розширив спектр камерно-вокальної музики, ствердився в лірико-сповідальному модусі композиторської творчості.

Період 1990-х рр. у композиторській творчості позначений створенням камерно-вокальної музики (вокальний цикл «Чисті роси» на слова В. Козак

для баритона в супроводі фортепіано (1991), пісні «Стежина юні» на слова Л. Парфьонова для баритона в супроводі фортепіано (1992), «Мовчання» на слова К. Мікіша для тенора в супроводі фортепіано (1992)), музики до казки Б. Чалого «Пригоди Барвінка і Ромашки» (1992), оркестрових творів («Подорож до Парижу» для естрадного оркестру (1994), Токата для симфонічного оркестру (1993), Елегія (перекладення для камерного оркестру, 1995; для симфонічного оркестру, 2003), Скерцо для кларнета і симфонічного оркестру, 1995); камерно-інструментальних творів (Елегія для фортепіано, 1992).

У цей період починається викладацько-методична робота на посадах методиста лабораторії культурно-масових заходів Республіканського навчально-методичного кабінету, завідувача кабінету музики Вінницької області інституту вдосконалення вчителів, викладача кафедри педагогіки та методики початкової освіти ВДПУ ім. М. Коцюбинського. Результатом викладацької діяльності на кафедрі мистецької освіти ВДПУ ім. М. Коцюбинського стало створення перших збірок для дітей. Усвідомлюючи необхідність високохудожнього й цікавого педагогічного репертуару, Е. Брилін починає писати п'єси та пісні для дітей, які вирізняються художньою образністю назв, сприяють активізації творчих уявлень юних музикантів («Гаївка», «Відлуння», «Заклички», «Замріяна берізка», «Повітряна кулька», «Коліща», «Верболози», «Передзвони», «Старовинний годинник», «Сум», «Журавлиний спів», «Сопілкарі», «Вечоріє», «Бузок»). Т. Грінченко (2022) згадує: «Музика приходила до нього [Е. Бриліна – О. Я.] під час уроків. Усвідомлюючи важливість навчання гри в ансамблі, він імпровізував, створюючи прекрасний супровід до простих мелодій, які виконували студенти» (с. 62).

У піснях для дітей молодшого й середнього шкільного віку яскрава художня образність і сюжетна різноманітність поетичних текстів віддзеркалюють гумористичні, веселі, жартівливі, ліричні настрої («Мамина усмішка», «Невдалий виступ», «Чия це справа?», Критик», «Правила для школярчаток»). Художній зміст пісень Е. Бриліна націлений на естетичне виховання, формування культури поведінки учнів у школі, за її межами, вдома.

У період 1996–2001 рр. Е. Брилін навчався в аспірантурі Київського національного університету культури і мистецтв. Розпочався ще один вид діяльності автора музичного – науковий. Об'єктом дослідження науковець обрав новий аспект фахової підготовки студентів музичних спеціальностей педагогічних закладів вищої освіти – формування навичок композиторської творчості, яка є найскладнішим видом музичної діяльності. У кандидатській дисертації, захист якої відбувся у 2002 р., автор представив дидактичний комплекс творчих завдань, які забезпечують формування навичок композиторської творчості студентів (Брилін, 2022). Робота мала не лише теоретичну цінність, а й практичне застосування. Результатом стали авторські курси дисциплін для студентів спеціальності «Музичне мистецтво» «Основи композиторської творчості», упроваджені у ВДПУ ім. М. Коцюбинського (1997–2000) та «Основи композиції», прочитані в КНУКіМ (2003–2007). Метою навчальних дисциплін стало практичне засвоєння студентами прийомів тематичного розвитку, опанування навичок ладо-гармонічного варіювання, усвідомлення фор-

мотворчих принципів фактури та гармонії, аналіз музичних творів та виявлення особливостей розкриття художньо-образного змісту засобами виразності музичної мови, створення обробок народних пісень для голосу із супроводом і хорових обробок а capella, написання музичних композицій у простих класичних формах (вокальні та інструментальні жанри).

Пізніше основні положення науково-педагогічного дослідження ввійшли до навчально-методичних праць «Теорія і практика музично-творчого розвитку студентів мистецьких спеціальностей» (Брилін, 2019), колективної монографії «Розвиток естетичної культури студентів мистецьких спеціальностей у процесі музично-творчої діяльності: теорія і методика» (Брилін та ін., 2020), які вийшли друком вже після смерті автора.

Період 2002–2007 рр. позначений продуктивною композиторською та педагогічною діяльністю, а також співпрацею з виконавцями, поетами. Робота в столичному мистецькому закладі вищої освіти (КНУКіМ) на кафедрі інструментальної музики сприяла знайомству й плідній співпраці з Ю. Афанасьєвим, В. Герасименком, Л. Забаштою, О. Кравченком, Д. Луценком, З. Ружин, Ю. Тітовим, Б. Чалим. Okремо варто зупинитися на творчому альянсі Е. Бриліна з народним артистом України Віктором Шпортьком, який переріс у справжню дружбу. Результатом роботи митців став запис компакт-диска пісень Е. Бриліна на слова українських поетів у виконанні В. Шпортька (2006), а пісня «Як я люблю тебе» на сл. Д. Луценка здобула перемогу на міжнародному телевізійному фестивалі «Шлягер року 2007».

У рукописній рецензії В. Шпортька (б.д.), текст якої не повністю ввійшов до передмови збірки «Співає Віктор Шпортько», але з трепетом зберігається в особистому архіві батька композитора Бориса Бриліна, співак згадує, що робота над альбомом почалася з пропозиції Зої Ружин записати для радіо пісню на її слова «Сонячні мальви». А далі він записав на одному диханні ще три пісні: «Мій рідний край» (сл. В. Герасименка), «Спомин» (сл. О. Кравченка), «Менини» (сл. Ф. Тишка). Артист зізнається, що композитор іноді був прискіпливим і принциповим у відтворенні найтонших музично-поетичних нюансів: «Кожна пісня Е. Бриліна стала для мене своєрідним відкриттям його як талановитого музиканта, що надзвичайно вимогливо ставиться не лише до власної музики, а й до творчості поетів, з якими він співпрацює. Скільки разів були перероблені клавіри деяких пісень, над якими особливо захоплено працював композитор! Можливо, саме в цьому й відчувається справжній професіоналізм» (Шпортько, б.д., с. 3).

Варте уваги ще одне знайомство Е. Бриліна з непересічною людиною, мисткинею, поетесою послом миру Зоєю Ружин<sup>1</sup>. Полум'яна душа З. Ружин, щирість, любов до рідного краю переросли в бурхливе творче джерело, до якого зверталася велика кількість композиторів, зокрема Є. Демчишин, В. Кирейко, Л. Ко-

<sup>1</sup> Ружин Зоя Володимирівна (р. н. 1953) – поетеса, громадська діячка, авторка поетичних збірок, текстів пісень. Заслужена працівниця культури України (2003), кавалер ордена княгині Ольги III ст. (2016), голова Всеукраїнського ГО «Поступ жінок-мироносиць» (з 1999). Керівниця проекту «Мистецький спецназ», членкиня правління Національної ради жінок України та МГО «Земляцтво Придніпров'я», посол миру.



лодуб та Ж. Колодуб, В. Конющенко, В. Павліковський, Ю. Решетар, Т. Саматі-Оленіва, Ю. Шевченко. Лірична творчість З. Ружин лягла на благодатний ґрунт таланту Е. Бриліна, результатом чого стала низка творів для хору та вокального ансамблю, які склали окрему збірку «Свята Україна» (Брилін, 2010а).

2000 роки у життєвому хроносі Е. Бриліна ознаменовані реалізацією всіх видів музичної діяльності. Утілення в педагогічній роботі композиторських і наукових здобутків, плідна співпраця з поетами, виконавцями дає змогу говорити про акмеологічний щабель творчості музиканта у цей період. Саме тоді композитор збагатив свій доробок жанрами камерно-вокальної та інструментальної музики. Натхнена співпраця з відомими поетами спричинила появу на світ великої кількості вокальних творів, що ввійшли до збірок «Як я люблю тебе» (Брилін, 2006), «Співає Віктор Шпортько» (Брилін, 2010b), «Через пісню життя відчуваю» (Брилін, 2012). В улюбленому для композитора жанрі вокальної мініатюри повною мірою розкрилися ліричні грані авторського стилю Е. Бриліна. Мовностильовий тезаурус, інтонаційно подібний до народнопісенних джерел, сконцентрований саме у вокальних творах музиканта. Камерний характер творчості свідчить про бажання автора бути щирим, передає тонке відчуття внутрішнього світу митця.

Значна кількість вокальних та інструментальних творів Е. Бриліна увійшла до репертуару провідних сучасних виконавців і художніх колективів, які неодноразово здобували перемоги на всеукраїнських, міжнародних конкурсах. Серед них згадаємо ім'я тоді ще юного скрипаля-віртуоза, а нині соліста Національного симфонічного оркестру України Максима Грінченка. Багаторічна співпраця з юним музикантом сприяла появі низки творів для скрипки в супроводі фортепіано, які («Токата», «Ноктюрн») автор присвятив виконавцеві. Пізніше скрипковий репертуар поповнили композиції для ансамблю скрипалів («Подільська сюїта», «Скерцо», інтермецо «De Paris», цикли варіацій на тему української народної пісні «Ой, дівчино, шумить гай» та на тему Паганіні), які ввійшли до збірки «Альбом скрипаля» (Брилін, 2015).

Плідна композиторська діяльність Е. Бриліна поєднувалася з не менш вагомою просвітницькою активністю. Протягом багатьох років музикант підтримував творчі зв'язки з учнями, студентами, викладачами мистецьких закладів Вінниччини, організував авторські концерти, презентації власних навчально-репертуарних збірок, був членом журі конкурсів виконавської та композиторської майстерності. Особливо плідними на ниві просвітництва стали останні роки життя музиканта. Це авторські концерти «Через пісню життя відчуваю» у Вінницькому гуманітарному педагогічному коледжі (ВГПК) (2017), «Квітуй мій край, моя Вітчизно» у мистецькому центрі ВДПУ ім. М. Коцюбинського (2017); презентація збірки «Сходінками до майстерності» у Вінницькій дитячій школі мистецтв (2018); головування в журі конкурсу аматорської композиторської творчості «Золота нота» (2018) у ВГПК. Саме на молоді покоління були розраховані просвітницькі проекти Е. Бриліна. Останньою з них стала зустріч з молоддю Барського гуманітарно-педагогічного коледжу ім. М. Грушевського, яка відбулася 2 березня 2018 р. Таким акціям музикант приділяв чимало часу, адже вбачав основну місію музиканта в просвітницько-



виховній діяльності. Кредо про те, що музика має бути зрозуміла всім людям, стверджував діяльністю автора музичного.

Твори Е. Бриліна широкі відомі серед виконавців, учнів, студентів, викладачів мистецьких закладів освіти. Вони посідають чільне місце в репертуарі українських солістів і колективів. У виконанні дітей та юнацтва пісні Е. Бриліна звучать на конкурсах «Крок до зірок» (Київ), «Музична парасолька» (Вінниця), у мирні часи – «Золотий лелека» (Ялта). Свідченням зацікавленості творчістю композитора став концерт пам'яті Е. Бриліна, що відбувся у 2019 р. у Вінницькому фаховому коледжі мистецтв ім. М. Д. Леонтовича, де звучали камерно-вокальні, хорові твори, Концерт для фортепіано з оркестром.

Хронологічно композитор не дожив до свого пізнього періоду творчості, який припадає на 60–70 років. Натомість психологічний вік Е. Бриліна як автора музичного – на межі юності й зрілості. Світлий ліричний модус, характерний для юнацького періоду, що є основною характеристикою; кредо його творчості поєднується з глибоким осмисленням життя, яке характерне для людей зрілого віку.

### Висновки

Підґрунтя, на якому формувалась універсальна творча постать Е. Бриліна було закладене на початковому етапі його життєвого шляху. Музичне середовище родини, закорінене в національні традиції, сформувало музично-естетичні вподобання Едуарда Бриліна. Наполеглива праця, підтримка й сприяння батьків, професіоналізм вчителів-наставників, власні мрії забезпечили стрімке зростання в піаністичній сфері. Виконавська майстерність надала змогу музиканту презентувати власну творчість, бути концертним виконавцем. Ґрунтовна піаністична підготовка дала змогу створити методичні й високохудожні зразки фортепіанного педагогічного репертуару для дітей та юнацтва, а також випробувати себе в жанрі фортепіанного концерту.

У композиції Е. Брилін продовжив традиції своїх наставників, обравши стійку опору на народнопісенні джерела, які через А. Штогаренка апелюють до творчості М. Лисенка. Інтелігентність, природна інтровертність зумовили тяжіння до камерних жанрів, у яких повною мірою розкрилися ліричні грані особистості композитора.

2000 роки визначаємо як акмеологічний період творчості музиканта, адже цей час був плідним у здійсненні різних видів музичної діяльності, що підкреслює універсальний характер творчої діяльності митця.

Вірність власним музично-естетичним ідеалам стала відправним пунктом у реалізації творчого потенціалу Едуарда Бриліна як універсала-композитора.

### Список бібліографічних посилань

Авторський концерт Едуарда Бриліна «Творчість юних» [Афіша]. (1982). У особистому архіві Бориса Бриліна.

- Актювий запис про народження громадянина Людвіка Кізлевича. (1913, 22 вересня). (Фонд 904, Опис 24, Справа 182), Державний архів Вінницької області.
- Брилін, Б., Бриліна, В., & Брилін, Е. (2020). *Розвиток естетичної культури студентів мистецьких спеціальностей у процесі музично-творчої діяльності: теорія і методика* [Монографія] (2-ге вид.). Нова Книга.
- Брилін, Е. Б. (2002). *Формування навичок композиторської творчості у студентів музично-педагогічних факультетів* [Дисертація кандидата педагогічних наук, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Брилін, Е. Б. (2006). *Як я люблю тебе!* [Ноти]. Нова книга.
- Брилін, Е. Б. (2010а). *Свята Україна* [Ноти]. Нова книга.
- Брилін, Е. Б. (2010b). *Співає Віктор Шпортько* [Ноти]. Нова книга.
- Брилін, Е. Б. (2012). *Через пісню життя відчуваю* [Ноти]. Нова Книга.
- Брилін, Е. Б. (2015). *Альбом скрипаля* [Ноти]. Нова книга.
- Брилін, Е. Б. (2019). *Теорія і практика музично-творчого розвитку студентів мистецьких спеціальностей*. Нова Книга.
- Грінченко, Т. (2020). Музично-педагогічна спадщина Едуарда Бриліна у вимірі потреб сучасної мистецької освіти. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія*, 62, 187–192.
- Грінченко, Т. Д. (2022, 24 березня). До питання оновлення педагогічного репертуару учнів музичних шкіл: «Сходінками до майстерності» Едуарда Бриліна. В *Філософія культурно-мистецької освіти* [Матеріали конференції] (с. 60–64). Київський національний університет культури і мистецтв.
- Дремлюга, М., & Штогаренко, А. (1984, 29 червня). *Характеристика Е. Бриліна*. У особистому архіві Бориса Бриліна.
- Зубай, Ю. (2022). Культуролого-педагогічна діяльність Миколи Сильванського як унікальний аспект творчої біографії митця. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(55), 37–50. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(55\).2022.266546](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(55).2022.266546)
- Козаренко, О. (2000). *Феномен української національної музичної мови*. Наукове товариство імені Шевченка у Львові.
- Коменда, О. І. (2020). *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі* [Автореферат дисертації доктора мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Коновалова, І. Ю. (2019). *Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ ст.: особистісні та діяльнісні аспекти* [Автореферат дисертації доктора мистецтвознавства, Харківська державна академія культури].
- Рожкова, Е. (2008). Фортепіанний відділ. В *50 років Вінницькому училищу культури і мистецтв ім. М. Д. Леонтовича* (с. 31–40). Державна картографічна фабрика.
- Савицька, Н. (2015). Початок композиторського шляху: стратегія оволодіння професією. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 45, 34–46.
- Сініцин, В. М. (Упоряд.). (2012). *Життя як сходження. Пам'яті Миколи Миколайовича Юхновського*. Бенефіс.

- Управління культури Вінницької обласної Ради. (1986, 24 квітня). *Довідка про призначення першої категорії Борису Бриліну*. У особистому архіві Бориса Бриліна.
- Шевченко, О. (2020, 9 листопада). *Андрій Штогаренко: талант чути народне*. Дніпро. Культура. [https://www.dnipro.lib.dp.ua/Andriy\\_Shtogarenko](https://www.dnipro.lib.dp.ua/Andriy_Shtogarenko)
- Шпортко, В. (б.д.). *Рецензія на збірку вокальних творів Е. Бриліна «Співає Віктор Шпортко»*. У особистому архіві Бориса Бриліна.
- Якимчук, О. (2023). Стильові риси фортепіанної творчості Людмили Шукайло. *Knowledge, Education, Law, Management*, 1(53), 84-88. <https://doi.org/10.51647/kelm.2023.1.13>
- Hyde, L. (1998, 27 February). Struggling composer makes time for music. *Kyiv Post*, 2.

## References

- Aktovyi zapys pro narodzhennia hromadianyna Liudvika Kizlevycha* [Official record of the birth of citizen Ludvik Kizlevych]. (1913, September 22). (Fund 904, Inventory 24, File 182), The State Archives of Vinnytsia Region [in Ukrainian].
- Avtorskyi kontsert Eduarda Brylina "Tvorchist yunykh"* [Author's concert of Eduard Brylin "Creativity of the young"] [Poster]. (1982). In the personal archive of Borys Brylin [in Ukrainian].
- Brylin, B., Brylina, V., & Brylin, E. (2020). *Rozvytok estetychnoi kultury studentiv mystetskykh spetsialnostei u protsesi muzychno-tvorchoi diialnosti: teoriia i metodyka* [Development of aesthetic culture of students of art majors in the process of musical and creative activity: Theory and methodology] [Monograph] (2nd ed.). New Book [in Ukrainian].
- Brylin, E. B. (2002). *Formuvannia navychok kompozytorskoï tvorchosti u studentiv muzychno-pedahohichnykh fakultetiv* [PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Brylin, E. B. (2006). *Yak ya liubliu tebe!* [How I love you!] [Notes]. New Book [in Ukrainian].
- Brylin, E. B. (2010a). *Sviata Ukraina* [Holy Ukraine] [Notes]. New Book [in Ukrainian].
- Brylin, E. B. (2010b). *Viktor Shportko sings* [Viktor Shportko sings] [Notes]. New Book [in Ukrainian].
- Brylin, E. B. (2012). *Cherez pisniu zhyttia vidchuvaiu* [Through the song I feel life] [Notes]. New Book [in Ukrainian].
- Brylin, E. B. (2015). *Albom skrypalia* [Album of the violinist] [Notes]. New Book [in Ukrainian].
- Brylin, E. B. (2019). *Teoriia i praktyka muzychno-tvorchoho rozvytku studentiv mystetskykh spetsialnostei* [Theory and practice of musical and creative development of students of art majors]. New Book [in Ukrainian].
- Dremliuha, M., & Shtoharenko, A. (1984, June 29). *Kharakterystyka E. Brylina* [Characteristics of E. Brylin]. In the personal archive of Borys Brylin [in Ukrainian].
- Hrinchenko, T. (2020). *Muzychno-pedahohichna spadshchyna Eduarda Brylina u vymiri potreb suchasnoi mystetskoï osvity* [Musical and pedagogical of Eduard Brylin in measuring the needs of modern art education]. *Scientific Issues of Vinnytsia State M. Kotsyubynskyi Pedagogical University. Section: Pedagogics and Psychology*, 62, 187–192 [in Ukrainian].
- Hrinchenko, T. D. (2022, March 24). *Do pytannia onovlennia pedahohichnoho repertuaru uchniv muzychnykh shkil: "Skhodynkamy do maisternosti"* Eduarda Brylina [On the

- issue of updating the pedagogical repertoire of students of music schools: "Steps to mastery" by Eduard Brylin]. In *Filosofia kulturno-mystetskoï osvity* [Philosophy of cultural and artistic education] [Conference proceedings] (pp. 60–64). Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].
- Hyde, L. (1998, 27 February). Struggling composer makes time for music. *Kyiv Post*, 2 [in English].
- Komenda, O. I. (2020). *Universalna tvorcha osobystist v ukrainskii muzychnii kulturi* [Universal creative personality in Ukrainian musical culture] [Abstract of DSc Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music] [in Ukrainian].
- Konovalova, I. Yu (2019). *Fenomen kompozytora v yevropeiskii muzychnii kulturi XX st.: osobystisni ta diialnisni aspekty* [The phenomenon of the composer in the European musical culture of the twentieth century: Personal and activity aspects] [Abstract of DSc Dissertation, Kharkiv State Academy of Culture] [in Ukrainian].
- Kozarenko, O. (2000). *Fenomen ukrainskoï natsionalnoï muzychnoi movy* [The phenomenon of the Ukrainian national musical language]. Shevchenko Scientific Society in Lviv [in Ukrainian].
- Rozhkova, E. (2008). Fortepiannyi viddil [Piano department]. In *50 rokiv Vinnytskomu uchylshchu kultury i mystetstv im. M. D. Leontovycha* [50 years of the Vinnytsia School of Culture and Arts named after M. D. Leontovych] (pp. 31–40). Derzhavna kartohrafichna fabryka [in Ukrainian].
- Savyska, N. (2015). Pochatok kompozytorskoho shliakhu: stratehiia ovolodinnia profesiieiu [Strategic models of composers upbringing at a stage of mastering of profession]. *Problems of Interaction Between Arts, Pedagogy and the Theory and Practice of Education*, 45, 34–46 [in Ukrainian].
- Shevchenko, O. (2020, November 9). *Andrii Shtoharenko: talant chuty narodne* [Andriy Shtogarenko: The talent to hear folk]. Dnipro. Kultura. [https://www.dnipro.lib.dp.ua/Andriy\\_Shtogarenko](https://www.dnipro.lib.dp.ua/Andriy_Shtogarenko) [in Ukrainian].
- Shportko, V. (n.d.). *Retenziia na zbirku vokalnykh tvoriv E. Brylina "Spivaie Viktor Shportko"* [Review of the collection of vocal works by E. Brylin "Viktor Shportko sings"]. In the personal archive of Borys Brylin [in Ukrainian].
- Sinitsyn, V. M. (Comp.). (2012). *Zhyttia yak skhodzhennia. Pamiati Mykoly Mykolaiovycha Yukhnovskoho* [Life is like climbing. In memory of Mykola Mykolayovych Yukhnovskiy]. Benefis [in Ukrainian].
- Upravlinnia kultury Vinnytskoï oblasnoï Rady. (1986, April 24). *Dovidka pro pryznachennia pershoi katehorii Borysu Brylinu* [Certificate on appointment of the first category to Boris Brylin]. In the personal archive of Borys Brylin [in Ukrainian].
- Yakymchuk, O. (2023). Stylovi rysy fortepiannoi tvorchosti Liudmyly Shukailo [Stylistic features of piano music by Liudmyla Shukailo]. *Knowledge, Education, Law, Management*, 1(53), 84–88. <https://doi.org/10.51647/kelm.2023.1.13> [in Ukrainian].
- Zubai, Yu. (2022). Kulturoloho-pedahohichna diialnist Mykoly Sylvanskoho yak unikalnyi aspekt tvorchoi biohrafii myttsia [Mykola Sylvansky's cultural and pedagogical activities as a unique aspect of his creative biography]. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 2(55), 37–50. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(55\).2022.266546](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(55).2022.266546) [in Ukrainian].

## COMPOSER EDUARD BRYLIN: UNIVERSAL NATURE OF CREATIVE ACTIVITY

Olena Yakymchuk

*PhD in Art Studies, Associate Professor, Associate Professor  
at the Department of Musicology, Instrumental Training and Choreography;  
ORCID: 0000-0002-2276-6061; e-mail: mirigol@ukr.net  
Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine*

### Abstract

**The purpose of the research** is to examine the creative path of Eduard Brylin, focusing on the factors that became the foundation for forming his professionalism and ensuring the universal nature of his creative activity. **The research methodology** is based on the biographical method and the model of a universal creative personality in the aspect of activity universalism (according to O. Komenda). **The scientific novelty** of the research lies in studying the life chronology of the composer Eduard Brylin as a universal type of musician, namely a universal composer. **Conclusions.** The basis on which the universal creative figure of E. Brylyn was formed was laid at the initial stage of his life. The musical environment of the family, rooted in national traditions, shaped Eduard's musical and aesthetic preferences. Hard work, support and assistance from his parents, the professionalism of his teachers and mentors, and his dreams ensured his rapid growth in the piano field. Performing skills enabled the musician to present his work and be a concert performer. His thorough piano training allowed him to create methodical and highly artistic examples of piano pedagogical repertoire for children and youth and to try himself in the piano concerto genre. In the composition E. Brylin continued the traditions of his mentors, choosing to rely on folk song sources, appealing through A. Shtogarenko to the works of M. Lysenko. His intelligence and natural introversion led him to gravitate towards chamber genres, in which the lyrical facets of the composer's personality were fully revealed. We define the 2000s as an acmeological period of the musician's creative work because this time was fruitful in the implementation of various types of musical activities, which emphasises the universal nature of the artist's creative activity. Loyalty to his musical and aesthetic ideals became the starting point for the realisation of Eduard Brylin's creative potential as a universal composer.

**Keywords:** composer; composer activity; Eduard Brylin's works; universal composer

DOI: 10.31866/2616-7581.7.1.2024.303774

УДК 780.614.13:[37.091.64:091]:314.151.3-054.73(=161.2-87)"19"

**НЕВІДОМИЙ РУКОПИС «ПІДРУЧНИКА ГРИ НА БАНДУРІ» ПЕРІОДУ DP****Віолетта Дутчак***доктор мистецтвознавства, професор,**завідувач кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва;**ORCID: 0000-0001-6050-4698; e-mail: violetta.dutchak@pnu.edu.ua**Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна***Анотація**

**Мета дослідження** – ввести до наукового обігу рукопис «Підручника гри на бандурі» невідомого автора (Аугсбург, Німеччина, 1951) у контексті динаміки забезпечення навчально-методичними виданнями бандурного мистецтва українського зарубіжжя. **Методологія дослідження** заснована на засадах історичного, культурологічного, текстологічного, аксіологічного підходів. Використано такі методи, як історико-типологічний, аналіз і синтез, метод музичної текстології, музикознавчого аналізу, що дало змогу виявити не лише тенденції еволюції навчально-методичних підходів у викладанні гри на бандурі, але й персоніологічні аспекти їх формування. Особливої уваги надано потребі систематизації не тільки методик у друкованих виданнях підручників та самовчителів гри на бандурі, а й рукописних раритетів, що досі залишаються в державних і приватних архівах, потребують належного наукового та методичного осмислення. **Наукову новизну дослідження** визначає введення до обігу аналізу рукописного «Підручника гри на бандурі» невідомого автора (Аугсбург, Німеччина, 1951 р.), створеного в так званий таборовий період у Німеччині<sup>1</sup>, де перебували переміщені особи (DP – Displaced Persons). Нотний рукопис є складником документальних матеріалів Архіву Українського вільного університету (Мюнхен, Німеччина). **Висновки.** У дослідженні здійснено аналіз матеріалів підручника з методичних та аплікатурних позицій, послідовності опанування інструмента, формування бандурного репертуару, його порівняння з аналогічними зразками в українському музичному мистецтві, а також визначено цінність підручника з позиції популяризації українського національного музичного інструмента в умовах еміграції, поширення виконавських традицій бандурного мистецтва.

**Ключові слова:** бандурне мистецтво; музична культура України; діаспора; підручник гри на бандурі; Архів Українського вільного університету; табори переміщених осіб; переміщені особи; таборове мистецтво української еміграції; методика навчання гри на бандурі; жанри репертуару бандуристів

<sup>1</sup> Табори біженців (переміщених осіб) діяли на території Західної Німеччини, Австрії та Італії під патронатом американських, британських і французьких військ коаліції переможців після закінчення Другої світової війни (1944 – початок 50-х рр. XX ст.).



## Вступ

На початку XXI ст. відбулося стрімке поширення бандури та бандурного мистецтва в його академічному статусі, паралельне відродження автентичного виконавства на діатонічній кобзі, старосвітській бандурі. До того ж не лише в Україні та середовищі української діаспори, але й загалом у світі. Зацікавлення до бандури, як до національного інструмента, що репрезентує її традиційну історію та сучасні можливості, посилилося і в умовах періоду повномасштабного вторгнення (російсько-української війни), коли багато українців, опинившись в умовах нової хвилі еміграції, звернули увагу саме на інструменти, що уособлюють особливості національної музичної культури. Усе це зумовило активізацію потреби не тільки щодо виробництва інструментів (різних за конструкцією, величиною згідно з віковими вимогами, хроматизацією), а й щодо методичних і репертуарних видань – як друкованих, так і електронних. Якщо репертуарні видання сьогодні вражають широтою жанрового спектра, авторської діяльності виконавців і педагогів, можливостями швидкого обміну в межах соціальних мереж та спеціалізованих онлайн-груп, то ситуація зі створенням та поширенням методичних видань ще потребує своєї активізації. І проблемою залишається не тільки створення нових, актуальних до часу й потреб підручників гри на бандурі, а й узагальнення попереднього досвіду відомих і поширених навчально-методичних видань, а також аналіз унікальних матеріалів, які залишаються неопублікованими (в рукописах) у приватних колекціях або у фондах бібліотек, музеїв, архівів як в Україні, так і за кордоном.

Навчальна діяльність бандурних осередків в Україні та за кордоном була б неможливою без аналізу використаних у них методик і методичних видань, здійснених у різні роки, здобутків провідних митців – педагогів і виконавців. Як зауважує В. Мішалов, «не знаючи всіх досягнень кобзарського мистецтва або нехтуючи ними, не можна пізнати стильових особливостей різних виконавських шкіл, способів звуковидобування, оригінальних штрихів, властивих народній практиці, не можна розкрити правдиву історію кобзарського та бандурного мистецтва, без якої воно не може крокувати в майбутнє» (Хоткевич, 2009, с.4).

## Мета

Мета дослідження – ввести до наукового обігу рукопис «Підручника гри на бандурі» невідомого автора (Аугсбург, Німеччина, 1951 р.) у контексті динаміки забезпечення навчально-методичними виданнями бандурного мистецтва українського зарубіжжя<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Авторка статті висловлює вдячність керівництву Українського вільного університету – п. Ректорівій, професору Марії Пришляк та п. Канцлеру – Дмитрові Шевченку за можливість опрацювання матеріалів Архіву УВУ в межах Договору і Меморандуму про співпрацю між Прикарпатським національним університетом імені Василя Стефаника (Івано-Франківськ, Україна) та Українським вільним університетом (Мюнхен, Німеччина).



### Аналіз останніх досліджень і публікацій

Серед навчально-методичної літератури для бандури (підручників, шкіл гри, самовчителів, репертуарних збірників) особливо слід відзначити ті видання, які відкривали для бандуристів нову сторінку пізнання, сприяли пошуку нових і відновленню призабутих способів, прийомів гри, опануванню експериментальних підходів у творчості. Серед видань підручників і нотних збірників є як опубліковані, так і ті, що внаслідок різних причин (ідеологічно-політичних, фінансових, життєво-побутових тощо) залишилися в рукописах, проте були збережені в домашніх чи державних архівах.

Наукові вивчення бандурного мистецтва засвідчують активне звернення до аналізу навчальної літератури як виразника еволюції бандурної гри та педагогічно-освітніх методик. Зокрема, дослідження Н. Брояко (2023) щодо бандурної методики Г. Хоткевича; О. Ваврик (2006) про підручники в розрізі формування кобзарських шкіл; В. Мішалова (2013) про харківську бандуру і способи гри на ній; також дослідження спадщини бандуристів українського зарубіжжя (Дутчак, 2008, 2009, 2011, 2013). У поле зору аналізу також увійшли підручники та методики для бандури, видані в Україні та за кордоном упродовж ХХ – на початку ХХІ століття, Г. Хоткевича (1909, 1929, 1934 – перевидані 2004, 2007), В. Овчинникова (1913), В. Шевченка (1913), М. Домонтовича (1913, 1914), а також В. Кабачка і Є. Юцевича (1958), М. Опришка (1967), А. Омельченка (1973, 1977), Я. Пухальського (1978), С. Баштана і А. Омельченка (1984, 1989), З. Штокалка (1992), В. Мішалова (1987а, 1987b, 1988, Mishalow, 1982, 1985, 1987а, 1987b), Н. Брояко (1997) та ін. Останніми десятиліттями також продовжують відновлювати опанування гри на традиційних кобзарських інструментах: «Основи гри на народній бандурі» Г. Ткаченка (1988), видані підручники В. Кушпета (1997; 2016). Останні публікації методичних посібників Л. Рихлюк (2017) «Методика викладання гри на бандурі», М. Залізняк (2012) «Букварик для кобзарика», В. Іщенко (2018) «Бандурна абетка» та інших спрямовані на популяризацію нових виконавських практик сучасного бандурного мистецтва.

Проте аналіз становлення навчально-методичних засад гри на бандурі за кордоном унаслідок еміграції бандуристів у різні історичні періоди залишається, попри окремі наукові узагальнення А. Горняткевича (Штокалко, 1992), В. Дутчак (2013), Г. Карась (2012), В. Мішалова (2013), актуальним, особливо з урахуванням можливостей його здійснення на основі рукописів та архівних матеріалів. Ця стаття продовжує пошуковий напрям щодо віднайдення й оприлюднення відомостей про невідомі сторінки розвитку бандурного мистецтва за кордоном, зокрема його навчально-методичні та виконавські аспекти. Уже введено до наукового обігу відомості про невідомі матеріали підручників В. Шевченка (рукопис 1913–1914 рр., Москва), С. Ластовича-Чулівського (рукопис 1959, Нью-Йорк), П. Конопленка-Запорожця (видання 1963, Торонто), історично-методичних статей Л. Гайдамаки (1970), А. Горняткевича (1979), В. Луціва (1989), нотних видань М. Теліги (1926), З. Штокалка (1997), Й. Гошуляка (1989) та ін. (Дутчак, 2013).

Важливими джерелами залишаються історичні дослідження процесів еміграції українців після Другої світової війни, їхньої культурно-мистецької діяльності в таборах переміщених осіб, зокрема роботи О. Зеленецького (1972), В. Маруняка (1985), О. Подобєд (2018) та ін.

Загалом методичні видання бандуристів різних історичних періодів слід розглядати з теоретичного боку, історичного та практичного (виконавсько-го). Безперечно, окремі матеріали втрачають свою актуальність, що пов'язано зі змінами в конструкції інструментів, соціально-політичними та культурними пріоритетами, репертуарними запитами тощо, проте багато цінних ідей і напрацювань митців України й зарубіжжя зберегли своє значення і до сьогодні.

### Виклад матеріалу дослідження

У першій половині ХХ ст. актуальними методичними виданнями для бандури залишалися підручники Г. Хоткевича (1909, бл. 1929–1931), В. Овчинникова (1913), В. Шевченка (1913), М. Домонтовича (1914), а також результати практичного досвіду митців, які були учасниками численних ансамблів бандуристів. Ці перші видання мали характер самонавчителя для початківців: містили інформацію щодо виробництва інструмента, його строю та основ гри, опанування зразків традиційного репертуару, переважно вокально-інструментального.

Період Другої світової війни став потужною інспірацією третьої еміграційної хвилі українців. Її становили, по-перше, особи, вивезені до Німеччини на примусові роботи з 1942–1943 рр.; по-друге, полонені концентраційних таборів на території Німеччини; по-третє, емігранти, які впродовж 1944 р. покинули територію України задля уникнення репресій з боку радянської влади.

У багатьох містах Німеччини та Австрії були утворені табори для переселенців (125 таборів станом на 1946 р., 110 – на 1949 р.). Найчисельніші українські табори (до 5 тисяч осіб) були в Мюнхені, Аугсбурзі, Міттенвальді, Регенсбурзі, Байройті (американська зона), Ганновері (британська зона), Штуттгарті (французька зона) та ін. Незважаючи на важкі умови перебування, у таборах розгортається активна навчальна та культурно-просвітницька діяльність, зокрема створення дитсадків, шкіл, гімназій, хорових та інструментальних колективів, театральних труп, хореографічних гуртків, літературних угруповань; налагоджується видавнича справа, у тому числі преса (Подобєд, 2018, с. 131–149). Це зумовлювалося значним інтелектуальним потенціалом емігрантів. Українська еміграція в Німеччині налічувала на той час 277 науковців, у тому числі 119 професорів університетів та інститутів, а також понад 200 митців (Маруняк, 1985, с. 116).

Щодо бандурного мистецтва, то воно становило потужний складник культурного дозвілля переселенців. Важливу роль в утвердженні українського духу в таборах відіграла Капела бандуристів ім. Тараса Шевченка (40 учасників; далі – Капела) під керівництвом Григорія Китастого і Володимира

Божика. Перші концерти Капели в Німеччині проходили з 1942 р. у таборах «остарбайтерів» («OST»). З 1945 по 1949 рік учасники Капели перебували в Інгольштадті та Регенсбурзі, у таборах для переміщених осіб (DP). Незважаючи на складні побутові умови перебування в таборах, у Капелі відбулися позитивні кількісні та якісні зміни в професійному зростанні колективу. Учасники Капели, брати Петро й Олександр Гончаренки, стали ініціаторами створення майстерні з виробництва інструментів харківського типу, названих «Полтавками». До тогочасного репертуару Капели входять патріотичні твори історичного та героїчного характеру.

1946 року в таборі Гюслар постає ще одна Капела імені М. Леонтовича під керівництвом Григорія Назаренка (20 співаків-бандуристів). Для неї інструменти також забезпечили брати Гончаренки. Пізніше хористи капели поповнюють Національний чоловічий хор (під керівництвом В. Божика), а бандуристи долучаються до капели Г. Китастого.

Улас Самчук (1976) у роботі «Живі струни. Бандура і бандуристи» підсумовує: «Лишень великі війни і великі революції змогли перемогти заборону українській музиці вийти у ширший світ поза межі російської домінації... Це були великі втечі, великі еміграції від переслідування, від Сибіру, від знищення» (с.136).

Крім Капели бандуристів ім. Т. Шевченка та Капели ім. М. Леонтовича, важливу роль у популяризації бандури в Німеччині відіграли й солістико-виконавці – Зіновій Штокалко, Семен Ластович-Чулівський, Богдан Ликтей, які активно виступали перед українцями в таборах переселенців.

У німецькому місті Аугсбурзі (*Augsburg*; місті, що є центром Швабії в Баварії) за статистичними даними у період 1945–1952 рр. проживало приблизно 6 тисяч українців. Це невелика кількість порівняно із загальними відомостями про близько 200 тис. осіб, які загалом перебували в таборах у цей час. Проте табори в Аугсбурзі ввійшли в історію цього періоду, оскільки саме тут активно діяли українські громадські, наукові, мистецькі організації – Центральне представництво української еміграції Німеччини (ЦПУЕН), Українська вільна академія наук, Український вільний університет, Український музей, Мистецький Український Рух (МУР), Спілка української молоді (СУМ) та ін.

У таборах Аугсбурга, зокрема в найбільшому з них – Зомме-Касерне (*Somme-Kaserne*), працювали українські дошкільні заклади та школи, гімназії, фахові курси, були організовані мистецькі колективи – хори, оркестр, балет, аматорські гуртки, видавалися газети, журнали, книги українською мовою. З містом пов'язана і діяльність провідних діячів української еміграції – У. Самчука, І. Лисяка-Рудницького, Ю. Шереха, В. Барки, Т. Осьмачки, Д. Дорошенка, Л. Чикаленка та ін.

В Архіві Українського вільного університету відомості про діяльність українців Аугсбурга таборового періоду представлені численними документами, що диференційовані за діяльністю таборів, їх щорічними звітами, переліками жителів за віком, статтю, соціальним статусом, видом діяльності та ін. Окремо серед папок нотних рукописів містяться 2 частини «Підруч-

ника гри на бандурі». Це два зошити формату А5 горизонтальної орієнтації в картонній обкладинці, вручну зшиті ниткою. Перша частина має назву «Школа гри на бандурі» (ч. I) (*Підручник гри на бандурі*, 1951а). Друга – «Пісні для бандури» (*Підручник гри на бандурі*, 1951b). Обидві частини складаються з типографських нотних листків, заповнених одним почерком і чорним чорнилом. В обох рукописах на останній сторінці зазначені дати: відповідно 24/II. 1951 Augsburg і 8/III. 1951 р. Augsburg. Це свідчить, що обидві частини скомпонував невідомий автор в один період на початку 1951 року. Проте, на жаль, оскільки рукописи не підписані, важко визначити, чи їх автор написав для кількох учнів-бандуристів (школи, гуртка, ансамблю), чи їх цілеспрямовано склали для когось з учнів-бандуристів, хто мав інструмент і бажання його опанувати. Проте в Архіві УВУ не зазначено походження цих рукописів. Кожна з частин містить по 20 сторінок тексту (див. додатки).

Перша частина розпочинається інформацією щодо строю бандури – пристраунків і басів, а також ремаркою про київський спосіб гри. Стрій представлений у формі звукоряду цілих нот у тональності соль-мажор (G-Dur).

Наступна побудова методичного матеріалу скомпонувана в синтезі з музично-теоретичним освоєнням інтервалів ступеневим рухом і різних ритмічних малюнків. Підрозділ про секунду містить інформацію про паралельні можливості варіативної аплікатури для кожної з нот – 1, 2, 3, 4 пальці правої руки. Автор пропонує опанування гамоподібних рухів кожним з пальців зокрема у 4-, 3-, 2-дольному розмірах і змінних ритмічних малюнках. Для вправ використовується висхідний та низхідний рух.

Починаючи з 6 і 7 вправ, опанування гамоподібних ходів поєднується з дрібнішими ритмічними малюнками – четвертна з крапкою і вісімка, чергування вісімок на одній звуковисоті різними аплікатурними комбінаціями. 8 вправа зосереджує можливості для гри на одній звуковисоті шістнадцятими тривалостями повторюваною аплікатурою.

З 9 і до 27 вправи спрямовані на опанування лівої руки на бандурі. Автор пропонує аплікатуру в лівій руці другим, третім, четвертим та п'ятим пальцями. Запропонована аплікатура відображає так зване пряме (гітарне) положення лівої руки стосовно басових струн на грифі. Аналогічно правій руці вправи для лівої викладені у 4-, 3-, 2-дольному розмірах різними ритмічними малюнками. Спершу в повторюваних звуках різними тривалостями, а з 18 вправи – стрибкоподібно, відображаючи рух по основних тризвуках функцій мажору та мінору. Показово, що вправи 18–24 розраховані й для виконавця, який мав інструмент бандури з іншим строєм. Про це свідчить ремарка автора – «Для ваших басів» (*Підручник гри на бандурі*, 1951а, с. 7). І їх стрій охоплював діапазон від Мі великої октави (E) до фа-дієза малої октави (fis).

Метою наступних вправ є опанування інтервальних побудов: від терцій до октав. Спершу автор використовує гру терціями в мелодичному викладі, а пізніше – в гармонічному. Як і для одинарних нот, використані різні ритмічні малюнки та метричні групування. З позиції аплікатури автор пропонує гра-

ти терції в мелодичних послідовностях 1–2, або 2–3 пальцями. Аналогічно для гармонічної гри терцій також використані поєднання 1–2 і 2–3 пальців правої руки в плавних гамоподібних або стрибкоподібних рухах. Опанування терцій у мелодичних послідовностях також передбачено для лівої руки.

Аналогічні побудови (ритмічні, метричні, мелодичні та гармонічні) автор розгортає для кварта, квінти, сексти, септими, октави. Детально зазначені аплікатурні варіанти як для правої, так і для лівої руки. Для октав у гармонічному сполученні запропоновано використання 1–2 або 1–3 пальців правої руки. Показово, що саме для октав автор більше ускладнює (порівняно з іншими інтервалами) ритмічні малюнки, вводить пунктирні ритми в партіях обох рук.

Загалом перша частина підручника синтезує знання теорії музики й основних прийомів гри на бандурі мелодичного й інтервального характеру. Можна припустити, що була ще одна частина підручника, яка містила вправи акордового викладу, оскільки в останній репертуарній частині серед пісень, запропонованих до вивчення, майже всі акомпанементи ґрунтуються на інтервальному й акордовому видах фактури.

Другу частину підручника становить репертуарний збірник. На звороті титульної сторінки від руки зазначено «о. Стельмах». Проте ідентифікувати, чи це вказівка на автора підручника чи на учня-бандуриста, чи останнього власника нотного рукопису, не вдалося. До другої частини підручника ввійшли 11 творів вокально-інструментального жанру, 10 з них – куплетної форми, 1 – тричастинна пісенна композиція.

«Боротьба з татарами й турками» – історична пісня, написана в тональності соль-мінор, розмір 3/4, фактура акордова, верхній звук акордів акомпанементу дублює мелодію.

«Ой на горі та й женці жнуть» – народна пісня, написана в тональності соль-мінор, розмір 2/4, фактура акордова, мелодичний виклад акордів підтримує мелодію пісні.

«Гей, не дивуйте, добрії люди» – відома історична пісня, написана в тональності соль-мінор, розмір 2/4, фактура акордова, верхній звук акордів акомпанементу також підтримує мелодичні ходи пісні. Твір розрахований на високий теноровий голос.

«Сонце низенько» – арія Петра з опери «Наталка Полтавка». Твір М. Лисенка написаний в тональності соль-мінор, розмір 3/4, фактура викладу – терціями й акордами, верхній звук акордів акомпанементу сприяє гармонічній і мелодичній основі пісні. Твір призначений для тенорового голосу.

«Ой вербо, вербо» – народна пісня, написана в тональності соль-мінор, розмір 2/4, фактура акордова, верхній звук акордів акомпанементу дублює мелодію.

«Ой зійди, зійди» – народна пісня (улюблена пісня Т. Шевченка), написана в тональності ре-мінор, розмір 2/4, інтервальні й акордові побудови підтримують мелодичну лінію.

«Ой не шуми, луже» – народна пісня, написана в тональності соль-мінор, розмір 2/4, інтервальні й акордові побудови слугують гармонічною основою ме-

лодичної лінії. Ремарка над початком пісні вказує на необхідність транскрипції в соль-мажор (очевидно, ішлося про паралельну мі-мінорну тональність). Тут слід зазначити, що ідентифікація ремарки (кульковою синьою ручкою) вказує на відмінність почерку від авторського тексту та його можливу часову відтермінованість від написання оригіналу. Ймовірно, що ремарки на звороті титулки («о. Стельмах») і біля твору («перевести в G-Dur») належали одній людині, якій або призначався цей підручник, або яка стала його користувачем уже в пізніший період.

«Ре́ве віте́р» (очевидно, йде мова про пісню «Гуде вітер» М. Глінки, яка мала популярність як народна). Розмір 2/4. Твір написаний у тональності до-мінор, а приключеві знаки – соль-мінор. Досить насичена басова партія розрахована на якісне володіння лівою рукою.

«Стоїть гора високая» – відомий український романс написаний в тональності ре-мінор, розмір 3/4, фактура акомпанементу дублює мелодію пісні інтервалами й акордами.

Далі автор пропонує «Віночок із 3 українських народних пісень»: «Ой ходила дівчина бережком», «Кину кужіль на полицю», «Дощик, дощик». Усі три пісні веселого танцювального характеру. На відміну від попередніх зразків, у творі використано інструментальний вступ і перегри з дещо ускладненим ритмічним малюнком. Мелодичні одноголосі низхідні ходи побудовані таким чином, щоб їх було зручно грати ковзанням на бандурі.

Завершує другу частину «Підручника гри на бандурі» пісня Оксани з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського. Твір представлений у тональності ре-мінор. Фактура акомпанементу також переважно дублює вокальну лінію мелодією в терцію (*Підручник гри на бандурі, 1951b*).

Серед творів цієї частини підручника відсутні тексти, окрім пісень «Ой на горі та й жєнці жнуть», «Гей, не дивуйте, добрії люди», «Ой не шуми, луже». Оскільки в більшості використано відомі пісні, очевидно, їх тексти не було потреби записувати.

Загалом діапазон творів на бандурі (на основі зазначеного в 1 частині строю інструмента та фактури вокально-інструментальних творів 2 частини) – басы від До великої октави (C) до до малої октави (c), приструнки – від ре малої (d) до ля третьої октави (a<sup>3</sup>). Фактура репертуарних творів містить ознаки академічного характеру. На це вказує орієнтація на інструмент чернігівсько-київського типу, використання різних тональностей мажороміно́ру, а також хроматизація впродовж творів. Залучення народних пісень та романсів до бандурного репертуару свідчить про збереження традицій не лише вокально-інструментального музикування, але й усталеного визначення бандури в першій половині ХХ ст. як інструмента акомпанувального.

## Висновки

Отже, віднайдений і введений до наукового обігу рукопис «Підручника гри на бандурі» невідомого автора із зазначенням дати (1951 р.) і місця створення (Аугсбург, Німеччина) постає відображенням ще одного етапу формування



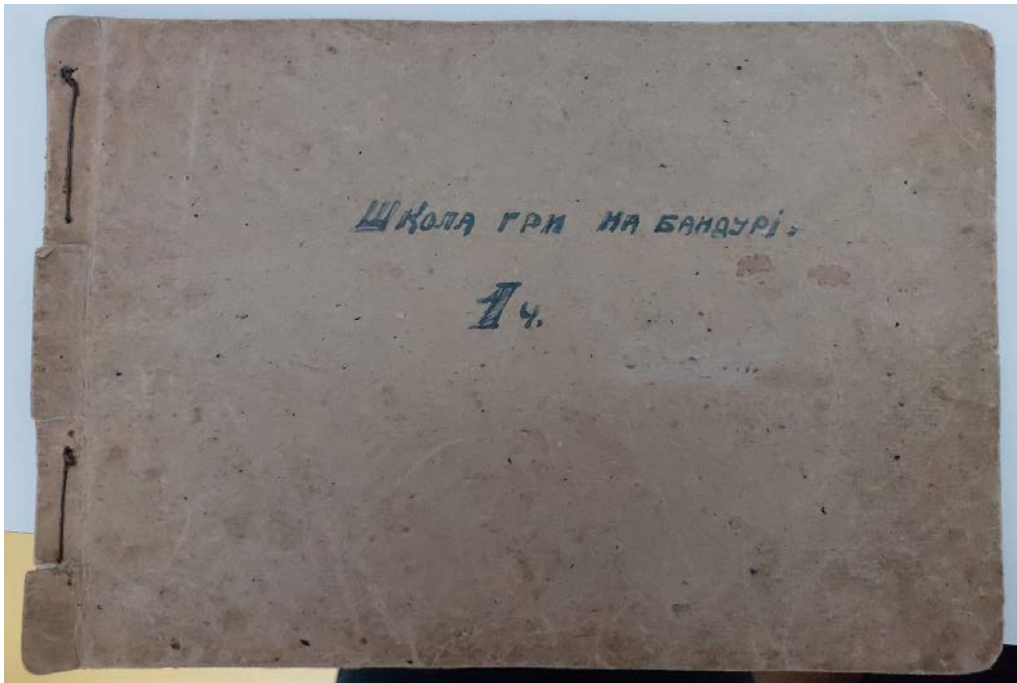
навчально-методичного підґрунтя бандурного мистецтва ХХ ст. в умовах еміґрації українців та їх перебування в таборах переміщених осіб (DP). Важливо, що автор відобразив типовий підхід у структурі підручника – поєднання технічних завдань і художньо-виразових засобів, відображених у репертуарних зразках, тобто синтезування теорії та виконавської практики. Ці засади актуальні для перших підручників, а також збереглися в подальших рукописах і виданнях як в Україні, так і за кордоном. Показово, що репертуар підручника охоплює народні пісні й романси різних жанрів – ліричні, історичні, героїко-патріотичні, розважально-гумористичні тощо, які були в активному репертуарі бандуристів. Спрямування репертуару на теноровий голос вказує на закріплену в таборах DP у Німеччині традицію гри чоловіків на бандурі, проте не в поширеному саме тоді ансамблевому виконавстві, а в сольному.

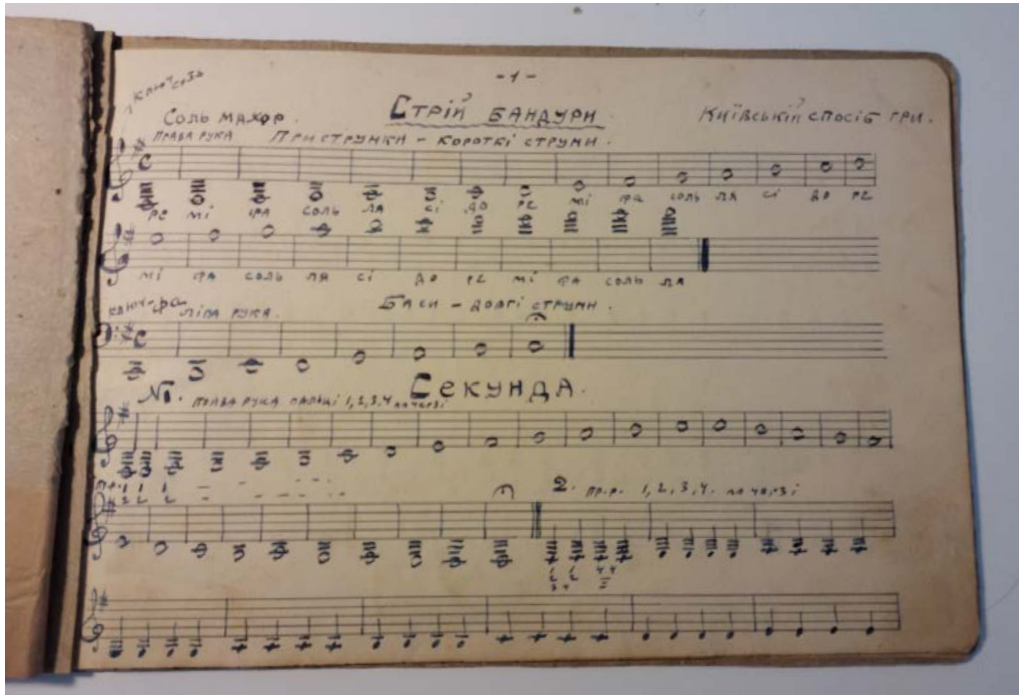
Аналіз методичних засад створення підручника сприятиме пошуку нових напрямів у формуванні навчально-методичної літератури для бандуристів-початківців, обґрунтування авторських підходів щодо створення посібників, підручників, репертуарних збірників.

Перспективним видається подальший пошук невідомих рукописів для бандури методичного та виконавського характеру з приватних архівів, музейних колекцій тощо, їх аналіз і введення до наукового обігу.

### Додаток

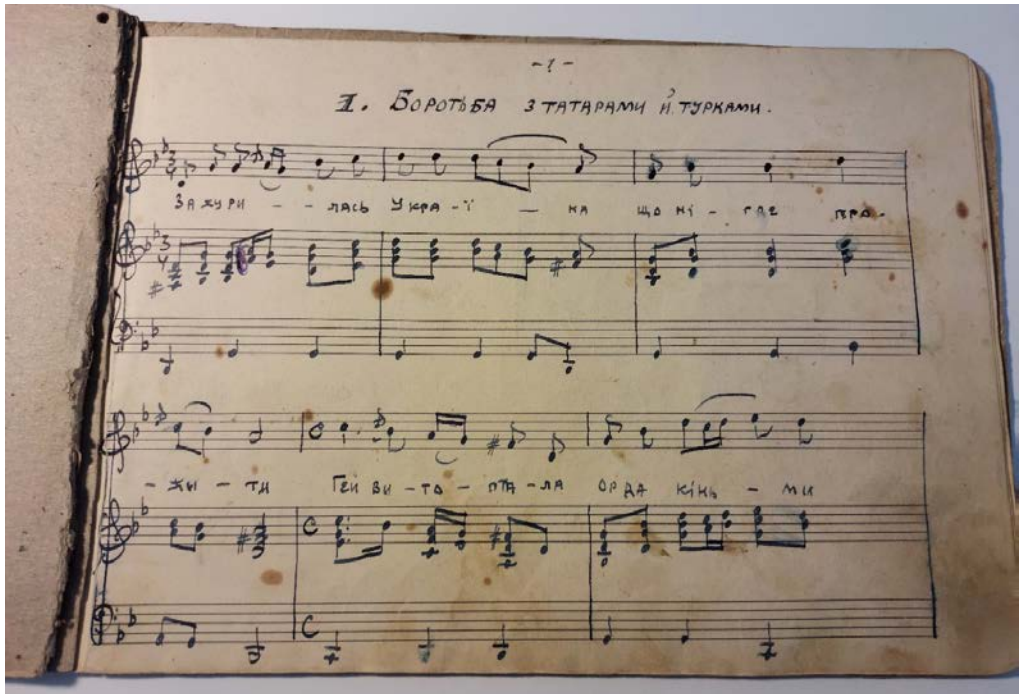
### Ілюстрації





104





### Список бібліографічних посилань

- Баштан, С., & Омельченко, А. (1984). *Школа гри на бандурі*. Музична Україна.
- Баштан, С., & Омельченко, А. (1989). *Школа гри на бандурі* (перероб. вид.). Музична Україна.
- Брояко, Н. (1997). *Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста*. Івано-Франківська обласна друкарня
- Брояко, Н. (2023). Мистецький вплив Г. Хоткевича на кобзарство та бандурництво (злам XIX–XX століть). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво*, 6(2), 166–176. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.2.2023.291087>
- Ваврик, О. (2006). *Кобзарські школи в Україні*. Збруч.
- Домонтович, М. (1913). *Самонавчитель до гри на кобзі або бандурі* (Ч. 1). Діло.
- Домонтович, М. (1914). *Самонавчитель до гри на кобзі або бандурі* (Ч. 2). Діло.
- Дутчак, В. (2008). Музична і науково-методична спадщина Гната Хоткевича в українському зарубіжжі. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*, 12–13, 151–156.
- Дутчак, В. (2009). Семен Ластович-Чулівський – теоретик і практик удосконалення бандури в українському зарубіжжі (до 100-річчя від дня народження митця). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 15(1), 210–219.
- Дутчак, В. (2011). Специфіка розвитку бандурного мистецтва в Німеччині впродовж XX – початку XXI століття. *Наукові записки Тернопільського національного*

педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство, 2, 89–97.

Дутчак, В. (2013). *Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття* [Монографія]. Фоліант.

Залізняк, М. (2012). *Букварик для кобзарика*. Нова книга.

Зеленецький, О. (Ред.) (1972). *На громадській ниві (до 25-ліття Центрального представництва української еміграції в Німеччині)*. Центральне представництво української еміграції в Німеччині.

Іщенко, В. (2018). *Бандурна абетка*. Десна Поліграф.

Кабачок, В., & Юцевич, Є. (1958). *Школа гри на бандурі*. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.

Карась, Г. (2012). *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття* [Монографія]. Тіповіт.

Кушпет, В. (1997). *Самовчитель гри на старосвітських народних інструментах. Кобза О. Вересая, бандура Г. Ткаченко, торбан Ф. Відорта*. Літсофт.

Кушпет, В. (2016). *Школа реконструкції виконавської традиції: ліра, кобза, торбан, бандура, спів*. Темпора.

Маруняк, В. (1985). *Українська еміграція в Німеччині та Австрії по Другій світовій війні: Т. 1. Роки 1945–1951*. Академічне видавництво Петра Белея.

Мішалов, В. (1987а). *Початковий курс гри на бандурі харківським способом*. *Бандура*, 21–22, 32–33.

Мішалов, В. (1987б). *Початковий курс гри на бандурі харківського способу*. *Бандура*, 19–20, 29–31.

Мішалов, В. (1988). *Вправи для лівої руки*. Харківський спосіб гри на бандурі. *Бандура*, 23–24, 56–58.

Мішалов, В. (2013). *Харківська бандура*. Видавець Савчук О. О.

Овчинников, В. (Сост.) (1913). *Самоучитель игры на бандуре (кобзе)*. Печатня В. Гроссе.

Омельченко, А. (1973). *Школа гри на бандурі: 1 клас*. Музична Україна.

Омельченко, А. (1977). *Школа гри на бандурі: 2 клас*. Музична Україна.

Опришко, М. (1967). *Школа гри на бандурі* (А. Омельченко, ред.). Музична Україна.

*Підручник гри на бандурі: Ч. 1. Школа гри на бандурі*. (1951а). Архів Українського Вільного Університету, Мюнхен.

*Підручник гри на бандурі: Ч. 2. Пісні для бандури*. (1951б). Архів Українського Вільного Університету, Мюнхен.

Подобєд, О. (2018). *Українська планета ДіПі: культура та повсякдення*. Видавець Євенок О. О.

Пухальський, Я. (1978). *Методика обучения игры на бандуре*. Киевская государственная консерватория имени П. И. Чайковского.

Рихлюк, Л. (2017). *Методика викладання гри на бандурі*. Волинська обласна друкарня.

Самчук, У. (1976). *Живі струни. Бандура і бандуристи*. Капеля Бандуристів імені Тараса Шевченка.

Ткаченко, Г. К. (1988). *Основи гри на народній бандурі*. *Бандура*, 23–24, 3–8.

Хоткевич, Г. (1909). *Підручник гри на бандурі* (Ч. 1). Наукове товариство імені Шевченка.

Хоткевич, Г. (бл. 1929–1931). *Підручник гри на бандурі* (Ч. 2–3). Державне видавництво України.



- Хоткевич, Г. (2004). *Підручник гри на бандурі*. Глас.
- Хоткевич, Г. (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.
- Шевченко, В. (1913). *Школа для бандури на 27 струн*. Печатня В. Гроссе.
- Штокалко, З. (1992). *Кобзарський підручник* (А. Горняткевич, ред.). Канадський інститут українських студій.
- Mishalow, V. (1982). The Kharkiv Style: An introduction. *Bandura*, 2(6), 23–26.
- Mishalow, V. (1985). The Kharkiv Style of bandura – An introduction. *Bandura*, 13–14, 20–23.
- Mishalow, V. (1987a). An introduction to the Kharkiv style. *Bandura*, 19–20, 31–34.
- Mishalow, V. (1987b). The Kharkiv Style. *Bandura*, 21–22, 34–35.

### References

- Bashtan, S., & Omelchenko, A. (1984). *Shkola hry na banduri* [Bandura playing school]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Bashtan, S., & Omelchenko, A. (1989). *Shkola hry na banduri* [School of playing the bandura] (Rev. ed.). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Broiako, N. (1997). *Teoretychni aspekty vykonavskoi tekhniki bandurysta* [School of playing the bandura]. Ivano-Frankivska oblasna drukarnia [in Ukrainian].
- Broiako, N. (2023). Mystetskyi vplyv H. Khotkevycha na kobzarstvo ta bandurnytstvo (zlam XIX–XX stolit) [Artistic influence of H. Hotkevych on kobzarism and bandura (turn of the nineteenth and twentieth centuries)]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art*, 6(2), 166–176. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.6.2.2023.291087> [in Ukrainian].
- Domontovych, M. (1913). *Samonavchytel do hry na kobzi abo banduri* [Self-tutorial for playing the kobza or bandura] (Pt. 1). Dilo [in Ukrainian].
- Domontovych, M. (1914). *Samonavchytel do hry na kobzi abo banduri* [Self-tutorial for playing the kobza or bandura] (Pt. 2). Dilo [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2008). Muzychna i naukovo-metodychna spadshchyna Hnata Khotkevycha v ukrainskomu zarubizhzi [The musical and scientific-methodical heritage of Hnat Hotkevich in Ukrainian abroad]. *Newsletter Precarpathian University. Art studies*, 12–13, 151–156 [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2009). Semen Lastovych-Chulivskiy – teoretyk i praktyk udoskonalennia bandury v ukrainskomu zarubizhzi (do 100-richchia vid dnia narodzhennia myttsia) [Semen Lastovych-Chulivskiy is a theoretician and practitioner of bandura improvement in Ukrainian abroad (to the 100th anniversary of the artist's birth)]. *Ukrainian Culture: The Past, Modern, Ways of Development*, 15(1), 210–219 [in Ukrainian].
- Dutchak, V. (2011). Spetsyfika rozvytku bandurnoho mystetstva v Nimechchyni vprodovzh XX – pochatku XXI stolittia [The bandura art development specificity in Germany during the XX century and in the beginning of the XXI century]. *Scientific Issues of Ternopil National Pedagogical Volodymyr Hnatiuk University. Series: Art Studies*, 2, 89–97 [in Ukrainian].

- Dutchak, V. (2013). *Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia XX – pochatku XXI stolittia* [Bandura art of Ukrainian abroad of the 20th – beginning of the 21st century] [Monograph]. Foliant [in Ukrainian].
- Ishchenko, V. (2018). *Bandurna abetka* [Bandura alphabet]. Desna Polihraf [in Ukrainian].
- Kabachok, V., & Yutsevych, Ye. (1958). *Shkola hry na banduri* [Bandura playing school]. Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSS [in Ukrainian].
- Karas, H. (2012). *Muzychna kultura ukrainskoi diaspory u svitovomu chasoprostori XX stolittia* [Musical culture of the Ukrainian diaspora in the world time-space of the 20th century] [Monograph]. Tipovit [in Ukrainian].
- Khotkevych, H. (1909). *Pidruchnyk hry na banduri* [Textbook of playing the bandura] (Pt. 1). Shevchenko Scientific Society [in Ukrainian].
- Khotkevych, H. (ca. 1929–1931). *Pidruchnyk hry na banduri* [Textbook of playing the bandura] (Pt. 2–3). Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy [in Ukrainian].
- Khotkevych, H. (2004). *Pidruchnyk hry na banduri* [Textbook of playing the bandura]. Hlas [in Ukrainian].
- Khotkevych, H. (2007). *Bandura ta yii mozhyvosti* [Bandura and its possibilities] (V. Mishalov, Ed.). Hlas; Maidan [in Ukrainian].
- Khotkevych, H. M. (2009). *Bandura ta yii repertuar* [Bandura and its repertoire] (V. Mishalov, Ed.). The Hnat Khotkevych Foundation for National Cultural Initiatives [in Ukrainian].
- Kushpet, V. (1997). *Samovychitel hry na starosvitskykh narodnykh instrumentakh. Kobza O. Veresaia, bandura H. Tkachenka, torban F. Vidorta* [Self-tutorial for playing old world folk instruments. Kobza by O. Veresai, bandura by H. Tkachenko, torban by F. Vidort]. Litsoft [in Ukrainian].
- Kushpet, V. (2016). *Shkola rekonstruktsii vykonavskoi tradytsii: lira, kobza, torban, bandura, spiv* [The school of reconstruction of the performing tradition: Lyre, kobza, torban, bandura, singing]. Tempora [in Ukrainian].
- Maruniak, V. (1985). *Ukrainska emihratsiia v Nimechchyni ta Avstrii po Druhii svitovii viini: T. 1. Roky 1945–1951* [Ukrainian emigration to Germany and Austria during the Second World War. Vol. 1. Years 1945–1951]. Petro Belei Academic Publishing House [in Ukrainian].
- Mishalov, V. (1987a). Pochatkovyi kurs hry na banduri kharkivskym sposobom [An introductory course of playing the bandura in the Kharkiv method]. *Bandura*, 21–22, 32–33 [in Ukrainian].
- Mishalov, V. (1987b). Pochatkovyi kurs hry na banduri kharkivskoho sposobu [An introductory course of playing the bandura in the Kharkiv method]. *Bandura*, 19–20, 29–31 [in Ukrainian].
- Mishalov, V. (1988). Vpravy dlia livoi ruky. Kharkivskiy sposib hry na banduri [Exercises for the left hand. The Kharkiv method of playing the bandura]. *Bandura*, 23–24, 56–58 [in Ukrainian].
- Mishalov, V. (1982). The Kharkiv Style: An introduction. *Bandura*, 2(6), 23–26 [in English].
- Mishalov, V. (1985). The Kharkiv Style of bandura – An introduction. *Bandura*, 13–14, 20–23 [in English].
- Mishalov, V. (1987a). An introduction to the Kharkiv style. *Bandura*, 19–20, 31–34 [in English].



- Mishalow, V. (1987b). The Kharkiv Style. *Bandura*, 21–22, 34–35 [in English].
- Mishalow, V. (2013). *Kharkivska bandura* [Kharkiv bandura]. Publisher Savchuk O. O. [in Ukrainian].
- Omelchenko, A. (1973). *Shkola hry na banduri: 1 klas* [Bandura playing school: 1st grade]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Omelchenko, A. (1977). *Shkola hry na banduri: 2 klas* [Bandura playing school: 2nd grade]. Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Opryshko, M. (1967). *Shkola hry na banduri* [Bandura playing school] (A. Omelchenko, Ed.). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Ovchinnikov, V. (Sost.) (1913). *Samouchitel' igry na bandure (kobze)* [Self-tutorial for playing the bandura (kobza)]. V. Grosse Printing House [in Russian].
- Pidruchnyk hry na banduri: Ch. 1. Shkola hry na banduri* [Textbook of playing the bandura: Pt. 1. School of playing the bandura] [Notes]. (1951a). Archive of the Ukrainian Free University, Munich [in Ukrainian].
- Pidruchnyk hry na banduri: Ch. 2. Pisni dlia bandury* [Textbook of playing the bandura: Pt. 2. Songs for the bandura] [Notes]. (1951b). Archive of the Ukrainian Free University, Munich [in Ukrainian].
- Podobied, O. (2018). *Ukrainska planeta DiPi: kultura ta povsiakdennia* [Ukrainian planet DP: Culture and everyday life]. Publisher Evenok O. O. [in Ukrainian].
- Pukhalskyi, Ya. (1978). *Metodika obucheniya igry na bandure* [Methods for teaching playing the bandura]. Kievskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaikovskogo [in Russian].
- Rykhluk, L. (2017). *Metodyka vykladannia hry na banduri* [Methodology of teaching bandura playing]. Volynska oblasna drukarnia [in Ukrainian].
- Samchuk, U. (1976). *Zhyvi struny. Bandura i bandurysty* [Live strings. Bandura and bandurists]. Kapelia Bandurystiv imeny Tarasa Shevchenka [in Ukrainian].
- Shevchenko, V. (1913). *Shkola dlia bandury na 27 strun* [School for bandura on 27 strings]. V. Grosse Printing House [in Ukrainian].
- Shtokalko, Z. (1992). *Kobzarskyi pidruchnyk* [Kobzar textbook] (A. Horniatkevych, Ed.). Canadian Institute of Ukrainian Studies [in Ukrainian].
- Tkachenko, H. K. (1988). *Osnovy hry na narodnii banduri* [Basics of playing the folk bandura]. *Bandura*, 23–24, 3–8 [in Ukrainian].
- Vavryk, O. (2006). *Kobzarski shkoly v Ukraini* [Kobzar schools in Ukraine]. Zbruch [in Ukrainian].
- Zalizniak, M. (2012). *Bukvaryk dlia kobzaryka* [Primer for kobzarik]. Nova knyha [in Ukrainian].
- Zelenetskyi, O. (Ed.) (1972). *Na hromadskii nyvi (do 25-littia Tsentralnoho predstavnytstva ukrainskoi emigratsii v Nimechchyni)* [On the public field (to the 25th anniversary of the Central Representation of Ukrainian emigration in Germany)]. Tsentralne predstavnytstvo ukrainskoi emigratsii v Nimechchyni [in Ukrainian].

## UNKNOWN MANUSCRIPT OF “BANDURA PLAYING HANDBOOK” FROM DP PERIOD

**Violetta Dutchak**

*Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art;*

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

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

### **Abstract**

**The purpose of the research** is to introduce the manuscript of the “Bandura Playing Handbook” by an unknown author (Augsburg, Germany, 1951) into scientific circulation in the context of providing educational and methodological publications on the Ukrainian art of bandura playing abroad. **The research methodology** is based on the principles of historical, cultural, textual, and axiological approaches. Methods such as historical and typological, analysis and synthesis, music textual method, and musicological analysis were used, which made it possible to identify not only trends in the evolution of teaching and methodological approaches to teaching bandura playing but also the personological aspects of their formation. Particular attention is paid to the need to systematise not only the methods in printed editions of handbooks and self-tutorials on bandura but also manuscript rarities that remain in public and private archives and require proper scientific and methodological understanding. **The scientific novelty** of the study is determined by the introduction of the analysis of the manuscript “Bandura Playing Handbook” by an unknown author (Augsburg, Germany, 1951), created during the so-called camp period in Germany, where displaced persons (DP – Displaced Persons) were kept. The music manuscript is part of the documentary materials of the Archives of the Ukrainian Free University (Munich, Germany). **Conclusions.** The study analyses the handbook materials from the methodological and fingering points of view, the sequence of mastering the instrument, the formation of the bandura repertoire, and its comparison with similar examples in Ukrainian musical art. It determines the value of the handbook from the point of view of popularising the Ukrainian national musical instrument in the conditions of emigration and spreading the performing traditions of bandura art.

**Keywords:** bandura art; musical culture of Ukraine; diaspora; bandura handbook; Archives of the Ukrainian Free University; camps of displaced persons; displaced persons; camp art of Ukrainian emigration; methods of teaching bandura playing; genres of bandura repertoire

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 7 № 1  
2024

Volume 7 No 1  
2024

---

Підписано до друку: 15.05.2024. Формат 70x100/16  
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Roboto.  
Ум. друк. арк. 9,1. Обл.-вид. арк. 8,15.  
Наклад 300 примірників  
Замовлення № 5309

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