

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

---

**MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE  
MINISTRY OF CULTURE OF UKRAINE  
KYIV NATIONAL UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS**

**ВІСНИК  
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ  
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ  
СЕРІЯ: «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО»**

**НАУКОВИЙ ЗБІРНИК**

**BULLETIN OF KYIV NATIONAL UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS  
SERIES IN MUSICAL ART**

**SCIENTIFIC COLLECTION**

**ВИПУСК 1  
ISSUE 1**

**Засновано у 2018 році  
Founded in 2018 year**

**КИЇВ  
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР  
КНУКІМ**

**KYIV  
KNUKIM PUBLISHING  
2018**

**УДК 78  
В 530**

**Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Музичне мистецтво:** зб. наук. пр. – Вип. 1 / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2018. – 122 с.

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

*Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету культури і мистецтв протокол № 35 від 24.05.2018 р.*

**Редакційна колегія:**

**Долбенко Т. О.**, доктор культурології, (*головний редактор*); **Брояко Н. Б.**, кандидат мистецтвознавства (заст. головного редактора); **Бенч О. Г.** доктор PhD, ArtD, Словенська республіка, Католицький університет м. Ружомберг (Словаччина); **Водяний Б. О.**, кандидат мистецтвознавства, Тернопільський НПУ ім. В. Гнатюка; **Грица-Поріцька С. Й.**, доктор мистецтвознавства, Член-кореспондент НАН України; **Деменко Б. В.**, доктор мистецтвознавства; **Дорофєєва В. Ю.**, кандидат мистецтвознавства (*відповідальний секретар*); **Дутчак В. Г.**, доктор мистецтвознавства, Прикарпатський НПУ ім. В. Стефанника; **Зінків І. Я.**, доктор мистецтвознавства, Львівська національна музична академія імені М Лисенка; **Мішалов В. Ю.**, кандидат мистецтвознавства (доктор PhD), ArtD, ад'юнкт, науковий співробітник, Університет Монаша, Мельбурн (Австралія); **Немкович О. М.**, доктор мистецтвознавства, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України; **Опанасюк О. П.**, доктор мистецтвознавства; **Попович О. П.**, доктор габілітований вокалістики, професор, Жешувський університет (Польща); **Сюта Б. О.** доктор мистецтвознавства, НМАУ імені П. І. Чайковського; **Фадєєва К. В.**, доктор мистецтвознавства, НМАУ імені П. І. Чайковського.

**За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор**

Адреса редакційної колегії: м. Київ, вул. Чигоріна, 20, к. 41.  
Київський національний університет культури і мистецтв,  
Видавничо-редакційний відділ, тел.: + 38 050 132 7042

Засновник – Київський національний університет культури і мистецтв

Міністерством юстиції України видано Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації № 23136-12976 Р Серія КВ від 08.02.2018.

**ISSN (print) 2616-7581  
ISSN (online) 2617-4030**

## ЗМІСТ

### ТЕОРІЯ

<b>Зінків Ірина</b>	<i>Про один архетип української музичної культури: троїста музика</i>	<b>6</b>
<b>Лисенко Ольга</b>	<i>Музично-виконавська діяльність крізь призму категоріального визначення функціональних систем мислення, мовлення та інтонаційних засобів вираження</i>	<b>18</b>

### ПРАКТИКА

<b>Каравацька Людмила</b>	<i>Творча лабораторія Льва Венедиктова: школа універсального типу (пам'яті Майстра)</i>	<b>32</b>
<b>Карась Ганна</b>	<i>Хорова обробка народної пісні у творчості Михайла Гайворонського</i>	<b>45</b>
<b>Олійник Олександр</b>	<i>Домрове тремоло в аспекті риторичного змісту виконавських прийомів гри</i>	<b>57</b>

### ІСТОРІЯ

<b>Довгалюк Ірина</b>	<i>Початки звукового документування народної музики в Україні</i>	<b>67</b>
---------------------------	---	-----------

### КОНТЕКСТ

<b>Мішалов Віктор</b>	<i>Бандура та кобзарство в Україні сьогодні</i>	<b>83</b>
<b>Чернецька Наталія</b>	<i>Виконавська творчість бандуристів Волині як джерело формування національної самосвідомості</i>	<b>90</b>
<b>Пан Хунь Енджі</b>	<i>Китайські національні традиції в музичній поезії фортепіанного концерту «Чотири духи» Чень Ї</i>	<b>101</b>

### ПЕРСОНАЛІЇ

<b>Фадєєва Катерина</b>	<i>Логіко-конструктивні принципи музичного мислення в композиторській творчості музикознавця Ігоря Пяковського</i>	<b>112</b>
-----------------------------	--	------------

## CONTENTS

### THEORY

<b>Zinkiv Iryna</b>	<i>With regard to one archetype of Ukrainian musical culture: tripartite music</i>	<b>6</b>
<b>Lysenko Olga</b>	<i>Musical-performing activity through prism of categorical definition of functional thinking, speech and intonational means of expression systems</i>	<b>18</b>

### PRACTICE

<b>Karavatska Liudmyla</b>	<i>Lev Venediktov's creative laboratory: school of the universal type</i>	<b>32</b>
<b>Karas Hanna</b>	<i>Arrangement of choral folk songs in the works of Mikhail Hayvoronsky</i>	<b>45</b>
<b>Oliinyk Oleksandr</b>	<i>Domra tremolo in terms of the performance techniques rhetoric context</i>	<b>57</b>

### HISTORY

<b>Dovgalyuk Irina</b>	<i>The beginnings of sound recording of folk music in Ukraine</i>	<b>67</b>
----------------------------	---	-----------

### CONTEXT

<b>Mishalow Victor</b>	<i>The bandura and kobzardom in Ukraine today</i>	<b>83</b>
<b>Chernetska Nataliya</b>	<i>The performing art of bandura players in Volyn as a source of national identity formation</i>	<b>90</b>
<b>Pan Hon Engi</b>	<i>Chinese national traditions in the musical poetry of the piano concert "The four spirits" by Chen Yi</i>	<b>101</b>

### PERSONS

<b>Fadyeyeva Kateryna</b>	<i>Logical and constructive principles of musical thinking in the composer's creativity of musicologist Igor Pyaskovsky</i>	<b>112</b>
-------------------------------	---	------------

## СОДЕРЖАНИЕ

### ТЕОРИЯ

<i>Зинкив Ирина</i>	<i>Об одном архетипе украинской музыкальной культуры: троистая музыка</i>	<b>6</b>
<i>Лысенко Ольга</i>	<i>Музыкально-исполнительская деятельность сквозь призму категориального определения функциональных систем мышления, речи и интонационных средств выражения</i>	<b>18</b>

### ПРАКТИКА

<i>Каравацкая Людмила</i>	<i>Творческая лаборатория Льва Венедиктова: школа универсального типа (памяти Мастера)</i>	<b>32</b>
<i>Карась Анна</i>	<i>Хоровая обработка народной песни в творчестве Михаила Гайворонского</i>	<b>45</b>
<i>Олейник Александр</i>	<i>Домровое тремоло в аспекте риторического содержания исполнительских приемов игры</i>	<b>57</b>

### ИСТОРИЯ

<i>Довгалик Ирина</i>	<i>Начала звукового документирования народной музыки в Украине</i>	<b>67</b>
---------------------------	--	-----------

### КОНТЕКСТ

<i>Мишалов Виктор</i>	<i>Бандура и кобзарство в Украине сегодня</i>	<b>83</b>
<i>Чернецкая Наталья</i>	<i>Исполнительское творчество бандуристов Волыни как источник формирования национального самосознания</i>	<b>90</b>
<i>Пань Хунь Энджи</i>	<i>Китайские национальные традиции в музыкальной поэтике фортепианного концерта «Четыре духа» Чень И</i>	<b>101</b>

### ПЕРСОНАЛИИ

<i>Фадеева Екатерина</i>	<i>Логико-конструктивные принципы зыкального мышления в композиторском творчестве музыковеда Игоря Пяковского</i>	<b>112</b>
------------------------------	---	------------

## ТЕОРІЯ

УДК 781.1. 011.26 : 785.73

### ПРО ОДИН АРХЕТИП УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ: ТРОЇСТА МУЗИКА

**Зінків Ірина**

доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики  
Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка

вул. Нижанківського, 5, м. Львів, Україна

[i.zinkiv@gmail.com](mailto:i.zinkiv@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-0406-3370>

Серед архаїчних архетипів української музичної культури найменш дослідженими є ті, що мають індоєвропейське (вужче – індоіранське) походження. Один із них – троїста музика, що зберегла глибинні зв'язки з дохристиянськими (скіфськими, сармато-аланськими, давньослов'янськими) ритуалами та окремими жанрами української епіки і календарно-обрядового фольклору.

Гене́за слова *троїстий* пов'язана з давньослов'янським словом *trizna*, що корелюється з поняттям потрійної жертви – воді, землі й небу, яку слов'яни-язичники приносили своїм богам. Потрійна ритуальна жертва споріднена з ідеєю Світового дерева, що символізувало тернарн у вертикальну будову Всесвіту наших пращурів. За аналогією до неї, поняття *троїстий* корелюється з музично-просторовою координатою – фактурою, її тричленним виміром. У давніх ритуалах, що відбувалися в супроводі інструментальної гри, музика виконувала функцію трирівневого вертикального структурування простору.

Давньослов'янський обряд принесення потрійної жертви супроводжувався грою на ритуальному музичному інструменті-медіаторі як невід'ємному атрибуті обряду. Інструмент реалізував трифункційну ідею, об'єднуючи й оберігаючи цілісність Світобудови (світ людей, богів і пращурів). Звідси зрозумілим стає застосування семантики ідеї троїстості (тричленності, трифункційності) до поняття *троїста музика*, від своїх витоків закоріненого в ритуалі, та взаємозв'язку троїстої музики з давніми язичницькими культами.

Цю ж саму функцію виконує троїста музика народно-професійних інструментальних ансамблів українців, яка згодом проросла пишним цвітом в музиці професійної традиції. Кількість учасників ансамблю «троїстих музик» може коливатися від двох до п'яти й більше музикантів. Незмінними є функції інструментів та інструментальних партій. У троїстій музиці ідея тричленності реалізується через її фактуру, функціональний взаємозв'язок трьох рівнів композиції, утілених за допомогою системи музичних засобів.

**Ключові слова:** ритуал; троїста музика; українська народно-інструментальна традиція; фактура.

## ОБ ОДНОМ АРХЕТИПЕ УКРАИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: ТРОИСТАЯ МУЗЫКА

**Зинкив Ирина**

доктор искусствоведения, кафедры теории музыки, Львовская национальная музыкальная академия имени М. В. Лисенка, ул. Нижанковского, 5, г. Львов, Украина

[i.zinkiv@gmail.com](mailto:i.zinkiv@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-0406-3370>

Среди архаических архетипов украинской музыкальной культуры наименее исследованными являются те, которые имеют индоевропейское (уже – индо-иранское) происхождение. Один из них – *троїста музика*, сохранившая глубинные связи с дохристианскими (скифскими, сармато-аланскими, древнеславянскими) ритуалами, а также с некоторыми жанрами украинской эпической традиции (думы, спиванки-хроники) и календарно-обрядового фольклора.

Слово *троїстий* происходит от древнеславянского слова *trizna* и связано с понятием тройной жертвы – воде, земле и небу, которую славяне-язычники приносили своим божествам. Тройная ритуальная жертва соответствует идее Мирового дерева, символизирующего тернарное вертикальное строение Вселенной наших предков. По аналогии к ней, понятие *троїстий* коррелируется с музыкально-пространственной координатой – фактурой, ее трехчленным измерением. В древних ритуалах, которые совершались в сопровождении инструментальной игры, музыка исполняла функцию трехуровневого вертикального структурирования пространства.

Древнеславянский обряд приошения тройной жертвы сопровождался игрой на ритуальном музыкальном инструменте-медиаторе как обязательном атрибуте обряда. Инструмент реализовал трехфункциональную идею, объединяя и сохраняя целостность Мироздания (мир людей, богов и предков). Отсюда понятной становится связь семантики идеи троїстости (трехчленности, трехфункциональности) с феноменом *троїста музика*, уходящей своими корнями в ритуал, а также связь последней с древними языческими культурами.

Аналогичную функцию исполняет *троїста музика* народно-профессиональных инструментальных ансамблей украинцев, которая со временем нашла отражение в музыке профессиональной традиции. Количество участников ансамбля «троїстых музык» может колебаться от двух до пяти и более музыкантов. Неизменными сохраняются функции инструментов и их партий. В троїстой музыке идея трехчленности реализуется через ее фактуру, функциональную взаимосвязь трех уровней композиции, воплощаемых с помощью системы музыкальных средств.

**Ключевые слова:** ритуал, троїстая музыка, украинская народно-инструментальная традиция, фактура.

## WITH REGARD TO ONE ARCHETYPE OF UKRAINIAN MUSICAL CULTURE: TRIPARTITE MUSIC

**Zinkiv Iryna**

Doctor of Art Criticism, Professor of Music Theory Department of Lviv National Music Academy named after M.V. Lysenko Nuzhankivskogo st., 5, 79005. Lviv, Ukraine.  
i.zinkiv@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-0406-3370>

Among the archaic archetypes of the Ukrainian musical culture, less researched ones belong to Indo-European (more specific – Indo-Iranian) origin. One of these is a tripartite music (*troyista muzyka*) that preserved deep links with pre-Christian (Scythian, Sarmatian-Alanian, Old Slavic) rituals, individual genres of the Ukrainian epic and calendar ritual folklore.

The *tripartite* word genesis is associated with the ancient *trizna* Slavic word, related to the concept of a triple sacrifice – water, earth and sky, which Slavs-pagans offered to their gods. The triple ritual sacrifice is tied with the idea of a World Tree, which symbolized the ternary vertical structure of our ancestors' universe. By analogy, the concept of *tripartite* correlates with the musical-spatial coordinate – the texture, its trinomial dimension. In the ancient rituals which have been accompanied by the instrumental play, the music has been performed the function of three-level vertical structuring space.

An ancient Slavic ritual of triple sacrifice was accompanied by a play on a ritual musical instrument-mediator as an integral attribute of the ritual. The instrument realized a three functional idea, combining and protecting the integrity of the Universe (the world of people, gods and ancestors). Hence, the application of the tripartite idea semantics (trinomial, three-functional) to the *tripartite* music concept, from its sources rooted in the ritual, and the interconnection of tripartite music with the ancient pagan worship becomes clear.

The same function has been performed by the tripartite music of the folk-professional instrumental ensembles of the Ukrainians, which later grew up with a lush blossom in the music of the Ukrainians' professional tradition. The number of the tripartite musicians' ensemble members can range from two to five or more musicians. The instrumental and instrumental parts functions are irreversible. The idea of trinomial in the tripartite music has been realized through its texture, the functional interconnection of the composition of three levels, they are upper, middle, lower, which have been embodied through the musical instruments system.

**Key words:** ritual; texture; tripartite music (*troista muzyka*; Ukrainian folk instrumental tradition).

Вступ. Серед найархаїчніших архетипів української музичної культури найменш дослідженими є ті, що мають індоєвропейське (вужче – індоіранське) походження. Один із них – троїста музика, що зберегла глибинні зв'язки



з дохристиянськими (скіфськими, давньословянськими) ритуалами, окремими жанрами української епіки та календарно-обрядового фольклору. Явищу троїстої музики українців присвячено не так багато досліджень. Переважно про неї згадують побіжно Г. Хоткевич (2006), А. Гуменюк (1967), Н. Супрун-Яремко (2010, с. 355–356). Найглибше це явище вивчив І. Мацієвський (2002), до нього також зверталася авторка цієї статті І. Зінків (2013).

Метою статті є актуалізація поняття «троїста музика» в сучасному українському музикознавстві через розв'язання низки завдань, що полягають у з'ясуванні походження терміну «троїста музика», показі генези феномену троїстості в його історичних паралелях, його зв'язку з давньою епічною та музично-обрядовою фольклорною традицією, а також впровадження в українську музичну іконографію найдавніше зображення ансамблю троїстих музик, яке залишив нам французький маляр Л. Дюпонт.

Виклад основного матеріалу. Давні перекази та легенди євразійських народів засвідчують трансцедентальне походження епосу та інструментальної гри. Остання слугує тлом, доповненням до словесно-вокальної складової епічного переказу і в поєднанні з речитативом (або вокальним первнем) виконує функцію остинатного фактурного фону (на витриманому звуці або інтервалі). Так народжується багаторівневе фактурно-просторове звучання епічного твору.

Генезу слова троїстий у слов'янській лексиці реконструював В. Н. Топоров. На його думку, воно утворене від давньослов'янського *тризна*, що пов'язане з поняттям потрійної жертви – воді, землі й небу (Топоров, 1979, с.13), яку слов'яни-язичники приносили своїм богам. З. Кузеля показав, що обряд давньоруської тризни отримав продовження у гуцульському обряді *посижіння* при мерці (1914, с. 215). Потрійна ритуальна жертва споріднена з ідеєю Світового дерева, що символізувало тернарну вертикальну будову Всесвіту наших пращурів – світ богів, людей і хтонічних сил. За аналогією до неї, поняття *троїстий* корелюється з музично-просторовою координатою – фактурою, її тричленним виміром<sup>1</sup>. У давніх ритуалах, що відбувалися в супроводі інструментальної гри, музика виконувала функцію трирівневого вертикального структурування простору<sup>2</sup>. Давньослов'янський обряд принесення потрійної жертви, що супроводжувався грою на ритуальному музичному інструменті – невід'ємному атрибуті обряду, – реалізував трифункційну ідею, яка забезпечувала цілісність Всесвіту. Звідси зрозумілим стає застосування семантики ідеї троїстості (тричленності, трифункційності) до поняття *троїста музика* (від своїх витоків – закоріненої в ритуалі) та її взаємозв'язку з давніми

---

<sup>1</sup> Тричленність фактури у музичному творі визначається її вертикальною, горизонтальною та глибинною координатами.

<sup>2</sup> До прикладу, семичленна просторово-космологічна модель скіфського пантеону виникла внаслідок симбіозу тернарної (вертикальної) та чотиричленної (горизонтальної) структури давньоіранської Вари, жертвового місця, і слугувала моделлю світобудови. Поділ на вертикальний (тричленний) і горизонтальний (чотиричленний) рівні символізував ієрархію скіфського семибожного пантеону (Раевський, 1994, с. 210–2110). Ця кількість богів різної функційної ієрархії збереглась у язичницькому пантеоні Київської Русі за князя Володимира.

язичницькими культами, яка у своїй генезі відповідає ідеї тривимірної будови Всесвіту та її відтворює.

У трійній музиці ідея тричленності реалізована через її фактурну специфіку – просторово-часовий чинник, виявлений через функціональний взаємозв'язок різних фактурних рівнів композиції, втілених через систему музичних засобів. У дохристиянські часи функцію трійності в ритуалі могли реалізувати самі ритуальні інструменти (засобами форми й декору), які із руйнуванням ритуалу, потрапивши згодом у фольклорно-професійне середовище і втративши первісну семантику інтегрування світобудови, з плином часу перетворювалися на інструменти народно-епічної (та фольклорної) традиції. У скіфо-сарматську добу на протоукраїнських землях функцію трійності втілювали ритуальні інструменти, які виконували ще й ідеологічно-соціальну роль, до прикладу, скіфський ліроподібний хордофон із золотої діадеми (с. Сахнівка, Черкащина). На сарматській археологічній арфі з Ольвії (I ст. н. е., Крим, Україна) ідея єдності тричленно структурованого всесвіту була реалізована через семантику форми (у вигляді водоплавного птаха, що з'єднував три світи) та вертикального струнотримача інструмента, що символізували тричленну структуру Космосу (Олійник, 2007). Мабуть, скіфо-сарматські вожді-жерці, інтонуючи сакральні наспіви в супроводі цих ритуальних інструментів, також реалізували ідею трійності за допомогою струн інструмента – його сакрального голосу, медіатора між трьома світами, як це робили згодом сибірські шамани (Зінків, 2013, с. 212–226).

Джерела трійної музики сягають індоіранського шару нашої культури, коли музика (голос, інструментальна гра) і танець були обов'язковими компонентами обрядової дії, у якій музично-кінетичний ряд слугував супроводом до неї. Ознаки трійності збереглися в жанрах індійської музики (рага, тхумрі) (Карташова, 2008, с. 245), в давньоруських билинах Княжої доби<sup>3</sup>, у кобзарських думах. У своїй генезі вони вкорінені в давньому *монодичному (нетемперованому) типі інтонування*. До прикладу, тричленність часо-простору південноіндійської раги реалізується через три різні часові одиниці, змодельовані складними жестами руки – поверненням долоні вгору, вбік і донизу, символізуючи ідею трійності значною кількістю основних ритмічних малюнків, які індійські музиканти вираховують подумки (на рівні психологічної установки). У давньоруських билинах, козацьких думах ідея трійності проступає не лише у сюжетних схемах, але й у композиційних принципах.

Походження традиції інструментальної ансамблевої гри в середньовічній Україні сягає корінням давньоруської ритуальної музики язичницької доби.

---

<sup>3</sup> Ідея трійності, зафіксована в текстах середньовічних билин, отримала втілення й у будові «Руської землі». Її триєдність ще в часи Ярослава Мудрого реалізувалась через соціальний фактор – тріумвірат його синів, хоча це соціально-політичне явище має набагато глибше коріння (Толочко, 1991, с. 41). Воно сягає скіфської легенди про трьох братів (Колакся, Арпакся і Ліпокся), а в билинах, обрядових та епічних жанрах ідея тріадного поліцентризму реалізована через символіку числа 3 (три царства, три брати, три сини, три дороги). Аналогічна легенда існувала у Київській Русі.

У такому контексті вона чи не вперше згадується в «Повісті минулих літ» та інших писемних джерелах часів Київської Русі. Згідно зі свідченням Рязанської Кормчої книги (1284), до складу скомороших ансамблів із дохристинських часів залучалися струнні («гоудец» або «смичец») і духові інструменти (Мацієвський 2002, с. 97). Зберігся унікальний опис інструментальної гри народного ансамблю під час слов'янського язичницького свята, зафіксований у 1505 р. о. Памфілом, ігуменом Псковського монастиря: «Стучат бубны и глас сопелей и гудут струны» (Даркевич, 1984, с. 9). Як бачимо, тут ідея трифункційності інструментальної гри реалізується через звучання трьох різних видів інструментів – струнних, духових та ударних, де функцію «низу» виконують бубни, а середини і верху – сопелі та струнні інструменти.

Поняття троїстості українські інструментознавці тривалий час трактували як незмінну кількість музикантів інструментального ансамблю (зазвичай трьох) (Лисенко, 1955, с. 12–13; Хоткевич, 2002, с. 32; 3; 7, с. 157). Обов'язковими його учасниками були скрипка (верх) і бубон (низ), функцію середини міг виконувати будь-який інший інструмент – цимбали (в центрально- та західноукраїнських землях), друга скрипка або басоля (бас), у центрально- та східноукраїнських областях – флейта або кларнет. А. Гуменюк (1967) подає відомості про існування в с. Рогозин (Чернігівщина) ансамблів із чотирьох учасників – двох скрипок, баса й бубна (с. 159). Походження троїстої музики українців автор пов'язує з інструментальним супроводом української вертепної драми (відомості про неї збереглися від XVI ст.), в якій ансамбль троїстої музики (або від початку один скрипаль) супроводжували «світську» частину вистави. В її музичних інтермедіях брали участь один скрипаль (що звався музика) або скрипка (смик) в ансамблі з цимбалами та бубном (турецьким барабаном із тарілкою).

У подальшому формуванні троїстої музики вагоме місце належало жанрам військової дружинної та козацької музики (як професійної, так і усної традиції). Академік І. Мацієвський (2002) бачить риси розвиненої згодом троїстої музики у грі сольних пастуших інструментів з бурдонними голосами (дводенцівка, дуда) та первісних пастуших ансамблів, витоки яких сягають поганських часів (с. 98).

Одне з найдавніших зображень української троїстої музики першої половини XVIII ст. відтворено на полотні французького маляра Л. Дюпонта «Запорізька Січ» (1740) (Tissot, 1984, с. 69, фіг. 17), де зображено чотирьох козаків-музикантів, що грають на кобзі, скрипці, басолі й тарілках (рис. 1). Унікальність цього ансамблю полягає в наявності у його складі давньої триструнної кобзи, яка в той час ще не мала приструнків, чи не найперше зображеної у ролі *ансамблевого інструмента*, що можна вважати *одним із найдавніших зразків утілення епічного інструмента в його побутовій функції*.

У сучасній народно-інструментальній традиції ідея троїстості реалізується не так через просторову тричленність інструментальної фактури (ідею вже давно забуто), як через її *трифункційність*. І. Мацієвський (2002) у статті «Троїста музика» (до питання про традиційні інструментальні ансамблі)»

першим з учених звернув увагу на той факт, що поняття *троїста музика* (дослівно – *потроєна*) означає передусім музику *трифункційну*, незалежно від кількості учасників інструментального ансамблю, де кожен інструмент (а їх в ансамблі може бути від двох до п'яти й більше) покликаний виконувати одну із трьох фактурних функцій (або ж суміщати одразу декілька) (с. 101). Свого часу Г. Хоткевич (2002, с. 32) спостеріг існування в угорських русинів Закарпаття нетрадиційних складів троїстих ансамблів, до яких входило два інструменти – скрипка й цимбали. Ансамблі такого складу дотепер існують у південно-східних областях України (приміром, баян і барабан). В Україні традиційні ансамблі сільських музик (інколи – в поєднанні зі співом) найповніше збереглися на її західних теренах. Їхньою основною функцією є супровід календарних обрядів (різдвяного й новорічного колядування, обходу дворів на паску), родинних та громадських свят.

Перші писемні згадки про троїсту музику в Україні датуються кінцем XVII ст., часом розквіту епічної традиції, зокрема жанру дум, які виконувалися кобзарем у супроводі епічних інструментів (кобзи, бандури) і які здійснили значний вплив на формування троїстої музики. Тому цілком закономірно, що подібні мелодичні формули-кліше фігурують як у епічних, так і в пісенно-танцювальних жанрах. До формування троїстої музики долучилася й карпатська епічна традиція – жанр співанок-хронік, що має одним із джерел ренесансну, зокрема «совіжджальську» новелу, а також обрядові жанри фольклору – колядки за участю музичного рогу, поховальні голосіння з флюорою, весільні пісні у супроводі скрипки або дуди (кози). Як зазначає І. Мацієвський, (2002) ці «ансамблі в межах одного часу й одних і тих самих носіїв традиції перетворювалися на суто інструментальні» (с. 99–100, 103). При цьому виконувані композиції у кожному конкретному музичному діалекті чи виконавському стилі виявляли риси стабільності та були структурованими за визначеними стереотипними формулами.

У сучасній народно-інструментальній традиції число «три» щодо кількості учасників ансамблю ніколи не було стабільним. До типових ознак традиційних складів троїстої музики І. Мацієвський (2002) зачисляє участь скрипки як головного солюючого інструмента, яка визначає троїсту музику як тип ансамблю, а також функційну диференціацію партій (за числом 3), що простежується навіть у ансамблях за її відсутності, але зі збереженням типової інтонаційної лінії. Ведучу партію ансамблю виконує верхній мелодичний голос (зазвичай скрипка) з віртуозно розвинутим мелодичним первнем, який регулює темп, динаміку виконання і навіть структуру твору<sup>4</sup>. Друга партія (доручена другій скрипці, цимбалам, басолі або контрабасу) виконує функцію фактурної «середини», створюючи мелодико-структурний стрижень або гармонічний каркас композиції. Роль фактурного «низу» виконують бас, контрабас, барабан, бубон (в однорідних ансамблях інколи третя скрипка), які є метро-ритмічним фундаментом ансамблю. Фактурний

---

<sup>4</sup> Цікаво, що в інструментальних ансамблях Сходу (наприклад, в індонезійському гамелані) лідером є ударний двосторонній барабан генданг (Музыкальный энциклопедический словарь, с. 140).

«низ» може суміщати функції гармонічного басу й середини. Партії можуть розмаїто «розгалужуватися» і взаємодіяти між собою шляхом збільшення кількості та видів інструментів, які реалізують одну з трьох функцій (с. 101).

Від XVIII ст. спостерігаємо взаємопроникнення народно-традиційних та професійних ансамблевих форм. Українська троїста музика починає зазнавати щоразу більших впливів європейського оркестру, на формування якого свого часу вплинули слов'янські, зокрема чеські народно-інструментальні ансамблі, з яких формувалися перші професійні оркестри Європи нового типу (передусім мангеймського).

Із ідеєю троїстості корелюється коломийковий архетип, який також має індоіранські витоки і поширений у тих народів Євразійського материка, які зазнали потужного впливу індоіранської цивілізації. Графічно його зображають точкою, вписаною в коло, що є проекцією Світового дерева і відповідає зображенню танцюючої у центрі кола парі. В давньоіранській космогонії Всесвіт відтворювався як точне повторення дії всесвітнього закону і порядку, що графічно втілювався знаком Мандала. Остання символізувала чотирикутний світ людей, які живуть в огороженій з чотирьох сторін світу Варі, а коло, вписане у квадрат Вари – Світове дерево в його площинній проекції<sup>5</sup>. Семантичними еквівалентами Світового дерева також були стовп, вертикально встромлений спис та інші вертикально спрямовані предмети. До них належав і круговий обрядовий танець, що символізував єдність трьох світів (предків, людей та богів) та ідею плодючості, аграрної циклічності (періодичність змін пір року), заснованої на колоподібному повторюванні часу.

Феномен троїстості покладений також в основу музичної поетики й формотворення українських дум, основними компонентами яких є заплачка, співомова та славословіє-завершення (Грица, с. 73) і які символізовані трикомпонентною фігурою хвилі – найдавнішим архетипом кола (за Б. Асаф'євим – формулою  $i : m : t$ ). Цю саму ідею реалізує музичний інструментарій кобзарів, що зберіг функційно-семантичний (троїстий) зв'язок з давніми дохристиянськими ритуалами та культурами. Троїстість функцій традиційної кобзи/бандури під час виконання думового епосу полягає у: 1) створенні звукового тла для рецитованого співу кобзаря, його «гармонічного» фактурного «низу», основи; 2) втіленні функції «середини», мелодичної підтримки голосу в процесі рецитації уступу/тиради та 3) реалізації функції верхнього фактурного шару – в заплачках, інструментальних переграх. При цьому остання функція може суміщатися з першою, аналогічно до функцій інструментів у народно-інструментальному ансамблі троїстих музик. Про наявність реліктів давнього обрядового синкретизму при виконанні українського епосу свідчить згадка польського хроніста С. Сарніцького (XVII ст.) про жалобний спів козаків, який звучав у музичному

---

<sup>5</sup> Символом упорядкованості космосу у Ведах було поняття Rta (Арта), найдавніше значення якого – сонце, колоподібний рух за сонцем. Згодом це значення інтерпретувалося як закон і порядок – мандала (Акишев, 1884. с. 16).

супроводі дудок (кіз, волинок) сільської громади і супроводжувався ознаками театралізації в її поведінці (Грица, 1979, с. 194; Грица, 2007, с. 26).

Паралелі з українською троїстою музикою можна виявити в індійському вокально-інструментальному жанрі тхумрі, який став своєрідним знаком культурної традиції Північної Індії (Карташова, 2008, с. 245–248). Цей жанр також зберіг чітку функційну регламентацію – диференціацію ансамблевих партій на три фактурні зони: нижню (ударні), середню (струнні) та верхню (голос і струнні інструменти). Відчуття трифункційності музичного простору у музикантів Сходу сформоване на рівні психологічної установки. Європейська музика професійної традиції, на противагу музичним традиціям країн Сходу, «обрала» генеральною лінією розвитку принципи багатоголосся іншого типу, впродовж віків «шліфуючи» гармонічну вертикаль, яка сформувалась на основі нижньої частини обертонового ряду, де відчуття мікротоновості не виникає. Це зумовило кардинальні відмінності у розвитку структури багатоголосся у країнах Сходу й Заходу, зокрема багатоголосся західноєвропейського типу у XVI–XVIII ст., стало підставою до формування й утвердження тонально-гармонічної системи в європейській музиці Нового часу. Музичні традиції країн Сходу впродовж багатьох віків кристалізували виразність лінійно-процесуального чинника – мікроінтервальної монодії, шліфували багатомірність її часо-просторової організації. В основі цих музичних традицій лежить більш тонко диференційоване ладове чуття, притаманне східним культурам, що активізує сприйняття верхньої частини обертонового ряду – мікротоновість, 1/3-, 1/4-тонове інтонування (індійське *гамака*), спричинене конкретно сіткою звукових частот, властивих кожній музичній культурі зокрема чи їх окремим групам. Музичні народно-професійні традиції країн Сходу зберегли до нашого часу семантику «барви», фонізму звуку (індійське *рані*), його узгодженості з циклічністю біологічних процесів існування живої матерії, що була втрачена в постелліністичний період розвитку європейської музики професійної традиції.

Сенсаційне відкриття у сфері інтонаційної природи української народної музики зробили українські акустики П. Барановський та Є. Юцевич (2010) у середині 1950-х років (с. 74). На матеріалі акустичних досліджень польових записів української обрядової народної пісенності, здійснених етномузикологами Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського, вони встановили, що звуковий стрій народного вокального інтонування українців містить принаймні 22 мікротони в обсязі октавного звукоряду, наближаючись до ладової системи індійської музики (шрутї), інтонаційна природа яких залежить від емоційного забарвлення мелодії, специфіки її ладової будови (Лисенко, 1955 б, с. 86, прим. 16).

Висновки. Отже, троїста музика належить до найбільш архаїчних явищ української культури, зокрема музичної. Її генетичні витoki сягають індоєвропейського та індоіранського релігійно-культурних шарів, сприйнятих слов'янською обрядово-ритуальною традицією, зокрема через давнослов'янський обряд тризни – ритуальної жертви трьом зонам Світобудови. Найдавніший опис такого обряду зберігся від XVI ст. Найдавніше зображення ансамблю троїстих

музик (від початку – з ритуальним інструментом – кобзою!) зафіксоване французьким маляром Л. Дюмонтом (1740 р.), під добу українського бароко, коли відбулась остаточна десакралізація ритуальних музичних інструментів. Ансамблі трійстих музик у ХІХ – на початку ХХІ ст., незалежно від кількості учасників (від 2-х до 5-ти й більше), зберегли зв'язок з ритуальною ідеєю трійстості через просторово-часову координату – фактуру.



Рис. 1: Ансамбль трійстих музик за участю кобзи. Л. Дюмонт Запорізька Січ. 1740 р. (L. Dumont. The Setche of the Zaporozhian. 1740. Tissot V. (1884) *La Russie et les Russes: La Petite Russie [Ukraine]*. Paris, p. 69, fig.17).

### Список посилань

1. Акишев К.А. *Искусство и мифология саков*. Алма-Ата : Наука Казахской ССР, 1984. 175 с.
2. Барановский П. П., Юцевич Е. Е. *Звуковысотный анализ свободного мелодического строя*. Киев : Изд-во АН УССР, 1956. 84 с.
3. Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. *Атлас музыкальных инструментов народов СССР / 2-е изд.* Москва : Музыка, 1975. 399 с.
4. Грица С. *Мелос української народної епіки*. Київ : Наукова думка, 1979. 259 с.
5. Грица С. Українські думи в міжетнічному діалозі. *Родовід*. 1995. № 11. С. 68–81.
6. Грица С. Українські думи – народнопісенний епос. *Українські народні дум*. Київ: Вид-во ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. С. 9–80.
7. Гуменюк А. *Українські народні музичні інструменти*. Київ : Наукова думка, 1967. 244 с.
8. Даркевич В.П. Танцы и акробатика в искусстве средневековья. *Культура и искусство средневекового города*. Москва : Наука, 1984. С. 5–31.
9. Зінків І. *Бандура як історичний феномен: монографія*. Київ : Вид-во ІМФЕ ім. Рильського, 2013. 448 с.
10. Карташова Т. О некоторых особенностях исполнительской практики в североиндийском вокальном жанре тхумри. *Инструментальная музыка в межкультурном пространстве. Проблемы артикуляции*. Санкт-Петербург: РИИИ им. Черкасова, 2008. С. 245–248.

11. Кузеля З. Посижинє і забави при мерци в українськїм похороннїм обрядї. *Записки НТШ*. Львів : Накладом товариства з друкарнї НТШ ім. Шевченка, 1914. Т. СХХІ. С. 173–224.
12. Лисенко М. В. *Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм* / ред., передм. та прим. М. Гордійчука. Київ : Мистецтво, 1955. 87 с.
13. Мацієвський І. «Троїста музика» (до питання про традиційні інструментальні ансамблі). *Ігор Мацієвський. Ігри й співголосся. Контонація : Музикологічні розвідки*. Тернопіль : Астон, 2002. С. 95–111.
14. Музыкальный энциклопедический словарь / глав. ред. Г. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1991. 672 с.
15. Олійник О. Сарматська арфа з території України. *Мистецтвознавчі студії*. Київ : Вид-во ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. 2007. № 4. С. 89–97.
16. Раевский Д.С. Скифский пантеон: семантика структуры. *Историко-этнографические исследования по фольклору*. Москва : Изд-во «Восточная литература», 1994. С. 198–213.
17. Супрун-Яремко Н. Специфіка українського народного інструментального багатоголосся. *Музикознавчі праці*. Рівне, 2010. С. 354–362.
18. Толочко О.П. До передісторії «Руської землі» XI–XIII ст. *Археологія*. 1991. № 4. С. 34–41.
19. Топоров В. Н. К семантике троичности (слав.\* *trizna* и др.). *Этимология*. 1979. Москва : Наука, 1979. С. 3–20.
20. Хоткевич Г. *Музичні інструменти українського народу* / Вступ. ст. І. Мацієвського. Харків : Фонд нац.-культ. ініціатив ім. Г. Хоткевича, 2002. 290 с. [Репринт. вид.].
21. Tissot V. *La Russie et les Russes*. Kiew et Moscou. Impressions de voyage. Paris, 1884. 422 p.

### References

1. Akishev, K. A. (1984). *Iskusstvo i mifologiya sakov* [Art and mythology of Saks], Alma-Ata : Nauka Kazakhskoj SSR. [In Kazakhstan].
2. Baranovskyj, P. P., Yutsevych Ye.Ye. (1956). *Zvukovysotnyj analiz svobodnogo melodicgeskogo stroya* [The pitchy analyze of free melodic system]. Kyiv: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR. [In Ukrainian].
3. Vertkov, K., Blagodatov G., Yazovitskaya E. (1975). *Atlas muzykalnykh instrumentov narodov SSSR*. (2nd ed.). [The atlas of SSSR nations' musical instruments] Moscow : Muzyka [In Russian].
4. Grytsa, S. (1979). *Melos ukrainskoj narodnoj epiky* [The Ukrainian nation epic's Melos]. Kyiv : Naukova dumka [In Ukrainian].
5. Grytsa, S. (1995). *Ukrainski dumy v mizhetnichnomu dialozi*. [The Ukrainian dumas in interethnic dialogue] *Rodovid*, 11, 68–81 [In Ukrainian].
6. Grytsa, S. (2007). *Ukrainski dumy – narodnypisennyj epos* [The Ukrainian dumas – folk song epos]. In (Ed.) S. Grytsa & others. *Ukrainski narodni dumy* (pp. 9–80). Kyiv : IMFE im. M. T. Ryl'skogo NAN Ukrainy [In Ukrainian].



7. Gumeniuk, A. (1967). *Ukrainski narodni muzychni instrumenty* [The Ukrainian nation musical instruments]. Kyiv : Naukova dumka [In Ukrainian].
8. Darkevich, V.P. (1984). Tantsy i akrobatika v iskusstvie Srednievekovyia [The dancing and acrobatics in the Medieval Art]. In *Kultura i iskusstvo srednieviekovogo goroda* (pp. 5–31). Moscow : Nauka. [In Russian].
9. Zinkiv, I. (2013). Bandura yak istorychnyj fenomen [Pandora as historical phenomena]. Kyiv: Vydavnytstvo IMFE imeni Rylskoho [In Ukrainian].
10. Kartashova, T. (2008). O niekotory osobennostiakh ispolnitelskoj praktiki v severnoindijskom vokalnom zhanrie tkhumri [About some peculiarities of performing practice in north Indian vocal genre]. In *Instrumentalnaya muzyka v mezhkulturnom prostranstvie. Problemy artikuliatsii* (pp.245–248). Sankt-Peterburg : Rossiyskiy institut istorii iskusstv imeni Cherkasova [In Russian].
11. Kuzelia, Z. (1914). Posyzhynie i zabavy pry mertsy v ukrayinskim pokhoronnim obriadi [The sitting up and funs at the dead in the Ukrainian funeral ceremony]. *Zapysky NTSH*, issue 61, 173–224. [In Ukrainian].
12. Lysenko, M.V. (1955). *Kharakterystyka muzychnykh osoblyvostej ukrainsky dum i pisen, vykonuvanykh kobzarem Veresayem* [The characteristic of musical peculiarities of the Ukrainian dumas and songs which are performed by Verasayem]. Kyiv : Mystetstvo [In Ukrainian].
13. Matsiyevskij, I. (2002). «Troista muzyka» (do pytannia pro tradytsijnii instrumentalni ansambli) [“Triple music” to the question about traditional instrumental ensembles]. *Igor Matsiyevskij. Iгры i spivgolossia. Kontonatsiya: Muzykologichni rozvidky* (pp. 95–111). Ternopil : Aston. [In Ukrainian].
14. *Muzykalnyi entsyklopedicheskij slovar* (1991). [The musical encyclopedic dictionary]. Moscow : Sovetskaya entsyklopedia [In Russian].
15. Oliynyk, O. (2007). Sarmatska arfa z terytorii Ukrainy [Sarmatia harp from the Ukrainian territory]. *Mystetstvoznavchi studiyi*, 4, 89–97 [In Ukrainian].
16. Rayevskij, D. S. (1994). Skifskij panteon: semantika struktury [Scythian pantheon: semantic structure]. In *Istoriko-etnograficheskie issledovaniya po folklore* (pp.198–213). Moscow : Izd-vo «Vostochnaya literatura». [In Russian].
17. Suprun-Yaremko, N. (2010). Spetsyfika ukrainskogo narodnogo instrumentalnogo bagatogolossia [The particularity of the Ukrainian nation instrumental multinational]. In N. *Suprun-Yaremko. Muzykoznavchi pratsi* (pp. 354–362). Rivne : Vydavets Vozen. [In Ukrainian].
18. Tolochko, O. P. (1991). Do peredistoriyi «Ruskoyi zemli» XI–XIII st. [To the prehistory of “Russian land” XI-XIII century]. *Arkheologiya*, 4. 34–41 [In Ukrainian].
19. Toporov, V. N. (1979). K semantike troichnosti (slav.\* *trizna* i dr.) [To the semantic of triennial]. In *Etimologiya*. 1979 (pp. 3-20). Moscow : Nauka. [In Russian].
20. Khotkevych, G. (2002). *Muzychni instrumenty ukrainskogo narodu* [Musical instruments in the Ukrainian folk]. Kharkiv : Fond nats.-kult. initsiatyv im. G. Khotkevycha [Reprint. vyd.] [In Ukrainian].
21. Tissot, V. (1884). *La Russie et les Russes*. Kiew et Moscou. Impressions de voyage. Paris.

**УДК 78-01**

**МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ КРІЗЬ ПРИЗМУ  
КАТЕГОРІАЛЬНОГО ВИЗНАЧЕННЯ ФУНКЦІОНАЛЬНИХ СИСТЕМ  
МИСЛЕННЯ, МОВЛЕННЯ ТА ІНТОНАЦІЙНИХ ЗАСОБІВ  
ВИРАЖЕННЯ**

**Лисенко Ольга**

кандидат мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України  
ім. П. І. Чайковського  
вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, 01001, Київ, Україна  
olgalysenko1556@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-9603-6160>

Розвиток всесвітньої музичної культури неможливо уявити без еволюційних процесів у музичному виконавстві. Глибинне осмислення музичного виконавства безпосередньо пов'язане з дослідженням розвитку музично-виконавської культури в ракурсі змістовно-сміслового контексту виконавської практики. Цей контекст простежується з моменту зародження музичного виконавства в лоні синкретичної ужиткової творчості та подальшого відгалуження від композиторської практики і виділення у самостійну галузь практичного й теоретичного знання. На сьогодні дослідження музично-виконавської культури, в порівнянні з теоретичними і культурологічними дослідженнями композиторської і народної творчості, ще недостатньо розвинута галузь гуманітарного наукового знання. Дослідження у різних галузях гуманітаристики в останнє десятиріччя характеризуються розробкою нових методів аналізу як художнього, так і нехудожнього тексту з позиції ментальності, світобачення і світовідчуття не тільки автора, який створив цей текст, але і реципієнта, який має його зрозуміти. Така дослідницька позиція близька дослідженню музично-виконавської діяльності, сутністю якої, з історичного періоду появи запису протомузичних і нотних знаків, стає розуміння і звукова актуалізація нотних текстів, тобто створення виконавських версій музичних текстів, які зберігають для суспільства геніальні музичні твори і сприяють розвитку музичної культури.

Метою цієї наукової розвідки є розробка принципів теоретичного дослідження механізму переведення нотної знакової системи в інтонаційно-звукову крізь призму системної супідрядності функціональних систем нотного тексту, музично-виконавського мислення і мовлення. Методологічна спрямованість статті сфокусована на процесі виконання музичних творів у контексті рівневого співвідношення знакової системи нотного тексту і системно-функціональних процесів виконавського мислення і мовлення, які актуалізуються в різних елементах підсистем і рівнів музично-виконавської функціональної системи інтонаційних засобів вираження. Розробка принципів

теоретичного дослідження музично-виконавської діяльності потребує власного, музично-виконавського категоріально-понятійного апарату для забезпечення системного підходу до вивчення функціональних систем цієї діяльності, якими ми визначаємо системи мислення, мовлення та інтонаційних засобів вираження. Це необхідно також для прояснення музично-виконавського тезаурусу, який повинен повномірною охоплювати поняття не тільки цієї спеціальної галузі знань, але й сприяти вдосконаленню корпоративної комунікації як взаєморозуміння при спілкуванні у даній сфері творчої діяльності.

**Ключові слова:** інтонаційні засоби вираження; музичне виконавство; музичне мовлення; текст; функціональна система.

## МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ СКВОЗЬ ПРИЗМУ КАТЕГОРИАЛЬНОГО ОПРЕДЕЛЕНИЯ ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ СИСТЕМ МЫШЛЕНИЯ, РЕЧИ И ИНТОНАЦИОННЫХ СРЕДСТВ ВЫРАЖЕНИЯ

**Лысенко Ольга**

кандидат искусствоведения, профессор Национальной музыкальной  
академии Украины им. П. И. Чайковского,  
ул. Архитектора Городецкого, 1-3/11, 01001, Киев, Украина,  
olgalysenko1556@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-9603-6160>

Развитие всемирной музыкальной культуры невозможно представить без эволюционных процессов в музыкальном исполнительстве. Глубинное осмысление музыкального исполнительства непосредственно связано с исследованием развития музыкально-исполнительской культуры в ракурсе содержательно-смыслового контекста исполнительской практики. Этот контекст прослеживается с момента зарождения музыкального исполнительства в лоне синкретического прикладного творчества, дальнейшего отмежевания от композиторской практики и выделения в самостоятельную область практического и теоретического знания. На сегодня исследования музыкально-исполнительской культуры, по сравнению с теоретическими и культурологическими исследованиями композиторского и народного творчества, еще недостаточно развитая область гуманитарного научного знания. Исследования в разных областях гуманитаристики последнего десятилетия характеризуются разработкой новых методов анализа как художественного, так и нехудожественного текстов с позиции ментальности, мировоззрения и мироощущения не только автора, создавшего этот текст, но и реципиента, который должен его понять. Такая позиция близка исследованию музыкально-исполнительской деятельности, сущностью которой с момента появления записи прото-музыкальных и нотных знаков становится звуковая актуализация нотных текстов, т. е. создание исполнительских версий музыкального текста, которые сохраняют для общества

гениальные музыкальные произведения и способствуют развитию музыкальной культуры.

Целью этой научной статьи является разработка принципов теоретического исследования механизма перевода нотной знаковой системы в интонационно-звуковую сквозь призму системной соподчиненности функциональных систем нотного текста, музыкально-исполнительского мышления и речи. Методологическая направленность статьи сфокусирована на процессе исполнения музыкальных произведений в контексте уровневого соотношения знаковой системы нотного текста и системно-функциональных процессов исполнительского мышления и речи, которые актуализируются в различных элементах подсистем и уровней музыкально-исполнительской функциональной системы интонационных средств выражения. Разработка принципов теоретического исследования музыкально-исполнительской деятельности нуждается в собственном, музыкально-исполнительском категориально-понятийном аппарате для осуществления системного подхода к изучению функциональных систем этой деятельности, которыми мы определяем системы мышления, речи и интонационных средств выражения. Это необходимо также для прояснения музыкально-исполнительского тезауруса, который должен полноценного охватывать понятия не только этой специальной области знания, но и способствовать совершенствованию корпоративной коммуникации как взаимопонимания при общении в данной сфере творческой деятельности.

**Ключевые слова:** интонационные средства выражения; музыкальное исполнительство; музыкальная речь; текст; функциональная система.

## MUSICAL-PERFORMING ACTIVITY THROUGH PRISM OF CATEGORICAL DEFINITION OF FUNCTIONAL THINKING, SPEECH AND INTONATIONAL MEANS OF EXPRESSION SYSTEMS

**Lysenko Olga**

PhD in Arts, associate professor of Ukrainian National Tchaikovsky  
Academy of Music

1-3/11 Arkhitekтора Horodetskoho Str., 01001 Kyiv, Ukraine,

[olgalysenko1556@gmail.com](mailto:olgalysenko1556@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-9603-6160>

The development of the world musical culture is impossible to imagine without the evolutionary processes in the musical performance. The profound understanding of musical performance is directly related to the study of the development of musical and performing culture in terms of the content-semantic context in performing practice. This context has been traced since the birth of musical performances from the perspective of syncretic craftsmanship and the further branch of composer practice and the allocation of an independent branch in practical and theoretical knowledge. To date, the study of musical and performing culture, in comparison with

theoretical and cultural studies of composer and folk art, is still not enough developed branch. The last decade is characterized by the development of new methods for analyzing artistic text from the point of view of mentality, world views not only of the author but also of the recipient. Such a research position is close to the study of musical-performing activity, the essence of which, from the historical period of the occurrence in the recording of protomusical and musical notes, becomes understandable and sound updating of musical texts, that is, the creation of executive versions of musical texts that preserve the genius of musical works and promote development for society musical culture.

The purpose of this scientific research is to develop the principles of theoretical study of the mechanism of the transfer of the musical sign system into the intonation sound through the prism of the system subordination of functional systems in musical text, musical-performing thinking and speech. **The methodology of the article** focuses on the process of performing musical works in the context of the level relation between the sign system of musical text and the system-functional processes of performing thinking and speech, which are actualized in various elements of the subsystems and levels of the musical-performing functional system of intonation means of expression. The development of the theoretical study principles of musical-performing activity requires its own (musical-performing) categorical-conceptual apparatus to implement a systematic approach in studying the functional systems of this activity, which we distinguish the systems of thinking, speech and intonation means of expression. It is also necessary to clarify the musical-performing thesaurus, which should comprehensively cover the concepts and timelines not only of this special field of knowledge, but also promote the corporate communication improvement as a mutual understanding when communication in this creative activity area.

**Key words:** intonation means of expression; functional system; musical performance; musical speech; text.

Вступ. Музично-виконавська культура має багато тисячолітню історію, яка розпочинається ще з періоду родового суспільства. Легенди і давні трактати зберегли нам імена перших музикантів-виконавців – Орфея, Геагніда, Марсія, Олімпа, Есхіла, Терпандра, Ардала, Піфагора, Темофія, Нейрона та ін. На території сучасної України музично-виконавська культура формувалась під впливом розвинутіших музичних культур Сходу і Заходу і пройшла шлях від найдавніших народно-обрядових музично-виконавських традицій язичницької культури до професійного церковно-співочого і світського виконавства Київської Русі періоду офіційної християнізації. Відомості про професійних церковних співаків нам залишив Патерик Києво-Печерської Лаври. Це – Кирик, domestик церкви Пресвятої Богородиці у новгородському Антонієвому монастирі, domestик Лука з Володимирського на Клязьмі собору Пресвятої Богородиці, domestик Мітусь, «словутний» співак Перемишльського єпископа,

та, особливо, доместик Стефан, монах Києво-Печерського монастиря. Треба зазначити, що без еволюційних процесів у музичному виконавстві неможливо уявити розвиток не тільки власне музичного мистецтва, але й музичної культури як такої, тому що всі значні здобутки в галузі музичної культури, чи то виникнення нового творчого напрямку, стилю, жанру, композиторської техніки, чи музичного інструментарію, виявляються завдяки музичному виконавству.

Незважаючи на те, що музичне виконавство має таку довгу історію, його теорія, на відміну від інших музикознавчих наук, є наймолодшою галуззю музикознавства і музичної культурології. Вона потребує не тільки наукового осмислення музично-виконавської культури, але й пошуку ефективних методів дослідження процесів музично-виконавської діяльності.

Актуальність теми даної статті обумовлена логікою наукового пошуку ефективних методів дослідження процесів музично-виконавської діяльності як явища музичної культури. Складність даної діяльності потребує розшуку методів її осмислення й опису, які відповідають сучасному стану наукових досліджень у галузі гуманітаристики. У зв'язку з тим, що сучасне теоретичне дослідження музичного виконавства є наймолодшою галуззю музикознавства і музичної культурології, воно потребує потужного розвитку власного категоріального апарату, а також системного підходу до вивчення функціональних систем цієї діяльності, якими є системи мислення, мовлення та інтонаційних засобів вираження. Актуальним завданням є також прояснення музично-виконавського тезаурусу, який повинен повномірною охоплювати поняття і терміни не тільки цієї спеціальної галузі знань, але й сприяти вдосконаленню корпоративної комунікації для взаєморозуміння при спілкуванні у даній сфері творчої діяльності. Методологічна розробка категоріального апарату системно-функціонального аналізу процесів музичного виконавства матиме позитивний вплив на становлення музично-виконавської дидактико-методичної основи, яка потребує чіткого теоретичного обґрунтування узвичаєних, але нечітких термінів, що використовуються у педагогічній практиці.

Мета статті – теоретичне дослідження, виявлення механізму переведення нотної знакової системи в інтонаційно-звукову систему крізь призму системної супідрядності функціональних систем нотного тексту, музично-виконавського мислення і мовлення. Системне дослідження музично-виконавської діяльності знаходиться у площині актуальних наукових ідей гуманітарної сфери знань. Їх основою є розгляд різноманітних процесів у рамках системного підходу до структури та функціонування цих процесів. У даній статті музичне виконавство розглядається як процес творчої діяльності, що й визначило розгляд цього явища як системи, сформованої множиною елементів, кожен з яких підтримує її функціонування.

Методологічна спрямованість статті сфокусована на процесі виконання музичних творів у контексті співвідношення нотного тексту і системно-

функціональних процесів виконавського мислення і мовлення, які актуалізуються в різних елементах підсистем і рівнів *музично-виконавської функціональної системи інтонаційних засобів вираження*.

Основний виклад матеріалу. Ми розглядаємо процес виконання музичних творів як складну інтелектуальну, емоційно-почуттєву діяльність музиканта по освоєнню та практично озвученій актуалізації авторського нотного тексту музичного твору. При розгляді взаємозалежних пізнавально-практичних і емоційно-почуттєвих музично-виконавських процесів ми дійшли висновку, що «музично-виконавська практика формує пізнання текстів музичної культури як його внутрішній зміст, внаслідок чого виникає нова форма знання – практичне знання» (Лисенко, 2006, с. 189). У зв'язку з тим, що виконавське практичне знання «набуває свого статусу лише у тому випадку, коли воно виражено певною мовою і включено до певної системи форм розуміння» (Лисенко, 2006, с. 189), виникає потреба з'ясування цієї «певної мови» музичного виконавства. Треба зазначити, що проблема мови музичного виконавства, так само, як загальнонаукові проблеми мови та мовлення, належить до проблем виключної складності й обсягу, але у музикознавстві питання музичної мови розглядаються майже виключно у зв'язку з проблемами композиторської творчості. При розв'язанні даної проблеми у музичному виконавстві перше за все треба розуміти, що процес звукового *інтонаційного* становлення авторсько-виконавського тексту є способом одночасно і мовного вираження, і мовленнєвою актуалізацією конкретного емоційного переживання узагальненої музичної думки композитора і виконавця. Слідом за формулою Б. Асаф'єва «музика – мистецтво інтонованого смислу» (Асаф'єв, 1971, с. 344), ми визначаємо музично-виконавський *мовленнєвий процес* процесом актуалізації «інтонованого смислу», який «обумовлений природою і процесом інтонування людини... завжди емоційно-сміслово зафарбований», яким «завжди керує мозок, інтелект» (Асаф'єв, 1971, с. 344).

Як було сказано вище, виконання музичного твору є актуалізацією нотного тексту, яка полягає у переведенні однієї знакової системи, авторського нотного тексту, в іншу, звуковий музичний текст виконавця. Організація виконавського музичного тексту забезпечується функціональною системою виконавських інтонаційних засобів вираження, які у нотному тексті фіксуються не завжди або дуже обмежено. Для виявлення механізму переведення однієї знакової системи в іншу пропонуємо розглянути системну супідрядність функціональних систем нотно-звукового тексту і функціональних систем музично-виконавського мислення та мовлення. У методологічному контексті ми розглядаємо процес виконання музичних творів як складну функціональну систему, елементами якої є процеси виконавського мислення і мовлення, що актуалізуються в елементах різних підсистем і рівнів музично-виконавської функціональної системи інтонаційних засобів вираження. Системно-функціональний процес мислення ми розглядаємо крізь призму когнітивної

структури діалектично пов'язаних мисленнєвих процесів *інтерпретація-розуміння-сміслоутворення*. Відзначимо, що категорію інтерпретація ми розуміємо у загально-семіологічному значенні, як переведення однієї знакової системи (нотного тексту) в іншу (звуковий текст). Також додамо, що важливим для нашої проблематики є факт діалектичного взаємозв'язку процесів інтерпретації-розуміння, а також розуміння-сміслоутворення. Даний діалектичний взаємозв'язок підкреслюється багатьма дослідниками, і не тільки у галузях гносеології, логіки, семіотики та теорії систем, але також у когнітивній лінгвістиці та когнітивній наратології. За відповідної наукової екстрополяції поняттєва система даних галузей знань спроможна допомогти у поглибленні як філософсько-методологічного, так і традиційного музикознавчого аналізів виконавського процесу за допомогою категорій, які відображають творчий процес мислення виконавця. Але з точки зору виконавської діяльності результатом творчого процесу мислення виконавця має стати формування художнього смислу музично-виконавського тексту. Тому цілком логічно до діалектично пов'язаних процесів інтерпретація-розуміння додати категорію сміслоутворення.

Отже, творчо-пізнавальний процес у музичному виконавстві відображається у тріаді категорій інтерпретація-розуміння-сміслоутворення, а у процесі осягнення смислу нотно-звукового тексту спостерігається складна дифузія процесів ідеального та матеріального плану при об'єктивації внутрішніх суб'єктивних смислів у виконавську інтонаційну систему. Аксиоматичним також є те, що в основу кожної визначеної музичної інтонації рефлексією душевного хвилювання композитора закладена інтонація почуття, яка має стати зрозумілою виконавцю через *виконавську рефлексію*. Часто виконавська рефлексія стає основою процесу сміслоутворення, і без рефлексії, тотожної композиторській інтонації почуття, процес виконавського сміслоутворення не буде адекватним та повним. У зв'язку з цим творчий процес мислення виконавця залежить від виконавської рефлексії, яка є суттєвою складовою цілісного процесу виконавського сміслоутворення.

Для здійснення системного-функціонального аналізу процесу виконання музичного твору виділимо в нотно-звуковому тексті фонологічний, синтаксичний, лексико-інтонаційний і концептуальний композиційно-семантичний рівні. Також з'ясуємо, що фонологічному рівню нотно-звукового тексту в музично-виконавському мовленні відповідає рівень вимови тонів, синтаксичному – вимовлення субмотивів і мотивів, лексико-інтонаційному – вимовляння тем, фраз і речень, і, нарешті, композиційно-семантичному – континуальне мовлення. Системно-функціональний музично-виконавський мовленнєвий процес, що забезпечує практично-матеріальне втілення/відтворення виконавських мисленнєвих ідеальних процесів, має розглядатись у відповідності до структурування елементів функціональної системи інтонаційних засобів вираження при становленні інтонаційної системи



виконуваного твору. Отже, проаналізуємо рівневе співвідношення формування продуктивних музично-виконавських системно-функціональних процесів мислення і мовлення крізь призму *категоріального* визначення різних елементів функціональної системи інтонаційних засобів вираження.

*Перший рівень* цієї системи ми визначаємо як *неспецифічно художні технологічні* виконавські засоби вираження. У формуванні продуктивних музично-виконавських системно-функціональних процесів мислення й мовлення він є рівнем співставлення техніко-технологічних можливостей виконавця з *елементарним* знаковим рівнем організації нотного тексту. На цьому елементарному рівні емпіричного мислення у діалектично пов'язаних виконавських процесах інтерпретації-розуміння (питання діалектичного взаємозв'язку процесів інтерпретації і розуміння та розуміння і смислоутворення розглядалось нами у монографії Лисенко, 2017, с. 159–163) здійснюється освоєння знаків-символів, що репрезентують лад, ритм, аплікатуру та фактуру нотного тексту. При освоєнні даного рівня з'ясовуються завдання, пов'язані з технічними моментами звукоутворення – постановою голосового апарату, рук, аплікатурними моментами, необхідними прийомами педалізації – і здійснюється визначення технічних можливостей у реалізації виконавської фактури. Але навіть на цьому елементарному рівні емпіричного мислення виконавець використовує логіко-мисленеві засоби, як-то можливо-неможливо чи зручно-незручно, що підводить до понять зручної аплікатури при формуванні відповідного звукоутворення і відображає опанування *фонологічного* рівня організації нотно-звукового музичного тексту. На цьому рівні інтерпретації-розуміння узагальнюються уявлення про рухові (пальцеві) відчуття виконавця, які є емпіричною формою практичного знання (питання значення практичного знання музиканта-виконавця і відповідну категорію ми розглядали у монографії Лисенко, 2017, с. 155–157). В музично-виконавському мовленні цей рівень відповідає *вимові тонів*. Треба додати, що на даному рівні при вимові тонів застосовуються елементи таких підсистем функціональної системи інтонаційних засобів вираження, як звукоутворення, аплікатура і педалізація, що безпосередньо пов'язані з функціональними підсистемами вищого порядку, такими як гучнісна динаміка, артикуляція, метроритм, агогіка.

Аплікатура як підсистема системи інтонаційних засобів вираження містить в собі в якості елементів аплікатурні знаки і рухові операції, які їх відображають. В інструментальному виконавстві, наприклад, у фортепіанному, аплікатурі у процесі звукоутворення належить дуже важлива аплікатурна функція, яка полягає, по-перше, у тому, що вона допомагає виконавцю подолати технічні труднощі виконання, а по-друге, від вибору раціональної аплікатури безпосередньо залежить інтонаційна артикуляція (акцентування і фразування), динаміка і агогіка виконання, які актуалізуються у музично-виконавському мовленні вже на рівні *вимовлення мотивів*. Тому в інструментальному виконавстві аплікатура стає *засобом засобів*. У виконавців-

інструменталістів аплікатурна звукоутворююча функція на емпіричному рівні виконавської інтерпретації-розуміння є відношенням між аплікатурними знаками і руховими реакціями виконавця при вимові тонів. На *синтаксичному* рівні виконавської інтерпретації-розуміння її звукоутворююча функція є пов'язуванням (одночасним чи послідовним) звуків, тобто відношенням між руховими реакціями і синтаксичною звуковою єдністю музичного тексту, яку актуалізує вимовлення субмотивів і мотивів. На *семантичному* рівні розуміння-сміслоутворення звукоутворююча функція аплікатури є особливим зрізом художньо визначених рухових операцій, які матеріалізують виконавську концепцію лексично-семантичного рівня музичного тексту у відношенні до голосоведіння, фактури, ритмічного та динамічного розвитку при *вимовлянні тем, фраз, речень*.

У фортепіанному і арфовому виконавстві наступним засобом засобів є така підсистема функціональної системи інтонаційних засобів вираження, як педалізація. Вона є одним з найефективніших засобів виразності при становленні функціональних підсистем гучнісної динаміки, агогіки, артикуляції, тембру і ритму. На *емпіричному* рівні виконавської інтерпретації-розуміння фонологічного рівня музичного тексту, який актуалізується на рівні вимови тонів, опановуються такі технічні різновиди педалізації, як пряма, повна, напівпедаля, мерехтлива чи така, що спізнюється, а також, крім правої педалі, використовуються ліва (демпферна) і середня, яка утримує постійний басовий контрапункт (органний пункт). У подальшому вибір цих технічних різновидів педалізації залежить від розуміння індивідуального стилю композитора або композиторської школи. На *синтаксичному* рівні виконавської інтерпретації-розуміння граматично-синтаксичного рівня музичного тексту педалізація виступає у ролі колористичного засобу і виконує функції гармонічної, мелодичної та ритмічної педалізації, яка підвищує акустичний ефект зв'язного інтонування на рівні вимовлення мотивів. На *семантичному* рівні виконавського розуміння-сміслоутворення лексико-інтонаційного рівня музичного тексту педалізація при вимовлянні тем, фраз і речень виконує образно-драматургічну функцію, стає «душею» виконавської інтонації – усього комплексу виконавських засобів. Даний рівень синтезує всі попередні і на ньому крім правої педалі, яка підвищує акустичний ефект напруження звучності і частково бере на себе динамічні й артикуляційні функції, використовується також ліва педаль як засіб зменшення напруги і яка виконує функції тембрально-динамічного розвитку у подальшому континуальному мовленні.

*Другий рівень* функціональної системи інтонаційних засобів вираження визначається нами як рівень *специфічних музично-художніх* виконавських засобів, який проявляється у підсистемах гучнісної динаміки, артикуляції, агогіки, а також художньої педалізації. Треба підкреслити, що в нотному тексті є шар знаків тексту, які мають фіксовані, тобто явні значення, але існує також

і неявний *підтекстовий* рівень, який має бути почутий і проявлений виконавцем у реальному звучанні, тобто у виконавському тексті під час мовлення. У даному випадку виконавська логіка інтонаційної моделі формується комплексом перерахованих функціональних підсистем у залежності від теситурно-регістрових і тривалісних моментів та ступеня напруження звучання, що, у свою чергу, асоціюється зі ступенем напруження голосового апарату і дихання виконавця. Саме ці моменти створюють природні уявлення про виконавське фразування. Характерно, що авторські вказівки, тобто композиторські чи редакторські знаки агогіки, динаміки, артикуляції часто вводяться саме в тих випадках, коли передбачається порушення природних норм голосоведіння і змінення напруги звучання або коли існують різні варіанти смислового розвитку музичного матеріалу.

Отже, функціональна підсистема гучнісна динаміка являє собою динамічні відтінки відповідної сили у їх становленні, розвитку і змінах, тобто є процесом розвитку гучності. Елементами цієї підсистеми є знакові позначення і відповідні їм практичні способи відтворення. У нотному тексті це знаки-символи ступеня гучності (*f*, *mf*, *mp*, *p* тощо), позначення гучнісного динамічного розвитку (динамічні хвилі голосніше і тихіше), термінологічні знаки-індекси (*crescendo*, *diminuendo*, *smorzando*, *sforzando* та ін.). У становленні музично-виконавської інтонаційної системи музичного твору функціональна підсистема гучнісна динаміка грає найсуттєвішу роль для досягнення художньо-композиційної єдності музично-виконавського тексту. На різних рівнях процесу інтерпретації-розуміння-сміслоутворення ця підсистема виконує цілий ряд артикуляційних, кульмінаційних, стильових функцій, що надає їй особливе значення для створення музично-виконавського тексту під час континуального мовлення.

На *елементарному* емпіричному рівні виконавської інтерпретації-розуміння здійснюється уявне співставлення тону і ступеня гучності на основі сприйняття елементарних динамічних вказівок знакової системи нотного тексту. Результатом цього є реалізація уявлень про динамічні співвідношення типу *p*–*mp*, *mf*, *f* і *f*–*p* на рівні динамічних відтінків як голосніше, тихше, а також їхня актуалізація на рівні вимови тонів. На *синтаксичному* рівні інтерпретації-розуміння нотного тексту починається встановлення динамічних відношень між елементами звукоутворюючої, метроритмічної і артикуляційної функціональних підсистем музично-виконавської інтонаційної системи, виявляються фактурні формоутворюючі можливості динамічних відтінків не лише для об'єднання, а й для протипоставлення, виділення звуків, «для створення рельєфності, багатоплановості у мелодійному малюнку» (Сахалтуева, 1970, с. 85). Безпосередньо формоутворюючі можливості динамічних відтінків полягають у динамічних хвилях (замкнених і розімкнених), які встановлюють гучнісно-динамічні відношення між синтаксичними елементами музичного тексту і виконавської фактури при

вимовленні мотивів. На цьому рівні мовленнєвої функціональної системи гучнісна динаміка «у мікросвіті ігрової логіки часто виступає як засіб контрастних співставлень, вторгнення, неочікуваних акцентів... лякань або драматичних, патетичних вигуків... Взагалі, гра форте-піано обмальовує велике коло синтаксичних відношень, які включають співставлення активного з пасивним, м'яким і багато іншого» (Назайкинський, 1982, с. 226). На *семантичному* рівні розуміння-сміслоутворення лексико-семантичного рівня музичного тексту і, відповідно, його актуалізації на рівні вимовляння тем, фраз і речень гучнісна динаміка стає конструктивним функціональним засобом розвитку також мікродинамічних відтінків у цих мовленнєвих одиницях виконавського тексту. При актуалізації композиційно-семантичного рівня функціональної інтонаційної системи музично-виконавського тексту у виконавському континуальному мовленні гучнісна динаміка виконує функцію динамічного розвитку, тобто виступає як один з основних засобів кульмінації всередині розділів форми-композиції музичного тексту, їхніх контрастних співставлень і зв'язку на відстані за допомогою динамічних арок.

Артикуляція як підсистема функціональної системи виконавських засобів вираження забезпечує організацію «всієї різноманітності засобів вимовляння, різноманітність, яку майстер виконавського мистецтва повинен старанно вивчити і... з повною свободою користуватись» (Браудо, 1973, с. 10). На *елементарному* емпіричному рівні виконавської інтерпретації-розуміння елементами артикуляційної системи є штрихи як знаки-символи зв'язної або розчленованої вимови, знаки-індекси *legato*, *staccato*, *portamento* та ін., а також виконавські технічні артикуляційні засоби видобування звуків, які їх практично відтворюють при звуковій актуалізації на рівні вимови тонів. Автор теорії музичної артикуляції І. Браудо визначає артикуляцію як «мистецтво виконувати музику і передусім мелодію з тим чи іншим ступенем розчленування або зв'язності її тонів, мистецтво використовувати у виконавстві всю різноманітність прийомів *legato* і *staccato*» (Браудо, 1973, с. 3). Треба додати, що на даному рівні артикуляційна функція конкретно реалізує штрихову структуру звуко видобування, де виконавська артикуляція представлена різними видами туше. Наприклад, піаністичне *staccato* за способом звуковидобування може бути і пальцеве, і кистьове. Існують різні грані звуко видобування і звуко ведення – *legato*, *legatomolto*, *legatissimo*, різні види *nonlegato* – активне, коротке *staccato* (знак крапки над нотою), м'яке зняття при закінченні ліги над звуком, протяжне продовження (*tenuto*). Виконавець має володіти великим набором технічних артикуляційних засобів і вмінням виділяти їхні грані, в іншому випадку це призведе до виконання, позбавленого виразності.

На *синтаксичному* рівні виконавської інтерпретації-розуміння артикуляційною функцією забезпечується виконання ліг і цезур при актуалізації синтаксичних структур музичного тексту через вимовлення

мотивів. Велике значення на цьому рівні має прийом цезури, явної (позначеної в тексті відповідним знаком) чи неявної, прихованої (логічно-уявної). За допомогою цього прийому досягається ясність мотивного розчленування, але тому, що «внутрішній, або позамотивний смисл артикуляційного знаку іноді не співпадає із зовнішнім виглядом нотації», то «в кожному окремому випадку питання про вибір артикуляційного засобу вирішується виконавцем у залежності від його розуміння виконуваного тексту» (Браудо, 1973, с. 13). У своєму дослідженні І. Браудо виводить такі поняття, як внутрішньо мотивний і міжмотивний розриви, які грають велику роль у виконавському інтонаційному артикулюванні. Основною особливістю внутрішньо мотивного розриву є відділення затакту від опори, а також те, що він «технічно... роз'єднує, але у мелодійному смислі з'єднує», міжмотивний же «від'єднує один мотив від іншого... розчленовує і технічно, і у мелодійному смислі» (Браудо, 1973, с. 74). Точне і тонке, тобто логічно-емоційне інтонаційне артикулювання сприяє вірному і свідомому вибудовуванню внутрішньої структури музично-виконавських мовних одиниць – опорно-ударних і затактово-безударних мотивів – та виділенню їхніх меж. Отже, внутрішньо мотивне і міжмотивне структурування на синтаксичному рівні виконавської інтерпретації-розуміння стає конкретним засобом реалізації артикуляційної функціональності у крупних мовленнєвих одиницях музично-виконавського тексту.

На *семантичному* рівні процесу виконавського розуміння-сміслоутворення артикуляційною функцією виявляється виразний смисл штрихів, ліг і цезур, які сприяють інтонаційному фразоутворенню і розвитку виконавської фактури на рівні вимовляння тем, фраз і речень. У нотному тексті даному рівню відповідають такі знаки-індекси, як, наприклад, *leggieroelegato*, *dolce ed un poco legato* та ін. Як відзначає Е. Кан (1980), інколи друковані нотні знаки «тільки вводять музикантів в оману», тому що у нотних текстах іноді зустрічаються «суперечливі, сумнівні і навіть неправдиві позначення», які є результатом недостатнього рівня грамотності і кваліфікації редакторської правки або випадкової помилки самого композитора (Кан, 1980, с. 153). Якщо артикуляційних знаків у нотному тексті немає, що буває дуже часто, виконавець має проявити творче уявлення, яке ґрунтується на відповідному рівні розуміння, і повинен у виконавському інтонуванні виявити артикуляційну функціональність даного ступеня складності, яка залежить від динамічної, агогічної, тембро-регістрової функціональних підсистем. В інструментальному, а також фортепіанному виконавстві логіка інтонаційного фразоутворення генетично пов'язана з вокальним виконавством, в основі якого лежить логіка мовленнєвого інтонування людини природною мовою з відповідним диханням і емоційним вимовлянням, тобто «з модуляціями, кульмінаціями і, де потрібно, переривами; невірно застосована кома, недоречна двокрапка, дужки або знак оклику можуть цілком перевернути смисл мови» (Степанов, 1975, с. 154). Отже, артикуляційна функціональність на семантичному рівні процесу розуміння-

сміслоутворення забезпечує художню вимову тематичних структур із залученням елементів динамічної, агогічної, тембро-регістрової функціональних підсистем і стає підґрунтям актуалізації композиційно-семантичного рівня інтонаційної функціональної системи музично-виконавського тексту у виконавському континуальному мовленні.

У підсумку вищевикладеного зазначимо, що інтонаційна визначеність виконавської мови по-перше, виражає звукове втілення музичної думки музиканта-виконавця, тобто є носієм смислового змісту музичного твору, що виконується. По-друге, значення інтонаційної визначеності виконавської мови і мовлення подібне до значення слів у вербальному мовно-мовленнєвому процесі. По-третє, у широкому сенсі ця інтонаційна визначеність виконавської мови і мовлення може трактуватись як специфічне проявлення соціально і історично детермінованої музично-виконавської культури.

Висновки. У статті музичне виконавство розглянуто як культурне явище, сутністю якого є процес творчої діяльності музиканта виконавця. Запропоновано принципи системно-функціонального і категоріального дослідження музично-виконавської діяльності, які знаходяться в площині актуальних наукових ідей у сфері гуманітарного знання. Основою цих принципів є розгляд різноманітних процесів музично-виконавської діяльності у рамках системно-категоріального підходу до їх структури і функціонування. Даний підхід визначив розгляд явища музичного виконавства як системи, сформованої множиною елементів, кожен з яких підтримує її функціонування. У зв'язку з тим, що ні в музикознавстві, ні в музичній культурології дотепер не існує досліджень мовного аспекту музичної виконавської діяльності, поставлено питання про доцільність визнання виконання музичного твору специфічним мисленнєво-мовленнєвим процесом і розпочато вирішення проблеми його категоризації і структурно-функціонального аналізу. Доведено, що у синтезованому структуруванні визначених елементів функціональних систем мислення, мовлення і засобів вираження полягає сутність музично-виконавського процесу, який забезпечує тиражування і постійну актуалізацію текстів музичної культури та комунікативні процеси у всесвітньому культурному соціумі.

#### Список посилань

1. Асаф'єв Б. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград : Музыка, 1971. 375 с.
2. Браудо И. *Артикуляция*. Москва : Музыка, 1973. 197с.
3. Кан Э. *Элементы дирижирования*. Ленинград : Музыка, 1980. 216 с.
4. Лисенко О. Гносеологічні питання музично-виконавської практики в аспекті системи музичного смислоутворення. Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення: *Науковий вісник Національної*

- музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. Вип. 60. С.189–195.
5. Лисенко О. *Музичне виконавство: Генезис. Категорії. Система*. Київ : Міленіум, 2017. 318с.
  6. Назайкинский Е. *Логика музыкальной композиции*. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
  7. Сахалтуева О., Назайкинский Е. О взаимосвязи выразительных средств в музыкальном исполнительстве. *Музыкальное искусство и наука*. Москва, 1970. С. 55–94.
  8. Степанов Ю. *Основы общего языкознания*. Москва : Просвещение, 1975. 271 с.

### References

1. Asafev, B. (1971). *Muzykal'naja forma kak process* [Musical form as the proses]. Leningrad : Muzyka [In Russian].
2. Braudo, I. (1073). *Artikuljacija* [Articulation]. Moskva : Muzyka [In Russian].
3. Kan, Je. (1980). *Jelementy dirizhirovanija* [Elements of conducting]. Leningrad : Muzyka [In Russian].
4. Lysenko, O. (2006). Hnoseolohichni pytannia muzychno-vykonavskoi praktyky v aspekti systemy muzychnoho smysloutvorennia [Epistemological issues of musical-performing practice in the aspect of the system of musical thinking]. *Teoretychni ta praktychni aspekty muzychnoho smysloutvorennia: Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*, 60, 189–195 [In Ukrainian].
5. Lysenko, O. (2017). *Muzychne vykonavstvo: Henezys. Katehorii. Systema* [Musical performance: Genesis. Categories.System]. Kyiv : NAKKKiM [In Ukrainian].
6. Nazajkinskij, E. (1982). *Logika muzykal'noj kompozicii* [Logics of musical compositions ]. Moskva : Muzyka [In Russian].
7. Sahaltueva, O., Nazajkinskij E. (1970). О взаимосvjazi vyrazitelnyh sredstv v muzykal'nom ispolnitel'stve [About the interconnection of musical performance means ]. In *Muzykal'noe iskusstvo i nauka*, (pp. 55–94). [In Russian].
8. Stepanov, Ju. (1975). *Osnovy obshhego jazykoznanija* [Musical art and science, Foundations of General Linguistics]. Moskva : Prosveshhenie [In Russian].

© Лисенко О., 2018

**УДК 78.071.1(477):784**

**ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ ЛЬВА ВЕНЕДИКТОВА: ШКОЛА  
УНИВЕРСАЛЬНОГО ТИПА  
(ПАМЯТИ МАСТЕРА)**

**Караваяцкая Людмила**

кандидат искусствоведения, доцент кафедры специализированного  
и общего фортепиано

Национальная музыкальная академия Украины имени П.И. Чайковского,  
ул. Архитектора Городецкого 1-3/11, 01001, г.Киев-1, Украина,  
nota.l73@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8710-7198>

В статье исследуются художественная индивидуальность Л. Венедиктова, его творческие принципы. Определён масштаб деятельности художника как феноменальное многомерное стилевое явление: музыкант-просветитель, учитель-организатор, оперный хормейстер, художник-интерпретатор. Раскрыт генезис духовного и профессионального становления личности Л. Венедиктова. Охарактеризована творческая деятельность Н. Я. Венедиктова – талантливого дирижёра, который определил профессиональную ориентацию Л. Венедиктова. Продолжением процесса развития профессиональных основ Л. Венедиктова стало восприятие художественных принципов Г. Г. Верёвки, получивших отражение в исследовании. Выявлена общность художественной мировоззренческой платформы учителей Л. Н. Венедиктова, сформированной в контексте традиций украинской певческой культуры и церковной хоровой музыки, определивших творческие и нравственно-этические принципы Л. Н. Венедиктова, его художественно-содержательный и эстетически совершенный исполнительский стиль.

В исследовании раскрыто содержание понятия «творческая лаборатория», в его широком универсальном значении, которая синтезирует исполнительство и просветительство как проявление многомерного стиля Л. Венедиктова – основа дидактически-коммуникативной деятельности Мастера. Определена экстраполяция оперно-хоровой специфики на дидактически-коммуникативную сферу деятельности Л. Венедиктова как основная составляющая творческого метода хормейстера. Рассмотрен принцип методической работы Л. Венедиктова, в котором доминирует синтез интеллектуально-аналитического и интуитивного подхода к музыкальному материалу. Охарактеризован универсальный стиль школы Л. Венедиктова, в которой используются смежные дидактически-технологические приёмы как в хоровом дирижёрском, так и в фортепианном исполнительстве.

Дидактические и коммуникативно-творческие принципы Л. Венедиктова рассмотрены в контексте продолжения византийско-русской традиции «энклиос педиа», которая характеризуется разносторонним развитием



личности и выявляет родство со взглядами Л. Венедиктова, его принципами педагога-просветителя, который находил приоритеты во всестороннем интеллектуальном развитии, выявляя, одновременно, художественно-творческий потенциал личности, а также в морально-этическом воспитании дирижёра-исполнителя.

**Ключевые слова:** оперный хор; хормейстер; Л. Венедиктов; хоровые традиции; творческие принципы; метод; стиль; синтез; универсальная школа.

**ТВОРЧА ЛАБОРАТОРІЯ ЛЬВА ВЕНЕДИКТОВА: ШКОЛА  
УНІВЕРСАЛЬНОГО ТИПУ  
(ПАМ'ЯТІ МАЙСТРА)**

**Каравацька Люмила**

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,  
кафедра загального і спеціалізованого фортепіано  
вул. Архитектора Городецького 1–3/11, 01001, м. Київ-1, Україна,  
nota.l73@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-8710-7198>

У статті досліджуються художня індивідуальність Л. Венедиктова, його творчі принципи. Визначено масштаб діяльності митця як феноменальне багатовимірне стильове явище: музикант-просвітитель, вчитель-організатор, оперний хормейстер, митець-інтерпретатор. Розкрито генезис духовного та професійного становлення особистості Л. Венедиктова. Охарактеризовано творчу діяльність М. Я. Венедиктова – талановитого диригента, який визначив професійну орієнтацію Л. Венедиктова. Продовженням процесу розвитку професійних основ Л. Венедиктова стало сприйняття художніх принципів Г. Г. Верьовки, які висвітлені у дослідженні. Визначено спорідненість художньої світоглядної платформи вчителів Л. М. Венедиктова, сформованої у контексті традицій української співацької культури та церковної хорової музики, які визначили творчі та морально-етичні принципи Л. М. Венедиктова, його художньо-змістовний та естетично досконалий виконавський стиль.

У дослідженні розкрито зміст поняття «творча лабораторія», у його широкому універсальному значенні, яка синтезує виконавство і просвітництво як прояв багатовимірного стилю Л. Венедиктова – основа дидактично-комунікативної діяльності Майстра. Визначено екстраполяцію оперно-хорової специфіки на дидактично-комунікативну сферу діяльності Л. Венедиктова як головну складову творчого методу хормейстера. Розглянуто принцип методичної роботи Л. Венедиктова, в якому домінує синтез інтелектуально-аналітичного та інтуїтивного підходу до музичного матеріалу. Охарактеризовано універсальний стиль школи Л. Венедиктова, яка застосовує суміжні дидактично-технологічні прийоми в хоровому диригуванні та фортепіанному виконавстві.

Дидактичні та комунікативно-творчі принципи Л. Венедиктова розглянуто в контексті продовження візантійсько-руської традиції «енциклопедія», що характеризується різнобічним розвитком особистості та виявляє спорідненість з поглядами Л. Венедиктова, з його принципами педагога-просвітителя, який віднаходив пріоритети у всебічному інтелектуальному розвитку, одночасно, виявляючи художньо-творчий потенціал, а також у морально-етичному вихованні диригента-виконавця.

**Ключові слова:** оперний хор, хормейстер, Л. Венедиктов, хорові традиції, творчі принципи, метод, стиль, синтез, універсальна школа.

## LEV VENEDIKTOV'S CREATIVE LABORATORY: THE SCHOOL OF THE UNIVERSAL TYPE

**Karavatska Lyudmyla**

Ph.D in Arts – associate professor of the department of  
Chair General and Specialized Piano of the P. I. Tchaikovsky National Music

Academy of Ukraine

nota.173@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8710-7198>

The article studies L. Venediktov's artistic individuality and his creative principles. There is defined the scope of his artist's activity, characterized as a unique extraordinary multidimensional style phenomenon of a musician and an educator, a teacher and a manager, an opera choirmaster and an artist-interpreter. The study also arranges genesis of N. Venediktov's spiritual and professional personality. It investigates creative activity of a talented conductor that defined L. Venediktov's professional orientation. It should be also noted that the perception of the artistic principles of G. Verevka, reflected in the study, was a continuation of the process of L. Venediktov's professional basis development.

The article elucidates the community of the artistic worldview platform of L. Venediktov's teachers. The one that was formed in keeping traditions of Ukrainian singing culture and church choral music. The latter in turn, determined L. Venediktov's creative and ethical principles, his artistic content and aesthetically perfect performance style.

The research reveals the content of the concept of 'the creative laboratory', in its broad universal meaning, which synthesizes L. Venediktov's manner of performance and his educating techniques as a demonstration of his multidimensional style, i.e. the basis for the Didactic-communicative work of the Master.

The article determines extrapolation of opera-choral specificity to the didactically communicative sphere of L. Venediktov's work as the main component of the choirmaster's creative method. It casts light on the principle of L. Venediktov's methodical work, in which dominates synthesis of intellectual-analytical and intuitive approach to musical material. It gives characteristics to the universal style of

L. Venediktov's school, where adjacent didactic-technological methods are used not only in choral and conductor performances but also in the piano one.

Didactic and communicative-creative principles of L. Venediktov are as well considered in the context of the continuation of the Byzantine-Russian tradition of 'encyclios pedia', that is characterized by a diversified development of personality and reveals a kinship with L. Venediktov's views, his principles of a great educator, who used to find priorities in all-round intellectual development, revealing, simultaneously, artistic and creative potential of an individual, as well as in the moral and ethical education of a conductor-performer.

**Key words:** opera choir; choirmaster; L.Venediktov; choral traditions; creative principles; method; style; synthesis; universal school.

**Вступление.** Художественная индивидуальность Льва Венедиктова, ярко проявившаяся в масштабной, более чем полувековой деятельности, обозначенной критиками «эпохой Венедиктова», вошла в мировую историю оперно-хормейстерского искусства. 59 лет творческой деятельности хора Национальной оперы Украины связаны с именем его главного хормейстера – Льва Николаевича Венедиктова. В украинском оперно-хоровом искусстве нет аналогов подобного творческого долголетия. Редким примером может служить имя главного хормейстера Одесского национального академического театра оперы и балета Л. М. Бутенко, отметившего 45-летие своего служения на ниве оперно-хорового творчества

Масштаб творческой деятельности Л. Венедиктова, в контексте украинского оперно-хорового искусства, является феноменальным стилевым явлением. Учитель-организатор, музыкант-просветитель, оперный хормейстер, симфонический дирижёр, концертный исполнитель, художник-интерпретатор – такова многофункциональная направленность творческой деятельности Мастера, которая представляет собой обширное, однако, недостаточно исследованное пространство, что выявляет актуальность заявленной темы – анализ феномена личности Л. Венедиктова, его творческих принципов.

**Целью** данной работы является определение стилевых параметров творчества Л. Венедиктова, которые взаимообусловлены его индивидуальным художественным методом. В связи с этим, автор считает необходимым обозначить следующие **задачи:** рассмотреть условия становления творческого и профессионального мировоззрения Л. Венедиктова; проанализировать процесс наследования хоровых традиций; представить основные методические принципы творческой лаборатории Л. Венедиктова, синтезирующей дидактические и творческо-коммуникативные подходы.

Тема творчества Л. Венедиктова нашла отражение в работах Г. Степанченко, О. Летичевской, Т. Василенко. В публикациях Г. Степанченко осуществлена попытка осветить основные периоды работы Л. Н. Венедиктова в Национальной опере Украины. Т. Василенко анализирует творческие принципы Л. Венедиктова через призму воплощения интерпретационных

механизмов хормейстера в хоровых сценах оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама». В исследованиях О. Летичевской осуществлена попытка определить исполнительский стиль хормейстера в сравнительном анализе интерпретационных подходов Л. Венедиктова к хоровым сценам в операх различной стилевой направленности. **Актуальность** данного исследования заключается в том, что впервые выявлен генезис профессиональных и личностно-духовных основ творчества хормейстера, раскрыта многоаспектность творческого метода Л. Венедиктова, представлен феномен творческой лаборатории Л. Венедиктова, возможности её проекции в сферу фортепианного исполнительства.

**Основное содержание статьи.** Прирождённый потомственный хоровик, Л. Н. Венедиктов, с детства связан с хоровым искусством. С юных лет он присутствовал на репетициях своего отца, профессионального хормейстера, церковного регента, выпускника Петербургской Певческой капеллы, Петербургской консерватории – Н. Я. Венедиктова. Певческий материал Петербургской хоровой капеллы набирался в украинском городе Глухове. Характерной особенностью певческих голосов были глубина и мощь звучания, уникальное тембровое богатство. Украинская певческая культура формировала у воспитанников этого легендарного заведения ощущение идеального хорового звучания. Максимально точное воплощение авторского текста, в симбиозе технологической работы (чистоты интонационного звучания) с литературным текстом, его художественно-смысловым содержанием, характеризуют творческие принципы Н. Я. Венедиктова, впитавшего украинскую певческую культуру, и станут основополагающими в дальнейшей творческой работе Льва Венедиктова. Хормейстер так оценивает вклад отца в своё профессиональное становление: «То что дал мне отец, останется со мной на всю жизнь. Он был мастером, волшебником вокального звука» (Королюк, 2001).

Уроки отца, талантливого музыканта, заложили основы стилевого мышления хормейстера, явились тем фундаментом, на котором была создана дирижёрская школа, сформировавшая «венедиктовский» стиль оперно-хорового искусства. Творческое самовыражение индивидуальности, с её характерными особенностями, определяет такое понятие как *исполнительский стиль*. Понятие «стиль» связано с личным началом, предусматривающим индивидуальную форму выражения в искусстве через систему художественно-образных средств и приёмов, служащих воплощению того или иного идейно-образного содержания. Индивидуальное самовыражение (из слов Л. Н. Венедиктова: «...поиск авторской правды в «междунотье»»), предполагающее эмоциональное переживание и художественную интуицию в их единстве, объединённых с процессом точного воплощения авторского текста, является ключом к пониманию интерпретационного подхода Л. Венедиктова, в котором реализуется его творческий метод и определяется его творческий стиль. Так, исполнительский стиль Л. Венедиктова эксплицируется глубиной проникновения в образно-содержательный контекст художественного произведения, совершенной

певческой техникой как инструмента воплощения художественного образа, скрытого в глубинах авторского текста.

Процесс становления профессиональных основ, заложенных отцом, был продолжен Г. Г. Верёвкой, чей самобытный талант, глубокую преданность народному творчеству почитал и уважал Л. Н. Венедиктов. Народно-певческая традиция оказала влияние на творчество Г. Верёвки – хорового дирижёра и композитора, определившая эталон его хорового звучания. Культура церковного пения сформировала художественное мировоззрение Г. Верёвки, с ранних лет воспитанного на лучших образцах духовной музыки Д. Бортнянского, А. Веделя, М. Березовского. Традиция церковного пения является исторической предпосылкой исполнительского стиля хоровой музыки. Монодическое пение, которое на протяжении многих веков было основой профессионального певческого искусства, символизировало единство чувств и религиозных устремлений верующих. Приоритетное в церковном пении слово, прочувствованно произносилось с сохранением логических ударений. Неспешные темпы, равномерные ритмы, плавность движения мелодии, её широкое дыхание, олицетворяли религиозно-нравственную суть исполнения. Древнерусские распевы, передававшиеся на основе устной традиции, формировали исполнительский стиль музыки. В основе мелодической структуры знаменного пения прослеживается связь с народной песней, прерванной с введением европейских правил гармонии, которая превалировала над словом, в отличие от национальной традиции его главенства. Совокупность приёмов, применяемых в хоровом исполнительстве, развивали вокальное мастерство в сфере звукоизвлечения, его выразительной тембровой окраски, штриховой техники, артикуляции. Внутрислоговое распевание приводило к повышенной вокализации, пение в унисон на длительном дыхании обеспечивало единую манеру исполнения, ансамблевое единство, чистоту строя. По мнению Б. Асафьева: «...культовый мелос, как в своей устной традиции, так и в письменной, суммировал в себе богатый материал, но и певческие навыки и мастерство мелодической композиции» (Астафьев, 1980, с. 25). Учитель передал талантливому ученику ощущение звучания украинского *bel canto*, навык приведения к решению единой творческой задачи различных артистических темпераментов; передал собственный практический опыт соединения в едином звуковом потоке многотембровых вокальных оттенков, отбирая певцов из различных регионов Украины, сохраняя аутентичность, самобытность певческих голосов. Темброво-интонационное ощущение музыкального материала отражает главный творческий принцип Л. Венедиктова: «тембр – это образ» как инструмент воплощения образной семантики, одновременно выявляющий высокие эстетические параметры исполнительского стиля художника – красоту звучания «венедиктовского» хора. «Безтембровый звук – безнационален», таков ключевой творческий тезис Мастера. Характеристичность тембрового многообразия (воплощение личностного идеала хорового звучания), использованием всех тембровых ресурсов

смешанного хора в их разнообразном и выразительном сочетании голосов, в творчестве Л. Венедиктова становится достижимым методом сохранения певческой индивидуальности, выработкой навыка ансамблевой чуткости, умения инкрустировать тембровую краску каждого певца-хориста в общую звуковую палитру, с учётом индивидуальной певческой физиологии. Качество звучания хора Л. Венедиктова отмечал В.С. Тольба: «Заботливо сформированный и воспитанный Л. Венедиктовым <...> хор столичной оперы отличается не только наивысшим уровнем профессионализма, культуры и мастерства, но и особенным стилем, тембровым богатством, объёмным, эмоционально наполненным звучанием» (Тольба, 1986, с. 68).

Таким образом, становление художественного мировоззрения Л. Венедиктова осуществлялось в гармоничном, непрерывном русле передачи традиций национального хорового искусства. Процесс наследования, сохранения хоровых традиций явился фундаментальной основой творческих принципов Л. Венедиктова. Художественная индивидуальность Н. Я. Венедиктова и Г. Г. Верёвки кристаллизовалась в контексте традиций украинской певческой культуры и церковной хоровой музыки, сформировавших их художественное мировоззрение и нравственно-этические принципы, которые оказались определяющими в становлении эстетических и личностных нравственно-этических установок Л. Венедиктова.

Л. Н. Венедиктов – художник-интеллектуал, одарённый также музыкальной интуицией, глубоко чувствовавший и осмысливавший, а потому столь ярко интерпретировавший заложенный в недра авторского текста образно-художественный контекст. Методический принцип равновесного сочетания аналитической технологической работы с эмоциональным поиском образных ассоциативных связей, сопровождавших процесс воплощения образной семантики, является центральным элементом системы методических принципов Л. Венедиктова. Комплектация хорового состава, с опорой на развитый интеллектуальный потенциал певцов-хористов, целью которой является достижение осмысленного, умного пения – важнейшая предпосылка художественной интерпретации Л. Венедиктова как воплощение глубоко содержательного и эстетически совершенного исполнительского стиля хормейстера. Л. Н. Венедиктов полагает, что бессмысленное пение губительно для оперного жанра. Осмысленное пение – главный творческий принцип Мастера в процессе воплощения музыкальной мысли через полноценную взаимосвязь слова и музыки.

Основой дидактически-коммуникативной деятельности Л. Венедиктова является исполнительский опыт оперного хормейстера, раскрывающий смысл такого понятия как «творческая лаборатория» Л. Венедиктова, в его широком универсальном значении, которая синтезирует исполнительство и просветительство как функционально-деятельностные факторы многомерного стиля Л. Венедиктова. Оперный хормейстер, художник-интерпретатор, а также музыкант-просветитель,

учитель-организатор – эти сферы обнаруживают тесное и неразделимое взаимодействие в творчестве Мастера.

Педагогическая деятельность Л. Н. Венедиктова в качестве преподавателя Киевской государственной консерватории им. П. Чайковского началась в 1959 г. Опыт профессиональной работы с хором, коммуникации с исполнителями предопределили его успешную педагогическую работу. Консерваторский класс Л. Н. Венедиктова – такое же замечательное явление, как и «венедиктовский» хор. Представитель класса Л. Н. Венедиктова – дирижёр, владеющий многообразием дирижёрской техники, ярко информативной, и в то же время, отражающей совершенные эстетические параметры «венедиктовской» мануальной пластики. Руки Мастера – это выражение тончайших деталей в сфере фразировки, нюансирования, возможности показа широты звукового диапазона, художественно выразительной интонации, в которой синтезированы слово и музыка. Штриховая техника хормейстера филигранна. Последователь школы Л. Венедиктова – это музыкант, с максимальной эмоциональной отдачей воплощающий главный творческий принцип Мастера: высшей целью художественной интерпретации является донесение образно-художественной семантики. Техника – не самоцель, а инструментарий этого творческого процесса.

Исполнительская оперно-хормейстерская практика – основа, определяющая педагогические принципы Венедиктова, это школа, синтезирующая исполнительский и дидактически-просветительский метод, аккумулирующая универсальные законы музыкального исполнительства, что создаёт возможности профессионального и интеллектуального развития для музыкантов других специальностей. Теоретические знания, проверенные практикой, – формула, определяющая стиль организационно-просветительской деятельности Л. Н. Венедиктова.

Освоение специфики оперно-хорового жанра выявляет феномен школы Л. Венедиктова в её дидактически-просветительской форме, которая в истории киевской хоровой школы имеет аналог в творчестве М. А. Берденникова, синтезировавшего научно-педагогическую практику, а также творческую деятельность оперного хормейстера. Л. Н. Венедиктов – педагог-практик, владевший тончайшими нюансами оперно-хоровой специальности, раскрывавший её специфику, учитывая вероятную возможность оперно-хоровой специализации студентов своего класса. Последователей школы Л. Венедиктова отличает многогранность эмоционального развития и, в такой же степени, развитая способность к аналитическому мышлению, что определяет возможности их широкой профессиональной реализации в качестве хормейстера хоровой капеллы, оперного хормейстера, артиста оперного и капелльного хора, преподавателя дирижёрско-хоровых дисциплин. Воспитанники универсальной школы Л. Венедиктова, синтезирующей

равновесное развитие художественного мышления и интеллекта, также реализовали себя в музыковедческой исследовательской деятельности.

Уникальность школы Л. Венедиктова, оперного хормейстера-практика, заключается в том, что его идеал хорового звучания можно было ощутить в концертных выступлениях хора Национальной оперы Украины. Таким образом, концертная практика Венедиктова была продолжением его просветительской деятельности познавательного нравственно-эстетического характера, имевшая большую эффективность своего воздействия на дирижёров-исполнителей, а также на музыкантов других специальностей, к примеру, фортепианной. Так, *тембровая драматургия* в творческом методе Л. Венедиктова как средство раскрытия образно-художественной сферы в фортепианном исполнительстве может воплощаться в анализе и реализации текста клавира как оркестровой партитуры, таким образом стимулируя у исполнителя ощущение многообразия тембровых красок, тембровой характеристичности фортепианной фактуры. Использование *вербальных ассоциативных связей* в процессе раскрытия художественного образа создаёт условия для развития творческой фантазии исполнителя, стимулирует его художественное воображение. *Пластика рук* пианиста и дирижёра тождественны в процессе объединения фрагментарных текстовых построений, формировании музыкальной фразы, с учётом распределения веса руки в центростремительном движении к её кульминации и разрядке, а также амплитуды движения в различной динамике музыкального материала. *Осмысление таких средств выразительности как фермата, пауза, цезура*, в интерпретационном процессе Л. Венедиктова несущих важнейшую смысловую нагрузку, является весьма актуальной задачей в выстраивании и реализации образно-смысловой драматургии художественного произведения и также применима в фортепианном исполнительстве. Таким образом, феномен школы Л. Венедиктова определяется возможностью постижения универсальных законов, применимых в других сферах музыкального искусства.

В анализе педагогических принципов Л. Венедиктова также прослеживаются традиционные связи, концептуально отражающие античную греко-римскую образовательную систему «энсиклиос педиа» овладения широким спектром наук, которая получила распространение в период X–XI ст. в Киевской Руси и заложившая основу национальной образовательной византийско-русской традиции. Обязательные учебные предметы были циклом дисциплин, осуществлявших разностороннее развитие личности. Такая концепция образования созвучна взглядам Л. Венедиктова, который определял приоритеты во всестороннем развитии личности, выявляя её творческий потенциал: «Я очень рад, что выпускники моего класса стали: композитором (В. Степурко), симфоническими дирижёрами (В. Шейко, К. Карабиц), музыковедом (Г. Степанченко) – людьми различных специальностей, в основе имеющих хормейстерское образование. Университетское образование характерно тем, что объединяет несколько специальностей, даёт общее образование. Речь



идёт не об образовании «вообще», а об «общем» – и в этом наиважнейшая обязанность нашей музыкальной педагогики» (Малишко, 2006, с. 31).

Особенностью византийско-русской традиции образования является объединение процесса обучения, а также нравственного воспитания личности в непосредственном контакте с наставником, идеологом которой в XVII ст. становится Епифаний Славинецкий. Апологеты славянофильского течения антропологической направленности, возникшего в этот исторический период, Фёдор Татищев, Карион Истомина, Софроний, Иоакимий проповедовали взаимосвязь нравственного и умственного воспитания.

В XVIII ст., периода объединения славянофильства и западничества, выдающиеся просветители Ф. Прокопович, В. Н. Татищев, Н. И. Новиков, А. Н. Радищев, М. В. Ломоносов создают нравственный идеал нового образованного человека. М. Ломоносов, исповедовавший идею воспитания и образования в их неразрывной связи, видел главную задачу в развитии пытливого ума, ориентированного на творчество, выделив творчество как важный фактор развития личности (Гетьман, 2013).

Реализация такой методики воспитания и обучения возможна при условии проявления определённых личностных качеств, оказывающих влияние на формирование индивидуальности будущего исполнителя. Венедиктов полагает: «Диригент <...> не може підкорити наказом, він не може підкорити якими-то благаннями, він повинен підкорити своєю особистістю...» (Малишко, 2006, с. 29). Характеристику коммуникативных подходов Л. Венедиктова находим в высказывании выпускника А. Семенчука: «...у педагогіці Льва Миколайовича ніколи не було насильства, він ніколи не нав'язував свою волю учню, він мудро завжди підказував, <...> як радник, як другий батько. Як виняток можна зустріти на сьогоднішній день педагога, що був би саме таким от батьком» (Малишко, 2006, с. 32). В данном контексте актуальны слова Венедиктова: «Сложность хормейстерского труда именно в том, что настраивать нужно людские души, а не струны инструментов» (Степанченко, 1994, с. 10).

Создав хор, имеющий мировую известность, Л. Н. Венедиктов непременно учитывал нравственно-этический аспект взаимоотношений. Педагог Венедиктов учил не только профессии, он утверждал добро в отношениях между людьми, являясь примером служению хорошему искусству для музыкантов – будущих исполнителей. Разгневанного, кричащего Льва Николаевича никто никогда не наблюдал. Лёгкая ирония, добрый взгляд, мудрое слово – оружие, посредством которого он брал в плен любого, кто соприкасался с ним в творческом и человеческом общении. Модернизация сферы хорового образования с использованием инновационных технологий – процесс, способствующий проникновению их в ценностную систему, которая определяет специфику художественного образования, создающий благоприятные условия для воспитания интеллектуальных способностей. Актуальной задачей современного музыкального образования является

сохранение и дальнейшее развитие, в синтезе с инновациями в учебном процессе, образовательных традиций, сочетающих развитие художественного мышления и нравственного воспитания личности будущего исполнителя и педагога.

Интеграция нравственного и эстетического в творчестве Л. Венедиктова является взаимообусловленной, так как отражает его просветительскую, а значит, воспитательную направленность в тесной взаимосвязи с традициями национального хорового исполнительства. Коммуникации с артистами хора, а также студентами дирижёрско-хорового класса отражают этические принципы Венедиктова, и это является логичным, так как основой формирования нравственно-этических принципов Мастера является церковная исполнительская традиция, проявляющая его духовные личностные детерминанты. Красота звучания «венедиктовского» хора в многообразии тембров и эмоциональных красок воплощает эстетические параметры его творчества, генезис которых обусловлен национальной певческой культурой.

Выводы. В результате проведенного исследования важно отметить, что национальные хоровые исполнительские традиции являются «кровеносной системой», обеспечившей творческую деятельность Л. Венедиктова со своей индивидуальной характеристичностью, феномен которой получил отражение в данной публикации. Основной принцип творческой, методической работы Венедиктова – синтез разума и чувства. Установка на синтез становится ключевым стилеобразующим моментом творчества Мастера и реализуется во всех сферах его деятельности, включая организационно-просветительскую, предопределяя её синтетический нравственно-познавательный, эстетический характер.

Освоение специфики оперно-хорового жанра как проявление феномена школы Л. Венедиктова в её дидактически-просветительской форме стимулирует процесс интеллектуального развития в сфере музыкального исполнительства, выявляя универсальный характер школы Л. Венедиктова, взаимообуславливающий хоровую и фортепианную технологии. Уникальный профессионально-творческий опыт Л. Н. Венедиктова является неисчерпаемым источником информации в сфере оперно-хорового исполнительства, требующий дальнейшего углублённого изучения. Материалы данной публикации могут представлять интерес для широкого использования в профессиональных кругах музыковедов, культурологов, музыкальной и театральной критики; найти применение в специальных курсах для студентов и аспирантов высших учебных заведений, в частности, таких как «Хоровое и оперное искусство», «Оперная драматургия», а также в курсе специализированного и общего фортепиано «Межпредметные связи».

### Список посилань

1. Асафьев Б. *О хоровом искусстве*. Москва : Музыка, 1980. 213 с.
2. Василенко Т.О. Хорові сцени з опери Петра Чайковського «Пікова дама» як об'єкт режисерської та хормейстерської роботи (на прикладі постановок Нац. Опери України). *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 2(7). С.159–166.
3. Гетьман В. В. Становление и развитие антропологической традиции в русской культуре XI–XVIII веков. *Инновации в науке*. 2013. № 19. С. 67–76.
4. Каравацька Л. І. Майстер: життєвий і творчий шлях Льва Венедиктова *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2013. Вип. 4(21). С. 139–151.
5. Каравацька Л. І. Хорове мистецтво України: генезис, концептуальні принципи (XI–XIX ст.). *Вісн. Нац. Ун-ту культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство»*. Київ, 2014. Вип. 30. С. 44–51.
6. Каравацька Л. І. Майстер оперного хору: стильові риси творчості Л. М. Венедиктова. *Вісн. Нац. ун-ту культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство»*. Київ, 2014. Вип. 31. С. 55–63.
7. Королюк Т. *Про вокал без таємниць. Влада і політика*. 2001. 1–7 берез.
8. Летичевська О. М. Хорові інтерпретації Л. Венедиктова у сценічному втіленні опері «Хованщина» М. Мусоргського *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ, 2014. Вип. 2(1). С. 247–251.
9. Малишко О. В. *Лев Миколайович Венедиктов*. Київ : Музична Україна, 2006. 33 с.
10. Степанченко Г. 40 років у театрі. *Музика*. 1994. № 5. С. 10–11.
11. Тольба В. С. *Лев Николаевич Венедиктов. Статьи, воспоминания*. Киев : Музична Україна 1986. С. 150–160.

### References

1. Asafev, B. (1980). *O horovom iskusstve* [About the choral art]. Moskva : Muzyka [In Russian].
2. Vasilenko T. O. Horovi stseni z operi Petra Chaykovskogo “Pikova dama” yak ob’ekt rezhiserskoyi ta hormonesterskoyi roboti (na prikladi postanovok Nats. Operi Ukrayini) [Chorus scenes from Peter Chaikovsky’s opera “The Queen of Spades” as an object of directing and choirmaster work (on the example of staging the National Opera of Ukraine)]. *Chasopis Natsionalnoyi muzichnoyi akademIyi Ukrayini Imeni P.I Chaykovskogo*. Kyiv, 2010, 2(7), 159-166.
3. Getman, V. V. (2013). Stanovlenie i razvitie antropologicheskoy tradicii v russkoj kul’ture XI–XVIII vekov [Formation and development of

- anthropological tradition in Russian culture of the 11th-18th centuries]. *Innovacii v nauke*, 19, 67–76, [In Russian].
4. Karavacka, L. I. (2014). Horove mystectvo Ukrayiny: henezys, konceptual'ni pryncypy (XI–XIX st.) [Choral Art of Ukraine: Genesis, Conceptual Principles (XI–XIX cc.)]. *Visnyk natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya "Mystectvoznavstvo"*, 30, 44–51 [In Ukrainian].
  5. Karavacka, L. I. (2014). Majster opernoho xoru: styl'ovi rysy tvorchosti L. M. Venedyktova [Master of opera choir: stylistic features of L. M. Venediktov's work]. *Visnyk natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seriya "Mystectvoznavstvo"*, 31, 55–63. [In Ukrainian].
  6. Karavacka, L. I. (2013). Majster: zhyttyevyj i tvorchyj shlyah Lva Venedyktova [Master: The Life and Creative Way of Lev Venediktov]. *Chasopys Nacionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chajkovskoho*, 4(21), 139–151 [In Ukrainian].
  7. Korolyuk, T. (2001, 1–7 berez ). Pro vokal bez tayemnych [About vocals without secrets]. *Vlada i polityka* [In Ukrainian].
  8. Letichevska, O. M. (2014). Horovi Interpretatsiji L. Venedyktova u stsenichnomu vtilenni operi "Hovanschina" M. Musorgskogo [L. Venediktov's choral interpretations in the stage performance of the opera "Khovanshchina"]. *Mizhnarodniy visnyk. Kulturologiya. Filologiya. Muzikoznavstvo*, 2(1), 247–251.
  9. Malyshko, O. V. (2006). *Lev Mykolajovych Venedyktov* [Lev Mykolajovych Venediktov]. Kyiv : Muzychna Ukraina [In Ukrainian].
  10. Stepanchenko, H. (1994). 40 rokiv u teatri [40 years in the theater]. *Muzyka*, 5, 10–11, [In Ukrainian].
  11. Tolba, V. S. (1986). Lev Nikolaevich Venediktov [Lev Nikolayevich Venediktov]. In Tol'ba ,V. S. *Stati, vospominanija* (pp.150–160). Kyiv: Muzychna Ukraina [In Ukrainian].

© Каравачька Л., 2018

## ПРАКТИКА

УДК 78.088

### ХОРОВА ОБРОБКА НАРОДНОЇ ПІСНІ У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА ГАЙВОРОНСЬКОГО

**Карась Ганна**

доктор мистецтвознавства, професор  
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника»  
м. Івано-Франківськ, Україна  
karasg@ukr.net  
<https://orcid.org/0000-0003-1440-7461>

Стаття присвячена жанру хорової обробки народної пісні у творчості українського композитора Михайла Гайворонського (1892–1949). Актуальність дослідження зумовлена зростанням уваги мистецтвознавців, фольклористів та хорових диригентів до малознаного в Україні доробку композиторів діаспори. **Мета статті:** привернути увагу та актуалізувати творчу спадщину Михайла Гайворонського як одного з яскравих представників українського зарубіжжя у США. Дослідженню творчості композитора присвячували свої розвідки музикознавці діаспори (Василь Витвицький, Роман Придаткевич, Антін Рудницький, Федір Шешко) та України (Борис Кудрик, Ксеня Колесса).

Підкреслено, що підґрунтям для творчості Михайла Гайворонського в означеному напрямку слугували фольклористичні праці відомих етномузикологів, фольклорні збірники та листування із відомими знавцями народної музики. Композитор опрацьовував фольклорні зразки представників різних етнографічних регіонів України, а також слов'янських народів (білоруського, хорватського), народів Америки та Канади. Новаторство Михайла Гайворонського у жанрі обробки народної пісні для хору проявлялося в утвердженні хорового циклу; першості в опрацюванні гуцульського фольклору; застосуванні засобів звукозображальності (наслідування церковних дзвонів у коляді); розвитку українського національного музичного стилю; формуванні індивідуального оригінального композиторського стилю; гармонізації новотворів ХХ століття – стрілецьких пісень.

Високий мистецький рівень обробок Михайла Гайворонського засвідчує їх актуалізація у виконавській практиці українських та білоруських хорових колективів, публікація у зарубіжних хрестоматійних збірниках. Підкреслено еволюційний розвиток Михайла Гайворонського-композитора – від простих гармонізацій до оригінальних барвистих обробок зрілого періоду, вагомість його творчого внеску у скарбницю української хорової музики.

**Ключові слова:** народна пісн; хорова обробка; фольклор; композитор; Михайло Гайворонський.

## ХОРОВАЯ ОБРАБОТКА НАРОДНОЙ ПЕСНИ В ТВОРЧЕСТВЕ МИХАИЛА ГАЙВОРОНСКОГО

**Карась Анна**

доктор искусствоведения,

профессор ГВУЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василя  
Стефаника г. Ивано-Франковск, Украина

karasg@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0003-1440-7461>

Статья посвящена жанру хоровой обработки народной песни в творчестве украинского композитора Михаила Гайворонского (1892–1949). Актуальность исследования обусловлена ростом внимания искусствоведов, фольклористов и хоровых дирижеров к малоизвестному в Украине творчеству композиторов диаспоры. Цель статьи: привлечь внимание и актуализировать творческое наследие Михаила Гайворонского, как одного из ярких представителей украинского зарубежья в США. Его творчество стало предметом исследования музыковедов диаспоры (Василий Витвицкий, Роман Придаткевича, Антон Рудницкий, Федор Шешко) и Украины (Борис Кудрик, Ксений Колесса).

Подчеркнуто, что основой для творчества Михайла Гайворонского в рассматриваемом направлении служили фольклористические труды известных этномузыкологов, фольклорные сборники и переписка с известными знатоками народной музыки. Композитор обрабатывал фольклорные образцы представителей различных этнографических регионов Украины, а также славянских народов (белорусского, хорватского), народов Америки и Канады. Новаторство Михаила Гайворонского в жанре обработки народной песни для хора проявилось в утверждении хорового цикла; первенстве в разработке гуцульского фольклора; применении средств звукоизобразительности (подражание церковным колоколам в коляде), развитии украинского национального музыкального стиля; формировании индивидуального оригинального композиторского стиля; гармонизации новообразований XX века – стрелецких песен.

Высокий художественный уровень обработок Михаила Гайворонского свидетельствует их актуализация в исполнительской практике украинских и белорусских хоровых коллективов, публикация в зарубежных хрестоматийных сборниках. Подчеркнуто эволюционное развитие Михаила Гайворонского-композитора – от простых гармонизаций к оригинальным красочным обработкам зрелого периода, значение его творческого вклада в сокровищницу украинской хоровой музыки.

**Ключевые слова:** народная песня; хоровая обработка; фольклор; композитор, Михаил Гайворонский.

## ARRANGEMENT OF CHORAL FOLK SONGS IN THE WORKS OF MIKHAIL HAYVORONSKY

**Karas Hanna**

Doctor of Arts, professor of the Vasyl Stefanyk Precarpathian national university,  
Ivano-Frankivsk, Ukraine

karasg@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0003-1440-7461>

The article is devoted to the genre of arrangement of choral folk songs in the works of Ukrainian composer Mikhail Hayvoronsky (1892–1949). The relevance of the study has been inspired by the growing attention of art critics, folklorists and choral conductors to the little-known in Ukraine works of diaspora composers. The purpose of the article is to draw attention and get acquainted with Mikhail Haivoronsky's cultural heritage as one of the outstanding Ukrainian living in the USA. The works of the composer were studied by diaspora musicologists (Vasyl Vytvitsky, Roman Prydatkevich, Antin Rudnytsky, Fedir Steshko) as well as Ukrainian experts (Boris Kudryk, Ksenia Kolessa).

It was emphasized that the folkloristic work of famous ethnomusicologists, folklore collections and correspondence with famous folk music experts have provided the foundation for the work of Mikhail Haivoronsky. The composer has worked out folklore samples of the representatives of various ethnographic regions of Ukraine as well as Slavic (Belarusian, Croatian), American and Canadian peoples.

Mikhail Haivoronsky's innovations in the field of arrangements of folk song for choral performance find expression in the establishments of the choral course, precedence in Hutsul folklore, appliance of sound imaging (imitation of church bells in carols), development of Ukrainian national music style, and formation of the individual composer style.

The high artistic level of Mihail Haivoronsky's arrangements confirms their foregrounding in the performing practice of Ukrainian and Belarusian choirs and in the publications in foreign collected works. His evolutionary development as a composer and the importance of his creative contribution to the treasury of Ukrainian choral music has been emphasized.

**Key words:** folk song; arrangements of folk song; folklore; composer; Mihail Haivoronsky.

Вступ. Проблема взаємодії традиції і новаторства постійно перебуває у центрі уваги філософів, мистецтвознавців, культурологів і діячів музичного мистецтва ХХ ст. Російський музикознавець Михайло Друскін (1987), зокрема, характеризував традицію як «динамічно рухливу цілісність», в яку «вливаються нові художні струмені» (Друскін, 1987, с. 204). Щодо виконавської традиції, то учений вважав, що вона «таке ж історико-культурне явище, як і традиція творча, композиторська, а тому еволюціонує» (Друскін, 1987, с. 214). У процесі

традиційного оновлення феномену культури як діалектичної єдності перервного і неперервного її сучасні апологети стверджують, що законом людства є спадковість, а тому будь-яка культура одночасно і традиційна, і новаторська. Статус художньої традиції зумовлений двома важливими гранями: намаганням зберегти художній досвід і необхідністю його творчої інтерпретації. Особливо виявляти і вивчати трансмісійні механізми, за допомогою яких відпокоління до покоління в умовах етнічної групи передавались елементи культури предків. Одним із них є народна пісня, яка супроводжує людину протягом усього її життя, незалежно від місця і соціокультурного середовища. Під впливом глобалізації на землі залишається все менше ареалів збереження і розповсюдження аутентичного фольклору, в тому числі музичного. Тому увага звертається на його трансформації, одним із видів яких є обробка для хору.

Домінуючим напрямком у хоровому жанрі українського музичного мистецтва на зламі XIX–XX ст. була обробка народної пісні, фундаментально започаткована Миколою Лисенком, розвинута його учнями та послідовниками Миколою Леонтовичем, Кирилом Стеценком, Олександром Кошицем, композиторами української діаспори та ін. Ідея гармонізації народної пісні М. Лисенка стала стилістичною рисою української композиторської школи, перерісши у жанр хорової обробки. Професор Празької консерваторії Зденек Неєдли, послухавши українські пісні у виконанні Української республіканської капели під керівництвом О. Кошиця, писав: «Виникає цілком своєрідна хорова література, яка скромно називає себе «аранжуванням народних пісень» для хору. В дійсності ж – це є мистецтво цілком особливе, оригінальне, а при тім велике мистецтво, яке високо піднімається над обробками народних пісень у других націй, а зокрема у нас (чехів)» (Неєдла, 1920, с. 39).

Мета статті: привернути увагу та актуалізувати творчу спадщину Михайла Гайворонського як одного з яскравих представників українського зарубіжжя у США. Дослідженню творчості композитора присвячували свої розвідки музикознавці діаспори (Василь Витвицький, Роман Придаткевич, Антін Рудницький, Федір Стешко) та України (Борис Кудрик, Ксеня Колесса).

Основний виклад матеріалу. Михайло Гайворонський (1892–1949) плідно працював у жанрі обробки народної пісні, яку вивчав і записував у Галичині, Наддніпрянщині, Закарпатті та за кордоном. Його збирацька праця була несистематичною, і проводив він її не як дослідник-фольклорист, а «як композитор, що шукає для себе нового матеріалу і нових творчих спонук» (Витвицький, 2001, с. 73). Перші обробки здійснені композитором у часи існування легіону Українських січових стрільців, у лавах якого служив М. Гайворонський. Другий період творчості в цьому жанрі припадає на час еміграції до США у 1923 році. Здобувши фахову музичну освіту у Колумбійському університеті (Нью-Йорк, 1925), композитор знову повернувся до народної пісні і працював у цьому напрямку до останніх днів свого життя. При цьому М. Гайворонський студював фольклористичні праці відомих українських етномузикологів,



фольклорні збірники, листувався з цього приводу із Ф. Стешком (Прага), о. С. Саламономта о. О. Тимком (Югославія), Р. Ширмою (Вільно, Польща). Як підкреслює дослідник життя і творчості композитора Василь Витвицький: «обізнаність Гайворонського у цій галузі була глибокою і всебічною» (Витвицький, 2001, с. 75).

У цьому жанрі М. Гайворонський написав для чоловічого, жіночого та мішаного хорів кілька хорових циклів, які були опубліковані у Львівському видавництві «Бандурист» (1922), «Українській музичній накладні» у Нью-Йорку (1940, 1942, 1947, 1952 роки) та інших (див.: нотографія): «Колядки та Щедрівки», «Колядки (з Гуцульщини, Бойківщини і Лемківщини)», «Гуцульське Різдво» (1933), «Лемківщина» (1933), «Поділля», «Полісся» (1933), «Українські народні пісні Лемківщини та Закарпаття», «Білоруські народні пісні» (1941), «Українські народні пісні переселенців в Югославії», «Народні пісні Америки і Канади». Як видно вже з переліку, композитор не обмежувався фольклорним матеріалом одного регіону, а намагався охопити різні українські етнографічні зони та фольклор народів світу.

Вже у першій збірці пісень із Лемківщини й Закарпаття (1930), надрукованій у США, проглядається поступ композитора: старанніше і до деталей відпрацьоване голосоведення та цікавіша гармонія. У пісні «Ой верше, мій верше» М. Гайворонський використовує прийом діалогового проведення двох груп мішаного хору (жіночого та чоловічого) відповідно до змісту тексту.

Друга, під назвою «Гуцульське Різдво», була цікавішою за задумом та виконанням. До хорового циклу із чотирьох частин («Коляда», «Пльис», «Круглик», «Щедрівка»), основою якого стали чотири мелодії із «Гуцульщини» Володимира Шухевича, увійшли як християнські колядки, так і твори дохристиянських часів, зокрема плес, про який В. Витвицький (1950) писав, що це є «пратанець, залишок того давнього обряду, в якому слово, музика і танець злучені були в одній нерозривній дії». Опрацювання гуцульського фольклору на той час було новинкою, і, на думку музикознавця і композитора Бориса Кудрика (1936), М. Гайворонський відкривав справжній «новий світ» – гуцульські колядки і різдвяно-ігрові пісні – «романтичні останки поганського культу». Відомий скрипаль та музикознавець Роман Придаткевич (1934), рецензуючи цикл, писав, що він «є величезним придбанням для нашої музичної літератури», а фольклорист Федір Стешко (1938) порівнював його із обробками М. Леонтовича: «Гайворонський за своєї американської доби життя багато попрацював як над уяснінням собі прикмет української народної мелодії, так і над своєю композиторською технікою. Від ранішньої примітивної гармонізації пісень не залишилося вже й сліду – автор цілковито засвоїв стиль Леонтовича і пізнішого Стеценка. Всі пісні опрацьовані з захованням характеристичних прикмет українського народного способу гуртового співу». В. Витвицький підкреслював, що композитор вживає тут засоби звукомалярства (наслідування церковних дзвонів у коляді) (Витвицький, 2001, с. 77).

В обробках 1933 року, як і у циклі пісень із Поділля (1937), виразно простежується метод, до якого йшов митець. Метою композитора був підхід М. Леонтовича, проте на цьому етапі М. Гайворонський ще не зовсім її досягнув. Найтиповішою рисою у М. Леонтовича є поліфонічна хорова партитура. У вищевказаних циклах обробок М. Гайворонського наявні такі засоби, як імітація, органний пункт, проте хорові партії ще залежні від акордів. Цінним набутком обробок цього періоду була строфічно-варіаційна форма. У цей час визріває індивідуальний стиль М. Гайворонського, про що пише Ф. Шешко у листі до композитора від 28 жовтня 1937 р.: «Стиль у Вас виробився для таких річей справді український. Це не тільки мій погляд, а й присуд п. Щуровської» (Витвицький, 2001, с. 79).

Високо оцінював обробки Михайла Гайворонського видатний вчений Філарет Колесса, з яким композитор підтримував зв'язок, радився і вважав себе його послідовником у композиторській творчості. З цього приводу в листі до композитора (8 січня 1938 р.) Ф. Колесса писав: «У Ваших творах <...> видно скрізь свіжий, оригінальний талант молодечий розмах і високо розвинену композиторську техніку і, що найважливіше, зрозуміння і засвоєння духа укр[аїнської] народ[ної] музики, що запевнює їм довговічність» (Листування, 1996, с. 313).

Зацікавлення фольклором Закарпаття спонукало М. Гайворонського простежити його трансформацію у закарпатських переселенців у Югославії. Від священників о. С. Саламона та о. О. Тимка композитор отримав народні пісні українців Югославії, і у 1933 р. з'являється його наступний цикл.

Цикли колядок і щедрівок, над якими композитор працював з кінця 1930-х і з початком 1940-х років, охоплюють мелодії з різних регіонів України – від Лемківщини і Закарпаття до Київщини, Полтавщини і навіть Курщини. Про свій інтерес до цього жанру М. Гайворонський писав у листі до музикознавця Павла Маценка від 10 жовтня 1939 р.: «Прецікаві тексти й мелодії, а старина – старина, аж сяє своєю красою та силою» (Витвицький, 2001, с. 80).

Обробки колядок і щедрівок були здійснені М. Гайворонським переважно для мішаного хору, вирізнялися простотою і доступністю, і їх можна було використовувати при колядуванні, традиція якого в діаспорі зберігалася.

Як колишній січовий стрілець, творець стрілецької пісні – новотвору ХХ століття, М. Гайворонський гармонізує в еміграції для хорового та сольного виконання композиції як власні, так і своїх побратимів. Цикл «Пісні УСС: У 3-х ч.» побачив світ у Нью-Йорку (1938 р.), окремі твори були надруковані в «Календарі Українського Народного Союзу» (1933, «Ой та зажурились Стрільці Січовії»), журналі «Вісті.Herald» (Міннеаполіс, Міннесота, 1969, «Спіть, герої»).

Михайло Гайворонський також цікавився білоруським фольклором і написав у 1938 році чотирнадцять обробок білоруських народних пісень для хору, а в 1941-му ще п'ять, які виконував хоровий колектив під керівництвом Ригора Ширми у Вільно. Культурно-громадський і літературний часопис

«Беларускі летапіс» (1938, ч. 3), який друкувався у Вільно (тоді – у складі Польщі), писав: «Український композитор М. О. Гайворонський опрацював і прислав із Нью-Йорка до Вільна для хору Р. Ширми п'ять нових білоруських народних пісень: «Лявоніха», «Ой, гукнула сыраежка» (жніво), «Ой, у полі дзьве птушачкі» (ракруцькая), «Як пайшоў Мікола» (валачобная). Стыль і мистецький характер опрацювання цих пісень якнайкраще відповідають духові нашої народної творчості» (Наша хроніка. *Беларускі летапіс*, 1938, с. 69). У цьому ж номері часопису було вміщено обробку М. Гайворонського білоруської народної пісні «О-ю-ля-лю» (с. 73–76). А часопис «Шлях моладзі» (1939, ч. 5), інформуючи про нові обробки, від імен імолоді подякував українському композитору за його безкорисливу «роботу для добра білоруської культури» (Витвицький, 2001, с. 64). До речі, М. Гайворонський цікавився новою білоруською літературою, отримувач із Вільно білоруську газету «Крыніца». Про високу мистецьку цінність цих обробок свідчить включення їх до великої двотомної збірки білоруських народних пісень (Беларускія народныя песні, 1971, 1973).

У 1941 році композитор здійснив кілька обробок хорватських пісень на основі записів відомого збирача фольклору Людвіга Куби. В цей же час він опрацьовує мелодії, які потрапили в давнину до Америки та Канади із Франції та Англії. Таким чином, обробки пісень слов'янських народів (білоруського, хорватського) і пісень Нового Світу розширили поле зацікавлення українських митців.

Василь Витвицький вважав, що найбільш плідним для нього у галузі обробки народної пісні був період 1938–1943 років.

Це час, коли особливості підходу до обробки народної пісні у нашого композитора остаточно викристалізувались і усталились. З цього часу він постійно користувався строфічно-варіаційною формою, яка представлена у двох різних виглядах. У першому – нове музичне оформлення окремих строф тексту спирається, головним чином, на відмінності у гармонії та проведенні основної мелодії в різних голосах. У другому – з'являється варіаційний елемент у своєму первісному значенні: основну мелодію подано в різних варіантах, не раз досить далеких від самого джерела» (Витвицький, 2001, с. 81).

Висновки. Підсумовуючи огляд надбання М. Гайворонського в галузі обробки народної пісні для хору, а це близько двохсот творів, варто підкреслити, що це був той жанр, над яким він безперервно працював від 1914 до 1949 р. і де найвиразніше простежується еволюція і майстерність композитора: від простих розкладок і гармонізацій до оригінальних барвистих обробок зрілого періоду (1938–1943). Важко не погодитись із думкою музикознавця, композитора і диригента Антона Рудницького, який писав, що обробки народних пісень для хору М. Гайворонського, які продовжують традиції М. Лисенка та М. Леонтовича, є цінним внеском у музичну літературу, оскільки «виказують також і оригінальність та питомий талант композитора розуміти й відчувати українську народню пісню та її основні первні»

(Рудницький, 1963, с. 144). Лідія Корній відзначає новаторські риси обробок М. Лисенка, які проявилися «в їх ладо-гармонічних особливостях, у поліфонізації хорової фактури з використанням контрапунктичних мелодій, що розвивають народну пісню, у поєднанні народної та класичної поліфонії, у динамічній драматургії куплетно-варіаційної форми. Це свідчить, що М. Лисенко започаткував новий тип обробок народних пісень, які сприймаються як авторські твори» (Корній, 2001, с. 297). Власне, всі ці риси, започатковані М. Лисенком, втілювалися в обробках М. Гайворонського.

Місію українського композитора М. Гайворонський виразив у наступних рядках: «Хто вірить у націю, тому традиція свята, тому своя культура незаступима, тому праця в народі – не прокляттям, а благословенством» (Листування, 1996, с. 312).

Висновки. Жанр обробки народних пісень на прикладі творчості М. Гайворонського, зберігаючи національні традиції (фольклорні, композиторські й ін.), надає можливість пошуку універсальних новаторських рішень у сучасних умовах, які з успіхом сьогодні використовуються у творчості композиторів різних країн і народів.

#### Список посилань

1. *Беларускія народныя песні (для хору)* / Собраў і ўпарадкаваў Рыгор Шырма. Мінск : Выдавецтва «Беларусь», Т. I. 1971. 328 с.; Т. II, 1973. 456 с.
2. Витвицький В. Колядки і щедрівки. *Свобода*. 1950. 6 січ., ч.4.
3. Витвицький В. *Михайло Гайворонський: життя і творчість*. Львів, 2001. 175 с.
4. Друскін М. Нотный текст. *Друскін М. Очерки. Статті. Заметки*. Ленінград : Советский композитор, 1987. С. 210–220.
5. Друскін М. *Традиция и традиции*. Друскін М. *Очерки. Статті. Заметки*. Ленінград : Советский композитор, 1987. С. 198–210.
6. Корній Л. *Історія української музики*. Ч. 3. ХІХ ст. : підручник. Київ – Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. 480 с.
7. Кудрик Б. З новіших видань творів М. Гайворонського. *Діло*. 1936. 27 жовт.
8. Листування Михайла Гайворонського і Філарета Колесси / вступ. стаття і примітки Ксені Колесси. *Записки НТШ, Т. 232: праці Музикознавчої комісії*. Львів, 1996. С. 294–326.
9. *Наша хроніка. Беларускі летаніс*, 1938, ч. 3, С. 69.
10. Придаткевич Р. [Рец.]. З музики. Ново видані опрацьовання українських народних пісень для мішаного хору Михайла Гайворонського. *Свобода*. 1934. 31 лип., ч. 177.
11. Рудницький А. *Українська музика: історико-критичний огляд*. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
12. Стешко Ф. [Рец.] Гайворонський М. О. Українські народні пісні Поділля. Мішаний хор: Ой на горі. – Ожеледь (веснянка). – Сиділа квочка коло

- кілочка (веснянка). – Ukrainian Music Edition New-York 1937. Друкарня О. О. Василян у Жовкві (Партитури: № 1–5 ст.; № 2–7; № 3–5; усі in 8°). *Українська музика*. Львів, 1938. № 5 (15). С.89.
13. Nejedlý, Z. *Ukrajinská republikánská kapela*. Nákladem Ukrajinského vydavatelského družstva “Čas” Kyjev. Praha; Knihtiskárna “Politiky” v Praze, [1920]. 67 s.

### References

1. Bjelaruskija narodnyja pjesni (dlja horu). Sobraw i wparadkowaw Rygor Shyrma (1971). [Belarus Folk Songs (for chorus). Collected and ordered Ryhor Shyrma.] Minsk, Belarus : Vydavjectva Bjelarus [In Belarusian].
2. Bjelaruskija narodnyja pjesni (dlja horu). Sobraw i wparadkowaw Rygor Shyrma (1973). [Belarus Folk Songs (for chorus). Collected and ordered Ryhor Shyrma]. Minsk, Belarus : Vydavjectva Bjelarus [In Belarusian].
3. Vytvytskyi, V. (1950). Koliadky i shchedrivky [Christmas carols and New Year songs]. Svoboda. 6 sich., ch. 4. [USA].
4. Vytvytskyi, V. (2001). Mykhailo Haivoronskyi: zhyttia i tvorchist [Michael Hayvoronsky: life and works]. Lviv, Ukraine.
5. Druskin, M. (1987). Notnyi tekst [The musical text.] In Druskin M. Ocherki. Stati. Zаметki [Druskin M. Sketches. Articles. A note] (pp. 210–220). Leningrad, Russia: Sovetskii kompozitor. [In Russian].
6. Druskin, M. (1987). Traditciia i traditcii [Custom and traditions] In Druskin M. Ocherki. Stati. Zаметki [Druskin M. Sketches. Articles. A note] (pp. 198–210). Leningrad, Russia : Sovetskii kompozitor. [in Russian].
7. Kornii, L. (2001). Istoriia ukraïnskoï muzyky. Ch. III. XIX st. [The history of Ukrainian music. Part 3. The nineteenth century]. Kyiv – Niu-York, Ukraine – USA: Vydavnytstvo M. P. Kots. [In Ukrainian].
8. Kudryk, B. (1936, October 27th). Z novishykh vydan tvoriv M. Haivoronskoho [With newer editions of M. Gajvoronskogo]. Dilo. Lviv, Poland. [In Ukrainian].
9. Lystuvannia Mykhaila Haivoronskoho i Filareta Kolessy (1996). [Correspondence of Michael Gajvoronskogo and Filaret Kolessa]. Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka: Pratsi Muzykoznavchoi komisii, vol. 232, 294–326. Lviv, Ukraine. [In Ukrainian].
10. Nasha hronika (1938). Belaruski letapis [The Belarusian Chronicle] part. 3, 69 [In Belarusia].
11. Prydatkevych, R. (1934). Z muzyky. Novovydani opratsovannia ukraïnskykh narodnikh pisen dlia mishanoho khoru Mykhaila Haivoronskoho [With the music. New published processing of Ukrainian folksongs for mixed choir of Michael Gajvoronskogo]. Svoboda, part. 177 (31 july). [In USA].
12. Rudnytskyi, A. (1963). Ukraïnska muzyka: istoryko-krytychnyi ohliad [Ukrainian music: a historical-critical review]. Miunkhen, Germany: Dniprova khvyliia.

13. Steshko, F. (1938). Haivoronskyi M. O. Ukrainski narodni pisni Podillia. Mishanyi khor: Oinahori. – Ozheled (vesnianka). – Sydila kvochka kolo kilochka (vesnianka) [Ukrainian folk songs of Podillya. Mixed Choir: Oh on the Mount. – Sweetheart (freckle). – Sitting a whip around the peg (freckle)]. Ukrainiska muzyka, 5 (15), 89. Lviv, Poland. [In Ukrainian].
14. Nejedlý, Z. (1920). Ukrajinská republikánská kapela. Nákladem Ukrajinského vydavatelského družstva “Čas” Kyev. Praha, Czechoslovak Republic: Knihtiskárna “Politiky”.

### Нотографія

1. Гайворонський М. Білоруські Народні Пісні для мішаного хору. [Фотостат. вид.]. Збірник 12. Нью-Йорк, 1941.
2. Гайворонський М. Гуцульське Різдва. Хорові обробки українських народних пісень для мішаного хору. Нью-Йорк : Українська Музична Накладня. 3 випуски, 1933.
3. Гайворонський М. Колядки (з Гуцульщини, Бойківщини і Лемківщини). [Фотостат. вид.]. Нью-Йорк, 1943.
4. Гайворонський М. Колядки і Щедрівки для мішаного хору. [Фотостат. вид.]. Збірник 5. Нью-Йорк, 1942.
5. Гайворонський М. Колядки і Щедрівки для однородного хору з фортепіано. [Фотостат. вид.]. Збірник 21. Нью-Йорк, 1943.
6. Гайворонський М. «Лемківщина» і «Полісся»: хорові обробки українських народних пісень для мішаного хору. Нью-Йорк: Українська Музична Накладня. 4 випуски, 1933.
7. Гайворонський М. Народні Пісні для чоловічого хору. [Фотостат. вид.]. Нью-Йорк, 1947.
8. Гайворонський М. Народні Пісні Америки і Канади. [Фотостат. вид.]. Нью-Йорк.
9. Гайворонський М. Ой та зажурились Стрільці Січовії. Стрілецька пісня. Слова і мелодія Р. Купчинського. Календар «Укр. Нар. Союзу» на рік 1933. Джерзі Ситі, США, 1932. С.122–123. [Партитура на мішаний хор].
10. Гайворонський М. Пісні УСС: В 3 ч. New York – Lviv: Ukrainian music edition, 1936. Ч.1 : солоспіви. 12 с.; Ч.2: мішаний хор. 19 с.; Ч.3 : однородний хор. 12 с.
11. Гайворонський М. Пісні УСС. 15 пісень для сольо й хору. Нью-Йорк–Львів: Видання Укр. Муз. Накладні; Друкарня оо. Василян у Жовкві, 1938.
12. Гайворонський М. Поділля. Хорові обробки українських народних пісень для мішаного хору. Нью-Йорк: Українська Музична Накладня. 3 випуски, 1937.
13. Гайворонський М. (муз.) Спить герої. Пісня УСС (1923). Сл. П. Карманського (партитура для міш. хору без супроводу). Вісті. Herald (Міннеаполіс, Міннесота). 1969. Ч.3(30). С. 15.

14. Гайворонський М. *Стрілецьким шляхом 1914–1916*. Стрілецькі боєві пісні на мужеський хор. Накладом станиці УСС. Нью-Йорк, 1954. С.7. [Передрук: Липськ, 1916].
15. Гайворонський М. *Стрілецькі пісні на середній голос з форт.* [Фотостат. вид.], 1941.
16. Гайворонський М. *Українські Народні Пісні для мішаного, чоловічого і жіночого хору*. Львів: Вид-во «Бандурист», 1922.
17. Гайворонський М. *Українські Народні Пісні для мішаного хору*. [Фотостат. вид.]. Збірник 1. Нью-Йорк, 1940.
18. Гайворонський М. *Українські Народні Пісні для мішаного хору*. [Фотостат. вид.]. Збірник 13. Нью-Йорк, 1952.
19. Гайворонський М. *Українські Народні Пісні для жіночого хору*. [Фотостат. вид.]. Нью-Йорк, 1942.
20. Гайворонський М. *Українські Народні Пісні на три мішані голоси*. [Фотостат. вид.]. Збірник 14. Нью-Йорк, 1942.
21. Гайворонський М. *Українські Народні Пісні для мішаного хору*. Нью-Йорк – Мюнхен, 1947.
22. Гайворонський М. *Українські Народні Пісні Лемківщини й Закарпаття для мішаного хору*. Нью-Йорк-Львів, 1930.
23. Гайворонський М. *Українські Народні Пісні переселенців в Югославії*. [Фотостат. вид.]. Збірник 2. Нью-Йорк, 1933.

#### Nootography

1. Haivoronskyi, M. (1941). *Biloruski Narodni Pisni (mish. khor)* [Belarus Folk Songs (mix chorus)] issue 12. New York.
2. Haivoronskyi, M. (1933). *Hutsulske Rizdvo. Khorovi obrobky ukrainskykh narodnykh pisen dlia mishanoho khoru*. [Chorus processing of Ukrainian folk songs for mix chorus] (vols. 1-3). New York : Ukrainska Muzychna Nakladnia.
3. Haivoronskyi, M. (1943). *Koliadky (z Hutsulshchyny, Boikivshchyny i Lemkivshchyny)* [from Hutsulshchyna Boikivshchyny and Lemkivshchyny]. New York.
4. Haivoronskyi, M. (1942). *Koliadky i Shchedrivky (mish. khor)* [Carols and New Year Songs (mix chorus)]. Vol. 21. New York.
5. Haivoronskyi, M. (1943). *Koliadky i Shchedrivky (odnor. khor z fortepiano)* [Carols and New Year Songs (homogeneous piano chorus)]. Vol. 21. New York.
6. Haivoronskyi, M. (1933). «*Lemkivshchyna*» i «*Polissia*» – *khorovi obrobky ukrainskykh narodnykh pisen dlia mishanoho khoru* [Chorus processing of Ukrainian folk songs for mix chorus]. (vols. 1-4). New York : Ukrainska Muzychna Nakladnia.
7. Haivoronskyi M. (1947). *Narodni Pisni (chol. khor)* [Folk Songs (man chorus)]. New York.

8. Haivoronskyi, M. *Narodni Pisni Ameryky i Kanady (khor)* [American and Canadian Folk Songs]. New York.
9. Haivoronskyi M. (1933). *Oi ta zazhurylys Striltsi Sichovii* [Oh, and the Sagittarians of Sichovaya were shaking]. *Striletska pisnia. Slova i melodiia* R. Kupchynskoho. *Kalendar «Ukrainskoho narodnoho soiuzu» na rik 1933.* (pp. 122–123). Dzherzi Syti. [In USA].
10. Haivoronskyi, M. (1936). *Pisni USS: V 3 ch.* [USS Songs in three parts] New York – Lviv : Ukrainian music edition [In Ukrainisan].
11. Haivoronskyi, M. (1938). *Pisni USS. 15 pisen dlia solo y khoru.* [USS Songs fifteen songs for solo in chorus] New York–Lviv: Vydannia Ukr. Muz. Nakladni; Drukarnia oo. Vasyliian u Zhovkvi.
12. Haivoronskyi, M. (1937). *Podillia. Khorovi obrobky ukrainskykh narodnykh pisen dlia mishanoho khoru.* [Chorus processing of Ukrainian folk songs for mix chorus ] (vols. 1-3) New York : Ukrainska Muzychna Nakladnia.
13. Haivoronskyi, M. (1969). *Spit heroi. Pisnia USS (1923)* [Hero is sleeping. Song]. *Visti.Herald*, Part.3(30), 15. USA, Minneapolis, Minnesota.
14. Haivoronskyi, M. (1954). *Striletskym shliakhom 1914–1916. Striletski boievi pisni na muzheskyi khor.* [Strilezkiy way]. Niu York : Nakladom stanytsi USS.
15. Haivoronskyi, M. (1941). *Striletski pisni na serednii holos z fort.* [Archery songs to the middle voice from the fort]
16. Haivoronskyi M. (1922). *Ukrainski Narodni Pisni (mish., chol. i zhinochyi khor)* [Ukrainian Folk Songs (mix man and woman chorus)]. Lviv : Vyd-vo Banduryst [In Ukrainian].
17. Haivoronskyi, M. (1940). *Ukrainski Narodni Pisni (mish. khor)* [Ukrainian Folk Songs (mix chorus)]. Vol. 1. New York.
18. Haivoronskyi, M.(1952). *Ukrainski Narodni Pisni (mish. khor)* [Ukrainian Folk Songs (mix chorus)]. Vol. 13. New York.
19. Haivoronskyi, M. (1942). *Ukrainski Narodni Pisni (zhin. khor)* [Ukrainian Folk Songs (woman chorus)]. New York.
20. Haivoronskyi, M. (1942). *Ukrainski Narodni Pisni (try mishani holosy)* [Ukrainian Folk Songs (three mix voices)]. Vol. 14. New York.
21. Haivoronskyi. M. (1947). *Ukrainski Narodni Pisni (mish. khor)* [Ukrainian Folk Songs (mix chorus)]. New York– Miunkhen.
22. Haivoronskyi, M. (1930). *Ukrainski Narodni Pisni Lemkivshchyny y Zakarpattia (mish. khor)* [Ukrainian Folk Songs from Lemkivshchyny in Transcarpathia (mix chorus)]. New York-Lviv.
23. Haivoronskyi, M. (1933). *Ukrainski Narodni Pisni pereselentsiv v Yuhoslavii* [Ukrainian Folk Songs of immigrants in Yugoslavia]. Vol. 2. New York.

©Карась Г., 2018



**УДК 781.61+787.65/787.79**

**ДОМРОВОЕ ТРЕМОЛО В АСПЕКТЕ РИТОРИЧЕСКОГО  
СОДЕРЖАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПРИЕМОВ ИГРЫ**

**Олейник Александр**

кандидат искусствоведения, доцент,  
профессор кафедры народных инструментов  
Одесская национальная музыкальная академия имени А.В. Неждановой,  
г. Одесса, Украина,  
oleksandr.l.oliinyk@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-8047-5107>

В статье представлена собственная концепция исполнительской риторики (на примере исполнительской практики игры на домре и на основе собственного исполнительского опыта), которая опирается на единство логических и спонтанно эмоциональных, научных и онтологически-религиозных, музыковедческих и исполнительских факторов. Отмечается, что в наше время вместо постоянной иерархии «художественно самодостаточное прикладное творчество» выдвигаются переменные ориентиры, а то и откровенная диффузия слоев и уровней артистического выражения, что обусловило академизацию целого ряда отраслей и звеньев музыкально-творческой практики популярной сферы, в том числе игры на народных инструментах, которые исторически формировались в фольклорном искусстве разных стран и лишь в последние десятилетия приобретают новый художественно-эстетический смысл и постепенно входят в сферу академического творчества и исполнительства. Среди них специфическое место занимает домра – инструмент, вызывающий споры как по вопросам его происхождения, так и роли в современном музыкально-художественном пространстве, в том числе, в отношении современных художественно-эстетических измерений его распространения и новейших исполнительских установок. Указывается, что тремоло – это базисное понятие музыкального «словаря выразительности» домровой игры, один из ключевых приемов, благодаря которому достигается широкая образно-ассоциативная палитра звучания инструмента. На основе собственного исполнительского и педагогического опыта определяются специфические инструментально-домровые особенности тремолирования в тесной связи с художественно-риторическими установками исполнения. Отмечается образно-художественное разнообразие выразительных установок в различных типах домрового тремоло. В аспекте риторических составляющих домровой выразительности выявляется специфическое домровое *legato* как достижение через домровое *tremolo* звукового идеала инструмента, абсолютной свободы «дыхания на инструменте», что ощущается как параллель к вокальной кантиленности.

**Ключевые слова:** исполнительские приемы игры, домра, домровое исполнительство, кантиленность, легато, музыкально-риторический смысл, тремоло, тремолирование.

## ДОМРОВЕ ТРЕМОЛО В АСПЕКТИ РИТОРИЧНОГО ЗМІСТУ ВИКОНАВСЬКИХ ПРИЙОМІВ ГРИ

**Олійник Олександр**

кандидат мистецтвознавства, доцент, професор  
кафедри народних інструментів

Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової,  
м. Одеса, Україна

oleksandr.l.oliinyk@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8047-5107>

У статті представлено власну концепцію виконавської риторики (на прикладі виконавської практики гри на домрі та на основі власного виконавського досвіду), яка спирається на єдність логічних і спонтанно-емоційних, наукових і онтологічно-релігійних, музикознавчих і виконавських чинників. Наголошується, що у наш час замість сталої ієрархії «художньо самодостатня прикладна творчість» висуваються змінні орієнтири, а то і відверта дифузія верств і рівнів артистичного вираження, що зумовило академізацію цілого ряду галузей і ланок музично-творчої практики популярної сфери, у тому числі гри на народних інструментах, які історично формувались у фольклорному мистецтві різних країн і лише в останні десятиріччя набувають нового художньо-естетичного сенсу і поступово входять до сфери академічної творчості і виконавства. Серед них специфічне місце посідає домра – інструмент, про який точаться суперечки як щодо його походження, так і щодо ролі в сучасному музично-мистецькому просторі, у тому числі, стосовно сучасних художньо-естетичних вимірів її поширення та новітніх виконавських настанов. Зазначається, що тремоло – це базисне поняття музичного «словника виразності» домрової гри, один із ключових прийомів, завдяки якому досягається така широка образно-асоціативна палітра звучання інструменту. На основі власного виконавського та педагогічного досвіду визначаються специфічні інструментальні домрові особливості тремолювання у щільному зв'язку з художньо-риторичними настановами виконання. Наголошується на образно-художньому розмаїтті виразових установок у різних типах домрового тремоло. В аспекті риторичних складових домрової виразності виявляється специфічне домрове legato як досягнення через домрове tremolo звукового ідеалу інструменту, абсолютної свободи «дихання на інструменті», що відчувається як паралель до вокальної кантиленності.

**Ключові слова:** виконавські прийоми гри, домра, домрове виконавство, кантиленність, легато, музично-риторичний зміст, тремоло, тремолювання.

## DOMRA TREMOLO IN TERMS OF THE PERFORMANCE TECHNIQUES RHETORIC CONTEXT

**Oliinyk Oleksand**

Ph.D in Art, associate professor, Professor of the department of Folk Instruments,  
Odessa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanovoy,  
Odessa, Ukraine,  
oleksandr.l.oliinyk@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-8047-5107>

The article is devoted to an original concept of a performance technique which is based on the personal performance experience and on domra play experience in general.

It relies on the unity of the logical and spontaneously emotional, the scientific and ontologically religious, the theoretic and performative. It should be considered, that nowadays, instead of a steady hierarchy of artistically independent persistent influence the new changeable influences or even transparent diffusions of directions and levels of artistic expressiveness have been proposed. That determines the academic process of a whole bunch of popular music performance compartments such as playing folk instruments that were historically formed in the national art of various countries and it has been only achieved the new artistic context during the last decades, gradually becoming a member of the academic art and performance.

Among them domra plays a special part, being an instrument of argue regarding its heritage, as well as its role in the modern music art relative to the artistic dimensions of its expansion and the newest performance settings.

Tremolo is suggested to be the basic term in the music “expressiveness vocabulary” of domra play and one of the key techniques that allow to achieve such a wide range of the instrument’s sound palette. It has based on the personal performance and pedagogic experience, we distinguish the specific instrumental features of domra tremolo in connection with the artistically rhythmic settings in different types of tremolo. We highlight the imagery variety of the tremolo types. In the context of the rhetoric side of domra expressiveness the specific domra legato has been displayed through domra tremolo and that becomes an absolute freedom of instrumental “breathing” that resembles vocal cantilena.

**Key words:** performance techniques, domra, domra performance, cantilena, legato, musically rhetoric context, tremolo.

**Вступление.** Современная композиторская стилистика обнаруживает определенное тяготение к минимализму в его структурно-драматургическом выражении и с опорой на формы исполнительской репетитивности. В домровом искусстве фигура репетитивности составляет один из базовых приемов звукоизвлечения – тремоло. В свою очередь, воспитание домристов-профессионалов непременно предполагает овладение разнообразными риторическими приемами и принципами не только в чисто исполнительской сфере, но и в сфере

аранжировки, транскрипций, а нередко – и создание собственных композиций. Ведь «сжатый процесс академизации инструмента» (по сравнению с другими инструментальными культурами) предполагает активное пополнение репертуара. Важным здесь является осознание риторической составляющей искусства исполнителя-домриста, которая определяет результативность его артистической деятельности. Под риторической составляющей имеется в виду не только разнообразное использование соответствующего компендиума приемов и фигур, но и в высшем смысле образование специфической «риторики» данного инструмента, предполагает опору на высокий стиль выражения, на принципиальную авторскую монологичность выражения и переосмысления вечных идеалов искусства. В этом контексте невозможно обойти религиозно-мифологическую тематику и ее идеал художника-исполнителя, с которой всегда начиналась музыкально-профессиональная деятельность. Именно такая мировоззренческая установка призвана преодолеть бытово-низовые ассоциации относительно домры, обеспечить серьезное отношение, интерес слушательской аудитории к этому инструменту и его художественным возможностям. В этом контексте актуализируется специфическая для домры кантиленность – способность создать «бесконечную продолжительность дыхания» мелодической линии, что в целом составляет одну из основных целей как вокального, так и инструментального исполнительства. Итак, **целью** данной статьи выступают риторические основы такой домровой кантиленности, обнаруженные в специфике исполнительско-инструментального приема тремоло.

**Основное содержание статьи.** В домровом исполнении «бесконечная мелодия» кантиленности выстраивается из множественных «точек» в тремоло, создавая исключительно выразительную орнаментику и колористичность звучания. Термин «тремоло» происходит от итальянского слова *tremolo*, буквально «трепещущий»: «...очень быстрое многократное повторение одного звука, интервала или аккорда, а также чередование двух звуков, расположенных на расстоянии не менее малой терции, или частей разложенного аккорда» (Тремоло, 1981, с. 597). Тремоло, так же как и щипок, составляет основной прием игры на домре. Оно достигается равномерным и частым чередованием скольжения медиатора вниз и вверх по струне, благодаря чему создает непрерывную продолжительность звучания тона. Соответствующий прием исполняется следующим образом: движение предплечья дает импульс полусогнутой в запястье кисти, которая вследствие этого делает мелкие колебательные движения. Положение медиатора относительно струны должно быть наклонным под углом, в зависимости от необходимого тембрального и динамического результата. Обращаясь к историческим источникам, отметим, что исчезновение профессиональных традиций в музицировании на инструментах типа домры осуществилось в период вытеснения старых канонов церковно-певческого искусства идеалами партесного многоголосного пения, имеющего в плане звукоизвлечения видимую общность с мадригально-оперным искусством. Домровая кантилена в игре тремоло составляет, по нашим

наблюдениям, знак непрерывной связи с традициями инструментального сопровождения ритуалов и обрядов, сохраненными в Украине в области бандурно-кобзарского искусства. Исходя из художественных идеалов народно-профессионального исполнительства, отмечается сосуществование двух видов тремоло в риторической образной системе домрового исполнительства: «сочного» *cantabile* (педализирующего) и «сухого» *secco* (иногда даже не лишённого оттенка механистичности). В исторической перспективе можно выстроить содержательную парадигму обоих приемов: первый тип тремоло призван передать чувствительность, широкую палитру личностно-лирических настроений и чувств, присущих манере исполнительства на струнных инструментах и родственного со светскими вокальными жанрами; второй тип – ближе к ритуальной традиции, к духовно-обрядовому звуковому идеалу.

Высшая профессиональная цель домриста заключается в том, чтобы овладеть самыми разнообразными способами тремолирования и передать через этот прием богатую палитру эмоциональных оттенков. Естественно, что специфическая тембральность инструмента будет удерживать художественную меру подражания звуковой выразительности другого инструмента в неповторимом, присущем только домре колористически-звуковом поле. «Художественный предел окраски и качества звука радует ухо так же, как художественная градация красок радует глаз; речь идет о скрипаче или художнике, отсутствие окрашивания или разнообразия в звуке или на холсте свидетельствует об отсутствии настоящей артистичности» (Нейгауз, 1982, с. 13).

Домристу необходимо предусмотреть, какое по частотности (количеству движений) тремоло необходимо при интонировании тех или иных интервалов, где его следует ускорить, где замедлить, а где на мгновение вообще прекратить. При исполнении двух звуков «тремоло-легато» важно учесть, что движение медиатором вниз является более плотным вследствие дополняющей к приложенной силе тяжести руки, и наоборот, при движении вверх вес руки действует как противовес силе тяжести. Следует научиться контролировать слухом все элементы тремоло – и частоту движений, и силу ударов как всю совокупность выражения риторической, то есть «красноречивой» закономерности музыкального звучания. Важнейший элемент тремоло – его начальный компонент, ярче других воспринимаемый слухом, звук, который осуществляет риторический акцент на главном моменте высказывания. Поэтому столь важным оказывается начало тремоло с хорошо подготовленным медиатором, при тремолировании с различными частотами-переходами. При этом исключаются незначительные в выразительном смысле движения, например, беззвучный взмах рукой перед реальным контактом медиатора со струной. Зато необходимым условием художественного исполнения для домриста выступает барочный принцип «ускорения, постепенного увеличения скорости», когда исполнитель «разгоняет» движение в тремоло до необходимой частоты – в соответствии с законами движения, когда достижение максимальной скорости невозможно мгновенно просто физически. Руководствуясь законами физики,

домрист начинает тремоло со стремительного разгона скорости до необходимой частоты, где максимальная скорость достигается тремя движениями в отличие от двух (как в дубль-штрихе). Однако профессионализм и техничность исполнения определяются объемом количества движений домриста, с помощью которых он выходит на заданную частоту тремо-лирования. Указанная напряженность звука в тремоло познается не только слухом, но и мышечным ощущением, которое призвано также контролировать степень напряженности в месте удержания медиатора, указывать моменты сменяемости положения и нагрузки медиатора в процессе тремолирования как такового. Эффект непрерывно «ляющего» звука в игре на домре возникает не на логически расположенном соотношении фиксированных тонов, принципиально отличном от процесса тремолирования, а в контексте квази-спонтанного интонирования графического мелодического рисунка, находящегося в непрерывном изменении.

Культура тремолирования на домре особенно заметна на уровне музыкального синтаксиса. Специфичность выразительных средств домры (особенно если исполняются произведения, написанные для других инструментов) способна как усилить музыкальную выразительность, так и помешать ей, согласно отведенной ей звуковой материалности обнаружения. Из вышеприведенного можно сделать вывод, что тремоло – это не только колористически и артикуляционно богатый прием, но и один из важнейших интерпретационных знаков в определении специфики домры, что играет двойную роль: проявление идеальности (продолжение звука) и колористического звукоподражания (звуковые ассоциации).

Существует такое понятие, как «непрерывное тремолирование». Ноты, соединенные общей лигой, должны исполняться непрерывным тремолированием, которое создает впечатление плавности, напевности звука. Когда нужно подчеркнуть, выделить какие-либо отдельные звуки мелодии или когда подряд следуют звуки одинаковой высоты, которые необходимо исполнить протяженно, применяется раздельное тремолирование. То есть оно на мгновение прерывается за счет выделения звуковой точки при движении медиатора вниз перед переходом к исполнению следующего звука или, в зависимости от желаемого художественного результата, повторяющиеся подряд звуки можно разделить, не прерывая тремоло, с помощью смены пальца левой руки. Техника исполнения такого приема строится на выталкивании предыдущего пальца следующим, при этом ему предшествует необходимое по амплитуде движение кисти. Как правило, такого рода звукоизвлечение характерно для достижения эффекта лирической чувствительности, нежности или для чуть заметного эффекта вдоха, придыхания. Раздельное тремолирование наделяет мелодию энергичным, мужественным характером и исполняется четным или нечетным количеством движений на единицу времени в зависимости от характера окончания звука. Если окончание должно быть волевым и активным, последнее движение руки при тремолировании должно быть вниз, если мягким и нежным –

вверх. М. Имханицкий (1987) в исследовании новых тенденций в современной музыке для народного оркестра отмечает не просто повышение интереса композиторов к оркестровому тремолированию в современном оркестре, но и внедрение различных образных эффектов, которые достигаются с помощью этого приема. Такое экспериментальное использование возможностей тремоло указывает на инновационные неогетерофонные принципы композиторской техники на современном этапе и становится импульсом к поиску соответствующих исполнительских приемов в воплощении авторского замысла.

Кантилена на домре имеет особую выразительную окраску, но процесс овладения этой техникой сложен и требует от исполнителя длительной и сосредоточенной работы. Посредством качества звука передается стиль произведения, индивидуальная композиторская манера, палитра эмоций, характер. Звук является той основой, на которой строится художественная концепция, создается определенная звуковая константа произведения. Характер соприкосновения медиатора со струной, сила удержания его в руке и интенсивность нажима на струну, амплитуда движений, их равномерность меняются. Частота движений медиатора по струне, место звукоизвлечения, нажатие медиатором условной плоскости струны и т. д. – факторы, обеспечивающие весь спектр и богатство звуковых возможностей домры при тремоло, свидетельствующие об уровне профессионализма исполнителя. Перед началом исполнения обязательным является соответствующее художественное осмысление воплощаемого художественного образа, ясности представления, что и как должно звучать, тяготение к идеальной гармоничности логики и экспрессии интерпретации именно в *осознании риторической символики Идеального* в домровом звучании. Важным этапом видится содержательно-риторическое осмысление переходов от одного исполнительского приема к другому, с выделением нужных тембральных эффектов: с помощью расположения медиатора относительно струны на грифе (*sul tasto*), у подставки (*sul ponticello*), изменяя угол поворота, и т. п.

Г. Михайлов (1956) определяет этот фундаментальный прием игры на домре как «ритмичное тремоло»: движения по струне в нем распределены пропорционально продолжительности нот, и кисть правой руки в течение всей мелодии не выводится из однообразного ритма движения. Но с художественной стороны это выглядит механистически-искусственно. Тремолирование – средство ведения звука и артикуляции, связанное с выразительностью исполнения, поэтому частота его даже в одном звуке, не говоря о фразе, не может быть всегда постоянной. Тремоло способно «петь», максимально приближаясь к звучанию человеческого голоса, становится мощным средством воплощения художественного образа во всем богатстве его эмоциональных оттенков. Овладение этим приемом дает возможность получать хороший, богатый тембровыми и динамическими красками художественно выразительный звук. По глубине и эмоциональности исполнения на домре тремолирующий звук является основой процесса интонирования в музыке,

а по сравнению с человеческим языком, превращает его (звук) в особую, полную чувств, мыслей, красок эмоционально-художественную речь актера. Неумение пользоваться различной частотой тремоло рождает плоское, невыразительное звучание. Овладение этим приемом требует не только решения чисто технических задач, но и развития качеств, связанных с воспитанием интонационного, гармоничного, полифонического, тембрового слуха, процесса предслышания звучания, слухового контроля. Слишком интенсивное тремолирование усиливает напряжение или волнение мелодии в зависимости от динамики, толщины и длины струны.

Выбирая ту или иную частоту тремолирования, нужно иметь в виду и некоторые объективные особенности восприятия пульсирующего звучания, что зависит от нескольких факторов. Так, для достижения того же эффекта в высоком регистре на домре нужно использовать тремоло большей частоты, в низком – меньшей. Тремолируя по двум струнам, исполнитель одним движением кисти (вверх или вниз) извлекает два звука, но не одновременно, а по очереди, что соответствует двум звуковым импульсам. Таким образом, при интенсивности тремолирования 12 щипков в секунду получается звук, который составляет 24 импульса в секунду. А эта частота уже раздражает слух. При тремолировании на 3-4 струнах число импульсов соответственно возрастет втрое и вчетверо. Поэтому тремоло на двух струнах исполняется с меньшей частотой, а тремолирование 4-звучных аккордов на домре мало используется. Некоторые домристы, исходя из убеждения «чем чаще, тем лучше», играют очень насыщенным тремоло, но это не обеспечивает напевности, а создает агрессивный и иногда даже грубый эффект, а при исполнении плавных, спокойных по характеру пьес вносит элемент нервозности и беспокойства. Критерием для выбора той или иной частоты тремоло должна быть художественная необходимость, умение исполнителя контролировать звучание обертонов и колебания струны. В тремоло важно поддерживать колебательное состояние струны, не давая слушателю возможности потерять ощущение непрерывного звука льющейся. Достигается это не столько частотой тремолирования, сколько силовой равноценностью движений и слуховым контролем звучание обертонов. Слишком частое тремоло особенно пагубно отражается на качестве звука на низких струнах, так как частота колебания самой струны меньше. Если сравнить интенсивность тремолирования на 1-й и 4-й струнах, то ее частота будет отличаться почти в два раза.

Большое значение в достижении необходимой интенсивности тремоло имеет динамика: чем громче, тем менее интенсивно; чем тише, тем более интенсивно. Предельно быстрая частота тремоло нужна в произведениях нежного, прозрачного характера. Интересно, что эти выношенные домровой практикой градации частотности и динамики образуют «параллель наоборот» к так называемой «барочной пирамиде» (Круглова, 2016, с. 4), когда рекомендовалось быстрые пассажи подавать громко, а при тихой звучности замедлять движение.



**Выводы.** То или иное звучание домрового тремоло зависит от многих причин, связанных с синхронностью исполнения рук, частотой тремоло, местом звукоизвлечения, качеством инструмента и медиатора, регистровым и динамическим показателями, но главное – в выборе той или иной частоты тремоло необходимо (как и при интонационной вибрации на смычковых инструментах) исходить из содержания конкретного художественного произведения, учитывая необходимость передать или напряженность, волнение мелодии, или наоборот ее спокойный характер, лирические нюансы образа. Приближение интенсивности тремолирования к нижней (допустимой в рамках данного приема звукоизвлечения) границе придает звуку спокойный, величественный характер в нижнем и среднем регистрах; несколько вялый, отстраненный – в верхнем. Тремолирование с максимальной интенсивностью создает напряженный (в *forte*) или взволнованный (на *piano*) характер. При сочетании тремоло с другими приемами звукоизвлечения следует помнить, что тремоло по сравнению со звуками, которые извлекаются другими приемами, воспринимается как более громкое. Для сохранения динамической сбалансированности тремолируемые звуки следует исполнять с меньшей силой. Исполнение тремоло возможно не только с помощью соответствующих движений предплечья, но и за счет контакта медиатора со струной в ее различных точках и с разной интенсивностью. Полнота звучания домрового тремоло, как и любой другой инструментальной кантилены, осознается в противопоставлении приемов тремоло, щипок, удар, *pizzicato* и др.

Подытоживая сказанное в аспекте риторических составляющих домровой выразительности, можно выявить следующие позиции: специфическое домровое *legato* выступает как достижение через домровое *tremolo* звукового идеала инструмента, абсолютной свободы «дыхания на инструменте», что ощущается как параллель к вокальной кантиленности в ее дооперных формах; единство основных приемов *legato-pizzicato* в домровом исполнительстве складывается как воплощение первичной инструментальной природы щипкового звукоизвлечения; заимствование приемов других сфер музыкального исполнительства, в частности, подражание оперной манере (*vibrato*), связь домрового исполнительства с разнообразными формами гетерофонного многоголосия позволяют обнаружить в нем риторические приемы, характерные для скрытой полифонии, слышимой в звучании тремолированной струны, меняющейся по тембральной окраске в продолжающемся процессе звучания; гетерофонный принцип образования риторических приемов в исполнительской практике домриста определяется также кантиленным многоголосием особого рода на этом инструменте, когда тремолирование осуществляется как на одной струне, так и на комбинации струн, обеспечивая связность звучания при тремолировании с изменением задействованного количества струн.

### Список послань

1. Имханицкий М., Чунин В. Проблемы педагогики и исполнительства на русских народных инструментах. Москва : Музыка. 1987. 140 с.
2. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко. URL: <http://www.studzona.com/referats/view/38824> (дата звернення: 05.07.2016)
3. Михайлов Г. Г. Самоучитель игры на мандолине и четырехструнной домре: С начальными сведениями по музыкальной грамоте. Москва : Музгиз, 1956. 67 с.
4. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. Москва : Музыка, 1982. 300 с.
5. Тремоло. Музыкальная энциклопедия : в 6-ти тт. Москва : Советская Энциклопедия, 1981. Т. 5. С. 597.

### References

1. Imkhanitskii, M., Chunin V. (1987). *Problemy pedagogiki i ispolnitelstva na russkikh narodnykh instrumentakh*. [Problems of pedagogy and performance on Russian folk instruments.] Moscow : Muzyka [In Russian].
2. Kruglova, E. (1956). *Nekotorye problemy interpretatsii vokal'noi muzyki epokhi barokko*. [Some problems of interpretation of vocal music of the Baroque era] URL: <http://www.studzona.com/referats/view/38824> posiv 05.07.2016 [In Russian].
3. Mikhailov, G.G. (1956). *Samouchitel igry na mandoline i chetyrekhstrunnoi domre: S nachal'nymi svedeniiami po muzykalnoi gramote* [Self-instruction game on the mandolin and four-string domra: With initial information on the music. Literacy]. Moskau : Muzgiz. [In Russian].
4. Neigauz, G. (1982). *Ob iskusstve fortepiannoi igry: zapiski pedagoga* [About the art of piano playing: notes of a teacher]. Moskau : Muzyka [In Russian].
5. Tremolo. (1981). *Muzykalnaia entsiklopediia : v 6-ti tt.* [The musical encyclopedia: in 6 volumes]. Vol. 5. p. 597. Moskau: Sovetskaia Encyclopedia.

© Олійник О., 2018

## ІСТОРІЯ

УДК78.07.1(477.83–25)

### ПОЧАТКИ ЗВУКОВОГО ДОКУМЕНТУВАННЯ НАРОДНОЇ МУЗИКИ В УКРАЇНІ

**Довгалиук Ірина**

доктор мистецтвознавства, професор Львівського національного університету  
імені Івана Франка

вул. Університетська, 1, 79000, Львів, Україна

[iradovhalyuk@gmail.com](mailto:iradovhalyuk@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-4219-6342>

Впровадження в практику дослідників народної музики фонографа стало важливим кроком у становленні та розвитку фахової музичної етнографії. Завдяки громадсько-політичному і культурному діячові, меценату, дипломату Федору фон Штейнгелю (1870–1946), українці були у трійці перших в Європі, хто скористався цією технічною новинкою. У липні 1898 року, в рамках праці у створеному ним же Городоцькому краєзнавчому музеї (біля м. Рівне), дослідник зафонографував на валик обжинкову пісню.

Однак, незважаючи на цю доленосну подію в історії етномузикології, лише на початку ХХІ століття науковий подвиг Ф. фон Штейнгеля був належно оцінений завдяки статті Богдана Луканюка. Сьогодні стали доступними нові відомості про подвижницьку працю барона на ниві музичної етнографії, що спонукало знову звернутися до цієї теми. Звідси і мета дослідження – проаналізувати фонографічну діяльність Ф. фон Штейнгеля, а також його соратника по музею В. Мошкова, доповнивши й уточнивши раніше опубліковану інформацію.

Ф. фон Штейнгель, після перших пробних фонографічних записів, не зупинився на досягнутому. Вже восени він продовжив збирацьку працю, рекордувавши окрім інших творів і репертуар лірника. До фонографування народної музики барон залучив фольклориста, кадрового військового В. Мошкова, який цього ж, 1898, року записав колядковий супровід вертепної драми, традиційне віншування, а також зразки єврейського фольклору, давши тим самим, відлік звуковому документуванню єврейської традиційної музичної культури в Україні. Завдяки Ф. фон Штейнгелю всього за чотири роки фонографування народної музики в музеї було виокремлено в спеціальний напрям досліджень, вінцем якого стало заснування першого в Україні та Європі архіву фонографічних валиків. Наразі подальша доля валиків, як і їх місцезнаходження невідомі.

**Ключові слова:** барон Федір фон Штейнгель; Валентин Мошков; фонографування народної музики, фонографічні валики, фонограмархів, Городоцький краєзнавчий музей.

## НАЧАЛА ЗВУКОВОГО ДОКУМЕНТИРОВАНИЯ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ В УКРАИНЕ

**Довгалюк Ирина**

доктор искусствоведения, профессор Львовского национального университета имени Ивана Франка

ул. Университетская, 1, 79000, Львов, Украина.

[iradovhalyuk@gmail.com](mailto:iradovhalyuk@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-4219-6342>

Внедрение в практику исследователей народной музыки фонографа стало важным шагом в становлении и развитии профессиональной музыкальной этнографии. Благодаря общественно-политическому и культурному деятелю, меценату, дипломату Федору фон Штейнгелю (1870–1946), украинцы были в тройке первых в Европе, кто воспользовался этой технической новинкой. В июле 1898 года, в рамках работы в созданном им же Городоцком краеведческом музее (возле г. Ровно), исследователь фонографировал на валик обрядовую песню, которую пели во время жатвы.

Однако, несмотря на судьбоносное событие в истории этномузыкологии, лишь в начале XXI века научный подвиг Ф. фон Штейнгеля был оценен в статье Богдана Луканюка. Сегодня стали доступными новые сведения о подвижничестве барона на ниве музыкальной этнографии, что побудило снова обратиться к этой теме. Отсюда и цель исследования – проанализировать фонографическую деятельность Ф. фон Штейнгеля, а также его соратника по музею В. Мошкова, дополнив и уточнив ранее опубликованную информацию.

Ф. фон Штейнгель, после первых пробных фонографических записей, не остановился на достигнутом. Уже осенью он продолжил фонографирование мелодий, записав том числе и репертуар лирика. К фонографированию народной музыки барон привлек фольклориста, кадрового военного В. Мошкова, который в этом же, в 1898 году записал колядковое сопровождение вертепной драмы, традиционное поздравление, а также образцы еврейского фольклора, дав тем самым, отсчет звуковому документированию еврейской традиционной музыкальной культуры в Украине. Благодаря Ф. фон Штейнгелю всего за четыре года фонографирование народной музыки в музее было выделено в специальное исследовательское направление, венцом которого стало основание первого в Украине и Европе архива фонографических валиков. Дальнейшая судьба валиков, как и их местонахождение сегодня неизвестны.

**Ключевые слова:** барон Федор фон Штейнгель, Валентин Мошков, фонографирование народной музыки, фонографические валики, фонограмм-архив, Городоцкий краеведческий музей.

## THE BEGINNINGS OF SOUND RECORDING OF FOLK MUSIC IN UKRAINE

**Dovhaliuk Iryna**

Doctor of Arts Studies, Professor in Lviv Ivan Franko National University.

1, Universytetska str., Lviv, 79000, Ukraine.

iradovhalyuk@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-4219-6342>

The acceptance of the phonograph by the researchers of the Ukrainian folk music made an important step in the establishment and development of the professional musical ethnography. Thanks to Theodor von Steinheil (1870–1946), a socio-political and cultural activist, philanthropist, and diplomat, Ukrainians were among the top three nations in Europe to have taken advantage of the technical innovation. In July 1898, as part of work in the Horodok Regional Ethnography Museum (near Rivne), which he had created, the researcher used a phonograph cylinder to record a harvest song.

Yet, in recent years, as a result of the latest research of the Ukrainian and foreign scientist, new data about the selfless work of the researcher in the field of music ethnography has become available, which has drawn other scientists' attention to this topic.

However, despite his momentous event in the history of ethnomusicology, the scientific feat of the baron was properly recognized only at the beginning of the XXI century in an article by Bogdan Lukaniuk. Nowadays, new data about the selfless work of the researcher in the field of musical ethnography has become available, stimulating interest in the topic. Therefore, the purpose of the research is to analyze the phonographic activity of Th. Von Steinheil and his museum associate V. Moshkov, adding to and verifying the data which had been published before.

Having recorded his first several experimental phonographic audios, Th. von Steinheil did not stop at that. Already in autumn, he resumed his collecting work, and in addition to the pieces of music, recorded the repertoire of a lyricist. The baron involved folk lyricist and military man V. Moshkov in the phonograph recording of folk music, who in 1898, recorded carol melodies for a Nativity drama, traditional Christmas felicitations, and some examples of Jewish folklore, hence establishing the beginning of the recording of Jewish tradition in Ukraine. Thanks to Th. Von Steinheil in four years, the phonograph recording of folk music became a separate field of research, whose culmination was the creation of the first archive of the phonograph cylinders in Ukraine and Europe. Nowadays, it is unknown what happened to the cylinders, neither is their whereabouts.

**Key words:** baron Theodor von Steinheil, Valentyn Moshkov, phonograph recording of folk music, phonograph cylinders, Horodok Regional Ethnography Museum, archive of phonograph records.

**Вступ.** В останнє десятиліття XIX століття у світовій музичній етнографії відбулася знакова подія. У березні 1890 року американський антрополог, археолог і природознавець Джесс Уолтер Фюкс вперше в історії дослідження музичного фольклору для запису народних мелодій використав звукозапис, зафіксувавши на фонографічні валики спів та оповіді індіанців. Незабаром нову техніку задіяли і в Європі. Серед першопрохідців звукового документування народної музики на континенті – німець Юліус Блок, який 1894 року рекордував репертуар російського виконавця билин Івана Рябініна, угорець Бела Вікар (1895), британець Чарльз Самуель Маєрс (1899), австрієць Фелікс Марія фон Екснер (1899), француз Леон Азуле (1900), поляк Роман Завілінський (1904), чех Леош Яначек (1904) (дет. див.: Довгалюк, 2016, с. 31–63).

Українці доволі швидко зорієнтувалися у перевагах звукофіксації народних мелодій над їх мануальним записом і в трійці перших на континенті взяли до опанування нової справи. Вже 1898 року до фонографістів народної музики долучився барон Федір (Теодор) фон Штейнгель (1870–1946)<sup>6</sup> – громадсько-політичний і культурний діяч, меценат, дипломат, член центрального комітету Конституційно-демократичної партії, Товариства українських поступовців (1908), української партії соціалістів-федералістів (1917), депутат Першої Державної думи Росії (1906), голова Виконавчого комітету Київської міської думи (березень 1917), член Центральної Ради, перший посол Української Держави в Берліні (06.1918), член Комітету з охорони пам'яток старовини і мистецтва в Києві, голова «Великого Сходу Росії» (1912), венерабель (керівник) київської масонської ложі «Правда» (Непомнящий, 1993, с. 15; Миронець, 2004, с. 320–328; Грабовський, 2007).

Тривалий час про Ф. фон Штейнгеля було мало що відомо, а опубліковане нерідко грішило помилками. Проте, численні справи й ініціативи цього непересічного українця, які мали неабиякий вплив на подальший розвиток української науки, культури, державотворення, врешті отримали належну оцінку. Почали з'являтися дослідження, у яких різнобічно висвітлювались різні аспекти багатогранної біографії барона. Серед таких праць, чи не єдиною розвідкою, присвяченою музично-фольклористичній діяльності Ф. фон Штейнгеля, стала студія Богдана Луканюка (Луканюк, 2003), у якій вперше було звернено увагу та дано оцінку доленосному для української науки і культури внеску барона у становлення народно-музичного звукового документування в Україні. Проте в останні роки, завдяки новітнім студіям

---

<sup>6</sup>Федір (Теодор) фон Штейнгель народився 26 листопада (9 грудня) 1870 року у Санкт-Петербурзі. Батько, Рудольф Штейнгель, статський радник, походив з родини німецьких баронів Остзейського краю в Прибалтиці. Мати, Марія Камінська, була православною українокою. У Києві родина Штейнгелів володіла трьома будинками. Вперше Ф. фон Штейнгель приїхав до с. Городок коло м. Рівне, де його батьки купили маєток для літнього проживання, маючи вісім років. Вчився Ф. фон Штейнгель у Київській гімназії та на природничому відділенні фізико-математичного факультету спочатку Київського, а згодом Варшавського університетів, здобуваючи фах ентомолога та досліджуючи процеси травлення у комах. Результати його наукової роботи були опубліковані у варшавському науковому виданні. На думку тогочасних вчених, його дослідження стало першою працею такого роду в ентомології. Ф. фон Штейнгель, очоливши Київське товариство взаємного кредиту з річним обігом капіталу у майже півмільярда рублів, продовжив підприємницьку діяльність батька. Помер 1946 року в еміграції, у Дрездені (Німеччина), де й похований.

українських і зарубіжних вчених з'явилися нові відомості про подвижницьку працю дослідника на ниві музичної етнографії, що спонукало знову звернутися до цієї теми. Звідси і **мета** дослідження – проаналізувати та дати оцінку фонографічній народномузичній діяльності Ф. фон Штейнгеля та його соратника В. Мошкова, доповнивши й уточнивши раніше опубліковану інформацію.

**Методологія** розвідки ґрунтується на поєднанні різних дослідницьких методів. Зокрема, для вивчення збирацької біографії та результатів діяльності Ф. фон Штейнгеля та В. Мошкова було використано біографічний метод. Застосування аналітичного методу допомогло досягнути та проаналізувати здобуту інформацію. Реконструкції окремих фактів з історії фонографування народної музики посприяло задіяння у дослідженні ретроспективного методу. Для окреслення часових і кількісних характеристик зібраного матеріалу було вжито статистичний і хронологічний методи.

**Основний виклад матеріалу.** Барон Ф. фон Штейнгель заслужено залишив по собі славу непересічної, жертвовної людини. Будучи щедрим меценатом, він «дбав про погорільців, жертвував на будівництво церков, притулків, придбання церковного майна, виплати щомісячних пенсій багатьом біднякам і калікам» (Українець, 2010), немалі кошти виділяв «на жіночу і акушерську клініку при університеті Св. Володимира в Києві – 15 000 крб., дитячу клініку при тому ж університеті – 3 000 крб., ... будівництво православного соборного храму у Варшаві – 5 000 крб., ... будівництво двокласного сільського училища в с. Городок – 22 000 крб. (останнє утримувалось також на кошти барона, на його потреби він щорічно витрачав приблизно 3 500 крб.), будівництво в цьому ж селі лікарні (22 000 крб.) і щорічне її утримання» (Українець, 2010), кооперативної читальні, їдальні, млина, дороги.

Та чи не найяскравішою сторінкою його жертвовної біографії стало заснування у селі Городок першого в Україні приватного сільського краєзнавчого музею. Згадуючи про ті часи, барон писав: «Живучи з дитячих років у маєтку Городок Ровенського повіту Вол[инської] губ[ернії], я зовсім зріднився з цією місцевістю і її народом, внаслідок чого інтереси цього краю стали мені близькими. Цікавлячись оточуючими мене явищами життя і природи, а також минулим Волині, я здивувався, як мало можна знайти даних в літературі, так і в різн[их] музеях, які торкаються Волині, її історії, етнографії» (цит. за: Українець, 2010).

Власними роздумами стосовно необхідності заснування на Волині краєзнавчого музею Ф. фон Штейнгель, який тоді навчався у Варшавському університеті, поділився зі товаришем Миколою Біляшівським. На той час завідувач архіву Фінансового управління Царства Польського при Варшавській казенній палаті, а згодом видатний археолог, етнограф, фундатор вітчизняного музейництва, М. Біляшівський підтримав приятеля.

Почалася підготовча робота. Нову установу було вирішено створити на засадах «комплексного вивчення краю, з допомогою історії, археології,

геології, етнографії, літературознавства, музикознавства відтворити всеохоплюючу картину його минулого та сьогодення» (Михайлова, 2000, с. 135). Врешті 25 листопада 1896 року (за старим стилем) Городоцький музей відкрили. Він мав шість відділів: природничий, географічний, антропологічний, археологічний, етнографічний і церковний та низку підвідділів, а також бібліотеку (Миронець, 2003, с. 191).

Доволі швидко роботу в музеї було поставлено на серйозну наукову основу. Тут запровадили каталогізацію експонатів у спеціально заведеній «Інвентарній книзі», започаткували «Літопис Городоцького музею», своєрідну пам'ятну книгу і книгу відгуків, куди вписувалися найбільш важливі події з історії цього закладу, думки і враження співробітників музею та відвідувачів. Планували щорічно друкувати «Звіт» про поточну діяльність установи, а з часом укласти систематичний каталог колекцій і бібліотеки. Таким чином, музей мав працювати тільки на наукових засадах» (Дідух, 2006, с. 28). Тож доволі скоро установа заслужено здобула славу серйозного краєзнавчого наукового центру, тут віднаходили матеріали для своїх досліджень численні вчені з імперської Росії та за кордону.

Організатори музею постійно дбали про його поповнення новими експонатами. До їх збору прилучилися «сільські дячки, студенти, які прибули на канікули в провінцію, юристи, вчителі» (Михайлова, 2000, с. 135). Заснування музею, як писала тодішня преса, «зустріло повне розуміння зі сторони місцевих землевласників і поміщиків» («Волынский этнографический музей», 1897, с. 178). Немалі успіхи приносили й зумисне zorganizовані експедиції. Вже на 1904 рік музейна збірка мала понад чотири тисячі експонатів із майже тисячі населених пунктів і займала п'ять кімнат.

До праці в музеї його засновники залучили відомих та авторитетних у своїх галузях фахівців, зокрема одного з фундаторів геології й географії України – Павла Тутковського, орнітолога А. Бикова, фольклориста й археолога Івана Абрамова, фольклориста Степана Анікіна, а також знаного дослідника народної музики, кадрового військового й етнографа за покликанням – Валентина Мошкова<sup>7</sup>.

Запрошення В. Мошкова до роботи в музеї було вочевидь не випадковим. Фольклористичні студії дослідник розпочав ще у 23-річному віці (Родителева, 2003, с. 11). Зробивши блискучу військову кар'єру, він увесь вільний час викроював для своїх народознавчих інтересів. В. Мошков, як і Ф. фон Штейнгель, «розумів своє завдання широко, бо етнографія, за його висловом, повинна “збирати свій мед по крупинках скрізь і всюди”» (Родителева, 2003,

---

<sup>7</sup>Валентин Мошков (1852–1922) – генерал російської армії, дипломат, розвідник, фольклорист, етнограф, антрополог, історик, член-співробітник Російського географічного товариства. Народився 25 березня (6 квітня) 1852 року у Костромській губернії. Походив із давнього дворянського роду. Його батько був офіцером російської армії. Після закінчення Михайлівського артилерійського училища (1871) у чині поручика розпочав військову службу аж до виходу у відставку 1913 року у чині генерал-лейтенанта Головного штабу артилерійського управління Військового міністерства Російської імперії. Служив у гарнізонах Оленецького повіту, Казані, Варшаві, правдоподібно, Бесарабії. У 1921 році В. Мошков виїхав до Болгарії. Помер 19 листопада 1922 року в Софії.



с. 15). Він робив замальовки предметів побуту, описи народних музичних інструментів та їх звукорядів, записував казки, легенди, анекдоти, перекази, вивчав народну медицину, робив світлини, збирав предмети народного побуту для різних музейних збірок. Вчений виступав з доповідями на народознавчі теми, друкував свої праці у різних російських і зарубіжних наукових виданнях.

В. Мошков був музично обдарованою людиною, мав абсолютний слух і добре грав на флейті. Тож логічно, що значне місце у його народознавчих зацікавленнях займав музичний фольклор. Усюди, куди доля закидала дослідника, він, окрім іншого матеріалу, обов'язково фіксував народні мелодії. Серед записів – вокальна й інструментальна народна музика болгар, українців, поляків, росіян, татар, марійців, мордвинів, молдаван, удмуртів, чувашів, гагаузів.

Десь наприкінці 1880-х років В. Мошкова із Казані, де він служив старшим артилерійським прийомщиком Головного штабу Артилерійського управління, перевели до Варшави. На той час, маючи чималий збирацький доробок і певний дослідницький досвід, він швидко увійшов у спільноту польських дослідників народної культури. Скориставшись тим, що у полках Варшавського військового округу служили представники різних народів, що населяли тодішню Росію, В. Мошков взявся фіксувати від них усілякий етнографічний матеріал. Серед іншого, в 1891 році він записав «півтора десятка народних пісень від солдатів Варшавського гарнізону, вихідців з Волинської губернії» (Луканюк, 2003, с. 24).

Саме у Варшаві, правдоподібно, відбулася і доленосна зустріч В. Мошкова з Ф. фон Штейнгелем і М. Біляшівським. Можливо, запис українського музичного фольклору від військовополонених став одним із засадничих чинників його зближення з українськими колегами-народолюбцями. Окрім того, привернули увагу засновників Городоцького музею і багатогранність інтересів, ерудиція та обізнаність у народознавчій проблематиці В. Мошкова.

Вочевидь, новітня справа, яку задумали Ф. фон Штейнгель та М. Біляшівський, обопільно зацікавила і В. Мошкова. Він активно взявся їм допомагати. Зокрема, передав у фонди музею здобуті ним в експедиціях предмети народного побуту, фотографії, збірку власних фольклорних записів народних мелодій, допоміг укласти програму майбутньої установи (Отчет, 1898).

Важливим внеском В. Мошкова у розвій музею стали фольклорні та етнографічні матеріали, які він, обстеживши близько 20 населених пунктів Волині, зібрав в спеціально зорганізованій восени 1897 року експедиції. У цій дослідницькій поїздці у м. Славута фольклорист також придбав для музею унікальний експонат – «Вертеп» (дерев'яну двоярусну скриньку з майже двома десятками ляльок) у його власника О. Августиновича. Від нього ж «записав В. Мошков текст Славутського вертепу і ноти до нього» (Марковський, 1929, с. 115). «Вертеп» викликав чималу цікавість громадськості: про нього писала преса, він став до певної міри візитною карткою музею.

Увага до Славутського вертепу В. Мошкова підштовхнула організаторів музею до інноваційного кроку – підсилити враження відвідувачів від побаченої

вертепної скриньки ще й її «озвученням». Відтворення вертепного співу могла забезпечити новітня техніка – фонограф. Наразі достеменно не відомо, звідки така ідея з'явилася у засновників Городоцького музею і хто був її ініціатором. Імовірно, певну роль у цьому відіграв саме В. Мошков. Між іншим, десять років по тому, 1908 року, про використання фонозапису в «озвученні» музейних експозицій писав засновник і перший керівник Берлінського фонограм архіву Карл Штумпф (Stumpf, 1908, s. 228).

Задля втілення замислу Ф. фон Штейнгель власноруч вирішив випробувати фонограф, правдоподібно, придбавши його власним коштом. Перші записи він зробив тут же, у своєму городоцькому маєтку. Як зазначено у «Звіті» музею за 1897–1898 роки, у липні 1898 року в с. Городок від гурту жінок Ф. фон Штейнгель записав обжинкову пісню (Отчет, 1899, с. 30).

Вдала фонографічна спроба заохотила барона до продовження збирацьких фonoстудій. Уже восени він рекордував від мужчини дворацьку пісню «Ой у полі озерецько» (1 валик), а також на чотирьох носіях кілька творів «від сліпця-лірника з м. Степані<sup>8</sup>», зокрема, лірницьку пісню «Ой зійшла зоря вечерова та над Почаєвом стала» (1 валик), псалму «Житте моє, житте моє біднеє» (2 валики) та віншування господареві (1 валик) (Отчет, 1899, с. 30). Ф. фон Штейнгель, як і переважна більшість європейських фонографістів-першопрохідців, розпочав звукове документування народної музики із порівняно важко транскрибованих мелодій, якими були обжинкова пісня і лірницький репертуар.

Рекордовані валики зразу ж інвентаризували та передали до етнографічного відділу музею. У їх паспортах Ф. фон Штейнгель вказав час і місце запису, назву або жанр твору, прізвища виконавця і записувача. Перший пробний фоновалик був зареєстрований у музеї під номером «1427». Запис супроводжував коментар: «Ровенський повіт. с. Городок. “Обжинки” – пісня, яка співається по закінченню жнив, хор жіночих голосів, липень 1898 р.» (Отчет, 1899, с. 30). Наступні, записані Ф. фон Штейнгелем воскові циліндри мали номери «1684», «1685» та «1686». Належить наголосити, що при інвентаризації обліковувались твори, а не валики. Скажімо, псалма «Житте моє, житте моє біднеє», рекордована на двох валиках, була зареєстрована під одним номером – «1685» (Отчет, 1899, с. 30). Такого принципу в укладанні фоноколекції у музеї дотримувалися і в майбутньому.

Добрі результати, які продемонстрував фонографічний почин Ф. фон Штейнгеля сприяли тому, що вже восени 1898 року В. Мошков взявся реалізувати ідею «озвучення» вертепної скриньки, записавши на валики коляди Славутської вертепної драми. Це були ті ж твори, які збирач транскрибував зі співу О. Августиновича під час своєї експедиції по Волині 1897 року. Винятком став лише кант «Нині Адаме возвеселися», мелодію і слова якого В. Мошков власноруч не фіксував, а списав із Почаївського «Богогласника» (Богогласник, 1790, № 24).

---

<sup>8</sup>Тепер – с. Степань Сарненського району Рівненської області.

Інформантами В. Мошкова були троє мужчин, які проспівали коляди: «1) І скоїть нині, 2) Ти Давиде славний, 3) Днесь поюще, 4) Шедшетріє царі, 5) Восплачте чада, 6) От уж до тебе іде, 7) Нині Адаме». Окрім цього, на воскові циліндри В. Мошков записав ще й церковний гімн «Многая лета» та традиційне віншування – «Привітання господарям дому» (Отчет, 1899, с. 30). Усі твори збирач рекордував на трьох валиках, які були інвентаризовані в етнографічному відділі музею під номером «1687» (Отчет, 1899, с. 30). Вочевидь В. Мошков, перш ніж взятися до фонографічної роботи, поцікавився методикою звукозапису народномузичних творів, якою користувалися європейські дослідники. За тогочасною практикою, він, економно використовуючи валики, фонографував на них лише перші строфи пісень, на відміну від барона, який випробовуючи фонограф, фіксував пісні повністю.

Під час цієї ж експедиції В. Мошков, окрім названих трьох, записав ще чотири валики. Зокрема, від селянина Якова Непокучицького на двох валиках він задокументував «розповідь із єврейського побуту; гумористичну пісню (№ 1688), дві розповіді із єврейського побуту (№ 1689)» (Отчет, 1899, с. 30), на окремому валику фрагмент єврейського весілля «Kalebasetzen (‘усаджування нареченої’), яке співається при розплітанні коси» (1690) у чоловічому виконанні із супроводом скрипки, а також «концерт» інструментальної капели під час весільної вечері: «соло на скрипці з акомпанементом 2-ї скрипки і мідного басу» (Отчет, 1899, с. 30). Ці записи В. Мошкова не менш новаторські та, правдоподібно, дають відлік рекордування єврейської традиційної музичної культури в Україні.

Здобуті подвизниками українського народномузичного фонографування фонограми були відповідно оцінені у згаданому вище «Звіті» музею за 1897–1898 роки. Окрім переліку і короткої характеристики фонозаписів, там, зокрема, констатували: «У звітному році етнографічний відділ отримав нове поповнення у вигляді валиків для фонографа із ‘записаними’ на них творами народної творчості та характерною для даної місцевості музикою. Валики, які надійшли, були лише першим досвідом у цій справі; досвід можна вважати в більшості випадків вдалим і в майбутньому вирішено практикувати записи з допомогою фонографа в значно ширших обсягах» (Отчет, 1899, с. 30).

Вже наступного, 1899, року Ф. фон Штейнгель, захочений багатообіцяльним результатом, продовжив фонографування народної музики. Скориставшись перебуванням у Городку лірника з Радомишльського повіту тодішньої Київської губернії, барон на двох валиках записав від нього шість творів (Отчет, 1905, с. 56). На відміну від своїх перших проб, Ф. фон Штейнгель, очевидно, завдяки порадам В. Мошкова, вже не фіксував на валики твори повністю, а тільки їх перші строфи. Отож, він рекордував «на валику під № 4024 – коляду (?) “Слава в вишніх Богу”, російський побутовий романс “Пробудись от сна, невеста”, гру на лірі без співу, а на валику під № 4025 – кант “Святитель от[ець] Миколай”, ще один романс ‘Вчєрась я с другом сидела’ та ще один кант “Святий Харлампій”» (Луканюк, 2003, с. 29). Таким чином, запис репертуару лірників, проведений Ф. фон Штейнгелем у 1898

і 1899 роках став передвісником фонографічного проекту української інтелігенції початку ХХ століття зі звукового документування кобзарсько-лірницького репертуару, який блискуче завершив Філарет Колесса виданням двотомника мелодій дум (Мельодії, 1910; 1913).

Тож завдяки почину Ф. фон Штейнгеля та В. Мошкова у музеї сформувалася перша в Україні, а відтак і Європі колекція-архів «фонографічних валиків із записом колядок і пісень малоросійських та єврейських» (Шафранский, 1907, с. 6). Збірка налічувала п'ятнадцять циліндрів. З них вісім рекордів записав Ф. фон Штейнгель (шість у 1898 році та два – 1899) і сім – В. Мошков (1898). Хоч колекція валиків була і не надто чисельною, трактувати її саме як невеликий архів дають підстави офіційна інвентаризація фононосіїв, а також те, що збірка мала спеціальний статус в етнографічному відділі. У своєму звіті барон, зокрема, писав таке: «Особливий підрозділ (підкреслення моє. – *І. Д.*) складають фонографічні валики з записами народних пісень» (Отчет, 1905, с. 50).

Результативний почин городоцьких дослідників мав продовження вже у масштабніших проектах музею. У липні 1899 року з ініціативи Ф. фон Штейнгеля там було зорганізовано першу велику комплексну експедицію по Волині «як для загального ознайомлення з краєм, так і з метою збору різноманітних колекцій для музею» (Екскурсія, 1899, с. 176). Для участі у експедиції запросили 12 спеціалістів із різних галузей: істориків, археологів, ботаніків, зоологів, етнографів і фольклористів. Протягом двох тижнів дослідники обстежили 21 населений пункт Луцького та Рівненського повітів. Робота була добре продуманою та чітко спланованою. Члени експедиційної групи розподілили між собою обов'язки: одні проводили археологічні розкопки, фотографували, «збирали природничо-історичні колекції, інші записували різні пісні, причому в хід запустили фонограф» (Екскурсія, 1899, с. 177). Правдоподібно, як єдиний музичний етнограф, що входив до складу експедиційної команди, фонозаписи робив В. Мошков, залучивши до роботи також Степана Анікіна, Юрія Жалковського та Л. Фельдмана (Отчет, 1905, с. 6).

Наступного, 1900, року, у музеї було організовано ще одну комплексну експедицію. Вона розпочалася 15 червня та тривала місяць. За цей час її 13 учасників також різних наукових зацікавлень, обстежили села Овруцького, Новоград-Волинського, Житомирського повітів. У поїзді було «придбано багато предметів домашнього обігу, одяг, зібрано велику колекцію вишивок, а також предметів кустарного виробництва» (Отчет, 1905, с. 6). За свідченням Ф. фон Штейнгеля, одним із значних здобутків етнографічної секції музею були «записані фонографом народні пісні і місцеві єврейські мелодії» (Отчет, 1905, с. 6). І хоч у своєму дописі барон не зазначив автора фонограм, ним був В. Мошков. Дослідник і раніше виявляв заінтересованість музичною культурою єврейського народу, тож скориставшись нагодою, призбирував матеріал для своєї розвідки про єврейську традиційну культуру. Сам же Ф. фон Штейнгель, віддавши справу фонографування у надійні руки, займався археологічними дослідженнями.

Однак валики, фонографовані в обидвох комплексних експедиціях так і не були передані до музею, принаймні про них немає жодної згадки в інвентаризаційних книгах. Тому наразі складно говорити як про кількість рекордованих у тих експедиціях воскових циліндрів та записані на них твори, так і про населені пункти, де вони були схоплені. Як вважає Б. Луканюк, «не виключено, що новозаписані валики забрав із собою В. Мошков – чи то на якийсь час для транскрибування, чи назовсім, як свою власність» (Луканюк, 2003, с. 36). Підтвердженням такої думки є низка свідчень сучасників збирача. Так, І. Абрамов у дослідженні, присвяченому праці музею, зазначав, що В. Мошков для своїх студій «користувався матеріалами з духовної та матеріальної етнографії» (Абрамов, 1906, с. 251), які містилися у музеї. Та й сам Ф. фон Штейнгель у листі до М. Біляшівського, загалом тішачись, що його музей починає приносити ту користь, задля якої він врешті і створювався, серед інших дослідників, які для власних розвідок послуговувалися матеріалами установи, згадав і В. Мошкова. Барон зазначав: «Мошков надрукує в “Живій старині” обширну працю з етнографії Волині і писав мені, що буде робити велику доповідь з картинками (біопозитиви з наших негативів) і фонографом у Варшавському “Товаристві історії, філології і права” під назвою “Етнографічні матеріали Городоцького музею барона Ф. Р. Штейнгеля”» (Миронець, 2003, с. 196). Та чи були наміри В. Мошкова реалізовані поки невідомо. Принаймні у «Живій Старині» його дослідження опублікованим не було.

Дещо дивним залишається і те, що, незважаючи на очевидні збирацькі здобутки працівників Городоцького музею, фонографічна праця Ф. фон Штейнгеля та В. Мошкова не набула належного розголосу та відповідної оцінки широкої наукової спільноти кінця ХІХ – початку ХХ століття. До Городка приїжджали численні дослідники з терен Росії та зарубіжжя задля набуття досвіду організації музею та, як уже згадувалося, щоби отримати джерельний матеріал для своїх наукових студій, тож про валики їм вочевидь було відомо. Окрім того, як керівник музею, Ф. фон Штейнгель неодноразово виступав із доповідями та рефератами про роботу установи, у тому числі і про фонографічний досвід, на різноманітних конференціях та з'їздах (Марчук, 2007, с. 38). Про звукове документування народної музики в Городоцькому музеї писала преса. Та й загалом про можливості фонографа на той час було добре відомо як у підросійській, так і підавстрійській Україні (Довгалюк, 2016, с. 143–159).

З початком ХХ століття, на зміну активній праці і не менш значним досягненням, у музеї настало певне затишшя. Це було спричинено насамперед тим, що його засновники не мали можливості займатися лише справами музею. Після 1902 року вони з різних причин відійшли від безпосередньої участі у діяльності установи, хоч і надалі підтримували з її працівниками тісні стосунки. Так, М. Біляшівського 1902 року запросили очолити Київський міський художньо-промисловий музей, цього ж року В. Мошков отримав від Російського географічного товариства 200 рублів на етнографічне дослідження

Балканського півострова (Родителява, 2003, с. 19), а Ф. фон Штейнгель щораз більше часу став приділяти власній громадсько-політичній діяльності.

Загалом «Городоцький музей проіснував до 1914 року. На початку Першої світової війни барон вирішив вивезти експонати у безпечне місце» (Марчук, 2007, с. 38). Їх забрали з Городка і розпорошили по різних музейних збірках. Сьогодні окремі предмети містяться у Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України (скринька Славутського вертепу), «Національному музеї народно-декоративного мистецтва (вишивка, ткацькі вироби), Національному художньому музеї та Музеї Івана Гончара (колекції фотографій)» (Якель, 2011) тощо. Подальша доля валиків із фоноархіву музею, як і їх місцезнаходження наразі невідоме.

**Висновки.** Отож, завдяки барону Ф. фон Штейнгелю українці в трійці перших у Європі розпочали звукове документування народних мелодій. Власноруч випробувавши новітню техніку і пересвідчившись у її неабияких можливостях, барон не лише сам продовжив фонографування музичного фольклору у рамках праці створеного ним же Городоцького краєзнавчого музею, а й залучив до новітньої справи В. Мошкова. Завдяки Ф. фон Штейнгелю фонографування народної музики було виокремлено в спеціальний напрям досліджень. Під його загальним керівництвом упродовж чотирьох років новітню техніку задіювали до різного типу досліджень: пробних записів народної музики, виконання тематичних проєктів, зокрема, фонографічного дослідження лірницького репертуару та єврейської музичної культури, рекордування народних мелодій у комплексному польовому експедиційному дослідженні Волині. Новаторські кроки барона у вивченні народної музики виявилися настільки сміливими, що його почин не відразу підтримали в Україні. Мусів минути певний час, щоби українські дослідники народної музики змогли повністю осмислити значення об'єктивності фонографічного документування народних мелодій для їх наукового вивчення. Далекоглядною, перспективною ініціативою Ф. фон Штейнгеля стало заснування у музеї архіву фонограм. І хоча історично-політичні умови не дали Ф. фон Штейнгелю та його соратникам вповні реалізувати задумане, фонограмархів Городоцького музею фактично став першим на континенті бодай і не великим, та все ж архівом фонограм і за сприятливих обставин мав усі шанси перерости у серйозну народномузичну науково-дослідну установу.

#### Список посилань

1. Абрамов И. Городецкий музей Волынской губернии барона Ф. Р. Штейнгель. *Живая Старина*. Санкт-Петербург, 1906. Вып. 4. С. 249–254.
2. *Богогласник*. Почаїв, 1790. 606 с.
3. Бухало Г. Барон Штейнгель. *Червоний прапор*. Рівне, 1991, 7 листопада.
4. Грабовський С. *Федір Штейнгель* [Електронний ресурс]. Режим доступу : [www.radiosvoboda.org/content/article/962592.html](http://www.radiosvoboda.org/content/article/962592.html) (Дата звернення : 14.06.2017).

5. Дідух Л. Микола Біляшівський і розвиток місцевих музеїв в Україні (кінець XIX – поч. XX ст.). *Наукові записки. Національний університет «Києво-Могилянська академія»*. Київ, 2006. С. 26–32. (Серія Історичні науки ; т. 52).
6. Довгалюк І. Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції. Львів : ЛНУ ім. Франка, 2016. 650 с.
7. Луканюк Б. Найперші фонографічні записи в Україні: Городоцький музей. *Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся*. Рівне, 2003. Вип. IV. С. 19–45.
8. Марковський Є. Український вертеп. Розвідки і тексти. Вип. 1. Матеріали з української народної драми. *Збірник Історично-філологічного відділу. Етнографічна комісія. Всеукраїнська академія наук*. Київ, 1929. Т. 1. 201 с.
9. Марчук Л. Вишнева гора барона. *Citi Life*. 2007, травень. № 5 (33). С. 34–39.
10. Мельодії українських народніх дум списав по фонографу і зредагував Філярет Колесса : у 2 серіях. Львів, 1910. Серія I. LXXXVIII + 178 + 20 с. (Матеріяли до української етнології ЕК НТШ ; т. XIII); 1913. Серія II. XVI + 195 + 43 с. (Матеріяли до української етнології ЕК НТШ ; т. XIV).
11. Миронець Н. Бібліотека барона Ф. Р. Штейнгеля як науково-дослідний відділ Городоцького музею Волинської губернії. *Рукописна та книжкова спадщина України*. 2003. Вип. 8. С. 190–200.
12. Миронець Н. Персоналії в історії створення бібліотеки Городоцького музею Волинської губернії барона Ф. Р. Штейнгеля [Електронний ресурс]. Наукові праці НБУВ. – Київ, 2004. – Вип. 13. С. 320–328. Режим доступу : [http://istvolyn.info/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2097:&catid=31](http://istvolyn.info/index.php?option=com_content&view=article&id=2097:&catid=31) (Дата звернення : 13.04.2017).
13. Михайлова Р. «Искренне Ваш, барон Штейнгель». *Стиль&Дом : Престиж – Стиль – Личность*. 2000. № 5/24. С. 132–135.
14. Непомнящий Г. Життєвий шлях Ф. Штейнгеля. *Діячі науки і культури рідного краю : матеріали, тези наукової конференції, студентів, аспірантів, молодих викладачів*. Рівне, 1993. С. 14–15.
15. Отчет Городецкого музея Волынской губернии барона Ф. Р. Штейнгель за первый год (с 25 ноября 1896 г. по 25 ноября 1897 г.). Варшава, 1898. 60 с.
16. Отчет Городецкого музея Волынской губернии барона Ф. Р. Штейнгель за второй год, с 25 ноября 1897 г. по 25 ноября 1898 г. Киев, 1899. 59 с.
17. Отчет Городецкого музея Волынской губернии барона Ф. Р. Штейнгель. С 25 ноября 1898 г. по 25 ноября 1904 г. Киев, 1905. С. 82 с.
18. Решетов А. В. А. Мошков как учёный. Информационно-аналитический вестник SerinSu (2010) [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://serin.su/publ/a\\_m\\_reshetov\\_v\\_a\\_moshkov\\_kak\\_uchenyj/1-1-0-18](http://serin.su/publ/a_m_reshetov_v_a_moshkov_kak_uchenyj/1-1-0-18) (Дата обращения : 25.08.2017).
19. Родителява М. В. А. Мошков: материалы к биографии. Фольклористическое наследие В. А. Мошкова. Санкт-Петербург, 2003. С. 10–21.

20. Українець А. Добродійна діяльність барона Ф. Р. Штейнгеля (2010). [Електронний ресурс] // Наукові записки Рівненського обласного краєзнавчого музею. До 140-річчя з дня народження Ф. Р. Штейнгеля. Вип. VII. С. 34–42. Режим доступу: [http://istvolyn.info/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1893&Itemid=25](http://istvolyn.info/index.php?option=com_content&task=view&id=1893&Itemid=25) (Дата звернення : 22.04.2017).
21. Шафранский А. Экскурсия в с. Городок, Волынской губернии. Музей барона Ф. Р. Штейнгель. (Из уроков отчизноведения) А. И. Шафранского (Оттиски з журналу «Возрождение», 1907 г., іюнь, кн. 3). Кременец, 1907. 14 с.
22. Экскурсия от Городецкого музея Волынской губернии барона Ф. Р. Штейнгель. *Кіевская Старина*. Київ, 1899. Т. LXVII, декабрь. С. 176–177.
23. Якель Р. Німецький барон з українською душею [Електронний ресурс]. Дзеркало Тижня. Україна. 28 січня 2011. Режим доступу: [http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/nimetskiy\\_baron\\_z\\_ukrayinskoju\\_dusheyu.html](http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/nimetskiy_baron_z_ukrayinskoju_dusheyu.html) (Дата звернення : 19.05.2015).
24. Stumpf C. Das Berliner Phonogrammarchiv. *Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*. Berlin, 1908. 22.02. S. 225–246.

#### References

1. Abramov, I. (1906). Horodetskii muzei Volynskoi hubernii barona F.R.Shtainhel [Gorodotsky museum by Volyn province, baron F.R. Shteynhel]. *Zhyvaia starina*, issue 4, 249–254 [In Russian]
2. *Bohohlasnyk* [Goddess]. (1790). Pochaiv. [In Ukrainian, In Poland].
3. Bukhalo, H. (1991, November 7th). Baron Shtainhel [Baron Shteynhel]. *Chervonyi Prapor*. [In Ukrainian].
4. Hrabovskyi, S. (2007). *Fadir Shtainhel* [Fedir Shteynhel]. Retrieved from
5. [www.radiosvoboda.org/content/article/962592.html](http://www.radiosvoboda.org/content/article/962592.html) [In Ukrainian].
6. Dovhalyuk, I. (2016). *Fonohrafuvannia narodnoi muzyky v Ukraini: istoriia, metodolohiia, tendentsii* [Photographing Folk Musician Ukraine: History, Methodology and Tendencies]. Lviv: LNU imeni Ivana Franka. [In Ukrainian].
7. Didukh, L. (2006). Mykola Biliashivckii i rozvytok mistsevykh muzeiv v
8. Ukraini (kinets XIX – poch. XX st.) [Nikolay Belyashevsky and the development of local museums in Ukraine (the end of XIX – the beginning of XX century)]. *Naukovi zapysky. Natsionalnyi universytet “Kyievo-Mohylianska akademiia”*: *Seriia Istorychni nauky*, vol. 52, 26–32. [In Ukrainian].
9. Lukaniuk, B. (2003). Naipershi fonohrafichni zapysy v Ukraini:
10. Horodotskyi muzei [The very first phonographic recordings in Ukraine: Gorodotsky museum]. *Etnokulturna spadshchyna Rivenskoho Polissia*, issue IV, 19–45 [In Ukrainian].
11. Markovskyi, Ye. (1929). Ukrainyskyi vertep. Rozvidky i teksty. Vyp. 1. Materialy z ukraïnskoi narodnoi dramy. *Zbirnyk Istorychno-filolohichnoho*



- viddil. Etnohrafichna konisiia. Vseukrainska akademiia nauk. t. 1. Kyiv. [In Ukrainian].*
12. *Melodii ukrainskykh narodnykh dum spysav po fonografu i zredahuvav Filaret*
  13. *Kolessa : u 2 seriiah (1910). [Melodies of Ukrainian folk thoughts writing off phonograph and editing Filaret Kolessa: in 2 series]. Lviv, series; ser. II (913). [In Ukrainian].*
  14. Myronec, N. (2003). Biblioteka barona F.R. Shtainhelia yak naukovo-doslidnyi viddil Horodockoho muzeu Volynskoi hubernii [The library by baron F.R. Shteynhel as ascientific – research by Gorodotsky museum in Volyn province]. *Rukopysna ta knyzhkova spsdshchyna Ukrainy*, issue 8, 190–200 [In Ukrainian].
  15. Myronec, N. (2004). Personalii v istorii stvorennia biblioteky
  16. Horodockoho muzeu Volynskoi hubernii barona F.R. Shtainhelia [Personalities in the history of the library creation of Gorodotsky museum in Volyn province of baron F.R. Shteynhel]. *Naukovi praci NBUV*, Kyiv, issue 13, 320–328. Retrieved from [http://istvolyn.info/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2097:&catid=31](http://istvolyn.info/index.php?option=com_content&view=article&id=2097:&catid=31) [In Ukrainian].
  17. Mykhailova, R. (2000). “Iskrenie vash, Baron Shtainhel” [«Sincerely yours, Baron Shteynhel»]. *Stil&Dom : Prestizh – Stil – Lichnost*, 5/24, 132–135 [In Russian]
  18. Moshkov, V. (2000). Shopkav Varshave [Shopka in Warsaw]. *Baian*, 8 [In Russian]
  19. Nepomniashchyi, H. (1993). Zhyttievyi shliakh F. Shtainhelia [Way of life by
  20. F. R. Shteynhel]. In *Diiachi nauky i kultury ridnoho krayu. Materialy, abstracts naukovoi konferencii studentiv, aspirantiv, molodykh vykladachiv 1993* (pp. 14–15). Rivne. [In Ukrainian].
  21. *Otchot Horodeckaho muzeia Volynskoi hubernii barona F. R. Shtainhel za pervyi hod (s 25 noiabria 1896 h. po 25 noiabria 1897 h.)* [The report of Gorodotsky museum in Volynprovince by baron F. R. Shteynhel for the first year (since 25 of November 1896 till 25 of November 1897)]. (1898). Varshava.
  22. *Otchot Horodeckaho muzeia Volynskoi huberni barona F. R. Shtainhel za vtoroi hod, s 25 noiabria 1897 h. po 25 noiabria 1898 h.)* [The report of Gorodotsky museum in Volynprovince by baron F. R. Shteynhel for the second year since 25 of November 1987 till 25 of November 1898]. (1899). Kyiv. [In Ukrainian].
  23. Reshetov, A. (2010). V.A. Moshkov kak uchonyi [V. A. Moshkov as a scientist]. *Informacionno-analeticheskii vestnik SerinSu*. Retrieved from [http://serin.su/publ/a\\_m\\_reshetov\\_v\\_a\\_moshkov\\_kak\\_uchenyj/1-1-0-18](http://serin.su/publ/a_m_reshetov_v_a_moshkov_kak_uchenyj/1-1-0-18) [In Russian]
  24. Roditeleva, M. (2003). V.A. Moshkov: materially k biohrafii [V. A. Moshkov: materials to biography]. In *Folkloristicheskoe nasledie V.A. Moshkova* (pp. 10–21). Sankt-Peterburh. [In Russian]
  25. Ukraineec, A. (2010). Dobrochynna diyalnist barona F. R. Shtainhelia

- 26.[Charityactivity of baron F. R. Shteynhel]. *Naukovi zapysky Rivenskoho oblasnoho kraieznavchoho muzeiu. Do 140-richchia z dnia narodzhennia F. R. Shtainhelia*. Vyp. VII, 34–42. Retrieved from [http://istvolyn.info/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1893&Itemid=25](http://istvolyn.info/index.php?option=com_content&task=view&id=1893&Itemid=25) [In Ukrainian].
- 27.Shafranskii, F. (1907). *Ekskursiia v s. Horodok, Volynskoi hubernii*.
- 28.*Muzei barona F.R. Shtainhel* [Excursion in the village Town, Volynprovince, baron F.R. Shteynhel]. Kremenets [In Ukrainian]
- 29.Ekskursiia ot Horodeckaho muzeia Volynskoi hubernii barona F. R. Shtainhel. (1899). [The excursion from Gorodotsky museum in Volynprovince bybaron F. R. Shteynhel]. *Kievskaiia Starina*. Vol. LXVII, 176–177. Kiev. [In Ukrainian]
- 30.Yankel, R. (2011. 01. 28.) Nimetskyi baron z ukrainskou dusheu [German baron with Ukrainian soul]. *Dzerkalo Tyzhnia. Ukraina*. Retrieved from [http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/nimetskiy\\_baron\\_z\\_ukrayinskoyu\\_dusheyu.html](http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/nimetskiy_baron_z_ukrayinskoyu_dusheyu.html) [In Ukrainian].
- 31.Stumpf, C. (Berlin, 1908. 22.02). Das Berliner Phonogrammarchiv. *Internationale Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*, pp. 225–246.

© Довгалюк І. С., 2018

## КОНТЕКСТ

УДК 78.031”06:780.614.1 (477)

### THE BANDURA AND KOBZARDOM IN UKRAINE TODAY

**Mishalow Victor**

PhD Adjunct Research Fellow,  
Monash University, Melbourne, Australia  
victor.mishalow@yahoo.com  
<https://orcid.org/0000-0002-5194-8964>

Opinions regarding the polarisation of bandura performance in Ukraine. The juxtaposition of authentic and academic approaches to the bandura performance, repertoire and construction, and the evolution of audience musical preferences and its influence on contemporary performers.

**Key words:** academic performance, bandura, folklorism, kobzar, kobzarstvo, traditional bandura.

### БАНДУРА ТА КОБЗАРСТВО В УКРАЇНІ СЬОГОДНІ

**Мішалов Віктор**

PhD Adjunct Research Fellow,  
Monash University, Melbourne, Australia  
victor.mishalow@yahoo.com  
<https://orcid.org/0000-0002-5194-8964>

Погляди щодо поляризації в мистецтві гри на бандурі в сучасній Україні. Порівняння автентичних та академічних підходів до бандури, репертуару та конструкції, а також розвиток музичних переваг слухачів і вплив на сучасних виконавців.

**Ключові слова:** бандура; традиційна бандура; академічне виконавство; фольклор; кобзар; кобзарство.

### БАНДУРА И КОБЗАРСТВО В УКРАИНЕ СЕГОДНЯ

**Мишалов Виктор**

PhD, Adjunct Research Fellow,  
Monash University, Melbourne, Australia  
victor.mishalow@yahoo.com  
<https://orcid.org/0000-0002-5194-8964>

Взгляды на поляризацию в искусстве игры на бандуре в современной Украине. Сравнение аутентичных и академических подходов к бандуре, репертуара и конструкции, а также развитие музыкальных предпочтений слушателей в современных исполнителей.

**Ключевые слова:** бандура; традиционная бандура; академическое исполнение; фольклор; кобзарь; кобзарство.

In Ukrainian culture, the itinerant folk musicians known as kobzars have an esteemed position. Taras Shevchenko's first collection of poems, published in 1841, was entitled "The Kobzar", and from at least that time the term and associated concepts have been at the forefront of an emerging Ukrainian identity.

The Ukrainian term "kobzarstvo" encompasses the traditions and culture of the kobzars (Humeniuk, 1967). The term "kobzar" however, is interpreted differently in different parts of Ukrainian society. For some people the definition is quite loose and not specific. It seems that for some it is enough to just hold the bandura and strike several strings and you will be considered a kobzar (Kononenko, 1997). Others are more specific, and consider that only males who have undergone appropriate professional training can be considered as kobzars. Others consider all those singing to the accompaniment of the bandura as kobzars. This is a more precise understanding, but the parameters for defining a kobzar can be even more specific. The notion of kobzardom is restricted by some to those playing on the old-time traditional instruments while yet others restrict these parameters even more by repertoire, that is, to those who perform works that were traditionally performed by the traditional blind kobzars (dumas, psalms, kants, etc.) of the 19<sup>th</sup> century (Kushpet, 1998).

The date of the first appearance of the term "kobzar" is not known. Although the appearance of the term "kobza" can be traced to the 14<sup>th</sup> century, it seems the term "kobzar" arose in the Ukrainian language somewhere at the end of the 18<sup>th</sup> century. Although the term "bandura" appears later in the 15<sup>th</sup> century, the term "bandurist" is found in earlier documents, than the term "kobzar" (Kononenko, 1997). This raises some questions: Why was the term "bandurist" more common in written sources than the term "kobzar" if the musical instrument known as a kobza is considered to be older than the bandura, and a precursor for the bandura? Can the court bandurists be considered kobzars? Is the kobzar tradition a separate phenomenon from bandura playing, and what and how do they differ?

In rural settings, kobzars were considered professional musicians (Kushpet, 1998) i.e. they had specific training and received remuneration for their services. In 19<sup>th</sup> century rural Ukraine it was thought that some 3 % of the population had some form of blindness, and being apprenticed to become a kobzar was a career choice for the blind. Being a kobzar was considered a vocation. Blind boys or boys who had physical injuries, that did not interfere with the pursuit of this professional activity were encouraged to be apprenticed to a kobzar. After an apprenticeship to a master, the novice had to demonstrate his knowledge of specific skills, repertoire and technical mastery of their specific instrument. Amongst the kobzars themselves there existed different ranks, which differentiated the kobzars according to age, skill, knowledge and experience (Cheremskyi, 2002).

Today, few contemporary performers on the bandura are blind, and as a result it is difficult to call these modern performers "kobzars". Those blind performers who

exist often do not perform traditional repertoire, whilst others do not play the traditional instrument. Even fewer people adhere to the kobzar lifestyle and traditions.

The tradition of the kobzars, seems to have arisen from a single centre but developed into a number of regional traditions, confined to Right-bank Ukraine, and specifically to three gubernias – Chernihiv, Poltava and Kharkiv. At the beginning of the XX century only a handful of blind players had survived, with the kobzar tradition becoming extinct by the late 1930's (Kushpet, 1998).

The kobzar tradition was however replaced by a different art form – one based on the powerful depiction of kobzars in Ukrainian literature, but which diverged significantly, being shaped by the political changes that Ukraine underwent in the 20<sup>th</sup> century.

Initially the Soviets saw the bandura and traditional folk arts as being proletarian in nature, and supported the musical endeavors of folk musicians who played the bandura, however, in time it grew to be perceived as being unsophisticated and a relic of the past, and ultimately a tool for anti-Soviet agitation. After a short period where bandurists and kobzars were brutally persecuted, the tide turned to using the bandura as a tool for the dissemination of Soviet culture. It continued to be used in folkloric productions, but at the same time was constantly changing being “improved” and ultimately losing contact with its initial base (Humeniuk, 1967).

There was a perceptible drive to perfect the design of the instrument, the technique of performance, and to widen the instruments repertoire. Simultaneously the traditional kobzar repertoire and tradition were considered primitive and unsophisticated and ultimately anti-Soviet. The design and sound of the instrument changed significantly with the introduction of metal strings, the expansion of the range and the addition of chromatic strings, a complex mechanism for the rapid retuning of the strings. The repertoire became more “sophisticated” with the addition of pieces that reflected the realities of Soviet life and which departed radically from the traditional moralistic repertoire of the kobzars. Para-religious works, such as kants and psalms, disappeared, and were considered a religious remnant in a society that fostered atheism. The elimination of para-religious works from the bandurists repertoire was followed by the virtual disappearance of Ukrainian epics known as dumas and also of historical songs. These were replaced by works of a more cosmopolitan nature based primarily on transcriptions of simple piano works and with the inclusion of romances and modern songs about romance or that sang praises to political personalities or projects and events. This repertoire reflected a period of innovation, where everything new was praised. The establishment of a cult of technological invention became the call of the day. However, the audience base did not expand, but in fact shrank. The new repertoire and changed art form did not cater to those who were followers of the new and modern, and at the same time lost many of its listeners and followers of traditional kobzar music.

Society however, demands choices. Monopolies are not tolerated well, and in the absence of choice, an opposition will often develop, because of the needs for personal choice.

In Ukraine, people who were interested in and who honoured age old traditions always existed, but in the 20<sup>th</sup> century this group began to grow and take the place of an oppositional force. Initially it was a small group who loved folk traditions and folk songs, and who were able to distance themselves from more blatant forms of national awareness. Eventually their interest grew more specific, regarding authentic folklore, with adherents improving their knowledge, scrupulosity and erudition.

In the bandura field, this movement towards authenticity in performance began to form around Heorhiy Tkachenko.

Heorhiy Tkachenko was a trained architect who became interested in Ukrainian traditions and had in the process been drawn to the traditional bandura. He went through the stages of folklorism, where at one time he played on an improved bandura with chromatic strings. Over time he deliberately withdrew from this instrument and turned to the traditional folk bandura. In it, and in the kobzar tradition, he found something that satisfied his artistic nature and he calmly and persistently pursued this art form.

Although Tkachenko was born in an ethnically Ukrainian village, this village found itself on the Russian side of the political border between Ukraine and Russia, a fact that helped him to later study in Moscow, where he had lived and worked as an architect most of his life. In the 1930's, divorced from Ukraine, he missed many of the purges that had decimated Ukrainian intellectual cultural life, and specifically the persecution of the bandurists and kobzars. Upon becoming a pensioner, he swapped his Moscow residence with a relative, and moved to Kyiv, where he was quickly surrounded by a group of people with similar interests. The authentic bandura performances that Tkachenko demonstrated were unique, as this form of performance and its remnants had disappeared in Ukraine.

A group of followers and students quickly established themselves around him. This group grew, especially after Mykola Budnyk and Mykola Tovkailo began making their own traditional banduras. This group of followers ultimately led to the establishment of a formal organization known as the "Kobzar guild" that united those who were interested the traditional bandura and kobzar traditions. This movement has continued to grow in the number of members and followers and also in its activities, with a growing numbers of performances, concerts and festivals, and the establishment of similar kobzar guilds in cities such as Poltava, Kharkiv and Lviv. It has also been the inspiration for the production of films, recordings websites and conferences and has been active in bringing attention to the authentic depiction of the kobzar legacy in artistic works such as painting, recording and film.

As a movement, it has united mainly non-professional musicians, as most of its members are professionals in various professions except music. Despite the lack of professional musicians within its ranks, it has produced or reintroduced a significant body of materials, starting from the resurrection and reintroduction of forgotten repertoire such as the traditional kants and psalms, and has inspired a growth in interest in authentic performance of epic dumas and their authentic performance practice. The group has also fostered an interest in the crafting of handmade traditional folk instruments and also been a driving force in the review of the history

and the traditions of the kobzars.

This traditional movement is juxtaposed by the continuation of teaching the academic bandura in the conservatories. Academic bandurists continue to focus on the technical aspects of bandura performance that were founded and developed in the previous Soviet period. Their repertoire continues to be based primarily on piano transcriptions, the cultivation of trained “opera” singing to the accompaniment of the academic bandura.

The Academic movement in recent years however, seems to have lost much of its vitality, and is trying to find itself within the changing parameters of modern post-soviet society. Previously the number of professionally trained conservatory bandurists was restricted in number, and by gender. The bulk of the performers it is producing were female. This is quite perplexing as only 1 in 25 bandurists studying bandura in tertiary establishments today is male, however, the only professional ensemble is a male bandurist capella. There are no professional female capellas. As a result, the conservatories are not preparing professional musicians for these state funded artistic collectives. It is hard to imagine any other government funded professional musical collective such as a symphonic orchestra, with so few professionally trained musicians.

The bulk of the repertoire for the academic bandura is made up of transcriptions of simple classical piano works that have little to do with the bandura tradition and do not take into account the technical potential of the bandura and how it differs from the piano or other instruments. When the bandura is taught as an accompanying instrument, it is used to accompany romances and operatic arias accompanying a trained operatic voice. There have to date been no bandurists that have a repertoire of songs sung with a folk voice using the chest register, but this can be understood if one understands the developmental direction of academic bandurists – away from what is perceived as unsophisticated sources to more sophisticated academic music.

If one considers that if the conservatories are not preparing performers for state funded bandurist capella, but are preparing teachers for other musical establishments then the matter takes a somewhat dismal turn. The Chernihiv musical instrument factory stopped crafting banduras in 1991, and as a result such banduras are now hard to come by and the price has continued to rise. Most of the banduras available today are refurbished instruments, some over 50 years old. Children’s size and teenage size instruments are not available, with the bulk of such instruments that have survived are becoming unplayable. Without the availability of inexpensive instruments for children and amateurs, the future of bandura courses in these music schools and the need for bandura teachers and the academic bandura in general looks quite bleak.

So what can we see in the future for the bandura in Ukraine?

Firstly, the academic bandurists need to demonstrate a pro-active stance regarding the development of audiences and the development of a support network for professional bandurists. A model that could be emulated is the manner in which A. Segovia and his classical guitarists followers developed their audiences. Audiences mean professional performances, and this in turn means performers are

paid. Performances generate funds for compositions and arrangements and the need for high quality concert instruments in the future as performers vie for a better product. It will generate interest in playing the bandura and also future students. Without an audience the art of playing the bandura will dissipate.

The success of the folk and authentic bandura movement should be seized by the academic community and recognized. Academic bandurists should turn to the authentic tradition for inspiration regarding repertoire, sound production, and technique.

The same can be said about the Bandurist Capella movement. In recent times it has transformed itself into just a choir with bandura accompaniment, which differs from a choir with piano or orchestral accompaniment only in the fact that the works are less complicated. Rather than taking standard choir repertoire and simplifying it, it should turn to its previous legacy and develop some of the para-religious forms and dumas into inspirational large-scale works. To do this, the directors of such ensembles need to be well versed in bandura culture rather than just choral conductors.

Regarding bandura manufacture, factory production of musical instruments in general is falling a round the world. Large-scale production is not feasible in today's musical climate specifically when discussing the bandura, yet there is still a need for quality instruments. A program for the support and education of individual makers should be supported in order that individual makers fill in the gap that has grown with the closing of the Chernihiv musical instrument factory. There is a significant need for qualified repairmen and makers of individual instruments. Maybe the establishment of a set of courses or a school for folk instrument manufacture, and the bandura specifically is warranted.

The polarization of bandura culture into authentic and academic subgroups which seemed to be opposed to each other and working at cross causes should be de-escalated, and the energy that is lost in such activities redirected into more positive directions, such as educating and growing followers and audience.

#### **Список посилань**

1. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ, 1967.
2. Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. Київ : Музична Україна, 1980. 182с.
3. Kononenko Natalie Ukrainian Minstrels – And the blind shall sing – ME Sharpe, NY, 1997. 360с.
4. Кушпет В. Духовність – основа кобзарства. Бандура. 1998. Вип. 63–64. С. 45–48.
5. Лисенко М.В. Народні музичні інструменти на Україні. Київ : Мистецтво, 1955. 62с.
6. Mizynec V. Folk Instruments of Ukraine – Melbourne, Australia : «Bayda Books», 1987. 48с.
7. Нолл В. Паралельна культура в Україні в епоху сталінізму. Родовід. 1993. №5. С. 37–41.



8. Самчук У. Живі струни. Бандура і бандуристи. Детройт, США, 1976.
9. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків. 2002. 290 с.
10. Черемський К. Кобзарство і бандурництво: Діалог двох Традицій. Традиції і сучасне в українській культурі. Тези доповідей Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 125-річчю Гната Хоткевича. Харків. 2002. С. 96–101.

### References

1. Humeniuk, A. (1967). *Ukrainski narodni muzychni instrumenty* [Ukrainian folk musical instruments]. Kyiv [In Ukrainian].
2. Kyrdan, B., Omelchenko A. (1980). *Narodni spivtsi-muzykanty na Ukraini* [Folk singers-musicians in Ukraine]. Kyiv : Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].
3. Kononenko, N. (1997). *Ukrainian Minstrels – And the blind shall sing –* ME Sharpe, NY.
4. Kushpet, V. (1998). *Dukhovnist – osnova kobzarstva* [Spirituality is the foundation of kobzardism]. *Bandura*. Issue 63-64, 45-48.
5. Lysenko, M.V. (1955). *Narodni muzychni instrumenty na Ukraini* [Folk musical instruments in Ukraine]. Kyiv : Mystetstvo. [In Ukrainian].
6. Mizynec, V. (1987). *Folk Instruments of Ukraine*. Melbourne, Australia : «Bayda Books».
7. Noll, V. (1993). *Paralelna kultura v Ukraini v epokhu stalinizmu* [Parallel culture in Ukraine in the era of Stalinism]. *Rodovid*, 5, 37-41.
8. Samchuk U. (1976). *Zhyvi struny. Bandura i bandurysty* [ Live strings – The Bandura and Bandurists]. Detroit, USA.
9. Khotkevych, H. (2002). *Muzychni instrumenty ukrainskoho narodu* [Musical instruments of the Ukrainian people]. Kharkiv. [In Ukrainian].
10. Cheremskiy, K. (2002). *Kobzarstvo i bandurnytstvo: Dialoh dvokh Tradytsii. Tradytsii i suchasne v ukrainskii kulturi* [Kobzardom and Bandurism: A Dialogue of Two Traditions. Traditions are modern in Ukrainian culture]. In *Tezy dopovidei Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii, prysviachenoї 125-richchuu Hnata Khotkevycha* (pp. 96-101). Kharkiv. [In Ukrainian].

© Mishalow V., 2018

УДК 780.614.13.091(477.82):351.858

## ВИКОНАВСЬКА ТВОРЧИСТЬ БАНДУРИСТІВ ВОЛИНИ ЯК ДЖЕРЕЛО ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ

**Чернецька Наталія**

кандидат мистецтвознавства, старший викладач,  
Східноєвропейський національний  
університет імені Лесі Українки  
проспект Волі, 13, м. Луцьк, Україна  
n.chernetska77@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-5478-0677>

**Мета роботи.** Дослідження пов'язане з вивченням виконавської творчості бандуристів та виявленням засобів впливу на громадськість регіону на основі вивчення й аналізу концертних програм і публікацій у пресі. **Методологія дослідження** полягає в поєднанні соціологічного методу, який ми використовували в процесі інтерв'ювання представників бандурного мистецтва, та описового – для аналізу концертної діяльності окремих виконавців й ансамблів бандуристів. **Результати й висновки.** Відзначено вплив соціокультурних реалій на поетапність розвитку бандурного мистецтва Волині. Доведено, що виконавській творчості бандуристів притаманна просвітницько-патріотична місія, а саме пропагування кращих зразків високодуховної музичної й поетичної спадщини, популяризація творчості Т. Шевченка та Лесі Українки, творів героїко-патріотичного спрямування (думи, історичні пісні, стрілецькі й повстанські пісні). З'ясовано, що в різні історичні періоди виконавська діяльність бандуристів спонукала волинян зберігати та розвивати духовні традиції й культурні надбання, стала засобом духовного збагачення волинської громади, інтенцією ідеї національного самоствердження. Установлено, що бандурне виконавство виступає вагомим чинником патріотичного виховання молоді, що особливо важливо в процесі формування національних орієнтирів сучасного молодого покоління й певним чином позначиться на змісті та структурі цінностей українського суспільства в майбутньому.

**Ключові слова:** бандурне мистецтво; Волинь; виконавство; репертуар; концертно-просвітницька діяльність.

## ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ТВОРЧЕСТВО БАНДУРИСТОВ ВОЛИНИ КАК ИСТОЧНИК ФОРМИРОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО САМОСОЗНАНИЯ

**Чернецкая Наталия**

кандидат искусствоведения, старший преподаватель,  
Восточноевропейский национальный университет имени Леси Украинки,  
проспект Воли, 13, г. Луцк, Украина  
n.chernetska77@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-5478-0677>

**Цель работы.** В работе исследуется исполнительское творчество бандуристов и определяются средства воздействия на общественность региона, что основываются на изучении и анализе концертных программ и публикаций в прессе. **Методология** исследования заключается в сочетании социологического метода, который использовался нами в процессе интервьюирования представителей бандурного искусства, и описательного – для анализа концертной деятельности отдельных исполнителей и ансамблей бандуристов. **Результаты и выводы.** Отмечается влияние социокультурных реалий на поэтапность развития бандурного искусства Волини. Доказывается, что исполнительскому творчеству бандуристов присуща просветительно-патриотическая миссия, а именно пропаганда лучших образцов высокодуховного музыкального и поэтического наследия, популяризация творчества Т. Шевченко и Леси Украинки, произведений героико-патриотического направления (думы, исторические и повстанческие песни). Нами выясняется, что в разные исторические периоды исполнительская деятельность бандуристов побуждала волынян сохранять и развивать духовные традиции и культурные достижения, стала средством духовного обогащения волынского общества, интенцией идеи национального самоутверждения. Делается вывод, что бандурное исполнительство выступает весомым фактором патриотического воспитания молодежи, что особенно важно в процессе формирования национальных ориентиров современного молодого поколения и определенным образом скажется на содержании и структуре ценностей украинского общества в будущем.

**Ключевые слова:** бандурное искусство; Волинь; исполнительство; репертуар; концертно-просветительская деятельность.

## THE PERFORMING ART OF BANDURA PLAYERS IN VOLYN AS A SOURCE OF NATIONAL IDENTITY FORMATION

**Chernetska Nataliya**

Ph.D. of Art – Senior Teacher of the department of music-practical training  
of Lesya Ukrainka Eastern European National University,  
Volya avenue, 13, Lutsk, Ukraine  
n.chernetska77@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-5478-0677>

**Purpose.** The research is related to the study of bandura artist performances and the identification of means of their influencing the public in the region, based on the overview and analysis of concert programmes of the groups and of publications in the press. **The methodology of research** is to combine the sociological method used in the process of interviewing representatives of bandura art, and a descriptive method for the concert activity analysis of individual performers and bands of bandura players. **Results and conclusions.** The influence of social and cultural realities on the progressive development of bandura art in Volyn is emphasized. It has been proved that the performing art of bandura players is characterised by an educational and patriotic mission, namely the promotion of the best samples of elevated spiritual musical and poetic heritage, the popularisation of T. Shevchenko and Lesya Ukrainka's works, as well as works of heroic and patriotic orientation (dumas, historical songs, striletski and guerilla songs), folklore melos. It was clarified that in various historical periods the performance of bandura players encouraged Volynians to preserve and develop spiritual traditions and cultural heritage, having become the means of spiritual enrichment of the Volyn community, the intention of the idea of national self-establishment. It has been found that bandura performance is a significant factor in the patriotic education of young people, which is especially important in the process of forming the national priorities of modern young generation and that will in some way affect the content and structure of the values of Ukrainian society in the future.

**Key words:** bandura art; Volyn; performance; repertoire; concert and enlightenment activity.

**Вступ.** Загальносупільне усвідомлення вагомості музичної культури та унікальність бандурного мистецтва посилюють інтерес до бандурної практики. Нині мистецтвознавча наука спонукає до вивчення музичної культури різних регіонів України. В останні роки з'явилося чимало розвідок стосовно досліджень різних аспектів бандурного мистецтва, проте вивчення бандурної практики окремого регіону стало предметом зацікавлення лише науковців Дніпропетровщини та Тернопільщини. У XXI ст. актуалізовано регіональне дослідження концертно-виконавської спадщини творчих колективів бандуристів й окремих виконавців. Актуальність обраної теми зумовлена відсутністю

досліджень ролі виконавського мистецтва бандуристів у збереженні духовних традицій та культурних надбань української нації, у формуванні ідеї національного самоствердження.

**Аналіз попередніх публікацій та досліджень.** Вивчення музичної культури Волині 20–30-х рр. ХХ ст. розкрито в дослідженнях волинського науковця П. Шиманського. Деякі аспекти діяльності бандуристів цього періоду розглянуто в історико-літературній спадщині письменника У. Самчука, у науково-публіцистичних й історико-краєзнавчих нарисах Р. Гіщинської, В. Денисюка, В. Ємця, Б. Жеплинського, С. Мельничука, М. Онуфрійчука, працях О. Дубас, Л. Косаковської, О. Легкун, В. Мішалова, Н. Стащенко. Основні джерела вивчення виконавської діяльності бандуристів – це переважно замітки з рубрик концертної хроніки українських періодичних видань 20–30-х рр. ХХ ст., а також другої половини ХХ ст. («Українська нива», «Волинське слово», «Радянська Волинь», «Справедливість»). Аналіз наукових праць, публікацій періодичних видань, історико-краєзнавчих нарисів щодо висвітлення музичного життя Волині засвідчив, що виконавська творчість бандуристів та її вплив на становлення національної свідомості не стали предметом зацікавлення дослідників.

**Мета** нашої розвідки полягає у вивченні виконавської діяльності бандуристів та виявленні засобів впливу репертуарного фонду на громадськість регіону на основі аналізу концертних програм колективів і публікацій у пресі. Для проведення дослідження застосовували соціологічний метод, використовуваний нами в процесі інтерв'ювання представників бандурного мистецтва, та описовий – для розкриття діяльності окремих виконавців й ансамблів бандуристів на основі розгляду виконавського репертуару, CD та DVD-записів, які є своєрідним звуковим документом і матеріалом для конкретного аналізу.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Еволюція бандурного мистецтва Волинського регіону відбувалася в контексті загальнокультурного розвитку, динаміку якого простежуємо в декількох етапах: період польської експансії (20–30-ті рр. ХХ ст.), радянська доба (до 1991 р.), період національно-культурного відродження.

У дорадянський період, незважаючи на несприятливі історичні умови для національного розвитку, пов'язані з приналежністю Волинського краю до Польщі, становлення музичної культури Волині зумовлювалося потужною діяльністю просвітницьких культурно-громадських об'єднань, за допомогою яких активізовано національно-патріотичну самоідентифікацію української громади. Активній діяльності бандуристів у 20–30-х рр. сприяли просвітянські організації Волині («Просвіта», «Рідна хата», «Просвітянська хата»), які стали центром національно-культурного розвитку української громади.

У цей період побутування бандурного мистецтва на Волинського краю пов'язано з концертно-просвітницькою діяльністю бандуристів Д. Щербини, К. Місевича, Д. Гонти, М. Левицького, Г. Білогуб, із функціонуванням першого гуртка бандуристів Луцької української гімназії (під орудою М. Левицького)

і перших бандурних ансамблів (під керівництвом К. Місевича та Г. Білогуб), із конструюванням інструментів К. Місевичем (Чернецька, 2012, с. 76).

Найбільшою популярністю й успіхом у глядачів користувалася талановита бандуристка Ганна Білогуб (у деяких публікаціях – Білогубова, 1900–1978). Відомості про неї у 1995 р. знайшов львівський дослідник кобзарства Б. Жеплинський (2002, с. 172). На Волині діяльність бандуристки розглядав П. Шиманський (1997, с. 83). У 30-ті рр. ХХ ст. Г. Білогуб була однією з перших жінок-бандуристок у Західній Україні й активно концертувала по Волині та Галичині.

Про масштабність творчої особистості Г. Білогуб свідчив її сольний концерт у 1933 р. Тодішня преса повідомляла про мелодійну гру бандуристки: «...тон у пані Білогуб м'який, виразний, голос лагідний, репертуар різноманітний. Поряд з народними думами та піснями бандуристка виконала кілька танців. Глибоке враження залишила по собі “Дума про Почаївську Божу Матір”. З почуттям виконано два твори М. Левицького: “Колискова” на вірші Лесі Українки і “Тополенька” на вірші О. Олеся. Добра техніка помітна і у виконанні танків» (Концерт бандуристки Г. Білогубової та співака І. Сайка, 1933, с. 3). Репертуар бандуристки включав народні й авторські пісні, думи («Дума про руйнування Січі» (аранж. О. Кошиця), «Дума про Морозенка» (муз. М. Тележинського), «Дума про Байду», «Дума про Олексія Поповича», «Історична дума», «Дума про Нечая»), які залишали надзвичайне враження в публіки та свідчили про високу майстерність виконавиці. Завдяки активній виконавсько-просвітницькій діяльності Г. Білогуб суттєво піднесла рівень виконавства на бандурі. Брала участь у 70 імпрезах, побувала з концертами в 30 місцевостях Волині (Загальні збори театрального товариства, 1939, с. 5).

Згодом артистка організувала ансамбль бандуристів (вісім осіб), до якого пізніше залучено вокальну чоловічу групу. Репертуар ансамблю складали українські народні, стрілецькі та патріотичні пісні, твори на вірші Т. Шевченка. Бандуристи були бажаними учасниками святкових урочистостей, які організували «Просвіта» й інші об'єднання. Г. Білогуб також була артисткою-бандуристкою Волинського українського театру. Активна робота місцевих просвітянських осередків і виконавська діяльність артистки сприяли подальшому вкоріненню бандурного мистецтва та заохочували талановиту молодь до навчання гри на бандурі (Чернецька, 2012, с. 69).

У радянську добу розвиток музичної культури Волині характеризувався співіснуванням самодіяльного й професійного напрямів, які втілювались у діяльності аматорських мистецьких колективів та фаховій підготовці музикантів. Функціонуванню бандури як концертного інструмента у Волинському регіоні передувало запровадження системної музичної освіти (відкриття музичних шкіл, музичного й культосвітнього училищ в області, пізніше – факультету мистецтв у ВНЗ) та вдосконалення бандури (її виготовлення з механізмом перемикачів тональностей майстром Володимиром Тузиченком).

Велика заслуга в популяризації бандурного мистецтва Волинського регіону належить викладачу музичного училища Ірині Скірі (Стефанович) – досвідченому педагогу й концертному виконавцю. Створені нею перші ансамблі бандуристів (дуети, тріо, квартети) мали великий успіх у лучан (Гіщинська, 2005, с. 9). Пізніше педагог організувала першу мішану капелу бандуристів. Провідною її рисою була опора на фольклор. Основу репертуару становили українські народні пісні в обробках керівника, що виконувалися капелю на досить високому професійному рівні.

Із-поміж інших бандурних колективів відзначаємо капелу бандуристів Луцького музичного училища (згодом – Волинського училища культури і мистецтв ім. І. Стравінського), керівник якої – Тетяна Ткач, та капелу бандуристів Луцького педагогічного інституту ім. Лесі Українки (згодом – Волинського державного університету ім. Лесі Українки), керівник – Мирослава Сточанська. За роки функціонування обидва колективи засвідчили високий виконавський рівень і досягли значних творчих результатів. Їхня успішна діяльність стала можливою завдяки поєднанню професійної музичної освіти, удосконаленого інструментарію й цікавої репертуарної палітри, що формувалася на зразках вітчизняної та світової класики, на сучасних авторських творах й українському фольклорі. Репертуарну політику колективів особливо активізовано в період становлення незалежності України та спрямовано на піднесення національної свідомості й формування духовних цінностей студентської та учнівської молоді, волинської громадськості (пісні національно-визвольної боротьби, твори релігійної тематики, композиції на вірші Т. Шевченка, Лесі Українки (Чернецька, 2012, с. 127, с. 246–247).

У 80–90-х рр. ХХ ст. була надзвичайно складна суспільно-політична ситуація в Україні, що відзначилася втратою ідеологічних орієнтирів однієї держави (СРСР) і невизначеністю пріоритетів іншої (незалежної України). Носіями духовних цінностей публічно постали бандуристи. Їхня творча діяльність у культурному просторі Волині слугувала своєрідним ідеологічним і мистецьким маяком. Вони несли в маси дух національного відродження, Кобзареве та Лесине слово, народну пісню, збагачуючи й оновлюючи цим художні традиції краю та сприяючи зростанню національної свідомості й патріотичних почуттів української громади.

Яскравою сторінкою в мистецькому житті Волині була творчість тріо бандуристок Луцького міського будинку культури в складі М. Сточанської, І. Ольшевської та Л. Войнаровської. Колектив створено у 1984 р. Він упродовж 10 років займався активною концертною діяльністю.

Репертуарна панорама тріо бандуристок була об'ємною й різноплановою: і класика, і твори сучасних композиторів, і народні пісні. У кожній творчій роботі, емоційно пережитій учасницями, розкривався стиль композитора, його особливий задум, внутрішня динаміка кожного образу. Виконання композицій будь-якого жанру приваблювало відмінним інструменталізмом, справжньою майстерністю та музикальністю. Центральне місце в репертуарі тріо посіли

пісні на вірші Лесі Українки й Т. Шевченка, твори сучасних українських композиторів (П. Майбороди, К. Домінченка, Б. Янівського, В. Івасюка, А. Подільського, В. Тиможинського), українські народні пісні та колядки. А стрілецька пісня «Ой, у лузі червона калина», яку в той час не було прийнято виконувати з великої сцени, викликала в слухачів підйом почуттів патріотизму та гордості за Україну (Никитюк, 2006, с. 66).

Бандуристки постійно брали участь в обласних літературно-музичних урочистостях, присвячених пам'яті Т. Шевченка й Лесі Українки, в обласному конкурсі-огляді кобзарського мистецтва, у благодійних концертах («Зігріймо любов'ю дитячі серця», «З народних джерел Волині», «Благодійний різдвяний концерт», «Святий Миколай і діти»), у творчих звітах Луцького будинку культури та ін. (Балик, 1989, с. 4; Волошко, 1990, с. 4; Філатенко, 1991, с. 4).

Свідчення активної виконавської діяльності колективу – участь у різноманітних міжнародних фестивалях в Україні, Росії, Югославії, Австрії (Іваненко, 1991, с. 3; Філатенко, 1989b, с. 4). Високий професіоналізм, проста й щира виконавська манера колективу, доповнені бездоганним зовнішнім виглядом в українських строях, сприяли успіху та викликали вдячність слухачів. Кращі зразки української музичної класики, народної пісенної творчості з репертуару тріо записані обласним і всеукраїнським радіо й телебаченням. Його діяльність епізодично висвітлена в історико-краєзнавчому нарисі В. Денисюка (2007, с. 37–38) «Обереги духовності».

Достойне місце в когорті волинських бандуристів слід відвести Марії Федосюк (Вислоцькій), яка з 1987 р. поєднувала працю викладача з активною концертною діяльністю. Виконавська практика М. Федосюк тісно пов'язана з активною популяризацією народної та сучасної композиторської творчості, пісень національно-визвольної боротьби й епічних творів, колядок.

Головним каталізатором успішної сольної кар'єри М. Федосюк є яскрава індивідуальна манера співу та розмаїтий виконавський репертуар. Бандуристка стверджує: «Формуючи репертуар, ніколи не гналася за модою, брала лише те, що лягло на серце, що близьке і дороге людям» (Філатенко, 1989a, с. 4).

Її репертуар складають епічні твори («Дума про Тараса» та «Дума про Берестечко» (муз. В. Тиможинського), «През шаблю маєм право» (муз. А. Пашкевича), «Дума про козака-бандуриста» (муз. Ф. Глушка), «Дума про козацькі могили» та «Князівна Либідь» (муз. і сл. А. Кос-Анатольського)), а також твори на вірші Т. Шевченка та Лесі Українки, волинських й українських авторів (А. Пашкевича, В. Тиможинського, Б. Янівського), козацькі та повстанські пісні, колядки. Драматичним сопрано бандуристки і її майстерною грою захоплювалися в Луцьку, Києві, Одесі, Львові та Польщі: «...бандуру Марії Вислоцької та її гарний голос можна почути у школах і на міських урочистих концертах, у трудівничих колективах міст і сіл, ... в Польщі та Києві, на багатьох урочистостях у Луцьку» (Філатенко, 1989a, с. 4).

Особливо пам'ятною подією для М. Федосюк була її участь як солістки-бандуристки на Республіканському огляді-конкурсі капел та солістів-бандуристів



на Чернечій горі в дні перепоховання Т. Шевченка в травні 1989 р. У її концертній програмі – твори українських авторів на вірші Т. Шевченка, українські народні пісні. Уперше на цьому мистецькому заході бандуристка виконала «Думу про Тараса» волинських авторів В. Тиможинського та Й. Струцюка (Філатенко, 1989а, с. 4).

Як солістка-бандуристка ансамблю народної музики «Герлич» М. Федосюк неодноразово концертувала в Польщі, гідно представляючи національний інструмент й українське мистецтво за кордоном (Чернецька, 2012, с. 244).

Вагомий внесок у справу популяризації бандури зробила Лариса Рихлюк, яка з 1989 р. займалася виконавською діяльністю як солістка-бандуристка та оркестрантка народного заслуженого ансамблю пісні і танцю «Колос». Із цим колективом артистка побувала в численних закордонних концертних поїздках (Польща, Угорщина, Німеччина, Франція, Італія, Голландія, Великобританія), де з великим захопленням публіка сприймала українське мистецтво й виступи бандуристки. Провідною рисою концертної діяльності мисткині є опора на національно-патріотичний репертуар (думи й історичні пісні), популяризація композицій волинських авторів і фольклору (Чернецька, 2012, с. 133, с. 245).

Яскравий приклад професіоналізації ансамблевого виконавства – творча діяльність тріо бандуристок «Дивоструни», яке пройшло шлях від студентського колективу до штатної концертної одиниці ВНЗ (керівник – Мирослава Сточанська). Тріо, розпочавши свою діяльність у 1999 р., стало активним творчим і концертним колективом Волині, лауреатом міжнародних та всеукраїнських конкурсів і фестивалів. Виконавський репертуар ансамблю складає понад 120 номерів. Крім обробок українських народних пісень, його наповнюють твори українських (О. Білаша, А. Горчинського, Г. Китастого, А. Кос-Анатольського, М. Лисенка, П. Майбороди, Я. Степового, В. Шаповаленка, Г. Хоткевича), зарубіжних (Й. Баха, Л. Бетховена, Р. Шуберта), сучасних (О. Герасименко, Г. Менкуш, С. Фоменка, В. Черевченка, В. Тиможинського, М. Стефанишина, І. Ольшевського, О. Каліщука) композиторів. Колективом записано низку компакт-дисків, музичних фільмів, передач на Волинському радіо та телебаченні. «Дивоструни» активно популяризують бандурне мистецтво в Україні й за кордоном (Чернецька, 2012, с. 135).

Із початком процесу відродження української державності на Волині поширилася конкурсно-фестивальна практика. Показовим вважається проведення в м. Луцьку регіональних і всеукраїнських бандурних конкурсів, що сприяють виявленню обдарованих дітей та популяризації національного мистецтва серед учнівської молоді.

Концертно-виконавська практика бандуристів Волині, окрім зазначеного вище, уключає їхні вагомні досягнення на міжнародних конкурсах, активну концертно-просвітницьку діяльність професійних та аматорських дитячих і дорослих бандурних ансамблів, яка значно активізувалася нині.

**Висновки.** Підсумовуючи вищесказане, приходимо до висновку, що одним із пріоритетних напрямів бандурного мистецтва Волині є виконавська творчість, якій притаманна просвітницько-патріотична місія (пропагування кращих зразків високодуховної музичної й поетичної спадщини, популяризація творчості Т. Шевченка та Лесі Українки, творів героїко-патріотичного спрямування й релігійної тематики). Побутування бандури в період польської експансії (20–30-ті рр. ХХ ст.) спонукало волинян зберігати та розвивати духовні традиції й культурні надбання, стало засобом духовного збагачення волинської громади, інтенцією ідеї національного самоствердження.

Активна виконавська діяльність волинських бандуристів у другій половині ХХ ст., проведення мистецьких заходів (конкурси, фестивалі, концерти відомих бандуристів), поширення інформації про ці акції засобами мас-медіа (радіо, телебачення, публікації в пресі, мережі Інтернет), розповсюдження записів бандуристів (аудіокасети, компакт-диски, відео-концерти) є найбільш дієвими засобами пропагування інструмента й популяризації бандурного мистецтва серед широких мас громадськості, виховання любові до українського мистецтва в молодого покоління, що в перспективі, безперечно, приведе до оздоровлення та духовного зростання української нації, оновлення духовної атмосфери в країні. Запропонована проблематика не вичерпана. Особливої актуальності вона набула нині, у час відстоювання Української державності, а відтак потребує подальших наукових досліджень.

#### **Список посилань**

1. Балик Н. Квітни, рідна земле! Радянська Волинь. 1989. № 47 (11835). С. 4.
2. Волошко А. Благодійний різдвяний концерт. Радянська Волинь. 1990. № 244 (12282). С. 4.
3. Гіщинська Р. Розвиток бандури на Волині : краєзнавчий нарис, пісні. Луцьк : Надстир'я, 2005. 72 с.
4. Денисюк В. Обереги духовності: до 50-річчя Луцького міського Будинку культури – народного Дому «Просвіта» : історико-краєзнавчий нарис. Луцьк : «Твердиня», 2007. 184 с.
5. Жеплинський Б. Кобзарськими стежками : науково-публіцистичне дослідження. Львів : НАНУ Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника. 2002. 278 с.
6. Загальні збори театрального товариства. Волинське слово. 1939. № 4 (75). С. 5.
7. Іваненко І. Благослови нас, Берегине. Справедливість. 1991. № 14. С. 3.
8. Концерт бандуристки Г. Білогубової та співака І. Сайка. Українська Нива. 1933. Ч. 37. С. 3.
9. Никитюк Н. Г. Особливості творчої і концертної діяльності волинського тріо бандуристок у культурологічному просторі Волині 80–90-х рр. ХХ ст. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного

- університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії імені Петра Чайковського. Серія : Мистецтвознавство. № 1 (16). 2006. С. 63–69.
10. Філатенко А. І чарівні струни бандури. Радянська Волинь. 1989. № 160 (11948). С. 4.
  11. Філатенко А. Солов'їна ніжна пісня. Радянська Волинь. 1989. № 39 (11827). С. 4.
  12. Філатенко А. Чистий племін Лесиноного серця. Радянська Волинь. 1991. № 26 (12314). С. 4.
  13. Чернецька Н. Г. Бандурне мистецтво в контексті музичної культури Волині ХХ–початку ХХІ ст. : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. / Н. Г. Чернецька; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2012. 290 с.
  14. Шиманський П. Музичне мистецтво Волині у 20–30 рр. ХХ ст. Науковий вісник ВДУ імені Лесі Українки. 1997. № 11. С. 80–84.

### References

1. Balyk, N. (1989). Kvitny, ridna zemle! [Bloom, my native land!]. *Radianska Volyn*, 47 (11835), 4. [In Ukrainian].
2. Voloshko, A. (1990). Blahodiinyi rizdvianyi kontsert. [Charity Christmas concert]. *Radianska Volyn*, 244 (12282), 4. [In Ukrainian].
3. Hishchynska, R. (2005). *Rozvytok bandury na Volyni : kraieznavchyi narys, pisni*. [Development of bandore in Volyn: ethnographic essay, songs]. Lutsk: Nadstyr'ya [In Ukrainian].
4. Denysiuk, V. (2007). *Oberehy dukhovnosti: do 50-richchia Lutskoho miskoho Budynku kultury – narodnoho Domu «Prosvita»* [Guards of spirituality: historical and ethnographic essay]. Lutsk: Tverdynya. [In Ukrainian].
5. Zheplynskyi, B. (2002). *Kobzarskymy stezhkamy* [Kobzar's trails: scientific and journalistic research]. Lviv: NANU. Lvivska naukova biblioteka im. V. Stefanyka [In Ukrainian].
6. *Zahalni zbory teatralnoho tovarystva* (1939). [General meeting of the theatrical organization]. *Volyn word*, 4(75), 5 [In Ukrainian].
7. Ivanenko, I. (1991). *Blahoslovy nas, Berehyne* [Bless us, Keeper]. *Spravedlyvist*, 14, 3. [In Ukrainian].
8. *Kontsert bandurystky H. Bilohubovoi ta spivaka I. Saika* (1933). [Concert of bandorist H. Bilohubova and singer I. Saiko]. *Ukrainyska nyva*, 37, 3. [In Ukrainian].
9. Nykytiuk, N. H. (2006). *Osoblyvosti tvorchoi i kontsertnoi diialnosti volynskoho trio bandurystok u kulturolohichnomu prostori Volyni 80–90-kh rr. KhKh st.* [Features of creative and concert activity of the volyn bandura trio on the Volyn cultural space in 1980s-90s]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatyuka ta Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi imeni Petra Chaykovskoho*, ser. art studies, 1(16), 63–69. [In Ukrainian].

10. Filatenko, A. (1989). *I charivni struny bandury*. [And magic strings of the bandore]. *Radianska Volyn*, 160 (11948), 4. [In Ukrainian].
11. Filatenko, A. (1989). *Solov'ina nizhna pisnia* [Nightingale's gentle song]. *Radianska Volyn*, 39 (11827), 4. [In Ukrainian].
12. Filatenko, A. (1991). *Chystyi plomin Lesynoho sertsia* [Pure beam of Lesia's heart]. *Radianska Volyn*, 26 (12314), 4. [In Ukrainian].
13. Chernetska, N. (2012). *Bandurne mystetstvo v konteksti muzychnoi kultury Volyni XX–pochatku XXI st.* [Bandore Art in the Context of Volyn Musical Culture of the 20<sup>th</sup>– early 21<sup>st</sup> cent.] Unpublished candidate dissertation, Kyiv national university of culture and art, Kyiv, Ukraine [In Ukrainian].
14. Shymanskyi, P. (1997). *Muzychne mystetstvo Volyni u 20–30 rr. 20 st.* [Musik art of Volyn in 1920s-30s]. *Naukovyy visnyk VDU imeni Lesyi Ukrayinky*, no. 11, p. 80–84. [In Ukrainian].

© Чернецька Н. Г., 2018

**УДК 39 (510):780.616.432.082.**

**CHINESE NATIONAL TRADITIONS IN THE MUSICAL POETRY  
OF THE PIANO CONCERT "THE FOUR SPIRITS" BY CHEN YI**

**Pan Hon Engi**

Postgraduate student of the Academic Department of Music Theory, M.V. Lysenko  
Lviv National Musical Academy  
5 Nyzhankivskoho str., Lviv 79005, Ukraine  
engipanhon@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-5441-5816>

**КИТАЙСЬКІ НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ В МУЗИЧНІЙ ПОЕТИЦІ  
ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ «ЧОТИРИ ДУХИ» ЧЕНЬ І**

**Пан Хунь Енджі**

аспірант кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії  
імені М. В. Лисенка, вул. Нижанківського, 5, м. Львів, Україна  
engipanhon@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-5441-5816>

Жанр фортепіанного концерту посідає одне з чільних місць у творчості сучасних китайських композиторів. Інтерес до нього зумовлений: інтеграцією китайської культури у західний музичний світ, засвоєнням жанрової системи європейської музики, усвідомленням універсальності фортепіано як провідного музичного інструмента, поступовим опануванням його музично-технологічних і виражальних засобів у композиторській і виконавській площинах, а також можливістю адаптації національного музичного матеріалу і створенням самобутньої національної фортепіанної музичної культури.

Питання розвитку жанру фортепіанного концерту у музичній культурі сучасного Китаю висвітлюються переважно китайськими дослідниками. І хоча вже зроблено чимало, але багато творів, написаних протягом останніх років, лишаються недослідженими. Одним з них є фортепіанний концерт «Чотири духи» відомої сучасної китайсько-американської композиторки Чень І (нар. 1953). Концерт був написаний у 2016 році, світова прем'єра відбулася 18 листопада 2016 р. в Пекіні. Виконавці – Китайський філармонічний оркестр, диригент Юн Лонг, солістка Клара Янг, прем'єра у США відбулася 8 грудня 2016 р.

Метою статті є визначення впливу давніх національних вірувань на музичну поетику сучасного китайського фортепіанного концерту.

Фортепіанний концерт «Чотири духи» є прикладом тенденції поєднання загальноєвропейського та національного, з переважанням національного. У концерті це виявляється на змістовному рівні, через образну систему

китайської міфології, а також через музичну мову, шляхом стилізації та цитування народних мелодій, поширених у різних регіонах Китаю.

Основний виклад матеріалу. Чотири духи є основою китайської міфології. У прадавніх китайських легендах та уявленнях вони представляли чотири священні тварини: синій дракон на сході, чорний хуанву (поєднання черепахи і змії) на півночі, білий тигр на заході і червоний фенікс на півдні. Зображення цих тварини надихнули композиторку на створення чотиричастинного фортепіанного концерту, у кожній з частин якого відтворюється уява про ту чи іншу символічну істоту.

У лірично-енергійній музиці першої частини концерту стилізовані китайські народні пісні з Центрального Китаю. Таємничий настрій та образність другої частини відтворені сонористичним звукописом. Драматичні образи третьої створюються зіткненнями регістрів у партії фортепіано, що підсилено оркестровкою. Ця стрімка частина виступає зв'язкою до фіналу. Четверта частина є жвавою і надзвичайно енергійною, її тематичний матеріал запозичений з народної мелодії Південного Китаю. У всіх частинах фортепіано та оркестр перетворюються на органічне ціле, символізуючи національний дух китайської культури.

**Ключові слова:** фортепіанний концерт, китайська міфологія, чотири духи, звуковий образ, Чень Й.

## КИТАЙСКИЕ НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПОЭТИКЕ ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА «ЧЕТЫРЕ ДУХА» ЧЕНЬ И

**Пань Хунь Энджи**

аспирант кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії імені Н. В. Лисенко, ул. Нижанковського, 5, г. Львів, Україна

engipanhon@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5441-5816>

Жанр фортепіанного концерта занимает одно из важнейших мест в творчестве современных китайских композиторов. Это обусловлено интеграцией китайской культуры в западный музыкальный мир, осознанием универсальности фортепиано для адаптации национального музыкального материала. В статье впервые анализируется одно из недавно созданных произведений современного китайско-американского композитора Чень И – фортепианный концерт «Четыре духа» (2016). Цель статьи – определить влияние древней китайской мифологии на музыкальную поэтику фортепианного концерта «Четыре духа», написанного Чень И. Методология исследования предполагает применение методики музыкально-теоретического анализа произведения для изучения его музыкальной драматургии и программного содержания.

Анализируемый концерт органически соединяет общеевропейские и национальные черты, когда национальное доминирует над европейским. В концерте это проявляется на содержательном уровне, через образы китайской мифологии, а также в музыкальном языке, путем стилизации и цитирования народных мелодий, распространенных в различных регионах Китая. Обращаясь к основам китайской мифологии, Чень И в четырехчастном цикле сюитного типа воссоздает представление о четырех священных животных, символов китайской культуры: дракона, хуанву, тигра и феникса.

В лирико-энергичной музыке первой части концерта композитор стилизует китайские народные песни из Центрального Китая. Таинственное настроение и образность второй части воспроизведены сонористическим звучанием оркестра. Драматические образы третьей части, являющейся связкой к финалу, возникают путем столкновения регистров фортепиано, подчеркнутых средствами оркестровки. Четвертая часть является быстрой и энергичной, ее тематический материал основан на народной мелодии Южного Китая. Во всех частях фортепиано и оркестр превращаются в органичную целостность, символизируя дух китайской культуры. **Выводы.** Уникальные национальные традиции, в частности древняя мифология китайского народа, послужили источником оригинальных музыкальных идей и их самобытного воплощения в творчестве современных китайских композиторов.

**Ключевые слова:** фортепианный концерт, китайская мифология, четыре духа, звуковой образ, Чень И.

## EFFECT OF NATIONAL TRADITIONS ON THE CONTENT AND STRUCTURE OF THE PIANO CONCERT “THE FOUR SPIRITS” BY CHEN YI

**Engi Pan Hon**

Postgraduate student of the Department of Music Theory, M.V. Lysenko Lviv

National Musical Academy

engipanhon@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5441-5816>

Genre of the piano concert holds a prominent place in the works of contemporary Chinese composers. The interest is due to the integration of Chinese culture into the Western music world, the awareness of piano versatility for national musical material adaptation. Article analyses *for the first time* one of the most recently written works of the contemporary Chinese-American composer Chen Yi – the piano concert “The Four Spirits” (2016). The *purpose* of the article is to determine the effect of ancient Chinese mythology on the content and structure of the piano concert “The Four Spirits”, written by Chen Yi. The *methodology* uses musical and theoretical analysis method to study work’s musical drama and program basis.

The concert analysed combines organically pan-European and national features, when the national dominates over the European. This is manifested in the concert at the content level, through Chinese mythology images, as well as in the musical language, by stylizing and quoting folk melodies common in various regions of China. Referring to the basics of Chinese mythology, Chen Yi reproduces in the 4-part cycle of the suite type the imagination of four sacred animals, symbols of Chinese culture: dragon, xuanwu (a combination of turtle and snake), tiger and phoenix.

The composer stylizes in the lyrical and energetic music of the first part of the concert the Chinese folk songs from Central China. Mysterious mood and imagery of the second part are reproduced by the sonorous orchestral recording and spatial layers in the piano-solo part. Dramatic images of the third part, which is a link to the final, arise due to collisions of piano registers emphasized by means of orchestration. The fourth part is lively and energetic; the thematic material is borrowed from the folk melody of Southern China. The piano and orchestra are transformed in each part into an organic whole, symbolizing the spirit of Chinese culture. **Conclusion.** The unique national traditions, in particular the ancient mythology of the Chinese people, became the source of the original musical ideas and their original embodiment by the modern Chinese composers.

**Key words:** piano concert, Chinese mythology, four spirits, sound image, Chen Yi.

**Introduction.** The piano concert genre holds one of the top places in the contemporary Chinese composers work. Interest in this genre is due to several factors. First of all, it is introduction of the Chinese culture to the Western music world, the assimilation of the European music genre system, the awareness of piano universality as a leading musical instrument, the gradual mastering of its technological and expressive capabilities in the composer's and performing planes, as well as the possibilities of adapting national musical material and, consequently, developing the national piano music culture.

There are three main trends of combining general European and national in the piano concertos written by Chinese composers:

1) emphasis on European features – it is represented in the reproduction of the traditional structure of the concert cycle, the preponderance of contemporary musical language and linguistic effects of works of the leading European composers of XX century;

2) emphasis on national features – it is represented in the embodiment of the rhythm-intonational and modal specifics of Chinese national music, in the reproduction of timbre sounding of folk instruments and their playing techniques, as well as in the manifestations of ideological concepts of Eastern philosophy, primarily because of the programming phenomenon;

3) synthesis of the European and national features – it is represented in the presence and organic unity of both components, with the domination of a component, which adds to the European genre of national flair.



The issue of the piano concert genre development in the musical culture of modern China and the works of contemporary Chinese composers are more closely covered in the studies of Chinese authors. Although much work has already been done, a considerable amount of works remains left unread, in particular those written in recent years.

We select one of these works for analysis in our article. This is a piano concert "The Four Spirits" by the well-known contemporary Chinese composer Chen Yi (born 1953). The concert was written in 2016, the world premiere was held on 18 November 2016 in Beijing, performers – the Chinese Philharmonic Orchestra, conductor Yong Long, soloist Clara Yang; USA premiere took place on 8 December 2016 (Chen Yi., 2016, p. 2–3, p.165).

**The purpose** of the article is to determine the effect of ancient national beliefs on the content and structure of the contemporary piano concert "Four Spirits" written by Chinese composer Chen Yi. The **methodology** uses musical and theoretical analysis method to study work's musical drama and program basis.

**Results.** Chen Yi was born in Guangzhou in the musical family; she began to learn playing violin and piano back in childhood. In 1966, as a result of the cultural revolution, the family was expelled for forced labour. In 1970, Chen Yi returned to Guangzhou and worked within a period of 1970 –1978 as a concertmaster in an opera band. In 1986, she graduated from the Beijing Conservatory and moved to the United States, where she studied composition at Columbia University and received her Doctorate Degree. Since 2006, she lives in Kansas City and teaches music and dance at the Conservatory, she is a visiting professor at the universities of the United States and China. In 1991, she founded a bilingual magazine – news-bulletin *Music from China*, and currently, she is one of its co-publishers (Chen Yi. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/ЧЭНЬ\\_И\\_\(skripachka\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/ЧЭНЬ_И_(skripachka)), Chen Yi. URL: <http://composers21.com/compdocs/chenyi.htm>).

Chen Yi wrote many works in the symphony and chamber and instrumental music in various genres (symphonies, solo instrumental concerts, play cycles, etc.). Despite her permanent residence in the United States, she often visits China; she is interested in national culture, writes music for traditional Chinese instruments, and includes songs from Chinese poets (Lao Tzu, Lee Bo, Du Fou, Van Wei, etc.) in her choir and chamber vocal works (Chen Yi. URL: <http://composers21.com/compdocs/chenyi.htm>).

"The Four Spirits" Piano Concert is an example of a second trend to combine pan-European and national, when the national predominates over the European one. The concert represents it at the content level, through the attraction of the Chinese mythology images, and in musical language by stylizing and quoting folk melodies common in various regions of China.

Images of the four spirits constitute the basis of Chinese mythology. They represented four sacred animals in the ancient Chinese legends and representations: a blue dragon in the East, a black xuanwu (a combination of turtle and snake) in the North, a white tiger in the West and a red phoenix in the South. The images of these

animals inspired the composer to create a four-part piano concert, each part of which reproduces the imagination of a particular symbolic animal.

The Chinese folk songs from the central part of China are stylized in the lyrical and energetic music of the first part of the concert. Mysterious mood and figurativeness of the second part are reproduced with the dormant sound and sound-spatial stratifications in the piano-solo part. Dramatic images of the third part are created through collisions of registers in the piano part, which are amplified by orchestral means. This quick short part serves as a link to the finals. The fourth part is fast, lively and extremely energetic; its thematic material adapted from the folk song of the Southern China. In each of the parts, the piano and orchestra transform into an organic whole, symbolizing the national spirit of the Chinese culture.

With regard to the concert parts analysis, it should be noted that it follows with its external parameters the signs of cyclicity with a contrasting comparison of parts that are typical of the European model genre of solo instrumental concert, sonatas and symphonies. However, the content of each part and the principles of cycling are so original that they have nothing to do with the genre's European model.

The first part's music, which has an original program title of "The Blue Dragon in the East", the image of the Dragon is embodied as one of the main characters of ancient Chinese mythology (Chen Yi. (2016) P. 1654). This image personified in the main theme of the part, which is repeatedly performed in both soloist and orchestra parts, as well as reproduced in the elevated music scale of the entire part.

The main theme presented in the piano solo part for the first time. It sounds powerfully and heroic, covering the entire audio space. The intonational basis of this topic is a multi-directional movement based on the sounds of pentatonic, with the formation of a broken melodic line (measures 2–3). The melody terseness is emphasised by uneven metric pulsations ( $2/4 - 3/4 - 2/4 - 4/4$ ) and displacement of shock accents due to the breakage of the rhythmical values of the measure's thesis and rhythm syncopation, creating a sense of freedom and spontaneous improvisation. The extremely high register of the theme presentation in endless quarto-quintet chords makes it impossible to determine the mode basis, although the tone is determined quite clearly – it is a sunny, radiant, beaming C-dur. Dynamic and dashed-articulatory accentuation of each sound of the theme create the effect of sonority, creativity, staying *above* the world of all living things. The theme sounds on the background of a multi-voiced cluster chord taken at the lowest piano tones and held with the pedal (measure 1). Contrast matching of registers is filled with technical passages through the entire piano board from the lowest tones (measure 4). All components of the theme characterize in some way the image of the Dragon, its presence on earth and in the sky, and even reflect movements during flights over the earth.

In soloist part the intonation mini-blocks of the theme are held once more, and now to the final arpeggio, the loud trill is added at *c4* sound and the next, third holding of the entire material (A) begins together with it, during which the intonational core of the theme is entrusted first to the orchestra instruments and

sounds in the party of the trumpet, the timbre of which is associated with brilliance and grandeur, and passages through the entire board remain with the piano part. The theme, distributed between the soloist and the orchestra, expands in ascending chromatic motion with small rhythmic durations. This movement is directed to the fourth octave, creating a figurative and illustrative effect of the dramatic Dragon removal into the heavenly heights.

The soloist part deprived of the intonational core becomes a bearer of brilliant virtuosity, it dominates over all orchestra instruments, as the Dragon dominates over people, and the thematic elements of the theme sound not consistently, but simultaneously. The first element becomes warmer and melodious due to the alignment of the rhythm, increased durations, articulation change, and applying timbre of the high strings, and the second element expands to several cycles and remains unchanged.

Subsequently, this theme undergoes through holding throughout the entire part, receiving different sounds – features of scherzo, march, etc.), it is the main content of the music. The second virtuoso-passage element begins to distinguish itself from this theme and starts its independent existence. It is entrusted to the soloist only, and its loud passages stand out temporally in the middle of the chamber music of the orchestra and orchestral tutti.

The initial theme becomes the intonational basis for other thematic formations that arise in this part, underlying the figurative world of music with additional emotional shades. This is the marching-anthem theme (B), based on both intonation elements of the original theme, presented in other combinations. The core of the theme seems to be broken in half before the interruption of the second passage element. This theme holding is also entrusted to the soloist, and the background includes pedal sounds in the parts of high strings and brass bands (violin, horn). The marching features of the theme are amplified in the process of presentation, when the rhythmic figures with dashed rhythm and repetition of march rhythmic intonations are added to the main intonation core.

The appearance of another intonation variant of the original theme (C) in the part of first and second violins is not initially perceived as an important milestone in the formation of the part's form. The link to the original theme is somewhat veiled here, since the non-semitonal motifs are presented in the opposite direction. However, it is perceived as one of the following variants of the original theme. Only later, when this theme starts developing, it becomes apparent that it is completely independent. Rapid emotional growth leads to the fact that the development of the theme reaches a bright culmination, and the soloist and orchestra appear in full splendor.

A sudden emotional and dynamic breakthrough, with the unmistakable presentation of the inverted version of the theme with high strings and wooden wind instruments accompanied by the choral sound of brass bands (measure 139), as well as the subsequent return to the original theme in the soloist's part (measure 148)

finally makes it possible to understand, how different these two themes are regardless of the intonational basis commonality.

The reprise performance, among which there is no march version of the theme, is added with two slow solo – in the soloist’s part and the first violin. They are the stylized images of Chinese songs and symbolize the image of the country that has created a distinctive philosophy and original musical culture.

In general, the first part has the signs of monotheism, and the form combines features of tripartite with the synonymy elements. The initial theme may serve as the main part, the scherzso theme –connecting theme, the march theme – lateral part. Part development is based on the reverse variant of the theme, reprise includes the main and connecting themes, which are accompanied by song themes-solo. The latter functions as codes.

The second part “The Black Xuanwu in the North” (Black Turtle in the North), is an embodiment of the Black Turtle’s image. Music transmits the greatness of this creature, which in Chinese mythology represents the celestial warrior and is usually depicted with a snake on the armor, and in the life philosophy it is known as an animal symbolizing longevity. The second part written at a slow pace, the music has many ostentatious motive repetitions, and melodic phrases sometimes seem awkward, as if simulating the movements of the turtle in nature. In general, the music part creates a mysterious impression, as the Black Turtle is a guide to the unidentified Land of the Dead.

The music of this part reflects one of the main principles of the Chinese people national philosophy, which involves particular aestheticism and sophisticated beauty of the main ideas and images.

There are two musical themes at the heart of the part forming two separate sections. The first one represented in the soloist part. It is based on the idea of allness, and deprived of melody features, it combines all the piano board registers from the lowest to the highest one, and sound-spatial comparisons and background layers arise instead of the integral melodic line. The textual transparency of the sonorist soundtrack becomes even more pronounced in the presentation of the second theme (measure 38). This theme has a motivated instinct, and the piano dominance leads to the almost complete removal of the orchestral instrumentation, the accompanying function of which is taken by the soloist. Returning to the first theme at the end of the part (D) provides a form of reciprocal tripartite, and texture-dynamic growth – signs of dynamization of the reprise section.

The third part “The White Tiger in the West”, is the most dramatic of all parts of the concert. It reproduces the image of the White Tiger – the king of all animals and the patron saint of the West, where the Country of the Dead is located. The music embodied the impulsiveness and courage of this creature, the swiftness of its movements and the horror it brings with its appearance on people.

The music of the part is mono-effective. It starts at a high point of emotional stress, and this condition is maintained from start to finish, increasing with the last measures. An important role in the reproduction of this state is played by the ostinato

repetition of constructions in the line of the lowest bass voice (like basso-ostinato) and the static, obsessive repetition of motifs in melody.

The music reproduces the behavioural features of the Tiger as a natural and mythological creature. Piano accented interpretation in the main theme of the part transmits the mighty tiger movement, cluster chords between the performances of the theme reproduce its jumps, and glissando sounds in parts of brass bands (measures 79-90) depict the threatening squeal of the animal.

The main theme is based on terse rhythm intonation, however, this simplicity is not an expression of primitiveness – it is associated with the accented interpretation of the piano and ostentatious repetition. The required sound and background effects when combined with high and bass voices emerge through matching of the extreme, boundary registers, *ff* dynamics and marked articulation (*marcato*).

During several mid-holdings (measures 46-62), a high melodious voice moves downward, into contraoctave. This gives the theme a more threatening sound, but does not change the main essence of the image, since the ostinato movement does not stop.

When returning the theme to the third octave register (C), it is caught by the orchestra instruments – only strings group at first (measures 75-90), then strings and brass bands (horns and pipes, measures 91–98), performing it together with the soloist. At the end of the part, when the wave of emotional growth captures the entire sound space (measures 99–106), the theme is removed from the piano and is presented by all orchestra instruments, while the soloist plays the chords reproducing the jumps of the Tiger.

In the same section, when returning the theme (C), bass-ostinato counterpoint undergoes some intonational changes. However, it continues to transmit the energy of the continuous motion, and when the theme is removed from the soloist's part, this voice is entrusted to the bass instruments of the orchestra (cello, double bass, fagott).

The single wave of emotional growth leads to the highest degree of tension in the last measure and the breakdown of sound on the crest of culmination.

The fourth part "The Red Phoenix in the South" reproduces the image of a beautiful bird freely flying over the earth. The image of a Bird is personalized in the extremely moving theme of the soloist, based on passage technique, simulating free movement during the flight. The image of the Earth is reproduced in a songful melody theme, which is based on a wide range of directional jumps and presented with sounds of greater rhythmic duration. This theme is attached to the theme of the Bird, it is performed by one of the orchestra instruments (oboe-solo, measures 8–12). Consequently, the traditional songful Chinese melody interacts organically with the material written in modern musical language, forming poly-stylistic and polynomial stratifications.

The theme of the Bird in its original form, as a reproduction of the image of a flight, returns twice more, and each time it appears as the culmination of the next wave of figurative and emotional growth. Extremely dynamic musical presentation in

both waves, the sublime and dramatic sound of the soloist and the orchestra symbolizes the element of Fire, the representative of which is the Red Bird.

The first such wave (A) is characterized by melodic lines dissociation, which is entrusted to orchestra instruments, constant connections and withdrawals of voices. It creates the impression of individual outbreaks of flames over which the Bird flies (measures 64–66, 68–71). The second wave (B) is an obvious demonstration of how the fire grows, as if from a tiny sprout (measures 79–83, soloist's part) to a grandiose pattern of bright blinding fire light (C). The appearance of the Bird theme (measures 145–148, 152–155) in the piano part causes the true apotheosis of the orchestra's sound in *tutti*, which is perceived as a grand code throughout the concert, before the final chord of which the rapid passage of Bird theme appears again (measures 177–178).

**Conclusion.** "The Four Spirits" (2016) – piano concert by the famous contemporary Chinese-American composer Chen Yi, is an example of an influence on the contemporary musical composition concept of ancient national beliefs that have been formed beyond the musical traditions and belong to the socio-cultural sphere, which includes ancient ritual, mythology, religion, philosophy and literature. Traditional national symbols of Chinese mythology are reinterpreted throughout the concert in terms of contemporary art attitudes and acquire original embodiment in the figurative and dramatic conception of a large cyclic canvas. The emergence of a specifying program title for the entire concert and its individual parts becomes an additional key to content understanding, which is disclosed in an associative way, through the perception of a particular mythologized being.

The musical poetry of the concert parts combine traditional pentatonic, characteristic of Chinese folk songs and instrumental works of oral tradition, with modern writing principles and methods of composition construction. Folk song material, intonationally styled on the basis of national modal structures, is introduced in an extra-national context, resulting in poly-modal mappings, the interaction of diatonicism and chromaticism, the appearance of quarter-tone sounds, etc. Different types of textures are also styled in a modern manner: this is heterophony of variational complications and simplifications, kluster accordion, imitational sub-vocalism, etc., providing vertical specific qualities, and sounding with special phonism. Piano part accented-virtuoso interpretation becomes of a great significance and the opposition of soloist to the sound of the orchestra, as well as soloist and orchestra transformation into an organic whole on the basis of these oppositions.

Despite the fact that Chen Yi addresses to four-part cycle and the European type, the content and structure of each concert part, as well as cycle in general, is influenced by traditional Chinese ideas and views related to ancient religion, philosophy and culture. Each part is a reflection of the symbolic being image, and the musical material reproduces its characteristic external features – stature, manner to move, type of behaviour, voice, as well as the element represented by each creature. The shape of each part is made up of a sequence of the material presentation characterizing its hero.

Consequently, the unique national traditions, in particular the ancient mythology of the Chinese people, became the source of the original musical ideas and their original embodiment by the modern Chinese composers.

### References

1. Chen Yi. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Чэнь\\_И\\_\(скрипачка\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Чэнь_И_(скрипачка)).
2. Chen Yi. URL: <http://composers21.com/compdocs/chenyi.htm>
3. Composer Chen Yi. (2016). *Chen Yi. Four Spirits. For Piano and Orchestra. Theodore Presser Company*, P. 2–3. <https://translate.google.com/translate?hl=uk&sl=en&u=https://www.presser.com/composer/chen-yi/&prev=search>
4. Chen Yi. (2016). Four Spirits For Piano and Orchestra: Full score. *Theodore Presser Company*, 165 P. <https://translate.google.com/translate?hl=uk&sl=en&u=https://www.presser.com/composer/chen-yi/&prev=search>

© Энджу Пань Хунь, 2018

## **ПЕРСОНАЛІЇ**

**УДК 78.072(477):781.6**

### **ЛОГІКО-КОНСТРУКТИВНІ ПРИНЦИПИ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ МУЗИКОЗНАВЦЯ ІГОРЯ ПЯСКОВСЬКОГО**

**Фадєєва Катерина**

доктор мистецтвознавства, доцент, професор Національної музичної академії  
України імені П. І. Чайковського

вул. Архітектора Городецького 1-3/11 01001, м. Київ-1, Україна

[katefadeevapiano@gmail.com](mailto:katefadeevapiano@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-2329-469x>

Стаття присвячена композиторській та науковій спадщині видатного українського музикознавця І. Б. Пясковського. Панорама ідей, як реалізованих, так і перспективних для подальших досліджень позначена багатовекторністю напрямів. Вперше аналізується композиторська творчість та наукова діяльність І. Б. Пясковського як кон'юнктивна діалогічна алгебро-логічна модель системності музичного (композиторського) та наукового мислення. Саме вивченні композиторської творчості вченого-музикознавця як логіко-конструктивного втілення наукових розвідок є метою даної статті. Наукові зацікавлення розпочалися з дослідження логіки композиції, музичного мислення, аналізу українського фольклору. У середині 90-х років наукові інтереси зосередилися на вивченні стародавньої та сучасної поліфонії. Наукові розвідки І. Б. Пясковського періоду 2000-х років пов'язані з комп'ютерним моделюванням процесу музичної творчості та штучним інтелектом. Власне І. Б. Пясковський впровадив до української музичної науки ймовірно-статистичні методи та методи моделювання творчого процесу в українському музикознавстві, які використовувалися ним у навчальних курсах з комп'ютерного аналізу музичних текстів, гармонії, поліфонії. Пріоритетними напрямками наукових досліджень стали логіко-конструктивні принципи музичного мислення, логічне і художнє в музичному мисленні, феномен і еволюція музичного мислення. Композиторська творчість у статті представлена двома поліфонічними циклами – «Прелюдії та фуги» і «Фуги та постлюдії». Перший включає шість прелюдій та фуг, другий – шість фуг та постлюдії. Композиторська концепція І. Б. Пясковського репрезентує задум автора, надаючи можливість виконувати як один, так і обидва цикли (шість прелюдій та фуг і шість фуг та постлюдії), а також окремі твори. Тональний ряд двох циклів задіює всі дванадцять тональностей у висхідній хроматичній послідовності, це мажорні тональності, звісно у сучасному розумінні. Це є відображенням системності музичного мислення І. Б. Пясковського-композитора. Творчий почерк композитора-музикознавця І. Б. Пясковського,



позначений конструктивно-експресіоністичною манерою, відкриває необмежений простір для різноманітних виконавських трактовок, різних принципів використання педалі для створення колористичних ефектів тощо, надаючи блискучі перспективи для інтерпретації у процесі концертного виконання.

Проаналізовані цикли є ілюстрацією сучасної поліфонічної техніки, системності логіко-конструктивних принципів музичного мислення композитора-музикознавця І. Б. Пясковського.

**Ключові слова:** Ігор Пясковський; ймовірно-статистичні методи; кон'юнктивна діалогічна алгебро-логічна модель; логіко-конструктивні принципи; музичне мислення; системність; структурний підхід.

## ЛОГИКО-КОНСТРУКТИВНЫЕ ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ В КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ МУЗЫКОВЕДА ИГОРЯ ПЯСКОВСКОГО

**Фадеева Екатерина**

доктор искусствоведения, доцент, профессор Национальной музыкальной  
академии Украины имени П. И. Чайковского

ул. Архитектора Городецкого 1-3/11 01001, м. Київ-1, Україна

[katefadeevapiano@gmail.com](mailto:katefadeevapiano@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-2329-469x>

Статья посвящена композиторскому и научному наследию выдающегося украинского музыковеда И. Б. Пясковского. Панорама идей как реализованных, так и перспективных для дальнейших исследований отмечена многовекторностью направлений. Впервые анализируется композиторское творчество и научная деятельность И. Б. Пясковского как конъюнктивная диалогическая алгебро-логическая модель системности музыкального (композиторского) и научного мышления. Именно изучение композиторского творчества ученого-музыковеда как логико-конструктивного воплощения научных исследований является целью данной статьи. Началом научных интересов стали исследования логики композиции, музыкального мышления, анализа украинского фольклора. В середине 90-х годов сфера научных поисков сосредоточилась на изучении старинной и современной полифонии. Научные исследования 2000-х годов связаны с компьютерным моделированием процесса музыкального творчества и искусственным интеллектом. Собственно И. Б. Пяковский ввел в научный обиход украинской музыкальной науки вероятностно-статистические методы и методы моделирования творческого процесса в украинском музыковедении, которые использовались им в учебных курсах компьютерного анализа музыкальных текстов, гармонии, полифонии. Приоритетными направлениями научных исследований стали логико-конструктивные принципы музыкального мышления, логическое и художественное в музыкальном мышлении, феномен и эволюция музыкального мышления. Композиторское творчество в статье

представлено двумя полифоническими циклами – «Прелюдии и фуги» и «Фуги и постлюдии». Первый включает шесть прелюдий и фуг, второй – шесть фуг и постлюдий. Композиторская концепция И. Б. Пясковского репрезентирует замысел автора, представляя возможность исполнять как один, так и оба цикла (шесть прелюдий и фуг и шесть фуг и постлюдий), а также отдельные произведения. Тональный ряд двух циклов задействует все двенадцать тональностей в восходящей хроматической последовательности, это мажорные тональности, разумеется в современном понимании. Это является отражением системности музыкального мышления И. Б. Пясковского-композитора. Творческий почерк композитора-музыковеда И. Б. Пясковского, отмеченный конструктивно-экспрессионистической манерой, открывает неограниченное пространство для разнообразных исполнительских трактовок, разных принципов использования педали для создания колористических эффектов и т. д., тем самым открывая блестящие перспективы для интерпретации в процессе концертного исполнения. Проанализированные циклы являются иллюстрацией современной полифонической техники, системности, логико-конструктивных принципов музыкального мышления композитора-музыковеда И. Б. Пясковского.

**Ключевые слова:** Игорь Пясковский, вероятностно-статистические методы, конъюнктивная диалогическая алгебро-логическая модель, логико-конструктивные принципы, музыкальное мышление, системность, структурный подход.

## LOGICAL AND CONSTRUCTIVE PRINCIPLES OF MUSICAL THINKING IN THE COMPOSER'S CREATIVITY OF MUSICOLOGIST IGOR PYASKOVSKY

**Fadyeyeva Kateryna**

Doctor of Art Studies, Associate Professor, Professor of in Ukrainian National  
Tchaikovsky Academy of Music

1-3/11 Arkhitektoha Horodetskoho Str., 01001 Kyiv, Ukraine

katefadeevapiano@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2329-469x>

**Abstract.** The article is dedicated to the composer's and scientific heritage of the outstanding Ukrainian musicologist I.B. Pyaskovsky. The panorama of ideas, both realized and perspective for further research, is marked by the multi-vector direction. The composer's creativity and scientific activity of I.B. Pyaskovsky are analyzed as a conjunctive dialogical algebra-logical model of the systemic nature of musical (compositional) and scientific thinking for the first time. It is exactly the study of the composer's creativity of the scientist-musicologist as a logical and constructive embodiment of scientific research that is the purpose of this article. The beginning of scientific interests was the study of the logics of composition, musical thinking, analysis of Ukrainian folklore. In the mid-1990s, the field of scientific research was focused on the study of ancient and modern polyphony.

Scientific studies of the 2000s are connected with computer modeling of the process of musical creativity and artificial intelligence. In fact, I.B. Pyaskovsky himself introduced the probabilistic and statistical methods and methods of modeling the creative process in Ukrainian musicology, which he used in the training courses of computer analysis of musical texts, harmony, polyphony, into the scientific use of Ukrainian musical science. The priority directions of scientific research are logical and constructive principles of musical thinking, logical and artistic in musical thinking, the phenomenon and evolution of musical thinking. The composer's creativity in the article is represented by two polyphonic cycles – “udes and Fugues” and “ugues and Postludes” The first includes six preludes and fugues, the second includes six fugues and postludes. The composer's concept of I. B. Pyaskovsky represents the author's idea, presenting the opportunity to perform as one and both cycles (six preludes and fugues and six fugues and postludes), as well as individual works. All twelve keys are used by the tonal row of two cycles in the ascending chromatic sequence, these are major keys, of course in the modern sense. This is a reflection of the systematic nature of musical thinking of I. B. Pyaskovsky as a composer. The creative handwriting of the composer and musicologist I. B. Pyaskovsky, marked by a constructive expressionistic manner, opens up unlimited space for a variety of performance interpretations, different principles of using of the pedal to create coloristic effects, etc., thereby opening brilliant prospects for interpretation in the process of concert performance. The analyzed cycles are an illustration of the modern polyphonic technique, systemic nature, logical and constructive principles of musical thinking of the composer and musicologist I. B. Pyaskovsky.

**Key words:** Igor Pyaskovsky, probabilistic-statistical methods, conjunctive dialogical algebra-logical model, logical-constructive principles, musical thinking, systemic approach, structural approach.

**Вступ.** Творча особистість, композиторська та наукова спадщина видатного українського музикознавця І. Б. Пясковського заслуговує на глибоку повагу та осмислення панорами ідей, як реалізованих, так і перспективних для подальших наукових досліджень. Науковий стиль І. Б. Пясковського, позначений багатовекторністю напрямів, надзвичайно складний, оскільки ємність викладеного змісту сягає граничної концентрації. Виняткова талановитість, особистісна багатогранність, потужний інтелектуальний потенціал, енциклопедичні знання – характерні ознаки постаті музикознавця та композитора І. Б. Пясковського.

**Актуальність теми.** У статті вперше аналізується композиторська творчість та наукова діяльність І. Б. Пясковського як кон'юнктивна діалогічна алгебро-логічна модель системності музичного (композиторського) та наукового мислення.

**Мета** статті полягає у вивченні композиторської творчості як логіко-конструктивного втілення наукових розвідок. **Методологія** дослідження

полягає у використанні музикознавчого, системно-структурного та алгебрологічного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє проаналізувати композиторську творчість Ігоря Пясковського на прикладі «Двох поліфонічних циклів», логіко-конструктивні принципи його музичного мислення, процеси художнього мислення.

**Основний виклад матеріалу.** Формування кола його наукових зацікавлень розпочалося з дослідження логіки композиції, музичного мислення, аналізу українського фольклору. У середині 90-х років наукові інтереси зосередилися на вивченні стародавньої та сучасної поліфонії. Наукові розвідки І. Б. Пясковського періоду 2000-х років пов'язані з комп'ютерним моделюванням процесу музичної творчості та штучним інтелектом. Власне І. Б. Пясковський впровадив до української музичної науки ймовірно-статистичні методи та методи моделювання творчого процесу в українському музикознавстві, які використовувалися ним у навчальних курсах з комп'ютерного аналізу музичних текстів, гармонії, поліфонії. У підручнику «Поліфонія» для ВМНЗ запропоновано нові ймовірно-статистичні та структурні підходи в аналізі поліфонічних технік, бази даних поліфонічних прийомів різних епох. Ряд наукових праць присвячено зв'язкам минулого і сучасності.

Його наукова спадщина асоціюється з визначенням «багатотемна fuga». Пріоритетними напрямками наукових досліджень, стали логіко-конструктивні принципи музичного мислення, логічне і художнє в музичному мисленні, феномен і еволюція музичного мислення. Фундаментальним дослідженням у цьому напрямку є монографія «Логіка музичного мислення». Проблему логічного і художнього вчений розглядає як прояв феномену музичного мислення з означенням двох підходів: *перший* з яких спрямований на виявлення можливостей, які кореспондуються з можливостями вербального мислення, *другий*, пов'язаний з вербальними засобами обмеження поняття музичного мислення в контексті глибинного «... проникнення в усвідомлений зміст музичного інтонування»<sup>9</sup>. (Пясковський, 2009, с. 21.).

У контексті феномену музичного мислення наведені підходи перебувають в тісній взаємодії. Діалектичний зв'язок понятійної пари «логічне і художнє» у проекції на художнє виконання дозволяє логічну побудову твору інтегрувати з художньою інтерпретацією та навпаки, здійснювати обернений процес – художню виконавську концепцію інтегрувати з виконавською логікою. У цьому контексті, як зазначає І. Б. Пясковський «симбіоз протиставлених понять у визначенні художньої логіки, яка передбачає як відповідність тексту музичного твору, так і переконливість індивідуального виконавського трактування»<sup>10</sup>. (Там само, с. 22.).

---

<sup>9</sup> Пясковський І. Б. Логічне і художнє в музичному мисленні. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : науковий журнал. 2009. № 1 (2). С. 21.

<sup>10</sup> Там само, с. 22.

Композиторська творчість у статті репрезентується двома поліфонічними циклами – «Прелюдії та фуги» і «Фуги та постлюдії», присвяченими талановитому музиканту, блискучому піаністу, інтерпретатору сучасної музики, другу композитора та першому виконавцю циклів – кандидату мистецтвознавства, професору кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Ю. П. Глущенку, яким здійснювалося їх детальне редагування за погодженням та коректурою автора. І це не випадково. Запропонована у вищенаведеній статті вченим-композитором І. Б. Пясковським комунікативна модель прояву художньої логіки виявляється наступними позиціями. Авторська концепція музичного твору «...передбачає й певну виконавську модель художньої логіки в цілому, але, втілюючи свої внутрішні уявлення в нотному тексті, він не може відтворити весь комплекс виконавських засобів через обмежені можливості нотної фіксації»<sup>11</sup>. (Тут і далі цитовано за: Пясковський, 2009, с. 22–24.) У творчому тандемі композитор-виконавець Ю. П. Глущенком була створена досконала виконавська інтерпретаційна концепція, наведених поліфонічних циклів.

Наступна позиція пов'язана з виконавською інтерпретацією, яка передбачає багатоваріантність прочитання зашифрованого нотного тексту. І нарешті, в запропонованій комунікативній системі завершальний етап передбачає множинність інтерпретацій слухачького сприйняття й осмислення музикознавця-аналітика. Отже, в нотному тексті та у процесі виконання логічне й художнє виявляють інтегративну цілісність.

При дослідженні системних переходів в еволюції звукової системи вчений акцентує увагу на певних типологічних змінах у процесі переходу від середньовічної монодії до ренесансної лінійно-поліфонічної модальної звукової системи з подальшим переходом до барокової і класицистично-романтичної тонально-функціональної системи, а згодом до складноладової звукової системи сучасної музики. При тому, що ренесансне багатоголосся урізноманітнювало структурну будову творів відбулося нівелювання ритмічного та ладового багатства монодичних проявів григоріанського хоралу. Аналогічне співвідношенні спостерігається при системному переході «...від культури монодичного знаменного співу до партесних багатоголосних композицій в українській церковно-співацькій традиції». Процес системного ускладнення відбувається за умови системного спрощення попередніх історичних музично-стильових явищ. За визначенням І. Б. Пясковського: «У цьому виявляється механізм діалектичного зняття, а в сучасній термінології – інформаційного згортання».

Системні переходи від модальної системи до тонально-функціональної пов'язані з процесами спрощення ладової організації музики, «...багатовимірність якої була згорнена у дволадову мажоро-мінорність, що

---

<sup>11</sup> Тут і далі цитовано за: Пясковський І. Б. Логічне і художнє в музичному мисленні. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : науковий журнал. 2009. № 1 (2). С. 22–24.

в той же час вивільнило енергію нових явищ хроматизму – фігураційного, модуляційного та альтераційного».

У запропонованій І. Б. Пясковським моделі системних переходів процеси ускладнення замінюються процесами спрощення, а спрощення перетворюється на ускладнення. При цьому важливо усвідомлювати, що з типологічної логіко-конструктивної проєкції «... напрям переходу поєднується з успадкованим продовженням розвитку вже започаткованих тенденцій. З художньо-стильового погляду такий перехід найчастіше є випадковим, непередбаченим».

Свою педагогічну діяльність І. Б. Пясковський починав на кафедрі історії української та російської музики. Це знайшло відображення у проведенні численних досліджень української музики, а саме: «Шлях історичного розвитку поліфонічної обробки», «Поліфонія в обробках українських народних пісень Миколи Лисенка»<sup>12</sup>. (Пясковський, с. 45–53.).

Досліджувалися специфічні особливості української музичної культури епохи Бароко, Класицизму, сучасної поліфонічної техніки у творах Б. Лятошинського, Л. Грабовського, Є. Станковича, В. Сильвестрова. І. Карабиця. Важливою складовою цього напрямку досліджень української музики стали наукові розвідки теорії та історії поліфонії, поліфонічної техніки в явищах музичного структуралізму.

Сферу наукових інтересів складала поліфонія пізнього Середньовіччя та Ренесансу – «Ряди Фібоначчи в поліфонії Ренесанса», епоха бароко та раннього класицизму як перехідний період історико-стильової еволюції музичного мислення проілюстрована на прикладі творів Й. С. Баха у статті «Взаимодействие модальных и тонально-функциональных принципов в музыкальном мышлении Й. С. Баха»<sup>13</sup>. (Пясковский, 1985, с. 100–108.). Історичні періоди розвитку поліфонії та гомофонії епохи ренесансу, бароко та класицизму, де виявляється індивідуально-стильове розпізнавання та розуміння при наявних включеннях загальностильових інтонацій-кліше, які характерні для кожного періоду (на прикладі індивідуального авторства творів Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя в межах поліфонічного стилю) досліджувалися у статті «Фреймові моделі поліфонічних стилів»<sup>14</sup>. (Пясковський, 2004. с. 9–15).

Термінологічне визначення та обґрунтування поняття «сучасна fuga» надається І. Б. Пясковським у статті «К понятию “современная fuga”». При аналізі бахівської (класичної, барочної) та сучасної фуг наводяться дві позиції: перша полягає у насиченні якісно-новим тематизмом структурного інваріанту бахівської фуги, друга – у використанні нових прийомів трансформації

---

<sup>12</sup> Пясковський І. Б. Шлях історичного розвитку поліфонічної обробки. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. № 3 (8). С. 73–85.

<sup>13</sup> Пясковский И. Б. Ряды Фибоначчи в полифонии Ренессанса. Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского. Київ, 2011. Вип. 102 : Старовинна музика – сучасний погляд. Кн. 5. С. 44–60.

<sup>14</sup> Пясковський І. Б. Фреймові моделі поліфонічних стилів. Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского. Київ, 2004. Вип. 38. : Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. С. 9–15.

бахівського типу тематизму, невластивого для класичної фуґи. Структуровизначальними, на думку дослідника, виявляються чотири параметри, це: тональний план, порядок вступу голосів (збережений або комбінаторно варійований), структурні послідовності тем, відповідей та інтермедій (їх послідовності можуть утворювати тиражовані блоки та обернення теми, які організують самостійні розділи у формі).

Важливими характеристичними ознаками сучасної фуґи, як зазначає І. Б. Пясковський, виявляється принцип остинатного розвитку тематизму. Так, наприклад, «Остинатності тематичного матеріалу фуґи сприяє й стислість теми, як це ми спостерігаємо у фузі in G з циклу «Ludus tonalis» П. Хіндеміта. Дана фуґа завершується своєрідною «міні-пассакалією», де багаторазова повторність теми фуґи в басу виконує функцію її заключного ствердження». У сучасній фузі, на думку І. Б. Пясковського, відбувається якісне оновлення ладотональної драматургії. Оновлення відбувається в напрямку анґемітонного або натуральнодіатонічного (неомодального) принципу побудови тематизму, який не підпорядковується логіці централізованої тонально-функціональної системи; складноладовий тип організації тематизму, основою якого є цілотоновий, тоннапівтоновий, політонікальний синтезований міноро-мінор, мажоро-мажор, однотерцовий мажоро-мінор, міноро-мажор та ін.; атональний тип тематизму фуґи (серійно організований); сонорно-кластерний тип тематизму з використанням пуантилістичних та кластерних компонентів<sup>15</sup> (Пясковський, 2009, с. 91–106.).

Таким чином вектор розвитку сучасної фуґи визначають експериментальні напрямки, пов'язані з музичним структуралізмом, пуантилізмом, кластерно-сонорною технікою та технікою «мовної поліфонії» (використання фонетики мови).

«Два поліфонічні цикли» («Прелюдії та фуґи» і «Фуґи та постлюдії») музиканта-теоретика-композитора І. Б. Пясковського певною мірою продовжують традиції композиторів ХХ століття, які збагатили світову музичну скарбницю поліфонічними шедеврами – це 24 прелюдії та фуґи В. Задерацького, 12 творів Ludus tonalis П. Хіндеміта, 24 прелюдії та фуґи Д. Шостаковича, 24 прелюдії та фуґи Р. Щедріна, в жанрі фуґи писали М. Пясковський та О. Глазунов. Український музичний поліфонічний простір поповнили 12 прелюдій та фуґ М. Скорика, 34 прелюдії та фуґи В. Бібіка, 24 прелюдії та фуґи О. Яковчука.

Два цикли включають шість прелюдій та фуґ і шість фуґ та постлюдій (нотний матеріал складається із 62 сторінок). Композиторська концепція І. Б. Пясковського репрезентує задум автора, надаючи можливість виконувати як один, так і обидва цикли (шість прелюдій та фуґ і шість фуґ та постлюдій), а також окремі твори.

---

<sup>15</sup> Пясковський І. Б. К поняттю «современная фуґа». Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. Вип. 88 : Старовинна музика – сучасний погляд. Ч. 1. С. 91–106.

Перший цикл містить Прелюдії та фуги – in C, in Des, in H, in F, in fis, in G. Другий цикл – Фуги та постлюдії – in A, in As, in B, in D, in Es, in E.

Алгоритм першого циклу базується на тритоновому тональному співвідношенні C – Fis: три прелюдії та фуги написані у тональностях, які розміщуються навколо C – in C, in H, in Des, наступні три прелюдії та фуги – відповідно у тональностях навколо Fis – in Fis, in F, G. Алгоритм другого циклу орієнтований на тритон A – As: три фуги та постлюдії, написані у тональностях, які розміщуються навколо A – in A, in As, in B; наступні три розміщені навколо Es – in Es, in D, in E. Отже, тональний ряд двох циклів задіює всі дванадцять тональностей у висхідній хроматичній послідовності, це мажорні тональності, звісно у сучасному розумінні – До-мажор – до-мінор, Ре-мажор – ре-мінор тощо, окрім одної fis-moll. Це є відображенням системності музичного мислення І. Б. Пясковського-композитора. Важливо зазначити, що не завжди тональності прелюдії та фуги і фуги та постлюдії співпадають, є також прелюдії та фуги і фуги та постлюдії тональні й атональні, де тональність означена лише приблизно.

У композиторському почерку І. Б. Пясковського (закінчив два факультети – історико-теоретичний та композиторський, навчався композиції у Ю. Я. Іщенка) спостерігаються проекції манери поліфоністів ХХ століття, вони оригінальні з позицій постмодерністської естетики.

Композитору І. Б. Пясковському вдалося переконливо репрезентувати у «Двох поліфонічних циклах» диз'юнкцію концептуальних та імпровізаційних засад, а також «обґрунтувати» іманентну для новаторів-шестидесятників «форму відмови від форми», первинність смислових методико-семантичних концепцій та поява подальших множинних виконавських інтерпретацій. У зв'язку з цим, ціннісним концептом виявляється той факт, що синкретика модернізму і тонального мислення продемонстрована в контексті характерної для І. Б. Пясковського музичної філософії, структурологічні концепції якої детерміновані теорією інформації, теорією ймовірностей, символічною логікою та іншими науковими напрямками. Таким чином, у результаті склалася структура твору – як наслідок взаємовідношень (багато в чому протирічливих) модерністської та традиційної музичної тканини.

Проведені спостереження дозволяють зробити висновок, що традиції Й. С. Баха, В. Задерацького, Д. Шостаковича, П. Хіндеміта, Р. Щедріна, українських композиторів-поліфоністів М. Скорика, В. Бібіка, О. Яковчука трансформувалися в композиторському поліфонічному стилі І. Б. Пясковського з параметрами фрагментарності, мінливості та сконструйованості.

**Висновки.** Ранній період творчості І. Б. Пясковського пов'язаний зі стилем постімпресіонізму та конструктивізму (на кшталт стилю К. Шимановського). Цілком логічно, що пізній період творчості І. Б. Пясковського позначений зверненням до поліфонії. Багаторівневість творів (лінії мелодики, динаміки, агогіки) у своїй основі містять частково латентний атоналізм, частково тональну техніку ХХ століття, а квазіцитування – колажні



опуси художників П. Пікассо, Ф. Леже, композиторів-конструктивістів (зокрема Д. Шостаковича), інтегративні ідеї 12-ступеневої хроматично-розширеної тональності простежені при порівняльному аналізі поліфонічних циклів «Прелюдії та фуги» і «Фуги та постлюдії» І. Б. Пясковського та 12 творів *Ludus tonalis* П. Хіндеміта. Крім того, привертає увагу оригінальна ритміка, елементи пародіювання класики, застосування різноманітних композиційних прийомів.

Конструктивно-експресіоністична манера творчого почерку композитора-музикознавця І. Б. Пясковського відкриває необмежений простір для різноманітних виконавських трактовок, різних принципів використання педалі для створення колористичних ефектів тощо, надаючи блискучі перспективи для інтерпретації у процесі концертного виконання. Композиторська концепція «Двох поліфонічних циклів» в подальших наукових розвідках надає можливості для дослідження проблеми наступності та іновації музичного мислення.

Проаналізовані «Прелюдії та фуги» і «Фуги та постлюдії» є ілюстрацією сучасної поліфонічної техніки, системності логіко-конструктивних принципів музичного мислення композитора-музикознавця І. Б. Пясковського.

#### **Список посилань**

1. Пясковский И. Б. Взаимодействие модальных и тонально-функциональных принципов в музыкальном мышлении И. С. Баха. И. С. Бах и современность. Київ : Музична Україна, 1985. С. 100–111.
2. Пясковский И. Б. К понятию «современная fuga». Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. Вип. 88 : Старовинна музика – сучасний погляд. Ч. 1. С. 91–106.
3. Пясковський І. Б. Логічне і художнє в музичному мисленні. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. № 1 (2). С. 21–25.
4. Пясковський І. Б. Поліфонія в обробках українських народних пісень М. Лисенка. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2012. № 2 (15). С. 45–53.
5. Пясковский И. Б. Ряды Фибоначчи в полифонии Ренессанса. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2011. Вип. 102 : Старовинна музика – сучасний погляд. Кн. 5. С. 44–60.
6. Пясковський І. Б. Фреймові моделі поліфонічних стилів. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2004. Вип. 38. : Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. С. 9–15.
7. Пясковський І. Б. Шлях історичного розвитку поліфонічної обробки. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. № 3 (8). С. 73–85.

### References

1. Pyaskovsky, I. B. (1985). Vzaimodeystvie modalnykh i tonalnykh printsipov v muzykalnom myshlenii I.S.Bakha [Interaction of modal and tonal-functional principles in musical thinking of I. S. Bach]. In *I. S. Bakh i sovremennost* [I. S. Bach and modernity]. (pp. 100–111). Kyiv, Muzychna Ukrayina [In Ukrainian].
2. Pyaskovsky, I. B. (2009). K ponyatiyu “sovremennaya fuga” [To the concept of “modern fugue”]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaykovskogo*, 1(88), 91–106 [In Ukrainian].
3. Pyaskovsky, I. (2009). Logichne i khudozhne v muzychnomu myslenni [Logical and artistic in musical thinking]. *Chasopys Natsionalnoyi muzychnoyi akademii Ukrayiny imeni P. I. Chaykovskogo*, 2(1), 21–24 [In Ukrainian].
4. Pyaskovsky, I. (2009). Polifoniya v obrobkakh ukrayinskykh narodnykh pisen M. Lysenka [Polyphony in the processing of Ukrainian folk songs by M. Lysenko]. *Chasopys Natsionalnoyi muzychnoyi akademii Ukrayiny imeni P.I.Chaykovskogo*, 15(2), 45–53 [In Ukrainian].
5. Pyaskovsky, I. (2011). Ryady Fibonachchi v polifonii Renessansa [Fibonacci series in polyphony of the Renaissance]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaykovskogo*, 5(102), 44–60 [In Ukrainian].
6. Pyaskovsky, I. B. (2004). Freymovi modeli polifonichnykh styliv [Frame models of polyphonic styles]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademii Ukrayiny imeni P. I. Chaykovskogo*, (38), 9–15 [In Ukrainian].
7. Pyaskovsky, I. (2010). Shlyakh istorychnogo rozvytku polifonichoyi obrobky [The path of historical development of polyphonic processing]. *Chasopys Natsionalnoyi muzychnoyi akademii Ukrayiny imeni P. I. Chaykovskogo*, 8(3), 73–85 [In Ukrainian].

© Фадеева К., 2018

*Наукове видання*

# **ВІСНИК**

## **КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**Серія: Музичне мистецтво**

Науковий збірник

Випуск 1/2018

Літературний редактор: Спрогіс К.

Редагування англomовних текстів: Діброва В.

Верстка та дизайн-макетування: Кузнецова А.

Підписано до друку 10.10.2018. Формат 70x100/16.  
Друк офсетний. Ум. др. арк. 6,92. Обл. вид. арк. 7,95.  
Замовлення №3440. Тираж 300 прим.

---

*Київський національний університет культури і мистецтв*  
вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, 01601  
*Видавничий центр КНУКіМ*

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру  
видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції  
ДК № 4776 від 09.10.2014.