

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

ВІСНИК
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
Серія: Музичне мистецтво

Науковий збірник

Випуск 2

Засновано у 2018 році
Видається два рази на рік

КИЇВ
ВИДАВНИЧИЙ ЦЕНТР КНУКіМ
2018

УДК 78
В 530

Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво : наук. зб. Вип. 2 / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2018. – 156 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 № 25 від 10.12.2018 р.)*

Редакційна колегія

Гуменюк Т. К., доктор філософських наук, професор (*головний редактор*);
Брояко Н. Б., кандидат мистецтвознавства, професор (*заст. головного редактора*);
Бенч О. Г., кандидат мистецтвознавства, доктор Ph.D., ArtD, професор, Київська академія мистецтв, Католицький університет м. Ружомберг (Словаччина); **Грица-Поріцька С. Й.**, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАН України;
Деменко Б. В., доктор мистецтвознавства, професор; **Дорофєєва В. Ю.**, кандидат мистецтвознавства, доцент (*відповідальний секретар*); **Дутчак В. Г.**, доктор мистецтвознавства, професор, Прикарпатський НПУ ім. В. Стефаника; **Зінків І. Я.**, доктор мистецтвознавства, професор, Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка; **Карась Г. В.**, доктор мистецтвознавства, професор, Прикарпатський НПУ ім. В. Стефаника; **Кухмазова Ю. Ш.**, кандидат мистецтвознавства, доктор Ph.D, доцент, Бакинська музична академія ім. Уз. Гаджибейлі (Азербайджан); **Мишалов В. Ю.**, кандидат мистецтвознавства, доктор Ph.D, ArtD, ад'юнкт, науковий співробітник, Університет Монаша, Мельбурн (Австралія); **Опанасик О. П.**, доктор мистецтвознавства, доцент; **Попович О. П.**, доктор габілітований вокалістики, професор, Жешувський університет (Польща); **Сюта Б. О.**, доктор мистецтвознавства, професор, НМАУ ім. П. І. Чайковського; **Фадєєва К. В.**, доктор мистецтвознавства, доцент, НМАУ ім. П. І. Чайковського.

За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор

Адреса редакційної колегії: м. Київ, вул. Чигоріна, 20, к. 41.
e-mail: muzika2018@ukr.net; web: musical-art.knukim.edu.ua
Київський національний університет культури і мистецтв,
Видавничо-редакційний відділ, тел.: + 38 050 132 70 42

Засновник – Київський національний університет культури і мистецтв

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

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

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2018
© Автори, 2018

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

BULLETIN
OF KYIV NATIONAL UNIVERSITY
OF CULTURE AND ARTS
Series in Musical Art

Scientific Collection

Issue 2

Founded in 2018
Issued twice a year

KYIV
KNUKiM PUBLISHING CENTRE
2018

УДК 78

B 530

Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Musical Art : Scientific Collection. Issue 2 / Ministry of Education and Science of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts. – Kyiv : KNUKiM Publishing centre, 2018. – 156 p.

The collection highlights the relevant issues of the theory and history of Ukrainian and world musicology, theoretical, creative and methodological problems of musical art development in modern conditions.

*Recommended for publication by the Academic Council
of Kyiv National University of Culture and Arts
(Protocol No. 25 of 10.12.2018)*

Editorial Board

Humeniuk T. H., Doctor of Philosophy, Professor (Editor-in-chief); **Broiako N. B.**, Ph.D. in Arts, Professor (Deputy Editor-in-Chief); **Bench O. H.**, Ph.D. in Arts, ArtD, Professor, Kyiv Academy of Arts, Catholic University in Ružomberok (Slovakia); **Hrytsa-Porytska S. Y.**, Doctor of Arts, Professor, Corresponding Member of NASU; **Demenko B. V.**, Doctor of Arts, Professor; **Dorofieieva V. Yu.**, Ph.D. in Arts, Associate Professor (Assistant Editor); **Dutchak V. H.**, Doctor of Arts, Professor, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University; **Zinkiv I. Ya.**, Doctor of Arts, Professor, Lviv National Music Academy named after M. Lysenko; **Karas H. V.**, Doctor of Arts, Professor, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University; **Kukhmazova Yu. Sh.**, Ph.D. in Arts, Associate Professor, Uzeyir Hajibeyli Baku Music Academy (Azerbaijan); **Mishalov V. Yu.**, PhD, ArtD, Adjunct, Research Fellow, Monash University, Melbourne (Australia); **Opanasiuk O. P.**, Doctor of Arts, Associate Professor; **Popovych O. P.**, Dr. habil. in Vocal Arts, Rzeszow University (Poland); **Siuta B. O.**, Doctor of Arts, Professor, NMAU named after P.I. Tchaikovsky; **Fadieieva K. V.**, Doctor of Arts, Associate Professor, NMAU named after P.I. Tchaikovsky.

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

Editorial board address: suite41, 20 Chyhorina st.
e-mail: muzika2018@ukr.net; web: musical-art.knukim.edu.ua
Kyiv National University of Culture and Arts,
Editorial Department, tel. +38 050 132 70 42

The founder – Kyiv National University of Culture and Arts

The certificate of Media Outlet State Registration KB № 231312976 from 08.02.2018 issued by the Ministry of Justice of Ukraine

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

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ УКРАИНЫ
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УКРАИНЫ
КИЕВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ

ВЕСТНИК
КИЕВСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО УНИВЕРСИТЕТА
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ
Серия: Музыкальное искусство

Научный сборник

Выпуск 2

Основан в 2018 году
Издается два раза в год

КИЕВ
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР КНУКиМ
2018

УДК 78

В 530

Вестник Киевского национального университета культуры и искусств. Серия: Музыкальное искусство : науч. сб. Вып. 2 / М-во образования и науки Украины, М-во культуры Украины, Киев. нац. ун-т культуры и искусств. – Киев : Изд. центр КНУКиМ, 2018. – 156 с.

В сборнике освещаются актуальные вопросы теории и истории украинского и мирового музыковедения, теоретические, творческие и методологические проблемы развития музыкального искусства в современных условиях.

*Рекомендовано к печати Учёным советом
Киевского национального университета культуры и искусств
(протокол №25 от 10.12.2018 г.)*

Редакционная коллегия

Гуменюк Т. К., доктор философских наук, профессор (*главный редактор*); **Брояко Н. Б.**, кандидат искусствоведения, профессор (*зам. главного редактора*); **Бенч О. Г.**, кандидат искусствоведения, доктор PhD, ArtD, профессор, Киевская академия искусств, Католический университет г. Ружомберг (Словакия); **Грица-Порицкая С. Й.**, доктор искусствоведения, профессор, Член-корреспондент НАН Украины; **Деменко Б. В.**, доктор искусствоведения, профессор; **Дорофеева В. Ю.**, кандидат искусствоведения, доцент (*ответственный секретарь*); **Дутчак В. Г.**, доктор искусствоведения, профессор, Прикарпатский НПУ им. В. Стефаника; **Зинкив И. Я.**, доктор искусствоведения, профессор, Львовская национальная музыкальная академия им. Н. Лысенка; **Карась Г. В.**, доктор искусствоведения, профессор, Прикарпатский НПУ им. В. Стефаника; **Кухмазова Ю. Ш.**, кандидат искусствоведения, доктор PhD, доцент, Бакинская музыкальная академия им. Уз. Гаджибейли (Азербайджан); **Мишалов В. Ю.**, кандидат искусствоведения, доктор PhD, ArtD, адъюнкт, научный сотрудник, Университет Монаша, Мельбурн (Австралия); **Опанасюк О. П.**, доктор искусствоведения, доцент; **Попович О. П.**, доктор габилитованный вокалистики, профессор, Жешувский университет (Польша); **Сюта Б. О.**, доктор искусствоведения, профессор, НМАУ им. П. И. Чайковского; **Фадеева К. В.**, доктор искусствоведения, доцент, НМАУ им. П. И. Чайковского.

За точность изложенных фактов и корректность цитирований ответственность несет автор

Адрес редакционной коллегии: г. Киев, ул. Чигорина, 20, к. 41.
e-mail: muzika2018@ukr.net; web: musical-art.knukim.edu.ua
Киевский национальный университет культуры и искусств,
Издательско-редакционный отдел, тел.: + 38 050 132 7042

Основатель – Киевский национальный университет культуры и искусств

Министерством юстиции Украины выдано Свидетельство про государственную регистрацию печатного средства массовой информации № 23136-12976 Р Серия КВ от 08.02.2018.

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

© Киевский национальный университет культуры и искусств, 2018
© Авторы, 2018

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ

Олександр Опанасюк

Інтенціонально-культурологічні аспекти
стилю *tintinnabuli* й творчості Арво Пярта 12

Алла Черноіваненко

Музично-інструментальна культура в системі музичного етосу 27

ПРАКТИКА

Айнур Гумбатова

Деякі стилістичні особливості хорових обробок Раміза Мустафаєва
(«Платок» (*Yaylıq*) и «Эй, красавица» (*Ey gözəl*)) 44

Лейла Мамедова

Концерт для хору пам'яті Кара Караєва 53

Юлія Лебідь

Досвід саморегулювання як основа
успішної професійної підготовки студентів-музикантів 69

ІСТОРІЯ

Лариса Долинська

Дитячий хор як виконавський феномен 80

Віктор Мішалов

Георгій Ткаченко і виконавська практика на традиційній бандурі 94

КОНТЕКСТ

Віолетта Дутчак

Творча і наукова діяльність Андрія Горняткевича (Канада)
в контексті розвитку бандурного мистецтва України та діаспори 106

Станіслав Жовнір

Репрезентація творчості Астора П'яццолли
в гітарному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століття 125

ПЕРСОНАЛІЇ

Аделіна Єфіменко

Франц Ксавер Моцарт і опера 136

Ольга Коменда

Жанрова панорама та періодизація
творчої діяльності Олександра Козаренка 146

CONTENTS

THEORY

Oleksandr Opanasiuk
Intentionally-Cultural Aspects
of the Tintinnabuli Style and Creativity of Arvo Pärt.....12

Alla Chernovanenko
Musical Instrumental Culture in the System of Musical Ethos27

PRACTICE

Ainur Humbatova
Some Stylistic Features of Typical Choral Arrangements of Ramiz Mustafayev
(«*The Handkerchief*» (*Yaylıq*) and «*Hey, Beauty Girl*» (*Ey gözəl*)).....44

Leila Mamedova
Concerto for Choir in Memory of Kara Karaiev53

Yuliia Lebid
The Experience of Self-regulation as the Basis
for the Music Students' Successful Training69

HISTORY

Larysa Dolynska
Children's Choir as a Performing Phenomenon80

Victor Mishalow
Heorhiy Tkachenko and Informed Performance Practice
on the Traditional Bandura94

CONTEXT

Violetta Dutchak
Artistic and Scientific Activity of Andrij Hornjatkevyč (Canada)
in the Context of Bandura Art Development in Ukraine and Among Diaspora .. 106

Stanislav Zhovnir
Astor Piazzolla's Creative Activity Representation
in Guitar Art of the Late 20th and Early 21st Centuries 125

PERSONNEL'S

Adelina Yefimenko
Franz Xaver Mozart and Opera..... 136

Olha Komenda
Genre Panorama and Periodization
of Creative Activity of Oleksandr Kozarenko 146

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ

- Александр Опанасюк**
Интенционально-культурологические аспекты
стиля *tintinnabuli* и творчества Арво Пярта 12
- Алла Черноиваненко**
Музыкально-инструментальная культура
в системе музыкального этоса 27

ПРАКТИКА

- Айнур Гумбатова**
Некоторые стилистические особенности хоровых обработок
Рамиза Мустафаева («Платок» (*Yaylıq*) и «Эй, красавица» (*Ey gözəl*)) 44
- Лейла Мамедова**
Концерт для хора памяти Кара Караева 53
- Юлия Лебидь**
Опыт саморегулирования как основа успешной
профессиональной подготовки студентов-музыкантов 69

ИСТОРИЯ

- Лариса Долинская**
Детский хор как исполнительский феномен 80
- Виктор Мишалов**
Георгий Ткаченко и исполнительская практика
на традиционной бандуре 94

КОНТЕКСТ

- Виолетта Дутчак**
Творческая и научная деятельность Андрея Горняткевича (Канада)
в контексте развития бандурного искусства Украины и диаспоры 106
- Станислав Жовнир**
Репрезентация творчества Астора Пьяццоллы
в гитарном искусстве второй половины XX – начала XXI века 125

ПЕРСОНАЛИИ

- Аделина Ефименко**
Франц Ксавер Моцарт и опера 136
- Ольга Коменда**
Жанровая панорама и периодизация
творческой деятельности Александра Козаренко 146



ТЕОРІЯ

THEORY

ТЕОРІЯ



УДК 78.01+78.071.1]:130.2

DOI: 10.31866/2616-7581.2.2018.153371

Олександр Опанасюк,

доктор мистецтвознавства, доцент,

Київський національний університет

культури і мистецтв,

Київ, Україна

e-mail: oleksandr-opanasiuk@ukr.netORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2685-9468>

ІНТЕНЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ СТИЛЮ TINTINNABULI Й ТВОРЧОСТІ АРВО ПЯРТА

Стаття присвячена стилю tintinnabuli й творчості естонського композитора Арво Пярта. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю визначення особливостей цих явищ, їхньої культурологічної підоснови, що дає змогу охарактеризувати їх у контексті процесуального буття Європейської культури та закономірностей її розвитку в інтенціональний період становлення (кінець XIX – початок XXI ст.). Мета статті – аналіз стилю tintinnabuli й творчості Арво Пярта в контексті авторської концепції інтенціоналізму культури й мистецтва. Застосовано такі методи дослідження: *культурно-історичний* – для розгляду стилю tintinnabuli й творчості Арво Пярта в контексті процесуального буття Європейської культури в інтенціональний період її становлення; *процесуально-структуральний* – для визначення структурної динаміки і смислів, які зумовлюють розвиток музичної культури XX – початку XXI ст.; *порівняльний метод* – для аналізу музики композиторів авангардного напрямку, виявлення відмінностей та визначення характерних рис стилю tintinnabuli і творчості Арво Пярта; *інтенціонально-культурологічний* – для визначення базових принципів інтенціоналізму, що детермінують їхній розвиток. Наукова новизна роботи полягає в розробленні нового напрямку дослідження цих явищ, який базується на культурологічній основі та авторській концепції інтенціоналізму культури й мистецтва. Стиль tintinnabuli й творчість Арво Пярта вирізняються надзвичайною оригінальністю. У сучасній музичній культурі аналогів цьому стилю, як і подібної техніки композиції, немає. Водночас стиль tintinnabuli й творчість Пярта не виходять за межі та виражають характерний зміст буття Європейської культури в заключний – інтенціональний – період її розвитку. Своєрідність цих явищ зумовлена моделюванням інтенції, спрямованої на дослідження звершеного культурного формування на основі актуалізації таких базових принципів інтенціоналізму: феноменологізму, прогностики, а також периферійності, інтро-ретро-спекції і компіляції, екстенсії у феноменологічній і прогностичній їхній наповненості.

Ключові слова: стиль tintinnabuli, Арво Пярт, концепція інтенціоналізму культури й мистецтва, базові принципи інтенціоналізму.

Вступ. Творчість видатного естонського композитора Арво Пярта (нар. 1938 р.) упродовж багатьох десятиліть викликає неабияке

зацікавлення широкої громадськості, чому сприяють демократичність його музики і сформований композитором оригінальний стиль *tintinnabuli*. Треба зазначити, що більшість присвячених його творчості публікацій пов'язана з дослідженням розвитку певних жанрів європейської музичної культури та аналізом окремих його творів. Із фундаментальних праць варто назвати кандидатську дисертацію О.Токун (2010), а також збірник матеріалів «Арво Пярт: бесіди, дослідження, роздуми» (Арво Пярт, 2014).

Водночас стає необхідним не лише дослідження особливостей стилю *tintinnabuli* й музики Арво Пярта, що зустрічаємо у більшості публікацій, а визначення глибинних підоснов цих явищ. Очевидно, що цього неможливо досягти поза актуалізацією питання процесуального буття Європейської культури та закономірностей її розвитку.

Мета статті полягає в аналізі стилю *tintinnabuli* й творчості Арво Пярта в контексті авторської концепції інтенціоналізму культури й мистецтва (Опанасюк, 2018), що дає змогу ідентифікувати, узагальнити й охарактеризувати ці явища на культурологічній основі – у контексті процесуального буття європейської культури та особливостей її розвитку в завершальний – інтенціональний – період становлення (кінець XIX – початок XXI ст.).

Виклад основного матеріалу. Арво Пярт належить до тих митців, творчість яких загалом вивчається з огляду на авангардне мистецтво другої половини XX – початку XXI ст., тобто повоєнного авангарду, і, починаючи від середини 1970-х рр., поставангарду.

Як відомо, на межі 1960-х – 1970-х років орієнтація на відкриття нових засобів виразовості вичерпується, і композитори-авангардисти постали перед необхідністю зовсім іншого пошуку. З цього приводу Валентин Сильвестров (2011) зазначає, що в ці роки композитори-авангардисти «переживали якусь фундаментальну кризу. В кожного вона протікала по-своєму і свого часу... Рушилася стіна, що відокремлювала нову музику від старої... вичерпана зона нової музики» (с. 61–62).

Таким чином кінець 1960-х – початок 1970-х років постає рубежем, що розділяє музичну культуру XX ст. (умовно) на дві площини. Перша пов'язана з експериментом, новаціями, відкриттям і формуванням нових стилів, композиторських технік; її інтенція виникає на початку XX ст.; відповідно рух у такому просторі наступних десятиліть був визначений і не вимагав якихось кардинально нових кроків. Натомість культурний простір, починаючи від 1970-х років, постає як *terra incognita*, котру кожен з митців мав пройти самостійно, формуючи відповідні канони свого нового мистецтва.

Необхідно зазначити, що далеко не всі композитори-авангардисти спромоглися на відкриття нової перспективи. Частими були випадки, коли вони виходили з попередніх здобутків авангардної музичної культури, що в різний спосіб доповнювалося певними стильовими інтенціями останньої

третини ХХ – початку ХХІ ст. Творчість Арво Пярта є прикладом того, як митець відкриває новий шлях і формує доволі оригінальний стиль письма.

Композиторську діяльність А. Пярт розпочинає з атональної та серійної музики (*Некролог* – 1960, *Perpetuum mobile* – 1963, *Перша симфонія*, «Поліфонічна» – 1963–1964, *Діаграми* – 1964), згодом він звертається до практики колажу, що й надалі часто поєднує із серійною технікою (*Колаж на тему В-А-С-Н* – 1964, *Друга симфонія* – 1966, *Pro et Contra*, 1966, *Credo* – 1968). Після апробації техніки колажу, котру А. Пярт визначає як своєрідну форму «трансплантації» музичного матеріалу минулих епох до площини сучасної музики, він переживає кризу, водночас відчуваючи, що стоїть «перед якимось відкриттям», яке можна назвати «новим початком» (Рестаньо, 2014, с. 47). Композитор вивчає старовинну музику, зокрема григоріанський хорал, середньовічну поліфонію, православну літургійну музику тощо. Все це й призвело до відкриття в 1976 р. нового стилю – стилю *tintinnabuli* (з лат. дзвіночки) та до формування нової і напрочуд самотньої композиторської техніки.

Оскільки ракурс теми статті передбачає інтенціонально-культурологічний аспект, потрібно перед аналізом стилю *tintinnabuli* й творчості А. Пярта окреслити вихідні позиції авторської теорії інтенціоналізму культури й мистецтва, смислові засади якої обґрунтовані в низці публікацій.

1) В основі культури лежить певна інтенція, що зберігається впродовж її розвитку, виконує функцію смислової програми та обумовлює шаблї її буття. 2) Становлення Європейської культури кристалізує чотири періоди: символічний (Середньовіччя, Відродження, V – XVI ст.); класичний (Новий час, Просвітництво, XVII – XVIII ст.); романтичний (культура XIX ст.); інтенціональний (кінець XIX – початок ХХІ ст.). Кожен з них передбачає універсалью – «надструктурну і позаструктурну заданість», «первинну модель» (О. Лосев), яка детермінує будь-які культурно-художні й стильові явища відповідного шабля культурного розвитку. 3) У завершальний період становлення культури культурно-художні явища зумовлені зміною динамічного важеля на екстенсивний, формуванням у її просторі інтенціональної рефлексії, що моделює відповідні принципи (базові принципи інтенціоналізму), смисли (інтенціонально-конотативні смисли) та обумовлює відповідний – інтенціональний стиль культурного буття. 4) Інтенціональна рефлексія культури передбачає зосередження на звершеному бутті, оперування сформованими на попередніх шаблях розвитку явищами й смислами. У такий спосіб відбувається дослідження культурою пройденого шляху та проектування її можливого майбутнього становлення. 5) Базові принципи інтенціоналізму – екстенсії, інтро-ретро-спекції й компіляції,

периферійності, феноменологізму, індетермінізму, абдукції, прогностики – та відповідні інтенціонально-конотативні смисли конкретизують зміст інтенціональної рефлексії, акумулюючи в собі та виражаючи характерні тенденції розвитку культурно-художніх процесів, охоплюючи різновекторність їхнього спрямування, позитивні й негативні аспекти. б) В завершальний період становлення культури митець узагальнено виражає зміст одного базового принципу інтенціоналізму або ж кількох принципів у характерній та ієрархічній (у творчості митця) даностях (Опанасюк, 2018).

Розглянемо стиль *tintinnabuli*, його визначення в музикознавчій літературі, доповненням чого є характеристика цього явища А. Пяртом, що вибудує основу для інтенціонально-культурологічного аналізу.

Як зазначалося вище, стиль *tintinnabuli* зумовлений зверненням до давньої музики, середньовічної поліфонії, православної літургії, григоріанського хоралу. В інтерв'ю А. Пярт (2014) зазначає, що навіть випадкове «у декілька секунд» знайомство із григоріанським хоралом відкрило для нього невідомий світ, «... без гармонії, без ритму, без колориту, без оркестровки – без усього. В цей момент я зрозумів, якого напрямку мені треба триматися...» (Рестаньо, 2014, с. 37-38). Іntenція композитора спрямовується до простої мелодії, «яка живе й дихає» в його душі, до абсолютної монодії, до чистого голосу, «з якого народжується все...» (Рестаньо, 2014, с. 50).

Доповнює цю думку констатація такого: «Стиль *tintinnabuli* Пярта виходить із григоріаніки, укорінений у європейській традиції церковної музики...» (Токун, 2010, с. 22). Водночас стиль *tintinnabuli* визначають по-різному. Звертаючи увагу на ранні твори, указують на мінімалізм (Катуян, 2007; Кюгерян, 2003; Холопова, 2015), естетику «нової простоти» (Савенко, 1991).

Стверджується, що «... *tintinnabuli* – це насамперед *філософія творчості* Пярта, нерозривно пов'язана із філософською і богословською традицією православ'я...»; що терміном *tintinnabuli* «... можна визначити стиль у творчості Пярта починаючи від 1976 року»; що це поняття визначає «... *персональну авторську техніку Пярта*. У широкому сенсі техніка *tintinnabuli* є *системою композиції*, спрямованою на *глобальну редукцію* музичних засобів та їхню сувору організацію...» (Токун, 2011, с. 225-226).

Щодо базових позицій стилю *tintinnabuli* наголошується на вагомості пошуку *єдиного*, «... можливих підходів до нього», на тому, що «тема єдності... пов'язана з етичним й естетичним мотивом пошуку досконалості, ... теологічним пошуком божественного»; на вагомості опори на одному тоні, одному звуці чи кількох звуках; на намаганні виразити й «продемонструвати “єдине” в різному вигляді», на трактуванні

тексту як структурно-змістової формули музичної матерії (певної музичної композиції, основаної на цьому тексті) (Браунайс, 2014, с. 129, 130, 134, 137, 140, 143); на базуванні на модальній техніці, що стосується і ладової основи, і інших засобів виразовості (насамперед мелодики, гармонії та ритміки) тощо.

На думку деяких авторів, стиль *tintinnabuli*, з одного боку, «... важко піддається аналізу й класифікації за допомогою наявного музикознавчого інструментарію», а з іншого – «... Намагання нависити на стиль *tintinnabuli* ярлики “мінімалістичної музики”, “нової простоти”, “сакрального мінімалізму”... не допомогли вписати це явище в існуючий музичний ландшафт» (Кареда, 2014, с. 197). Однозначними є й твердження А. Пярта (2014): «... для моїх творів у стилі “*tintinnabuli*” фактично ще не склалася аналітична традиція... теоретична частина, яка мала б супроводжувати її (музику А. Пярта. – О. О.), достатньою мірою ще не розроблена» (Рестаньо, 2014, с. 91).

Подані цитати й визначені характерні риси стилю *tintinnabuli* дають підставу для таких міркувань.

Починаючи від середини 1970-х рр., творчість А. Пярта недоречно співвідносити з мінімалізмом. По-перше, стиль *tintinnabuli* є персональною технікою Пярта, яка не застосовується іншими композиторами з причини неможливості якогось іншого ракурсу існування *tintinnabuli*. По-друге, філософсько-теологічно-естетична підоснова стилю *tintinnabuli* змінює попередні позиції. Відтак ті елементи чи випадки, коли Пярт звертається до мінімалістичної техніки, зазнають трансформації, їхній зміст значно розширюється і відповідним чином концептуалізується.

Написані на основі стилю *tintinnabuli* твори А. Пярта не можна розглядати і в контексті неостилів. Очевидно й те, що його музику недоречно співвідносити із постмодернізмом, як це зустрічаємо в деяких публікаціях (Швець, 2012), позаяк естетика стилю *tintinnabuli* базується на іншій основі. Водночас цей стиль і творчість Пярта можна співвідносити з *неоромантизмом*, який є провідним напрямом музичної культури останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.

Згідно з концепцією інтенціоналізму культури й мистецтва, у завершальний – інтенціональний – період Європейська культура кристалізує чотири щаблі свого розвитку: інтенціонально-смісловий (кінець ХІХ – початок ХХ ст.), інтенціонально-ідентичний (середина ХХ ст.), інтенціонально-динамічний (1970–1990-і рр.), інтенціонально-функційний (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) (Опанасюк, 2018).

У зв'язку з цим 1960–1970-і рр. доцільно співвідносити зі зміною фаз розвитку: інтенціонально-ідентичний етап змінюється інтенціонально-динамічним, ознакою якого є романтизація інтенціональної рефлексії культури. Тобто в ці роки попереднє становлення в межах завершального

періоду культури переходить на динамічний та (умовно) романтичний рівень розвитку. На четвертому щаблі культура повністю підпорядковується принципу екстенсії, вона ще більшою мірою спрямована на дослідження попереднього та проекцію можливого нового розвитку, відповідно ще більшої значимості набуває інтенціональна рефлексія (культури), яка ініціює зосередження на змістових моментах звершеного становлення, у тому числі й тих явищах, які приналежні цьому (завершальному) періоду, включаючи й авангардні здобутки.

Якщо в 1960-х рр. творчість композиторів-авангардистів продовжує розвиватися на основі пошуку нових засобів виразовості, то в кінці 1960-х та особливо в 1970-х рр. музика перебуває під впливом іншої культурно-стильової ситуації, що можна пояснити *подвійною* дією інтенціональної рефлексії: її 1-а дія визначає зміст заключного періоду Європейської культури в цілому, тоді як 2-а зумовлює розвиток самого завершального періоду в 3-й і 4-й фазах його становлення (Опанасюк, 2018). Теза Ф. Тютчева «Мысль изреченная есть ложь» (вірш «Silentium» – «Мовчання») якнайкраще виражає зміст зазначеного. В цей час музика постає перед фактом завершення гонитви за новими засобами виразовості та неможливості впевнено вести мову про серйозні речі на цій основі. Відтак на «приглушений тон» звучання переводяться відкриті авангардом нові засоби виразовості і змодульовані на цій основі музичні твори. Значною мірою це стосується й інших стильових тенденцій.

Якщо більшість композиторів-авангардистів, «пробивши стіну» 1960-х – 1970-х рр., розвивалася в руслі нео-, полі-, пост-, квазі- стильових явищ чи постмодерних тенденцій, то А. Пярту вдалося «пробитися» до виміру, який потребує іншої визначеності та характеристики.

З'ясування інтенціонально-культурологічної підоснови стилю *tintinnabuli* й творчості А. Пярта потребує висвітлення змісту їхньої інтенції. Актуальними стають питання: на що спрямовані ці явища?; що вони виражають, беручи до уваги особливості музики в завершальний період розвитку Європейської культури, тобто коли вона спрямована на дослідження свого звершеного буття?

Рамки статті не дають змоги проаналізувати значну кількість творів композитора, на основі чого й можна робити відповідні висновки. Водночас зазначене вище сприяє з'ясуванню інтенціонально-культурологічної підоснови стилю *tintinnabuli* й творчості Арво Пярта у такий спосіб.

Стиль *tintinnabuli* і творчість А. Пярта відображають розвиток європейської культури, зміст якого виражають такі базові принципи інтенціоналізму: *феноменологізму*, *прогностики*, до яких можна додати принципи *периферійності*, частково *інтро-ретро-спекції* і *компіляції*, *екстенсії* у феноменологічній і прогностичній їхній наповненості.

Вже говорилося, що А. Пярт розпочинає komponувати музику на основі додекафонії. Це позначилося на структурній визначеності музики, що передує стилю *tintinnabuli*, і творах, написаних на його, *tintinnabuli*, основі. Показовою є ремарка автора щодо твору для фортепіано, хору й оркестру *Credo* (1968): «... Я структурував додекафонну основу таким чином, щоб квінтові інтервали (а це найбільш чистий і невинний інтервал) слідували один за одним, і так далі, і так далі, до максимально можливого оркестрового розгортання». А також зауваження до фортепіанної п'єси *Для Аліни* (1976): «*Für Alina* – моя перша робота в стилі *tintinnabuli*, проте, незважаючи на це, вона також досить раціонально структурована...» (Рестаньо, 2014, с. 48, 61).

Аналогічне констатує Саале Кареда (2014): «З одного боку, формотворення в стилі *tintinnabuli* базується на принципах серії, з іншого – сама серія інтонаційно коріниться у природній благозвучності діатоніки» (с. 199). Відзначаючи особливості естетичних аспектів «нової простоти» музики А. Пярта, Світлана Савенко (1991) наголошує на тому, що естонський композитор фактично переносить техніку роботи із серією на передбачений стилем *tintinnabuli* «модальний матеріал» (с. 19). Це можна розглядати як розвиток додекафонної техніки в нових умовах, а також стверджувати, що творчість А. Пярта в цьому стилі й надалі залишається в полі авангардної музичної естетики.

Замислимося над питанням: що є визначальним у техніці композиції, побудованій на основі додекафонії? Очевидно, що основним є **принцип відбору** – відбору звуків для формування серії і такого ж відбору музично-ритмічних структур серії для моделювання музичного твору.

З огляду на музичну культуру ХХ – початку ХХІ ст. можна назвати кілька імен композиторів, які створили оригінальні теоретичні системи, що стали основою їхньої музичної творчості та в яких чинник відбору відіграє важливу роль. У цьому зв'язку варто назвати різні теоретичні праці Арнольда Шенберга, в яких визначаються засади додекафонії, «Керівництво з композиції» (1937–1940) Пауля Гіндеміта, «Техніку моєї музичної мови» (1942) Олів'є Мессіана.

З одного боку, принцип відбору свідчить про прагнення організувати музичний матеріал, а з іншого – указує на пошук композиторами *бажаного ракурсу спостереження й вираження художнього образу* на основі відібраних засобів музичної виразовості. Звісно, принцип відбору в музиці ХХ – початку ХХІ ст. відрізняється від подібної практики попередніх періодів становлення Європейської культури. Водночас відбір як явище й художній принцип визначається специфікою процесуального буття культури. Якщо в символічній, класичній, значною мірою романтичний етап відбір (вірніше – актуалізація обраних композитором засобів музичної виразовості та їхнє зведення до певної системи)

зумовлений проективною формою становлення, то в завершальний (інтенціональний) період він підпорядковується інтенціональній рефлексії культури та виконує інспекційну роль.

Коли в розрізі зазначеного розглянути творчість А. Пярта, постає така картина. 1) Естонський композитор не створює теоретичної праці, водночас стиль *tintinnabuli* передбачає певні правила, навіть суворі приписи щодо контрапункту й моделювання музичної композиції, що позначається на системності цього стилю. 2) Пярт зорієнтований на обмежене коло засобів музичної виразовості, зміст яких визначають середньовічна поліфонія, григоріаніка, літургійна музика, що своєрідним чином інспектується (досліджується) на основі техніки авангарду. 3) Шляхом відбору стильових і музично-виразових елементів композитор емпірично знаходить відповідну для свого світогляду перспективу музичної творчості. 4) Як в Олів'є Мессіана, так і в Арво Пярта відбір музичного матеріалу передбачає духовно-теологічно-естетичну основу та концепційну вмотивованість. 5) Пярт обирає за основу своєї музики діатоніку, прості музичні структури, тоді як творчість указаних композиторів ґрунтується на авангардній естетиці, що зумовлено їхньою приналежністю до періоду проективного становлення авангарду. 6) На основі зазначених позицій Пярт створює напрочуд оригінальний стиль *tintinnabuli* та формує основи своєї музичної поетики.

Водночас стиль *tintinnabuli* й творчість А. Пярта приналежні простору Європейської культури і своєрідно виражають зміст її становлення в завершальний період розвитку. Зважаючи на визначені вище характерні для його творчості провідні базові принципи інтенціоналізму, можна констатувати таке.

Стиль *tintinnabuli* і творчість А. Пярта спрямовані на прагнення *з'ясувати суть* (умовно) музики в цілому (актуальним є принцип феноменологізму): а) *tintinnabuli* постає як «філософія творчості Пярта», б) визначальним є *пошук єдиного*, покладеного за основу всього. Пярт (2014) зазначає: «... Що є це єдине, як знайти до нього підхід? Існують багато ликів досконалості: все непотрібне полишається. Чимось подібним є стиль *tintinnabuli*» (Кареда, 2014, с. 199-200). Цікавий ракурс щодо сказаного відкриває зауваження Георга Пелеціса (2004), а саме: стиль *tintinnabuli* й творчість Пярта є «... проривом до нової естетики, до нового розуміння музики» (с. 153). Але в чому полягає зміст цього прориву, якщо композитор бере за основу давню й загальновідому музику?

Намагаючись пояснити суть і відмінність проективного становлення від реплікативного, автор статті у своїй монографії (Опанасюк, 2018) звернувся до підручника Ігоря Способіна (1980) «Музична форма», у якому визначено п'ять основних принципів розвитку музичного матеріалу: повтор, змінений повтор, розробка, похідний контраст,

контраст зіставлення (с. 43). Коли їх проаналізувати в контексті фундаментальних означень – початку й закінчення, динамічного та екстенсивного, проєктивного й реплікативного, очевидним стає таке.

Повтор у динамічній фазі передбачає проєктивну основу, розвиток, тоді як у другому випадку (закінчення, екстенсивний план) він уже не має попереднього значення, що свідчить про спад інтенсивності, послаблення фактора нової якості, «тупцювання» на місці, позаяк актуалізація і втілення смислових означень відповідного явища базуються на реплікативній основі та звершеному бутті. Те саме стосується зміненого повтору, розробки, похідного контрасту, контрасту зіставлення. Причому в динамічному становленні ці фази розвитку здебільшого розгортаються почергово, а в екстенсивній вони можуть і співіснувати, і випереджати чи передувати одна одній. Причиною цього є зміна типу формування: у динамічній площині присутній фактор новизни і проєктивний розвиток, тоді як в екстенсивній це просто неможливо, бо новизна матеріалу вже «оприлюднена», і послідовність викладу матеріалу не має особливого значення (Опанасюк, 2018, с. 325-326).

Таким чином, зміст стилю *tintinnabuli* й творчості Арво Пярта визначають екстенсивна та реплікативна основа, в якій у контексті давньої музики, середньовічної поліфонії, православної літургії й авангардної естетики на модальний план переводяться актуалізовані засоби виразовості та принципи формотворення. А це означає: значимості набуватимуть, так би мовити, непрямі послідовності, реплікативні форми музикування, екстенсивні та адинамічні музичні проєкції (адже їхні проєктивні аспекти були відкриті в минулому, і це унеможливило їхній прямий повтор).

І тут немає особливого значення, як моделювати звукову площину. Саме в цьому контексті варто розглядати такі визначення й характеристику. А. Пярт (2014) зазначає: «... Технічний принцип такий, що на основі одних і тих же правил виникає розмаїття можливостей супроводу голосів...» (Рестаньо, 2014, с. 54). «Структурний розрахунок *tintinnabuli*-композиції будується на основі різних “програм”: це може бути числовий ряд, за допомогою якого “вираховується” логіка М-голосу, чи текст, усі параметри якого використовуються автором частіше всього як математична основа для побудови М-голосу... За методом побудови ці форми можна назвати алгоритмічними чи формами з числовим програмуванням...» (Токун, 2010, с. 17-18).

Очевидно, що все це можна тлумачити як своєрідне дослідження звершеного культурно-художнього буття європейської музичної культури в ХХ – на початку ХХІ ст. у проєкції його на середньовічну та літургійну музичну основу. Звісно, подібні дослідження можуть ґрунтуватися на інших площинах музичної культури, але тоді вони співвідноситимуться з іншими базовими принципами інтенціоналізму.

Хоча стиль *tintinnabuli* передбачає культурно-художню ретроспекцію (актуальний принцип *інтро-ретро-спекції і компіляції*), однак у творчості А. Пярта він виконує іншу роль, ніж у тих випадках – у творчості композиторів, коли неостилі й полістилістика беруться за основу. І причиною є спосіб актуалізації музичного матеріалу. Адже коли взяти неостилі й полістилістику, які виражають зміст базового принципу інтенціоналізму – *інтро-ретро-спекції і компіляції*, тоді очевидним є правильність їхнього співвіднесення з останнім. Натомість в А. Пярта бачимо іншу ситуацію, відповідно інші базові принципи лежать в основі його ретроспекцій та проспекцій.

Будь-який період становлення культури можна розглядати під різним кутом зору. Зміст завершального періоду Європейської культури визначають сім базових принципів інтенціоналізму (вказані вище), серед яких – феноменологічний і прогностичний. Феноменологічний принцип зорієнтований на феноменологічний план, де й шукається істинний зміст (певного явища).

У творчості А. Пярта ця інтенція є визначальною; вона зумовлює *спосіб актуалізації* стильової й музичної виразовості давньої музики, православної літургії та григоріанського хоралу. Як зазначалося вище, композитор виходить із прагнення виразити зміст *єдиного*. Крім цього, Пярт визнає присутність у певних творах різних епох глибинної основи, що «містить в собі більш високу якість»; і ця якість пов'язана з тією обставиною, коли митець повною мірою «сприйняв усе буття». Звідси: «Якщо ми виходимо з того, що одне й те ж рішення (“одиниця”) поєднує всі різноманітні випадки (епохи, долі), то ця “одиниця” є дещо більшим, ніж будь-яка її частина. Вона є правильним рішенням... і вона існувала завжди» (Каредя, 2014, с. 200). І шлях до неї, пошук цього *єдиного*, «різноманітних підходів до нього», що передбачає опору на одному тоні, одному звуці, намагання виразити й «продемонструвати “єдине” в різному вигляді» визначає зміст творчості Пярта. У такий спосіб митець піднімається до феноменологічної площини, де й знаходить глибинний зміст музики та істинний смисл буття загалом.

Відтак базовий принцип інтенціоналізму – **принцип феноменологізму** – у його спрямованості на *григоріанський хорал, середньовічну поліфонію, православну літургію*, у трансляції на цю основу музичної естетики й певною мірою техніки авангарду постає однією з фундаментальних засад творчості А. Пярта (Тут треба мати на увазі, що базовий принцип феноменологізму може бути актуалізований у будь-який період становлення культури, як і в межах певного стилю, але тоді його підоснову виражатимуть смисловий зміст відповідного періоду культури та відповідного стилю. У цьому ж випадку – для стилю *tintinnabuli* і творчості Пярта – визначальним є позиціонування принципу феноменологізму в контексті базових принципів інтенціоналізму, що

вказує на їхню приналежність завершальному – інтенціональному періоду культури.).

Базові принципи інтенціоналізму інтро-ретро-спекції і компіляції та екстенсії визначають ракурс функціонування феноменологічної перспекції. *Екстенсія* затушовує актуалізований музичний матеріал, він уже не виражає повноти його вихідного статусу, натомість виникає можливість наближення до сфери його загального. *Інтро-ретро-спекція і компіляція* виконує роль транслятора виразово-стильових і художньо-естетичних канонів авангардизму до музичної культури минулого: середньовічної поліфонії, григоріанського хоралу, давньої літургійної музики. Причому, як зазначалося вище, ці принципи наповнені феноменологічним і прогностичним змістом.

Характерними для стилю *tintinnabuli* і творчості Арво Пярта є й смисли, зміст яких виражають базові інтенціоналізму: периферійності і прогностики.

Принцип периферійності зміщує музикування до периферії, дає змогу виявити певні сутнісні моменти актуалізованої музики (щодо творчості А. Пярта – це давня музика, григоріанський хорал, середньовічна поліфонія, православна літургіка). З одного боку, це сприяє наближенню до сфери загального, або ж смислового поля явища, де й міститься загальна, отже, й найбільш повна, інформація про його зміст; з іншого – периферійна і загальна площини дають змогу здійснювати музикування на рівні тотальної реплікації. Саме цей момент і пояснює варіативний принцип актуалізації музичного матеріалу та принципи його формування.

Принцип прогностики зумовлений наступним. Оскільки розвиток в заключний період становлення Європейської культури спрямований на дослідження звершеного формування, то це також передбачає пошук ґрунту, який може стати основою для її майбутнього розвитку. Відтак принцип прогностики в стилі *tintinnabuli* й творчості А. Пярта спрямований на виявлення цих моментів та моделювання змісту, на основі якого можливим є формування майбутнього розвитку європейської музики.

Наукова новизна роботи полягає в розробленні нового напрямку дослідження таких явищ, як стиль *tintinnabuli* і творчість А. Пярта, що базується на культурологічній основі, авторській концепції інтенціоналізму культури й мистецтва та інтенціонально-культурологічному методі аналізу.

Висновки. Стиль *tintinnabuli* і творчість А. Пярта вирізняються надзвичайною оригінальністю. У сучасній музичній культурі аналогів цьому стилю, як і подібної техніки композиції, немає. Водночас стиль *tintinnabuli* і творчість Пярта не виходять за межі та виражають характерний зміст буття європейської культури в завершальний – інтенціональний – період її розвитку.

Своєрідність цих явищ зумовлена моделюванням інтенції, зорієнтованої на дослідження звершеного культурного формування на

основі актуалізації таких базових принципів інтенціоналізму: феноменологізму, прогностики, а також периферійності, інтро-ретро-спекції і компіляції, екстенсії в їхній феноменологічній і прогностичній наповненості.

Список посилань

- Арво Пярт: беседы, исследования, размышления.* (2014). Київ: Дух і Літера.
- Браунайс, Л. (2014). Введение в стиль *tintinnabuli*. В *Арво Пярт: беседы, исследования, размышления* (с. 125-193). Київ: Дух і Літера.
- Каредда, С. (2014). Назад к истокам. В *Арво Пярт: беседы, исследования, размышления* (с. 195-203). Київ: Дух і Літера.
- Катунян, М.И. (2007). Минимализм и репетитивная техника. “Новая простота”. В *Теория современной композиции* (с. 479-481, 485-486). Москва: Музыка.
- Кюгерян, Т.С. (2003). *Форма в музыке XVII–XX века* (2-е изд.). Москва: Композитор.
- Опанасюк, О.П. (2018). *Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти* [Монографія] (2-ге вид.). Київ: Аура Букс.
- Пелецис, Г.Э. (2004). Принцип аддиции в «*Tabula rasa*» Арво Пярта. Парадокс слышимой простоты и зримой сложности. В *Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского* (Сб. 47: Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст, Материалы научной конференции, с. 142-153). Москва: Московская консерватория.
- Рестаньо, Э. (2014). Беседы с Арво Пяртом. В *Арво Пярт: беседы, исследования, размышления* (с. 17–123). Київ: Дух і Літера.
- Савенко, С.И. (1991). Строгий стиль Арво Пярта. *Советская музыка*, 10, 15-19.
- Сильвестров, В. (2011). *Дочекатися музики. Лекції-бесіди: За матеріалами зустрічей, організованих Сергієм Пілютиковим.* Київ: Дух і Літера.
- Способин, И.В. (1980). *Музыкальная форма* (6-е изд.). Москва: Музыка.
- Тоун, Е.А. (2010). *Арво Пярт. Tintinnabuli: техника и стиль* (Автореферат диссертации кандидата искусствоведения). Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Москва.
- Тоун, Е.А. (2011). Алгоритмы формы *tintinnabuli* в музыке Арво Пярта. Опыт анализа “*Sanctus*” из “*Missa syllabica*”, “*Trisagion*”, “*Fratres*”. В *Памяти Евгения Владимировича Назайкинского: Интервью. Статьи. Воспоминания* (с. 224-236). Москва: Московская консерватория.
- Холопова, В.Н. (2015). *Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI веков (жанры и стили)*. Москва: Московская консерватория.
- Швец, Г. (2012). «*Mein weg*» Арво Пярта в контексті постмодернізму. *Вісник Львівського національного університету ім. І. Франка. Серія: Мистецтвознавство*, 11, 31-44.

References

- Arvo Pyart: besedyi, issledovaniya, razmyishleniya* [Arvo Pyart: conversations, research, reflections]. (2014). Kyiv: Dukh i Litera [in Russian].

- Braunays, L. (2014). Vvedenie v stil tintinnabuli [Introduction to tintinnabuli style]. In *Arvo Pyart: besedy, issledovaniya, razmyishleniya* [Arvo Pyart: conversations, research, reflections] (pp. 125-193). Kyiv: Dukh i Litera [in Russian].
- Holopova, V.N. (2015). *Rossiyskaya akademicheskaya muzyika posledney treti XX – nachala XXI vekov (zhanry i stili)* [Russian academic music of the last third of the XX – early XXI centuries (genres and styles)]. Moscow: Moscow Conservatory [in Russian].
- Kareda, S. (2014). Nazad k istokam [Back to basics]. In *Arvo Pyart: besedy, issledovaniya, razmyishleniya* [Arvo Pyart: conversations, research, reflections] (pp. 195-203). Kyiv: Dukh i Litera [in Russian].
- Katunyan, M.I. (2007). Minimalizm i repetitivnaya tehnika. "Novaya prostota" [Minimalism and tutorial technique. "New simplicity"]. In *Teoriya sovremennoy kompozitsii* (pp. 479-481, 485-486). Moscow: Muzyika [in Russian].
- Kyugeryan, T.S. (2003). *Forma v muzyike XVII–XX veka* [Form in music of the XVII–XX centuries] (2nd ed.). Moscow: Kompozitor [in Russian].
- Opanasiuk, O.P. (2018). *Intentsionalnist u prostori kultury: mystetstvoznavchy, kulturolohichni ta filosofskiyi aspekty* [Intentionality in cultural space: art studies, cultural and philosophical aspects] [Monograph] (2nd ed.). Kyiv: Aura Buks [in Ukrainian].
- Peletsis, G.E. (2004). Printsip additsii v "Tabula rasa" Arvo Pyarta. Paradoks slyishimoy prostoty i zrimoy slozhnosti [The principle of addition in "Tabula rasa" by Arvo Pyart. The paradox of audible simplicity and visible complexity]. In *Nauchnyie trudyi Moskovskoy gosudarstvennoy konservatorii im. P.I. Chaykovskogo* (Collection 47: Novoe sakralnoe prostranstvo. Duhovnyie traditsii i sovremennyiy kulturnyy kontekst, Proceedings of the Scientific Conference, pp. 142-153). Moscow: Moscow Conservatory [in Russian].
- Restano, E. (2014). Besedy s Arvo Pyartom [Conversations with Arvo Pyart]. In *Arvo Pyart: besedy, issledovaniya, razmyishleniya* [Arvo Pyart: conversations, research, reflections] (pp. 17–123). Kyiv: Dukh i Litera [in Russian].
- Savenko, S.I. (1991). Strogiy stil Arvo Pyarta [Arvo Pyart's strict style]. *Sovetskaya muzyika*, 10, 15-19 [in Russian].
- Shvets, H. (2012). «Mein weg» Arvo Piarta v konteksti postmodernizmu ["Mein weg" by Arvo Pyart in context of postmodernism]. *Visnyk Lvivskoho natsionalnoho universytetu im. I. Franka. Series: Mystetstvoznavstvo*, 11, 31-44 [in Ukrainian].
- Sposobin, I.V. (1980). *Muzyikalnaya forma* [Musical form] (6th ed.). Moscow: Muzyika [in Russian].
- Sylvestrov, V. (2011). *Dochekatysia muzyky. Lektsii-besidy: Za materialamy zustrichei, orhanizovanykh Serhiem Pilyutykovym* [Wait for music. Lecture-talks: According to the protests of meetings organized by Sergei Pilyutykov]. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Tokun, E.A. (2010). *Arvo Pyart. Tintinnabuli: tehnika i stil* [Arvo Pyart. Tintinnabuli: technique and style]. (Extended abstract of candidate's thesis). Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow [in Russian].
- Tokun, E.A. (2011). Algoritmyi formy tintinnabuli v muzyike Arvo Pyarta. Opyit analiza "Sanctus" iz "Missa syllabica", "Trisagion", "Fratres" [Algorithms of the tintinnabuli form in the music of Arvo Pyart. Experience analysis "Sanctus" from "Missa syllabica", "Trisagion", "Fratres"]. In *Pamyati Evgeniya Vladimirovicha*

Nazaykinskogo: Intervyu. Stati. Vospominaniya [In memory of Yevgeny Vladimirovich Nazaikinsky: Interview. Articles. Memories] (pp. 224-236). Moscow: Moscow Conservatory [in Russian].

© Опанасюк О., 2018

UDC 78.01+78.071.1]:130.2

Oleksandr Opanasyuk,
*Doctor in Arts, Associate Professor,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
e-mail: oleksandr-opanasiuk@ukr.net
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2685-9468>*

INTENTIONALLY-CULTURAL ASPECTS OF THE TINTINNABULI STYLE AND CREATIVITY OF ARVO PÄRT

The article is devoted to the tintinnabuli style and creativity of the Estonian composer Arvo Pärt. The relevance of the research is due to the need to determine the distinctiveness of these phenomena, their underlying culture which gives possibility to characterize them in the context of the procedural being of European culture and patterns of its development in intentional period of its formation (the end of XIX – the beginning of the XXI centuries). The purpose of article is to analyze the tintinnabuli style and Arvo Pärt creativity in the context of the author's concept of culture and art intentionalism. The study used such research methods as cultural-historical in consideration of the tintinnabuli style and Arvo Pärt creativity in the context of the procedural European culture being in intentional period of its formation; procedural-structural in determining the structural dynamics and meanings, which determine the development of musical culture of the 20th - early 21st centuries; intentional-cultural - in defining the basic principles of intentionalism which determine their development. Scientific novelty of the work lies in the development of new research direction which is based on cultural basis and author's conception of culture and art intentionalism. Tintinnabuli style and works of Arvo Pärt are distinctive by extraordinary originality. There aren't any analogues of this style as well as the techniques of composition in the modern music culture. At the same time tintinnabuli style and Pärt's creativity aren't beyond the scope and express the specific content of European culture being in the final – intentional - period of its development. The peculiarity of these phenomena is conditioned by intention modeling, aimed at the research of accomplished cultural formation based on the actualization such basic principles of intentionalism as phenomenologism, prognostics as well as peripherality, intro-retrospection and compilation, extention in their phenomenological and prognostics content.

Key words: the style of tintinnabuli, Arvo Pärt, conception of the intentionalism of culture and art, basic principles of intentionalism.

УДК 78.01+78.071.1]:130.2

Александр Опанасюк,
доктор искусствоведения, доцент,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина
e-mail: oleksandr-opanasiuk@ukr.net
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2685-9468>

ИНТЕНЦИОНАЛЬНО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СТИЛЯ TINTINNABULI И ТВОРЧЕСТВА АРВО ПЯРТА

Статья посвящена стилю tintinnabuli и творчеству эстонского композитора Арво Пярта. Актуальность исследования вызвана необходимостью определения особенностей этих явлений, их культурологического основания, что позволяет охарактеризовать их в контексте процессуального бытия Европейской культуры и закономерностей ее развития в интенциональный период становления (конец XIX – начало XXI вв.). Цель статьи – анализ стиля tintinnabuli и творчества Арво Пярта в контексте авторской концепции интенционализма культуры и искусства. Используются такие методы исследования: *культурно-исторический* – в рассмотрении стиля tintinnabuli и творчества Арво Пярта в контексте процессуального бытия Европейской культуры в интенциональный период ее становления; *процессуально-структуральный* – в определении структурной динамики и смыслов, которые определяют развитие музыкальной культуры XX – начала XXI вв.; *интенционально-культурологический* – в определении базовых принципов интенционализма, детерминирующих их развитие. Научная новизна работы состоит в разработке нового направления в исследовании этих явлений, который базируется на культурологической основе и авторской концепции интенционализма культуры и искусства. Стиль tintinnabuli и творчество Арво Пярта отличаются чрезвычайной оригинальностью. В современной музыкальной культуре аналогов этому стилю, как и подобной техники композиции, нет. В то же время стиль tintinnabuli и творчество Пярта не выходят за пределы и выражают характерное содержание бытия Европейской культуры в заключительный – интенциональный – период ее развития. Своеобразие этих явлений определяет моделирование интенции, направленной на исследование совершившегося культурного формирования на основе актуализации таких базовых принципов интенционализма: феноменологизма, прогностики, а также периферийности, интро-ретро-спекции и компиляции, экстенсии в феноменологическом и прогностическом их наполнении.

Ключевые слова: стиль tintinnabuli, Арво Пярт, концепция интенционализма культуры и искусства, базовые принципы интенционализма.

УДК 781:785

DOI: 10.31866/2616-7581.2.2018.153373

*Алла Черноиваненко,
кандидат искусствоведения, доцент,
профессор кафедры народных инструментов,
Одесская национальная музыкальная академия
имени А. В. Неждановой,
Одесса, Украина
e-mail: alla_ch-ko@ukr.net
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8413-6172>*

МУЗЫКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В СИСТЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ЭТОСА

Античная концепция музыки как выходящего за рамки искусства явления с функцией устроителя гармонии космических сфер, способной соединять и уравнивать противоположные начала в «единстве многого», позволила древнегреческим мыслителям соотносить музыкальные средства и возможности с характером цельной человеческой личности. Понятие «этнос» (ethos) в древнегреческом языке обозначает характер, нрав, обычай. Указанные параметры научного исследования представляются актуальными в свете выявления «чистоты» художественных функций современного академического инструментализма. Статья посвящена исследованию сущностных идейно-эстетических модусов и вещественных возможностей музыкального инструментализма в аспекте музыкального этоса. Методология исследования предусматривает применение историко-культурологического, логико-семантического, эстетического, историко-логического, обобщающего методов. Научная новизна работы заключается в расширении представлений о развитии академического инструментализма, отличающегося исключительностью чисто художественных законов и приемов с позиций музыкального этоса. Утверждается, что академическая музыкально-инструментальная культура фактически развивалась в рамках музыкального и христианского этоса, обретая мелос, пространство гармонии, формообразующей логики, полифоническую всеобъемность содержания. Как специально «сотворенные», искусственно (и искусно) «сделанные», материализованные орудия, музыкальные инструменты аккумулируют в своей вещественности, а также «направляют» в адрес своих создателей и слушателей новые нематериальные ценности. Анализируются истоки музыкального инструментализма в церковном и фольклорном пластах вокальной и инструментальной музыки.

Ключевые слова: музыкальный инструмент, инструментальная музыка, библейский инструментарий, академический инструментализм, музыкальный этос, христианский этос.

Музыка как искусство и наука, загадочная сила и математически выверенная сфера воздействия от Сократа и Платона, Аристотеля и Аристоксена, Плутарха и Квинтилиана, Птолемея, Пифагора и других мыслителей рассматривается и изучается в трактах по философии, этике,

воспитанию, религии, математике, риторике, медицине, космологии, астрономии и т.п. Именно в музыке ученые и художники усматривают связующую нить между всеми областями знания, утверждая одну из важнейших ее функций – единения.

В музыке мыслители находят «гармонию сфер» и гармонию человеческой души, обретая в музыкальном этосе некий универсальный способ мировосприятия, «этос жизни», ключ к совершенствованию мира и самосовершенствованию. В работах Пифагора явственно выделяются такие аспекты воспитания посредством музыки, как врачевание нравов, страстей, избавление от пороков. В традиции античности заложено понимание музыки как явления, выходящего за рамки искусства, убеждение в ее космическом предназначении как создателя гармонии сфер. Более того, в музыке они находят «гармоническое соединение противоположностей, приведение к единству многого и согласие разногласного» (Щербакова, 2012, с. 15). Такое единство музыки отвечает ее трактовке древнегреческими мыслителями как подобия нраву, характеру цельной человеческой личности. А нрав, характер, обычай в древнегреческом языке обозначаются понятием «этос» (ethos).

По мнению А. Ключева, мысль об указанном подобии легла в основу древнегреческого учения о музыкальном этосе, согласно которому «любой элемент, образующий музыку как вид искусства – лад, ритм, метр, тембр, мелодия и даже музыкальное произведение в целом, обладает этосом, т.е. неповторимым характером» (Ключев, 2002, с. 269). Добавим в этот список и музыкальные инструменты, поскольку древние греки считали, что действие такого этоса в музыкальном или риторическом произведении определяется как музыкальными ладами (эта сфера получила наиболее детальную разработку), так и музыкальными инструментами. В частности, ионийский и лидийский лады считались «расслабляющими»; фригийский – «страстным», оргиазмическим; миксолидийский – страстно-жалобным; эолийский – глубоким, «выражающим чувства любви»; дорийский – достойным, сдержанным, «благородно-мужественным» (Ключев, 2002, с. 269). Последний с его характеристиками мыслился как подлинно греческий лад.

Из музыкальных же инструментов, представленных в Древней Греции довольно разнообразно, поощрялись только «деликатные» струнные – лира и кифара, и не рекомендовались «открытые» и более звучные, динамически гибкие духовые, например, «экстатическая» флейта, проигравшая в знаменитом соревновании бога Аполлона и сатира Марсия; и только для пастухов допускалась свирель (Лосев, 1975). Птолемей утверждал, что этос звукового ряда связан прежде всего с механикой инструмента; этой точки зрения придерживается и современный венгерский исследователь Д. Золтаи: «импортированный» с Востока авлос, судя по всему, ускорил в V столетии распространение хроматического лада «нового стиля» (Золтаи, 1970, с. 44).

Следующим этапом разработки учения о музыкальном этосе становится средневековое учение о восьми так называемых «церковных» ладах с более строго определяемым характером по сравнению с древнегреческими, необходимости благочестивого характера музыки. Дальнейшее осмысление музыки как отражения человека сказалось в теории аффектов (Р. Декарт, Г. Лейбниц, М. Мерсенн) и уже вполне воплотилось в музыкальном инструментализме. Мощнейший ряд исследований музыкального этоса представляют работы о соотношении музыки и человеческой речи (от Ж.-Ж. Руссо до Б. Асафьева и его последователей), включая позиции влияния на развитие сонатности и сонатной формы античной ораторской диспозиции (Холопова, 2014, с. 25), «дыхания руки» исполнителя-инструменталиста (Б. Асафьев), теории музыкально-инструментальной артикуляции, фразировки и т.п., а также выражения эмоциональной, психологической, душевно-духовной жизни личности. Таким образом, внутренний строй музыки и характер ее воздействия на психику человека как «сферы влияния» музыкального этоса имеют собственные устойчивые сущностные проявления в музыкальном инструментализме, что и является объектом данного исследования; предметом – служат, прежде всего, духовно-сакральные, а также темброво-фактурные, функционально-исторические, жанрово-стилевые аспекты этих проявлений в музыкально-инструментальном творчестве. Целью статьи является выяснение позиций развития академического музыкально-инструментального искусства в рамках христианского этоса. В этом процессе музыкальный инструментализм отличается исключительностью чисто художественных законов и приемов с «перенаправлением» искусственно созданными орудиями – музыкальными инструментами – в адрес своих создателей и слушателей новых нематериальных ценностей. Сказанное обусловило выбор методологических векторов исследования: эстетический метод – для анализа функциональной природы и семантических параметров вещественных характеристик музыкального инструментализма, историко-культурологический – необходимый для выявления закономерностей развития музыкальных инструментов и игры на них, историко-логический – для анализа научной литературы по проблематике исследования, выстраивания логики сопоставления и анализа инструментальных артефактов и сведений о них, обобщающий – для выявления специфики исследуемого предмета. Вместе они создают единую методологическую базу исследования.

Анализируя структуру исторического музыкознания и процессы происхождения музыки, Ю. Бычков констатирует: «Лишь с формированием инструментальных жанров можно говорить об относительном завершении становления музыкального искусства» (Бычков). Специальная глава («Вопросы происхождения и первоначального развития музыкального инструментария») в книге Р. Грубера

«История музыкальной культуры» анализирует археологические музыкально-инструментальные артефакты, так как «музыкальный инструментарий, являясь ценнейшим музыкально-историческим источником на всем протяжении музыкальной культуры, особенно незаменим в этой роли на самых ранних ступенях развития при полном отсутствии нотной записи и ряда других музыкально-исторических источников» (Грубер, 1941, с. 134).

Чрезвычайно высоко оценивает «историческую память» ископаемых инструментов Е. Назайкинский: «Если физические законы на земле не изменились, а наше дыхание, руки, тело не ушли далеко от того, что было присуще древним музыкантам, то спровоцированное нами возбуждение акустического процесса в инструменте, найденном археологами, даст такой же, как и давным-давно, звуковой результат, ибо с этой стороны историческая память-запись инструмента безупречна» (Назайкинский, 1988, с. 93).

И. Мациевский утверждает, что «инструментальное звукоизвлечение ориентировано на *необыденное высказывание...* собственно инструментальная и аутоинструментальная музыка в значительно большей степени, чем песня управляются *специфически музыкальными законами*» (Мациевский, 2007, с. 91). Такая дифференциация лингвистически отражается в народной славянской терминологии: «Музыкой на всех славянских землях считают лишь *инструментальную* музыку. Терминологически противопоставление инструментальной и вокальной музыки зиждется на оппозиции "музыка – пение"» (Мациевский, 2007, с. 92).

Подобная точка зрения поддерживается многими исследователями и аргументируется, прежде всего, способностью инструментальной культуры к проявлению чисто художественных функций. Именно инструментальное искусство демонстрирует особые, только ему присущие способы музыкальной выразительности и мышления, выявляя особые формы отражения действительности: движение музыки «...от магии и обряда, где она была частью внехудожественного (или сверххудожественного) целого, через синкретические формы искусства, где она приобрела значение одного из компонентов нерасчлененного художественного комплекса (античный театр, вокальная и танцевальная музыка), к функционированию в качестве самостоятельного вида искусства представляет собой цепь шагов, которые привели к выявлению специфики музыкального искусства» (Мациевский, 2007, с. 28).

Как глубоко своеобразный, специфичный вид искусства, музыка стала первой формой беспредметного искусства, выполняющего чисто художественную функцию. Именно об этом пишет С. Рапопорт: «главная особенность музыки ... состоит, по-видимому, в том, что она несомненно является наиболее "чистой" моделью искусства как особой системы, действующей в личностной плоскости общественной практики и не пригодной ни для чего другого» (Рапопорт, 1980, с. 98–100). И в «такой

роли выступает, прежде всего, инструментальная непрограммная музыка, не имеющая непосредственных связей со словом, танцем, театральным действием и потому в наибольшей степени способная раскрыть специфику музыкального искусства» (Бычков). Сегодня на очередном «витке спирали», инструментальная музыка все чаще обретает формы, базирующиеся на тех или иных внемузыкальных факторах, то есть снова выявляет, по существу, синтетический характер искусства в выражении целостности восприятия и понимания человека. Впрочем, древнегреческие философы придерживались противоположной точки зрения: об однозначной «приятности» человеческого голоса по сравнению с инструментальными звучаниями для древнегреческого мировоззрения, по причине своей большей потенциальной предметной выразительности, пишет А. Лосев (Лосев, 1975).

Эволюция различных видов искусства, процессы их дифференциации и интеграции выступают, с одной стороны, отражением эволюции и усложнения человеческой психики, отражением развития, совершающегося в сфере мышления и чувственного опыта общественного человека, а с другой стороны – способом их развития, той материальной формой, в которой эта эволюция совершается. В этом смысле музыкальные инструменты, пожалуй, наиболее показательны: они являются специально «сотворенными», искусственно (и искусно) «сделанными», материализованными орудиями, аккумулирующими в себе и «направляющими» в адрес своих создателей и слушателей новые нематериальные ценности. Такая овеществленная идея не только помогает, но и начинает «провоцировать» в сознании человека художественные образы. В звуковом творчестве музыки инструмент своим звуковым (и не только) образом – тембровыми характеристиками, пространственно-игровым полем, мифологическим «шлейфом», чисто исполнительскими находками часто «подсказывает» композитору саму идею или, по крайней мере, ход ее развития (достаточно вспомнить, например, «черно-белые» пассажи *martellato* во втором фрагменте транскрипции «Петрушки» И. Стравинского, основанные на совмещении верхней и нижней плоскостей фортепианной клавиатуры или сонористические имитации «пилки деревьев», «чавканья» шагов колонны по размытой дороге с помощью глиссандо по ненажатым клавишам и переключателям регистров баяна в «Пяти взглядах на архипелаг ГУЛАГ» В. Власова и т.п.).

«Отделяя» от себя сотворенный музыкальный инструмент (в отличие от голосовых связок) и получая, таким образом, дополнительные технико-технологические, абстрактно-логические, эмоционально-динамические, театрально-артистические возможности выражения, человек «присваивает» себе этот новый обогащенный «*óрган*» в творческом музыкально-исполнительском акте единения с инструментом. О хорошем

инструменталисте часто говорят, что он «срастается» со своим инструментом подобно кентавру, а инструмент, в свою очередь, является продолжением рук и корпуса исполнителя, подчиняется ему, как собственный *орган*. И вместе они составляют уже «непростую сумму» (всегда *большую* формально-математического суммирования), наделенную некоей магической силой воздействия на слушателя. В этой связи уместно напомнить о специфическом отношении исполнителей (и даже композиторов) к своему инструменту, как в фольклорной, так и в академической сфере музицирования.

В самом понятии инструмента как «орудия» (последнее, по мнению П. Флоренского, «есть проекция во вне творческих недр человеческого существа, строящих и все его собственное эмпирическое бытие – его тело, его душевную жизнь» (Флоренский, 1980, с. 102), а также ввиду пронизанности всех типов деятельности «искусством Богоделания» (Феургией, по П. Флоренскому) (Флоренский, 1980, с. 107), к которой ближе всех предстоит художественное творчество (Флоренский, 1980, с. 105), – В. Петрик выявляет «специальное, отдельное от прочих предметов качество, конечно, далекое от культовой «самоценности», но все же в большей степени одухотворенное, нежели «молоты, плуги, колеса и тому подобное – словом, в грубейшем смысле слова, материальные орудия технической культуры» (Петрик, 2009, с. 16). П. Флоренский фиксирует, «что по-гречески орудие – *ὄργανον* (орган).

Действительно, органы нашего существа – душевные и телесные – суть орудия духа, строимые им себе; и наши вместе орудия, нами строимые, суть тоже органы нашего эмпирического душевно-телесного состава» (Флоренский, 1980, с. 102). В музыкальном инструменте-орудии поэтому проявляется «цельность реальности и смысла», свойственная феургической деятельности, а музыкальные инструменты – «вещества» искусства – пусть «только вещества, не осмысленные насквозь, не претворенные... не золотые», но все же «озолоченные Логосом» (Флоренский, 1980, с. 105). Таким образом, богослов объясняет магическую силу музыкальных инструментов, действующую в исполнительской практике; проявление музыкального этоса посредством инструментального искусства.

Эта магическая сила музыкальных инструментов в разные времена проявлялась в разных формах, вплоть до фетишизации (собственные имена инструментов, уподобление их формы животным, антропологические сравнения с частями тела, табу на определенные инструменты) и даже демонизации (последнее связано также с исторически сложившейся оппозицией к инструментализму официальной христианской церкви). Однако причастность инструментов к сакральной, духовной сфере (неоспоримая в языческих культурах) не отрицалась даже в христианском понимании. Так, М. Имханицкий приводит свидетельства

православного духовенства в пользу музыкального инструментария, правда, в качестве сопровождения духовным текстам (Имханицкий, 2002, с. 65–66). «Моральный облик» инструмента в таком случае зависел от того, кто и что на нем исполнял: если это духовные, нравственные песнопения – то инструмент признавался как полезный, нравственный, причастный духовной жизни; если «непристойные» куплеты или пляски – то «сосуд бесовский».

Отрицание музыкального инструментализма в православной культуре основано, по утверждениям отцов церкви, на его механическом, а стало быть, лишенном живого духа начале (свт. Иоанн Златоуст, блж. Августин, блж. Феодорит Кирский, Георгий Писиды), а также излишней в духовной жизни чувственности, которую привносит звучание разного рода «органов мусикийских» (Климент Александрийский, Исидор Пелусиотский, Фома Аквинский). Впрочем, о. П. Флоренский, на наш взгляд, здесь вносит некоторую ясность («озолоченность Логосом»).

С течением времени, например, уже в эпоху Средневековья, когда многие из библейского инструментария вышли из употребления либо лишь отдаленно напоминали своих предшественников, конструкция инструментов часто трактуется богословами иносказательно – в духовном или мистическом планах с присутствием ветхозаветной, евангельской и христианской в целом числовой символики. Например, 10 струн псалтерия олицетворяют собой Декалог Моисея; 24 струны китары – 24 старцев Апокалипсиса; три стороны корпуса китары сопряжены со Святой Троицей; четыре звучащие ствола тубы – с четырьмя Евангелистами, так же как и квадратная форма псалтерия; десять струн асора, по предположению свт. Климента Александрийского, могут ассоциироваться даже с самим Логосом – Иисусом, а по мнению блж. Августина, они подчиняются некоему высшему музыкальному закону (О христианском учении) и т.д. Музыкальные образно-сравнительные характеристики встречаются и в самом Священном Писании, например, уподобление человеческого голоса трубному звуку шофара (Ис. 58:1), определение представителей струнных «инструментами пения» (келшир, 1 Пар. 15:16; 16:42; Неем. 12:36 и т. д.) или приписывание земной природе и небесным светилам: деревьям, полям, лесам, горам, пустыням, звездам – способности пением славить величие Творца (1 Пар. 16:33; Иов. 38:7; Пс. 65:14; Ис. 35:1, 2; 44:23; 55:12). «Подобная метафоричность мышления, представляющая общение человека с Богом посредством наиболее богатого, самим Творцом дарованного нерукотворного, живого инструмента – голоса сквозь призму инструментов рукотворных, механических и потому не столь выразительных, отражает новый аспект их эстетического восприятия и определенный этап осознания их роли в исторической ретроспективе» (Коляда, 2015). Католическая же традиция допускает орган и смычковые инструменты к участию в мессе вместе

с «ангельским пением» голосов, а также позволяет проводить концерты чистой инструментальной музыки в помещениях своих храмов вне службы.

П. Мастерс указывает на трехступенчатую иерархию (личная, общественная, храмовая сферы) музыкального инструментария древности. Так, в Ветхом Завете упоминаются «восемь видов музыкальных инструментов, которые были в обиходе в те дни, и все они были дозволены для употребления в личной и общественной жизни. Однако только четыре из них разрешалось применять на богослужении в доме Божьем» (Мастерс, 2001). Разрешаются струнные – псалтирь, арфа, цитра; подобных рекомендаций придерживаются и в древнегреческие философы (Лосев, 1975). В особых оговоренных случаях (для пробуждения в людях серьезного отношения к богослужению) допускаются: из ударных – кимвалы (тарелки – главным образом, для управления оркестром или отбивания тактов для пения, причем только главные музыканты могли играть на них – 1 Пар.15:19), тимпан (барабан, обтянутый с обеих сторон кожей – предписанный только в 90-м Псалме для участия в самом радостном из всех празднике Кущей; напомним, что в Древней Греции тимпан – неперемный атрибут оргиастического ритуала в честь Диониса); из духовых – трубы (для созыва народа на торжественные собрания и сопровождения жертвоприношения, только в руках священников). Запрещаются для служения в храме флейта (используется в скорбном 5-м Псалме, который исполнялся во время паломничества в Иерусалим), ударные, орган (в Ветхом Завете).

Таким образом, мелодичные, «камерные» струнные – псалтирь, арфа, цитра, гусли, воспроизводившие «не кричащую, а благозвучную музыку» – «издают звуки благодарности и любви» (хвала должна быть сердечной, покаянной). Медная труба представляет торжество победы (хвала должна быть праздничной, торжественной, возвышенной). Тимпаны и лики (танцы) свидетельствуют о «кипучей энергии, усердии и упоении, свойственным детям и молодежи, вовлеченным в любимое ими дело» (хвала должна быть усердной и приносить радость). «Кимвалы громогласные» символизируют громкость, силу и величие истинного поклонения Богу (хвала должна быть искренней, сильной).

Такой инструмент, как орган, предназначенный изначально не для богослужения, а для развлечения (что подспудно свидетельствует о том, что истинная хвала должна быть для верующих предметом величайшего удовольствия, а не просто выполнением долга), впоследствии стал репрезентантом христианской картины мира, метафорически обобщающим философские идеи космического порядка и микрокосмоса человеческой души, «наиболее активным звеном триады: алтарь-орган-собор» (Будкеев, 2011). Однако, как утверждает Шестой стих 150-го Псалма, «сами по себе музыкальные инструменты не могут

воспроизводит хвалу. Лишь то, что имеет дыхание, может поклоняться Богу» (Мастерс, 2001). Но ведь любое музыкальное произведение (в том числе, и вокальное) обретает жизнь исключительно в творческом акте живого исполнения, т.е. с непосредственным участием «имеющего дыхание» музыканта.

Фактически все указанные «знаки» храмовой фоносферы (правда, уже на основе равноправия всех ее «игроков», что отвечает новой идейной парадигме, этической концепции эпохи) переносятся на «высокое» музыкальное искусство, профессиональную музыку Европы, возникшую, по мнению В. Конен, «в средневековом соборе как непосредственный и жизненно важный элемент литургии... как искусство возвышенное, проникнутое глубоким серьезным настроением, как носитель высокой нравственной идеи» (Конен, 1994, с. 20). Ведь именно музыкальное искусство оказалось непосредственно связанным с самими словами молитвы, вырабатывая такие художественные приемы, которые порождали «подлинность и возвышенность переживания» (там же, с. 21). Впрочем, Э. Курт, «имея перед глазами огромную панораму исторического развития «абсолютной музыки», отметил, что «незримое томление по абсолютной музыке» существовало еще в вокальной церковной музыке нидерландского или римского стиля» (Холопова, 2014, с. 29). Отходя от потенциальной предметной выразительности голоса в «чистом» инструментализме, музыкальное искусство не просто неуклонно расширяло свою образную палитру, но и вырабатывало специфические законы высшей логики, как бы «перерастая учителя» – голос (с опредмеченным смыслом-словом).

Каждая эпоха привносила свое, новое видение мира, новые формы его выражения, свой тип инструментализма, в котором отражаются родовые черты эпохи. В свою очередь, инструментальная культура по мере её формирования становится все более активным компонентом, оказывающим значительное влияние на облик художественной эпохи в целом вплоть до создания «законченной нерушимой художественной логики» (Конен, 1994, с. 11). Но во все эпохи «глубокое воздействие на воображение» с «возбуждением высоких духовных переживаний» остается «неотъемлемым признаком всех классических музыкальных произведений, восходящих к первой сложившейся композиторской школе Европы, ее хоровому многоголосию» (там же), что требует и от слушателя сосредоточенной подготовленности восприятия и глубины реакции (в «бессловесном» инструментализме – тем более). Наиболее яркими образцами жанров, «непосредственно развивавших церковное многоголосие и его принципы композиции в инструментальном звучании» (там же) являются канцона, ричеркар, трио-соната, фуга. Через них ведет прямой путь к симфонии и родственной ей инструментальной культуре – *concerto grosso*, сольному концерту, сонате, камерным жанрам.

При этом музыка XVII в., отмеченная в музыковедческих трудах, прежде всего, переломным переходом к монопольному господству гомофонно-гармонического стиля, по справедливому указанию В. Конен, характеризуется как эпоха **инструментального мышления**. Именно тогда утвердилась самостоятельная развитая инструментальная культура, которая стала полноценным выразителем высших духовных идеалов наравне с вокальными жанрами. Собственный репертуар, художественные приемы, исполнительские школы (в этом первенство принадлежит английским вирджиналистам) привлекли к себе внимание и смогли создать конкурентоспособность вокальному искусству (признанному церковью как «ангельское пение»).

Истоки же стиля вирджиналистов восходят к демократичным жанрам лютневой музыки и народно-бытовым песенным жанрам. В профессиональной школе вирджиналистов появился новый тип инструментального тематизма (мелодика песенно-танцевального склада, простое гармоническое сопровождение, четкий ритм с подчеркиванием первой доли). Господствующим в эпоху Ренессанса франко-фламандским и итальянским традициям противопоставляется неповторимый национальный колорит, характерный для фольклора. Наблюдается и родство с лютневой музыкой (в этом сказывается как близость щипкового способа звукоизвлечения, так благородная деликатность щипкового инструмента, оцененная еще в Древней Греции и в Библейском инструментализме).

Органическая принадлежность к аристократической среде и базирование на народных песнях определилась в развитую вариационность формообразования – удивительно жизнеспособного и актуального в дальнейшем. Фактически тема «обрастала» инструментальной фактурой, мелодическими и гармоническими приемами, токкатной пассажной техникой. Обращение к светским жанрам позволило музыкальному инструментализму пустить «свежую кровь» в высокую музыку, сохраняя свою магистральную линию воплощения высших духовных идеалов, Красоты мира и духа.

С другой стороны, в фольклорном пласте много веков существовала уже достаточно развитая инструментальная культура, основанная на особом типе профессионализма – в основном, в досуговой бытовой (народные исполнители) и концертно-развлекательной (скоморохи, трубадуры и т.п.) сферах, вырабатывающая определенные музыкальные формы и средства для эффектного воздействия на слушателей (что окажет влияние на качество концертности). Помимо танцевальной сферы, инструментальная игра оттачивалась и в развернутых проигрышах (вступления и интермедии) фольклорных вокальных жанров, в некоторых специфических инструментальных жанрах «для слушания».

Веками находясь «в глубоких подпочвенных слоях народной жизни, оставаясь свободным от наслоений музыки городского быта, не тронутым «нивелирующей косой» (Стасов) общеевропейской культуры» (Конен, 1994, с. 13), фольклорный слой в XIX в. «освободил» век романтизма от классицистского универсализма (в том числе, и в исполнительском творчестве), а в XX – смог «поставить» академической культуре целый ряд «свежих» инструментов (необходимых в русле концепции «поиска нового звука»). Академическое же композиторское творчество второй половины XX – начала XXI вв. демонстрирует как апробированные в классике музыкального инструментализма средства инструментальной выразительности, так и «крайние диспропорции, дисбаланс инструментария... новая функциональность инструментария... сочетается с обращением к привычным тембрам... перечисленные факторы указывают на повышение роли тембра ... как эмоционально-выразительного и композиционно-структурного элемента, на увеличение его удельного веса в общей фабуле и архитектонике произведений» (Грибиненко, 2017, с. 8).

Выводы. Учение об этосе как продукте древнегреческой культуры и философии сегодня является непревзойденной и уникальной системой, объединяющей такие различные сферы, как музыка, философия, этика, психология, наука. Так, еще на начальных этапах европейской цивилизации древнегреческие мыслители выделили музыку в качестве средства, морально совершенствующего человека и общество. Инструментальной музыкальной культуре в этом ракурсе принадлежит собственная важная роль. Академическая музыкально-инструментальная культура фактически развивалась в рамках музыкального и христианского этоса (эстетическое начало вообще «чрезвычайно сильно проявляется в интерпретации славянскими философами христианской идеи» (Щербакова, 2012). Обретая мелос, пространство гармонии, формообразующей логики, полифоническую всеобъемность содержания, музыка одновременно «обретала этос, вернее, в этосе обретала себя» (Суханцева, 2017). В этом процессе инструментальная культура, «многократно транслируемая в усложняющейся овеществленности инструмента» (Суханцева, 2017) воссоздавала образы глобальной проблематики Бытия, устойчивых катарсических структур на языке чисто художественных законов и приемов. Идея Иоанна Экзарха Болгарского о красоте мира, созданного Богом таким прекрасным для того, чтобы человек, поражаясь этой красотой, устремлялся к совершенству, к своему Творцу, пытаясь стать подобным ему, – представлена в «мощи доказательств» (О. Мандельштам), заключенной в инструментальной музыке И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна, В. Моцарта, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Листа, П. Чайковского, С. Рахманинова, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, И. Стравинского, А. Шнитке, С. Губайдулиной и др.

Мощный этос пронизывает собой не только профессиональную музыкальную культуру, но и толщи национального и даже обыденно-музыкального сознания: «Коллизия выбора и поступка, долженствования и причастности к родовым ценностям, лирической идиллии и самоотречения вычерчивает гигантские параболы от культуры мугама до украинской думы, от курского мелоса до американских спиричуэлс» (Суханцева, 2017). История музыкальной культуры постоянно «схватывала и обобщала на уровне духовной квинтэссенции основные этические парадигмы» (Суханцева, 2017). Фактически каждая значимая стилистическая концепция есть одновременно концепция этическая. Здесь очевидна параллель с фундаментальным понятием древнегреческого этоса о «чистоте» (духовной, которую представляет в мифологии Аполлон), с понятием которой древнегреческое сознание объединило музыку. Аполлон же непосредственно связан с определенным музыкальным инструментарием (лира и кифара).

Проницательное наблюдение о появлении новой ветви «абсолютной», свободной от слова – инструментальной – музыки сделал в 1820 г. Г. Берлиоз: «Искусство звуков в точном смысле этого слова, т.е. независимое от всех остальных, появилось на свет очень недавно, оно в юношеском возрасте, ему лет двадцать, не больше. Оно прекрасно, всемогуще, это Аполлон Пифийский новейшего времени. Ему мы обязаны целым миром чувств и ощущений...» (Берлиоз, 1956, с. 188). Полное и окончательное становление музыкального инструментализма и его «важнейшее диалектическое следствие – формирование представлений о музыкальной интерпретации» (Холопова, 2014, с. 31) возвратило старую категорию – практику, хотя и в другом смысле слова, чем в Античности и Средневековье, выдвинув вместо старой категориальной пары «наука и практика» новую – «произведение (композиция) и исполнение (игра)».

Список источников

- Берлиоз, Г. (1956). Критический очерк о Симфониях Бетховена. В Г. Берлиоз. *Избранные статьи*. Москва: Музгиз.
- Будкеев, С. (2011). *Архитектура органа как отражение картины мира* (Автореферат диссертации доктора искусствоведения). Алтайский государственный университет, Барнаул.
- Бычков, Ю.Н. (2000). *Введение в музыковедение*. Москва: РАМ им. Гнесиных.
- Грибиненко, Ю. (2017). Особливості тембрової драматургії інструментальних творів Галини Уствольської. *Музичне мистецтво і культура*, 24, 8-19. doi: 10.31723/10.31723/2524-0447-2017-24-8-19.
- Грубер, Р. (1941). *История музыкальной культуры*. (Т. 1, ч. 1). Москва: Музгиз.
- Золтаи, Д. (1970). *Этос и аффект: история философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля*. Москва: Прогресс.

- Имханицкий, М. (2002). *История исполнительства на русских народных инструментах*. Москва: Издательство РАМ им. Гнесиных.
- Клюев, А. (2002). Музыкальное искусство в человеческом измерении. В *Философский век*, Материалы Международной конференции (с. 269-281). Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский Центр истории идей.
- Коляда, Е. (2003). Библейские музыкальные инструменты в восточно- и западнохристианской экзегезе. В *Византия и Восточная Европа: Музыкальные и литургические связи*. Москва.
- Конен, В. (1994). *Третий пласт: Новые массовые жанры в музыке XX века*. Москва: Музыка.
- Лосев, А. (1975). *История античной эстетики: Аристотель и поздняя классика*. Москва: Искусство.
- Мастерс, П. (2001). *Богослужение: библейское и современное*. Москва: Принткорп.
- Мацневский, И. (2007). *Народная инструментальная музыка как феномен культуры*. Алматы: Дайк-пресс.
- Петрик, В. (2009). *Категория инструментализма в музыке (на примере домрового творчества)*. (Диссертация кандидата искусствоведения). Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Одеса.
- Рапорт, С. (1980). Природа искусства и специфика музыки. В *Эстетические очерки* (с. 63-102). Москва: Музыка.
- Суханцева, В. (2000). *Музыка как мир человека. От идеи Вселенной – к философии музыки*. Киев: Факт.
- Флоренский, П. (1980). Из богословского наследия. В *Богословские труды* (Вып. 17, с. 91-117). Москва.
- Холопова, В. (2014). *Феномен музыки*. Москва: Директ-Медиа.
- Щербакова, А. (2012). *Феномен музыкального искусства в становлении и развитии культуры*. (Автореферат диссертации доктора культурологии). Краснодарский государственный университет культуры и искусств, Краснодар.

References

- Berlioz, G. (1956). *Kriticheskiy ocherk o Simfoniayah Bethovena* [Critical Essay on Beethoven's Symphonies]. In G. Berlioz. *Izbrannyye stati* [Featured Articles]. Moscow: Muzgiz [in Russian].
- Budkeev, S. (2011). *Arhitektura organa kak otrazhenie kartiny mira* [The architecture of the organ as a reflection of the picture of the world] (Extended abstract of Doctor's thesis). Altayskiy gosudarstvenniy universitet, Barnaul [in Russian].
- Byichkov, Yu.N. (2000). *Vvedenie v muzykoznaniye* [Introduction to musicology]. Moscow: RAM imeni Gnesinyih [in Russian].
- Florenskiy, P. (1980). *Iz bogoslovskogo naslediya* [From theological heritage]. In *Bogoslovskie trudy* [Theological Works] (Issue 17, pp. 91-117). Moscow [in Russian].
- Gruber, R. (1941). *Istoriya muzyikalnoy kulturyi*. (Vol. 1, pt. 1). Moscow: Muzgiz [in Russian].

- Holopova, V. (2014). *Fenomen muzyki* [Music phenomenon]. Moscow: Direkt-Media [in Russian].
- Hrybynenko, Yu. (2017). Osoblyvosti tembroyi dramaturhii instrumentalnykh tvoriv Halyny Ustvol'skoi [Features of the tone drama of instrumental works by Galina Ustvol'skaya]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 24, 8–19. doi: 10.31723/10.31723/2524-0447-2017-24-8-19 [in Ukrainian].
- Imhanitskiy, M. (2002). *Istoriya ispolnitelstva na russkikh narodnykh instrumentakh* [History of performance on Russian folk instruments]. Moscow: The Gnessins Russian Academy of Music [in Russian].
- Klyuev, A. (2002). Muzykalnoe iskusstvo v chelovecheskom izmerenii [Musical art in the human dimension]. In *Filosofskiy vek* [Philosophical age], Proceedings of the International Conference (pp. 269–281). St. Petersburg: Sankt-Peterburgskiy Tsentr istorii idey [in Russian].
- Kolyada, E. (2003). Bibleyskie muzykalnyie instrumentyi v vostochno-i zapadnohristianskoy ekzegeze [Biblical musical instruments in East and West Christian exegesis]. In *Vizantiya i Vostochnaya Evropa: Muzykalnyie i liturgicheskie svyazi* [Byzantium and Eastern Europe: Musical and liturgical ties Byzantium and Eastern Europe: Musical and liturgical ties].
- Konen, V. (1994). *Tretiy plast: Novyye massovyye zhanry v muzyke XX veka* [The third layer: New popular genres in the music of the twentieth century]. Moscow: Muzyka [in Russian].
- Losev, A. (1975). *Istoriya antichnoy estetiki: Aristotel i pozdnyaya klassika* [The history of ancient aesthetics: Aristotle and the late classics.]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Masters, P. (2001). *Bogosluzhenie: bibleyskoe i sovremennoe* [Worship: biblical and modern]. Moscow: Printkol [in Russian].
- Matsievskiy, I. (2007). *Narodnaya instrumentalnaya muzyka kak fenomen kultury* [Folk instrumental music as a cultural phenomenon]. Almaty: Dayk-press [in Russian].
- Petrik, V. (2009). *Kategoriya instrumentalizma v muzyke (na primere domrovogo tvorchestva)* [The category of instrumentalism in music (on the example of Domra creativity)]. (Candidate's thesis). Odessa national A.V. Nezhdanova academy of music, Odessa [in Russian].
- Rapoport, S. (1980). Priroda iskusstva i spetsifika muzyki [The nature of art and the specificity of music]. In *Esteticheskie ocherki* [Aesthetic Essays] (pp. 63-102). Moscow: Muzyka [in Russian].
- Scherbakova, A. (2012). *Fenomen muzykalnogo iskusstva v stanovlenii i razvitiy kultury* [The phenomenon of musical art in the formation and development of culture]. (Extended abstract of Doctor's thesis). Krasnodarskiy gosudarstvennyiy universitet kultury i iskusstv, Krasnodar [in Russian].
- Suhantseva, V. (2000). *Muzyka kak mir cheloveka. Ot idei Vselennoy – k filosofii muzyki* [Music as the world of man. From the idea of the Universe to the philosophy of music]. Kyiv: Fakt [in Russian].
- Zoltai, D. (1970). *Etos i affekt: istoriya filosofskoy muzykalnoy estetiki ot zarozhdeniya do Gegelya* [Ethos and affect: the history of philosophical musical aesthetics from birth to Hegel]. Moscow: Progress [in Russian].

UDC 781:785

*Alla Chernovanenko,
Ph.D. in Arts, Associate Professor,
Professor of the Folk Instruments Department
The Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music,
Odessa, Ukraine
e-mail: alla_ch-ko@ukr.net
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8413-6172>*

MUSICAL INSTRUMENTAL CULTURE IN THE SYSTEM OF MUSICAL ETHOS

The ancient concept of music as a phenomenon beyond the scope of art with the function of the organizer of cosmic spheres' harmony, capable of connecting and balancing opposite principles in the "unity of much", allowed ancient Greek thinkers to relate musical means and possibilities with the character of an integral human personality. The concept of "ethos" (ethos) in ancient Greek language means character, temper, custom. The parameters of scientific research are relevant in the light of identifying the "purity" of the artistic functions of modern academic instrumentalism. The article is devoted to the study of the essential ideological and aesthetic modes and the material possibilities of musical instrumentalism in the aspect of musical ethos. The methodology of the study includes the use of historical-cultural, logic-semantic, aesthetic, historical-logical, synthesis methods. The scientific novelty of the work is to expand the ideas about the development of academic instrumentalism, which is distinguished purely by the exclusiveness of artistic laws and techniques from the standpoint of the musical ethos. It is argued that the academic musical-instrumental culture actually developed in the framework of the musical and Christian ethos, finding melos, a space of harmony, form-building logic, polyphonic comprehensiveness of content. Being specially "created", artificially (and skillfully) "made", materialized instruments, musical instruments accumulate in their materiality, as well as "send" new intangible values to the address of their creators and listeners. The origins of musical instrumentalism in church and folk vocal and instrumental music are analyzed.

Key words: musical instrument, instrumental music, biblical toolkit, academic instrumentalism, musical ethos, Christian ethos.

УДК 781:785

*Алла Черноіваненко,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри народних інструментів,
Одеська національна музична академія
імені А. В. Нежданової,
Одеса, Україна
e-mail: alla_ch-ko@ukr.net
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8413-6172>*

МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА КУЛЬТУРА В СИСТЕМІ МУЗИЧНОГО ЕТОСУ

Антична концепція музики як явища, що виходить за рамки мистецтва, із функцією організатора гармонії космічних сфер, здатної з'єднувати й урівноважувати протилежні начала в «єдності множинного», дала підстави давньогрецьким мислителям співвідносити музичні засоби й можливості з характером цільної людської особистості. Поняття «етос» (ethos) у давньогрецькій мові означає характер, вдачу, звичай. Означені параметри наукового дослідження представляються актуальними в світлі виявлення «чистоти» художніх функцій сучасного академічного інструменталізму. Стаття присвячена розглядові сутнісних ідейно-естетичних модусів і речових можливостей музичного інструменталізму в аспекті музичного етосу. Методологія дослідження передбачає застосування історико-культурологічного, логіко-семантичного, естетичного, історико-логічного, узагальнюючого методів. Наукова новизна роботи полягає в розширенні уявлень про розвиток академічного інструменталізму, що відрізняється винятковістю чисто художніх законів і прийомів з позицій музичного етосу. Стверджується, що академічна музично-інструментальна культура фактично розвивалася в рамках музичного й християнського етосу, віднаходячи мелос, простір гармонії, набуваючи формотворної логіки, поліфонічної всеосяжності змісту. Як спеціально «створені», штучно (й майстерно) «зроблені», матеріалізовані знаряддя, музичні інструменти акумулюють у своїй речовості, а також «направляють» на адресу своїх творців і слухачів нові нематеріальні цінності. Аналізуються витoki музичного інструменталізму в церковному і фольклорному пластах вокальної та інструментальної музики.

Ключові слова: музичний інструмент, інструментальна музика, біблійний інструментарій, академічний інструменталізму, музичний етос, християнський етос.



ПРАКТИКА

PRACTICE

ПРАКТИКА



УДК 78.071.1:748.1(479.24)

DOI: 10.31866/2616-7581.2.2018.153374

*Айнур Гумбатова,**докторантка,**Бакинская музыкальная академия**имени У. Гаджибейли,**Баку, Азербайджан**e-mail: aynur.humbetova.89@mail.ru**ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1213-6584>*

НЕКОТОРЫЕ СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ХОРОВЫХ ОБРАБОТОК РАМИЗА МУСТАФАЕВА («Платок» (*Yaylıq*) и «Эй, красавица» (*Ey gözəl*))

Представленная статья посвящается хоровому творчеству известного Азербайджанского композитора Р. Мустафаева. Хоровые обработки на основе народных песен занимают особое место в наследии автора, охватывающие широкие и разнообразные жанры хора. Главной целью статьи является выявить характерные особенности хоровых обработок композитора. Автор статьи рассматривает хоровые обработки автора на основе народных песен, теоретически анализирует хоровые обработки на основе песен «Платок» и «Эй, красавица». В статье использованы теоретические методы анализа, рассмотрены ладо-интонационные, ритмические, гармонические, фактурные особенности хоровых партий. Различные стилистические особенности хоровых обработок могут быть оценены как научная новизна статьи. В хоровых обработках Р. Мустафаева возможности вокального голоса, в первую очередь, согласуются с основными стилистическими особенностями исполнения народных песен. Владеющий секретами народной музыки композитор, наряду с выявлением вокальных возможностей коллектива, обращает особое внимание на раскрытие образно-эмоционального содержания в этих песнях. Необходимо отметить роль фортепианного аккомпанемента в хоровых обработках. Этот инструмент не является аккомпонирующим, так как тембровые особенности фортепиано используется с большим мастерством.

Ключевые слова: композитор, хор, капелла, обработка, народная песня.

Рамиз Мустафаев – известный автор многочисленных хоровых произведений, который посвятил основную часть своего творчества развитию этого жанра. Созданные им в этой области произведения различного объема, дали большой толчок развитию хоровой музыки в Азербайджане. «Рамиз Мустафаев, который с 1958 года работал руководителем и дирижером хорового коллектива Азербайджанской Телерадиовещательной Компании, разработал специально для хора более 250 народных песен и теснифов и сам же интерпритировал их. Оратории, кантаты, вокально-симфонические поэмы, сюиты, цикл из десяти песен для хора а капеллы, и другие произведения композитора были записаны

в исполнении именно этого коллектива, солистов и оркестра, сняты на видео и включены в фонд Телерадиовещательной Компании» (Zöhrabov, 2001).

Обработки созданные на основе народных песен, имеют особое значение среди хоровых произведений композитора. У композитора достаточно много обработок на основе народных песен: так как большинство из них занимает важное место в репертуаре хоровых коллективов. Среди этих обработок есть образцы, предназначенные для хора с аккомпанементом и без аккомпанемента (а капелла), а также образцы с участием солиста.

Рассматриваемые нами миниатюры были созданы для хора с аккомпанементом. Эти миниатюры являются хоровыми обработками написанными на основе народных песен «Платок» и «Эй, красавица». Первый образец состоит из дуэта, а во втором примере предусматривается участие солиста.

Хоровая обработка на основе народной песни «Платок» начинается с фортепианного вступления. Объем вступления охватывает 16 тактов. Хоровая обработка - является малообъемным жанром. Несмотря на это качество, вступление может считаться достаточно развитым. Если обратить внимание на содержание музыки вступления, то можно заметить, что на самом деле эта масштабность создана в результате вариантного повтора первого предложения. Музыка вступления основывается на материале припева народной песни. Таким образом, фортепианное вступление образован из периода, состоящего из двух 8-тактных предложений. Мелодия во время вариантного повтора в ритмическом плане делится на мелкие ноты, а в гармоническом аккомпанементе наблюдаются альтерации.

Пример №1

Рамиз Мустафаев - «Платок»

Вступление

The image displays a musical score for the introduction of the song 'Platok' by Ramiz Mustafayev. The score is written for piano accompaniment and is in 6/8 time, key of D major. It is marked 'Moderato' and 'mf'. The score consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the initial melodic and harmonic material, with the right hand playing a series of eighth notes and the left hand providing a rhythmic accompaniment. The second system continues the development of the material, featuring more complex harmonic structures and rhythmic patterns.

Народная песня «Платок» составляет дуэт парня с девушкой. В дуэте обе стороны участвуют равноправно. В хоровой обработке это равенство композиторам представлен в несколько ином - другом плане. Партия девушки поручена женским голосам, поскольку обработка именно с них и начинается. Хоровое исполнение представляется в сопраново-альтовых партиях. Основная мелодия песни приходится на партию сопрано. А в альтовых голосах звучат подголоски. В конце первых двух строк в альтовых голосах появляется «divizi». И это служит завершению гармонических составов, находящихся в фортепианном аккомпанементе. Только в последней фразе первого куплета песни остальные голоса хора также подключаются к исполнению. Фраза «Yaylıq salar aynılıǵı» повторяется два раза. Во время повтора басовые голоса представляют партию над слогом «дум-дум», поддерживающим ритмические ударения песни. Его партия сходится с фортепианным аккомпанементом и еще больше увеличивает мелодическое богатство обработки. Теноровую партию составляет унисон с сопрано. Альтовые голоса исполняют мелодию на терцию вниз.

Партия фортепиано в этом произведении представляет огромный интерес, так как правая рука исполняет мелодию на октаву выше, партия левой руки же исполняет партию басовых голосов на октаву выше. В результате, основные мелодические линии создают разнообразие тембра, будучи озвученным одновременно в разных регистрах.

Пример №2

The image shows a musical score for the song "Platok". It consists of five staves. The first four staves are vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The fifth staff is the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The lyrics "yay-liq sa - lar -" are written under the vocal lines. The bass line has "dum ..." written under it. The piano part is marked with a circled 8.

Последние две строки куплета играют роль припева и повторяются два раза. Во время повтора наблюдаются некоторые изменения. Композитор создает унисон на верхнюю квинту в основной мелодии, направляя мелодическую линию к верхнему регистру в партии тенора. Хроматическая линия, расположенная между партией альтов и партией правой руки фортепиано, составляет октавный унисон. В это время данная в верхнем голосе мелодия и партия сопрано озвучиваются. Партия баса построена интересным образом: первая фраза повторяет основную мелодию, меняя позицию в каденции, выделяет приму гармонического состава.

В песне, которая написана в куплетной форме, различный материал для следующих куплетов не представлен, а предусмотрен точный повтор (то есть, как есть). Следовательно, по этой причине, содержание обработки песни завершается именно таким образом.

В партии хоровых голосов наблюдается некоторая традиционность. Композитор поручил исполнение мелодии сопрановым голосам от начала до конца. Остальные голоса с одной стороны поддерживают эту партию, а в некоторых случаях, обладают своеобразным музыкальным содержанием. Но во всяком случае, сольная позиция принадлежит сопрано. Остальные же голоса выступают с аккомпанирующей позиции.

Фортепиано в данной обработке играет особую роль. Во вступлении отделено особое место этому инструменту, и это еще раз подтверждает нами сказанное. Помимо этого, партия фортепиано, представленная в разных фактурах, привлекает внимание слушателей. Композитору удалось создать интересную тембровую палитру в партии фортепиано. В его многоголосной фактуре находятся мелодические линии, создающие октавный унисон партии некоторых голосов. Это способствует слиянию вокально-инструментальных тембров, привлекает внимание к основному мелодическому содержанию. Фраза - “*veg yauliği*” – выделяется несколько раз, которая имеет важное значение в содержании песни. Эта фраза усиливает значение характерных особенностей образно-эмоционального мира.

Следующая, рассматриваемая нами, хоровая обработка написанная на основе народной песни «Эй, красавица». Эта обработка также предназначена для смешанного хора с аккомпанементом. В отличие от предыдущей обработки, здесь участвует солист. Однако, различия этим не заканчиваются. Объем фортепианного вступления здесь меньше по сравнению с предыдущим. А в содержании темы та или иная партия не отображается. Фортепианное вступление выражает в себе остигатный аккомпанемент и охватывает 8 тактов.

Что касается распределения голосов, то композитор использовал метод, реже встречаемый в других его обработках: голоса сопрано и альты,

тенора и баса представлены в виде унисона. Эта позиция сохранена до конца. Другая интересная черта обработки заключается в том, что хор выступает в аккомпанирующей позиции в части до партии солиста. В этом произведении, состоящем из 22 тактов, хор будто бы составляет вокальное вступление, продолжая музыкальный материал фортепианного вступления. Можно заметить это, обращая внимание на его музыкальное содержание. В партии хора две мелодические линии составляют октавный унисон и совпадают с фортепианной партией. Что касается поэтического содержания, то хоровые голоса построены на основе только одного слога – «ла-ла».

Пример №3

The musical score for Example No. 3 is presented in three systems. Each system includes a vocal line for Soprano (S) and Bass (B) and a piano accompaniment. The vocal parts are in unison, and the piano accompaniment provides harmonic support. The lyrics are as follows:

System 1:
Soprano/Bass: La-la - la, la-la-la-la-lay-lay, la - lay - lay
Piano: *mf*

System 2:
Soprano/Bass: la - la - la - la - lay - lay, la - lay - lay, la - la - la - la - lay - lay, la - lay - lay
Piano:

System 3:
Soprano/Bass: la - la - la - la - lay - lay, la - lay - lay, la - la - la - la - la - lay - lay
Piano:

Основная суть обработки приходится на партию солиста. Однако, тема сольной партии преобладает и в части, данной до его выступления. Лишь партия хора носит более мобильный характер по сравнению с солистом. Эта часть находится в форме периода, составленной из предложений с 12+10 тактами. Несмотря на то, что содержание двух предложений одинаково, два такта, расположенные в начале первого предложения, отличают их. Первое предложение построено на секвенциях, направленных вниз и начинающихся с голоса «ля». Второе предложение начинает эту секвенцию на тон ниже, с голоса «соль». Концы обеих предложений приходится на каденцию в голосе «ми». Еще одно различие между предложениями дает о себе знать в ладово-интонационном элементе. Первое предложение основывается на ми миноре, второе предложение же на фригийском ладе «э». Применение голосов «фа» и «фа диез» придает музыке диатоническое настроение. Однако, в то же самое время является носителем качеств лада «Шур».

Солист исполняет мелодию простого строения с помощью тенорово-басовых голосов. В хоре эта мелодия представлена на октаву ниже. В сопраново-альтовых голосах преимущество дается более длинным нотам. Их позиция больше направлена на сохранение фона над основным тоном. Эта позиция поддерживается фортепиано правой руки. В фортепиано левой руки тонический звук выделяется в виде остинато.

Сопраново-альтовые голоса во второй строки представлены в терцовом отношении и демонстрируют хроматическое движение направлением вниз. Это движение повторяется в нижнем регистре фортепиано. В верхнем же голосе поддерживается партией солиста. Продолжается унисон тенорово-басовых голосов. Этот период, охватывающий две строки, повторяется посредством репризы и завершается в основном тоне («ми»).

Пример № 4

The musical score for Example No. 4 consists of four staves. The first staff is labeled 'SOLO' and contains a melodic line with lyrics: *Bi-rin-ci-dir hār sō zūn_ mār-can-dir qa - ra gō-zūn*. The second staff is labeled 'S A' and contains a vocal line with the word 'Hey' and a long note. The third staff is labeled 'T B' and contains a vocal line with the same lyrics as the soloist. The fourth staff is a piano accompaniment, starting with a forte (*f*) dynamic and featuring a rhythmic pattern in the bass line.

Тема следующего периода согласуется с вступлением хора в начало обработки: используются мотивы, размещенные во втором предложении. Однако, существуют и определенные отличия. Здесь не использованы секвенции, которые преобладают во вступлении хора. В этом разделе применяются изменения и в партии хора. Например, тенорово-басовые голоса повторяют партию солиста не последовательно, а в определенных фразах. Несмотря на то, что сопраново-альтовые голоса не меняют свое строение, здесь чередуется унисон примы и терции. Фортепианный аккомпанемент полностью повторяет вокальный материал. Строение 4+6, наблюдаемое в предыдущем периоде, здесь тоже сохраняется.

Следующий же период играет роль репризы. Здесь период, данный в партии солиста, повторяется как есть. Этим завершается разработка.

Интересной чертой хоровых обработок является преобладание в мелодии синкоп и секвенций. Эти черты сохраняются в ходе всей обработки. Несмотря на то, что композитор поручил ведущую роль солисту, партия хора и фортепиано играет важную роль в раскрытии содержания. Инструментальное и вокальное вступление в начале обработок может быть оценена как интересная черта. Вокальное вступление напоминает аккомпанирующую роль хора и фортепиано для оркестра. Поскольку позиция хора характеризуется аккомпанирующей функцией на протяжении всего произведения: поддержка основной мелодии, вступления голосов дают основание говорить это.

Выводы. В результате проведенных анализов можно предположить, что в хоровых обработках Р. Мустафаева возможности вокального голоса в первую очередь согласуются с основными стилистическими особенностями исполнения народных песен. Владующий секретами народной музыки композитор, наряду с выявлением вокальных возможностей хорового коллектива, в обработках обращает на себя особое внимание раскрытие образно-эмоционального содержания в этих песнях. Необходимо отметить роль фортепиано в хоровых обработках. Этот инструмент не оставлен в позиции аккомпаниатора: особенности его тембра использован композитором с большим мастерством. «Освоение особенностей фольклорного стиля существенно обогащает музыкальный язык композитора, явственно определяет связи творчества с национальным искусством. Однако, художник, обращающийся к традициям народного и профессионального искусства, должен высказываться самостоятельно. Не только черпать из родника народного искусства, но вносить в нее свой вклад. творить новую традиции настоящий и первостепенный долг настоящего художника» (Qafarova, 2009, p. 142).

References

- Qafarova, Z.H. (2009). *Ramiz Mustafayev* [Monograph]. Baku: Səda [in Azerbaijani].
- Yusifova, A. (2004). *Azərbaycan xalq melodiylarının işlənməsi və aranjimanı* [The development and arrangement of folk melodies in Azerbaijan]. Baku: Adiloğlu [in Azerbaijani].
- Zöhrabov, R. (2001). Ramiz Mustafayev. *Musiqi dünyası*, 3-4 (9), 78-81 [in Azerbaijani].

© Гумбатова А., 2018

UDC 78.071.1:748.1(479.24)

Ainur Humbatova,
Doctoral Candidate,
Baku Music Academy named
after Uzeyir Hajibeyli,
Baku, Azerbaijan
e-mail: aynur.humbetova.89@mail.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1213-6584>

SOME STYLISTIC FEATURES OF TYPICAL CHORAL ARRANGEMENTS OF RAMIZ MUSTAFAYEV

(«The Handkerchief» (Yaylıq) and «Hey, Beauty Girl» (Ey Gözəl))

This article is dedicated to the choral works of the famous Azerbaijani composer R. Mustafayev. The choral arrangements based on folk songs occupy a special place in the author's heritage, encompassing the wide and diverse genres of the choir. The main purpose of the article is to reveal the characteristic features of the choral arrangements of the composer. The author of the article considers the author's choral treatments based on folk songs, theoretically analyzes choral treatments based on the songs "The Handkerchief" and "Hey, Beauty Girl". The article uses theoretical methods of analysis, discusses the harmony-intonation, rhythmic, harmonic, textural features of choral parties.

Various stylistic features of choral treatments can be evaluated as a scientific innovation of the article. Firstly, in R. Mustafayev's choral arrangements, the possibilities of the vocal voice are consistent with the main stylistic features of the folk songs performance. The composer who owns the secrets of folk music, along with identifying the vocal capabilities of the collective, pays special attention to the disclosure of the image-emotional content in these songs. It should be noted the role of piano accompaniment in choral treatments. This instrument is not accompanying, as the piano's timbre features are used with a great skill.

Key words: composer, choir, chapel, processing, folk song.

УДК 78.071.1:748.1(479.24)

Айну́р Гумба́това,
докторантка,
Бакинська музична академія
імені У. Гаджибейлі
Баку, Азербайджан
e-mail: *aynur.humbetova.89@mail.ru*
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1213-6584>

ДЕЯКІ СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВИХ ОБРОБОК РАМІЗА МУСТАФАЄВА

(«Платок» (Yaylıq) и «Эй, красавица» (Ey gözəl))

Актуальність дослідження полягає у зверненні до хорової творчості відомого Азербайджанського композитора Р. Мустафаєва. Хорові обробки народних пісень посідають особливе місце у творчості композитора, охоплюють широкі і різноманітні жанри. Головною метою статті є виявлення характерних особливостей хорових обробок композитора на основі народних пісень, зокрема теоретичний аналіз хорових обробок на основі пісень «Платок» та «Эй, красавица». У статті використані теоретичні методи аналізу, розглянуті ладоінтонаційні, ритмічні, гармонічні, фактурні особливості хорових партій. Різні стилістичні особливості хорових обробок можуть бути розглянуті як наукова новизна статті. У хорових обробках Р. Мустафаєва можливості вокального голосу, в першу чергу, узгоджуються з основними стилістичними особливостями виконання народних пісень. Обізнаний у секретах народної музики композитор, поряд з виявленням вокальних можливостей колективу, звертає особливу увагу на розкриття образно-емоційного змісту у цих піснях. Необхідно відмітити роль фортепіанного акомпанементу в хорових обробках. Цей інструмент не виступає акомпануючим, так як темброві особливості фортепіано використовуються з великою майстерністю.

Ключові слова: композитор, хор, капела, обробка, народна пісня.

УДК 748.1(479.24)(092)

DOI: 10.31866/2616-7581.2.2018.153378

Лейла Мамедова,
кандидат искусствоведения, профессор,
Бакинская музыкальная академия
им. У. Гаджибейли,
Баку, Азербайджан
e-mail: tariella65@mail.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5708-5266>

КОНЦЕРТ ДЛЯ ХОРА ПАМЯТИ КАРА КАРАЕВА

Цель исследования – выявление характерных особенностей хорового письма Фаика Нагиева на примере яркого и самобытного сочинения «Концерт для хора памяти К. Караева». Это масштабное, в трех частях, сочинение для хора *a cappella* впервые стало объектом серьезного научного исследования. Были использованы различные методы исследования (эмпирический – для выявления в музыкальной ткани новаторских сонорных приемов и теоретический – для глубокого анализа национальных особенностей азербайджанской композиторской школы в ее традиционных и инновационных аспектах), как с исполнительской стороны, так и с точки зрения теоретического анализа, так как оба эти метода исследования теснейшим образом взаимосвязаны. Кроме того, был широко применен метод когнитивно-событийного толкования сложного и многослойного музыкального материала сочинения. Научная новизна исследования определяется глубоким изучением хоровой музыки современных азербайджанских композиторов в целом и Ф. Нагиева в частности. Также тщательно изучаются особенности хорового письма композитора, прослеживается эволюция развития хорового жанра в Азербайджане, проводится сравнительный анализ развития современной мировой хоровой музыки и хоровой музыки страны. «Концерт для хора памяти К. Караева» является своего рода реквиемом памяти великого Учителя, скорбь и боль о потере которого, композитор Ф. Нагиев выразил в жанре хорового концерта *a cappella*. Тщательно изучив сочинение, мы пришли к выводу, что современное состояние композиторской школы Азербайджана находится на высоком уровне своего развития. Кроме того, возможности исполнительских коллективов страны также весомы и значительны. Новаторство хорового письма проявляется в использовании многообразных средств звуковой выразительности различных возможностей голосового аппарата исполнителя (шепот, речевая декламация, глиссандирование, ламентации-причитания и др.).

Ключевые слова: композиторская школа Азербайджана, хоровое письмо, эволюция, концерт, Фаик Нагиев.

Актуальность. В дни, когда не только в Азербайджане, но и в других странах широко празднуют 100-летний юбилей со дня рождения выдающегося композитора, академика, Народного артиста СССР Кара Караева, было бы уместно вспомнить о произведениях, посвященных ему.

В первую очередь вспоминается крупномасштабное сочинение – Концерт для хора *a cappella* памяти К. Караева заслуженного деятеля искусств Азербайджана Фаика Нагиева, который обучался композиции в его классе. И, наверное, это лучшее, что мог сделать ученик в память о большом музыканте и Учителе.

Выбор хорового жанра не случаен, ибо, обладая разносторонними интересами в сфере композиции, Ф. Нагиев сосредоточил особое внимание именно на хоровой музыке. Еще студентом он опробовал свое перо в хоровом жанре, создав в 1974 г. «Оду о Сумгаите» для смешанного хора и БСО (сл. А. Салахзаде). Первый же опыт оказался весьма удачным и стимулировал автора к дальнейшему созданию хоровых произведений.

Цель исследования заключается в выявлении национальных особенностей азербайджанской композиторской школы и роли Фаика Нагиева в сохранении традиционных и развитии инновационных техник современного хорового письма на примере яркого и самобытного сочинения «Концерт для хора памяти К. Караева». Это масштабное, в трех частях, сочинение для хора *a cappella* впервые стало объектом серьезного научного исследования.

Изложение основного материала. Концерт памяти К. Караева был написан для Камерного хора Хорового Общества Азербайджана, для которого Ф. Нагиев также написал: «Şamın naləsi» («Жалоба свечи») на слова поэтессы XII в. Мехсети Гянджеви (1978); «Aşıqəm» («Я влюблен») на слова народных баяты (1978); цикл «3 баяты» («Вəpövşəuət» (я фиалка), «Gedəg» (пройдет), «Toy günü» (день свадьбы), посвященный руководителю Камерного хора Л.Атакишиевой (1982), кантата «Ana Vətən» для солиста, чтеца, хора и оркестра на сл. Халила Рзы. И несмотря на то, что к моменту окончания произведения коллектив Камерного хора уже распался, в 1989 г. Азербайджанская Государственная Хоровая капелла под управлением Э. Керимовой с большим успехом впервые исполнила 1 часть Концерта. В 1991 г. тот же коллектив на VIII Съезде Союза композиторов СССР в Москве (это был последний съезд СК СССР), в Большом зале Московской Консерватории им. П. Чайковского впервые исполнил концерт полностью.

Нужно отметить, что все хоровые сочинения Ф. Нагиева сразу же находят отклик в душе каждого ценителя хорового искусства в частности и музыкального искусства в целом, и в этом их особое очарование. Полюбившись и слушателям, и хормейстерам, и самим исполнителям, они принесли их автору истинное признание, стали желанными в любой концертной программе. На наш взгляд, особенно в хоровых сочинениях с предельной полнотой, наиболее явно раскрылась вся палитра его таланта, выразились индивидуальные особенности и своеобразие композиторского почерка.

Конечно же, хоровые сочинения Ф. Нагиева не ограничиваются репертуарными произведениями для Камерного хора. Композитор является автором целого ряда хоровых произведений, таких как «Песня Наргиз» для голоса и детского хора на слова М. Дильбази (1979); «Şanlı Vətənimiz» (славная Родина) на слова М. Сеидзаде и «Отгадай-ка, чья рука?» на слова Х. Рзы для детского хора *a cappella* (1979); «O sarı yapraq» (желтый лист) для соло Тенора и смешанного хора на стихи Б. Азероглу, посвященное хормейстеру Камерного хора Ю. Габибову (1985); хор «Layla» (колыбельная) на народные слова (1989); ода «Azadlıq» (свобода) для соло муэдзина, смешанного хора и БСО на слова Г. Мераджа (1992) и др. Ф. Нагиев также автор цикла 4 Поэмы для хора (1995), куда вошли ранее созданные сочинения «Вənövşəyət», «Gedər», «Ədјяр», «Тоу günü» из цикла «3 Баяты» и хор «O sarı yapraq».

Обращаясь к перечисленным хорам, можно заметить, что основой образно-эмоционального строя в них является глубокий внутренний мир человека, лирико-философские рассуждения о жизни, о природе. Раскрытию этого образного мира заметно способствовали выбранные автором стихи как поэтов XII–XIII веков, так и современных поэтов, сочетающих в себе глубокую скорбь и силу выразительности. Почти каждое из хоровых сочинений Ф. Нагиева представляет собой небольшую философскую зарисовку с глубоким внутренним содержанием, воплощение в миниатюре всеобъемлющих, порой остродраматических переживаний человека.

Концерт памяти К. Караева написан на слова великого азербайджанского поэта XII века Хагани Ширвани. Обращение Ф. Нагиева к творчеству Хагани, поэта, противопоставляющего сомнительным и преходящим ценностям мудрость и опыт жизни, ум и знания, заботу о близких, способствовало неограниченной возможности для композиторской интерпретации текста: скорбь, боль, страдания, переживания, оплакивание потери дорогого человека, Учителя – все отразилось в выбранных стихах. Синтезировав музыкальный материал с поэтическим текстом, Ф. Нагиев выразительно и тонко отразил в своем сочинении весь этот сплав глубочайших человеческих переживаний. Нужно признать, что авторская концепция сочинения чрезвычайно сложна, но результат превзошел ожидания: произведение было очень тепло воспринято как коллегами, так и широкой аудиторией.

Концерт состоит из трех частей, где каждая отражает определенное состояние «человека скорбящего»: «Ağrı» (боль, плач), «Əlvida» (прощай, прощание) и «Fəyad» (воплъ, воззвание). Стихи Хагани звучат в 1 и 3 части.

Наименование частей невольно вызывает ассоциацию с трехчастным Концертом для хора *a cappella* памяти А. Юрлова Г. Свиридова, где части названы «Плач», «Расставание» и «Хорал». Можно предположить, что,

ориентируясь на Концерт Г. Свиридова, Ф. Нагиев задумал создать не менее яркое и запоминающееся произведение – своего рода Концерт-реквием для смешанного хора *a cappella*.

В основе драматургии композитор использовал элементы старинных траурно-религиозных ритуалов, включающих публичные радения и речитации (Мамедова, 2010, с. 72-90). Однако авторская концепция Концерта включила наличие текста и партии солиста – Тенора, певца-ханенде, что, во-первых, соответствует понятию жанра концерта как такового, предполагающего соревнование партии солиста и сопровождения, а во-вторых – помогает более выразительно донести до слушателя лирическую струю шемящей грусти и тоски по ушедшему Мастеру, создает возможность провести диалог между Учителем и Учеником. Такова предыстория создания хорового Концерта памяти К. Караева.

Рассмотрим это сочинение подробнее. В основе поэтического текста *Первой части* Концерта – «*Ağrı*» (Фархадова, 1991, с. 11-22) – лежат 4 бейта, в которых поэтапно раскрываются образы уходящей молодости, жизни. Первая часть создана вариационном принципе развития материала. Она включает также признаки контрастно-составной формы, в некотором смысле – усложненной концентрической формы, о чем свидетельствуют образующие данную часть разделы и их внутреннее содержание. Так, первые три такта – это краткий вступительный раздел и, в то же время, начальная фраза.

Пример №1:

The image shows a musical score for a vocal ensemble or soloist with accompaniment. It consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *fff* (fortissimo) and accents are used throughout. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some markings like 'A...' above certain notes, possibly indicating a specific vocal line or a section marker.

Последующее построение указанного типа развивает и расширяет ее материал, вторая фраза занимает уже 5 тактов. Третья фраза, отличаясь от предыдущих в плане фактурного и тембрового оформления, практически идентична первой. На ее фоне у *Soprano div.* возникает новый материал.

Пример №2:

The musical score for Example 2 consists of two staves: Soprano (S) and Bass (B). Both are in 4/4 time. The Soprano part has lyrics: Dū-şə-rək tor - pa - ğa yox ol - du bir - dən. The Bass part provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some melodic movement.

В целом он представляет собой микроцикл из чередующихся строф. Начальная строфа содержит два кратких построения – по три такта каждое. В первом из них ведущая роль у Сопрано, а во втором – у Теноров. Вторая, ответная строфа, отличается большей слитностью, широтой и непрерывностью мелодического движения, она представляет собой восьмитакт. Повторяющаяся ритмическая фигура в виде шестнадцатой длительности и восьмой с точкой встречается в завершении обеих строф, а также фраз. Третья строфа – вариант первых двух строф – это единый семитакт.

Далее звучит несколько обновленный материал, развивающий, в то же время, интонации ранее прозвучавшего микроцикла строф и включающий уже известную ритмическую формулу – шестнадцатая и восьмая с точкой. Все это изложено в гомофонно-гармоническом стиле.

Его сменяет построение в виде семитакта, основу которого составила новая тема. Она проходит в партии солиста Тенора и близка свободной импровизации. Об этом свидетельствуют авторская ремарка *ad libitum* и принцип использования длительностей, их чередования, обилие мелизмов; и это при том, что здесь четко соблюдается тактовый размер 4/4. Ритмоформула, о которой упоминалось выше, получает свою разработку и здесь, становясь ритмическим лейтмотивом. Хор в этот момент на цепном дыхании держит квинту «соль-ре».

Пример №3:

The musical score for Example 3 consists of five staves in 4/4 time. The top two staves are vocal parts. The third staff is a solo voice part with the instruction *ad libitum* and melismatic passages marked with 'A...'. The bottom two staves are a piano accompaniment. A triplet of eighth notes is marked with the number '3'.

После этого звучит достаточно протяженное построение, занимающее 14 тактов. Здесь воссоздается материал эпизода, укладываемого в 10 тактов, предшествовавшего только что рассмотренному разделу, где ведущая роль была отведена партии солиста. Рельефные и запоминающиеся мелодические обороты (т. 37 – 40, 41–42) получают новое освещение, переносятся в другой регистр, создавая, тем самым, интонационные переключки между разделами настоящей части и подтверждая факт наличия контуров концентрической формы. Здесь проходит весьма выразительный текстовый материал, что создает полную гармонию музыкального и поэтического синтеза.

Далее автор излагает небольшую коду-заклучение (т. 66–74), где в исполнении Альтов *div.* звучит несколько видоизмененный материал начального трехтактового построения, открывавшего часть. Альтов поддерживает басовая партия: сначала звучит соль большой октавы, а после окончания альтового соло мелодия переходит к Басам, и теперь уже альтовое соль первой октавы служит басам фоном.

Вся кода, начинающаяся на *PP* и заканчивающаяся на *PPPP*, звучит без слов, однако степень воздействия на слушателя не прерывается.

Нужно отметить, что хоровая партитура **Первой части** превосходна по мастерству голосоведения, а гармонический язык ее свидетельствует о необыкновенно тонком понимании композитором своеобразия азербайджанского хорового многоголосия. Используя в первой части Концерта синтез различных структур в области формообразования, Ф.Нагиев, в то же время, смог передать своеобразную и глубоко самобытную логику построения и развития материала, свойственную его родной традиционной культуре.

Что касается ладовой сферы, то здесь преобладающими оказываются интонации лада Шур. При этом его тониками являются: «ре» – в начале, и «соль» – в завершении части.

В мелодическом отношении необыкновенно велика роль опеваний: они даются как в виде отдельных звуковых ячеек (вспомним вступительные три такта), так и в общем течении мелодий. Мелодическая ячейка с акцентом на синкопы, данная в начальных трех тактах, повторяется на протяжении всей первой части, что дает основание назвать ее лейттемой. Эта ламентация-выкрик весьма своеобразна и многозначительна.

Сам по себе феномен и проблема выкрика уже давно стали темой специальных научных исследований. Несколько отходя от основной темы, считаем уместным привести несколько цитат из исследований известного музыковеда И. Земцовского. В своей статье «Выкрики: феномен и проблема» ученый рассуждает: «Отмеченная звуконаправленность выкрика выступает... характеристикой его сущности ... интонации выкрика характеризуют музыкальное сознание» (Земцовский, 1990,

с. 104). Далее исследователь развивает свою мысль: «Выкрик – интонационно – это и характер самого [человека. – Л.М.], как бы его музыкально-пластический автопортрет...» (Земцовский, 1990, с. 105). Исходя из этого, И. Земцовский (1990) заключает: «Выкрики – не связующее звено между речью и пением, а самостоятельная жанровая область, со своей собственной типологией, параллельная другим жанрам устной традиции» (с. 109).

На основании данных заявлений И. Земцовского можно сделать определенный вывод о том, что выкрики – это самостоятельный компонент устной культуры каждого народа. Т.е., исходя из того, что музыка питается речевой интонационностью, выкрики можно считать особой, не песенной формой устной традиции, но в них все же осваивается и кристаллизуется свой особый музыкальный словарь, обогащающий устную музыкальную традицию.

Таким образом, можно прийти к заключению, что, начиная с первых трех тактов и на протяжении всей первой части именно эта ламентация-выкрик выразила «характер самого человека», «музыкально-пластический автопортрет» (И. Земцовский) всего азербайджанского этноса (собственно говоря, подобные интонационные выкрики свойственны культуре многих народов, тюркских в том числе. Наиболее наглядно они проявляются в мугамном и ашыгском творчестве, а также обрядовой музыке Азербайджана). Кроме того, именно эта попевка стала своеобразным каркасом, точкой опоры всей первой части, ибо именно к ней неоднократно стремится вся музыкальная ткань этой части произведения.

Во *Второй части* – «Əlvida» – Ф. Нагиев не использует слов, что вновь возвращает нас к Концерту Г. Свиридова, однако ему удалось посредством одной только хоровой звучности передать и эмоциональный накал, и боль расставания. При этом не были потеряны ни ясность структуры, ни самобытность национального колорита. Композитор в этой части широкого показывает тембровые возможности хора, различного рода колористические эффекты. Господствующим, в плане интонационного строя, здесь оказывается также лад «Шур».

Вторую часть открывает вступительный раздел, представляющий собой однопольный напев, соло Тенора в духе импровизации (*ad libitum*). Вся вторая часть воспринимается как единый процесс развития тематизма, заложенного в соло Тенора. Здесь происходит, уже известное, чередование строф: от кратких – в два такта, как первая и вторая, до более протяженных – от трех до пяти тактов, как третья и четвертая строфы. Метр опять же выдерживается, на этот раз в размере 6/4 и 4/4.

Пример №4:

The image shows a musical score for a solo tenor part. It is written in 4/4 time and begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a dynamic marking of *p* (piano). The tempo/style marking is *ad libitum*. The melody consists of eighth and quarter notes, with some triplet-like patterns. The lyrics "Ey..." are written under the first two measures, and "ey..." under the last two measures. A large slur covers the entire four-measure phrase.

После этого звучит основной раздел, где поочередно проходят четыре достаточно крупные строфы. Первая из них занимает 10–19 такты, начинается она на *ppp*, и только последние два такта идут на *cresc.* к второй строфе. Теноровая партия здесь практически не задействована, в Сопрано и Альтах проходят небольшие импровизационные мелодии. Вторая строфа по характеру звучания близка материалу вступления (т. 20–29). Музыкальный материал этой строфы базируется в основном на импровизационной мелодии, проходящей у Басов, к которой присоединяется соло Тенора с горестной импровизационной фразой-причитанием «Ау, аман». Постепенное *cresc.*, обилие мелизмов у солиста, его мугамная импровизация, которой короткими попевками периодически отвечают Альты, Басы, Тенора, – все это значительно уплотняет хоровую ткань. Третья строфа идет на *f* и чрезвычайно сложна в исполнении (т. 30–39). Здесь задействован и солист, и весь хор, при этом Сопрано и Тенора хоть и поют в унисон, но поют сложную импровизационную мелодию, изобилующую опеваниями и мелизмами. Кроме того, в хор проникают сложные ритмические фигуры, создающие дополнительный эффект импровизации. Наряду с этим, у солиста самостоятельная партия, также основанная на мугамной мелодии, подводящая весь хор к кульминации на *fff*.

Далее звучит небольшая по протяженности каденция (тоническая), готовящая, в свою очередь, последнее построение части (т. 39–40), где наступает эмоциональный спад, нюанс уходит до пианиссимо.

Четвертая, заключительная строфа (т. 41–51), отличается внутренней динамикой, драматизмом, «сгущенностью» колорита. Этому способствует непрерывная ритмическая пульсация в басу, которая приходится на звук соль большой октавы (исполняется на «дм»). Она окончательно утверждает и закрепляет тонику лада соль-шур. Заканчивается часть на *ppp*. Метр в этой части часто меняется: привычные уже 6/4 и 4/4 ненадолго сменяют 5/4 и 3/4. И заканчивается часть на $\frac{3}{4}$, что при постоянном басовом «пульсе», о котором мы шла речь выше, ассоциирует с боем часов, с траурным звоном колоколов, неожиданно в конце, с затуханием звучности преобразующимся в ритм колыбельной, успокаивающей предыдущие скорбные lamentации. Хор, особенно в этой части произведения, – не статичная группа исполнителей, а живой организм, весьма чутко импровизирующий и подпевающий солисту в каждой отдельно взятой фразе по-разному.

Таким образом, форма рассматриваемой части, в целом, включает в себе отчетливые признаки вариантно-строфической, и, в то же время, она близка контрастно-составной структуре. В плане мелодического строя здесь, как и в первой части, активно используется прием отпевания, дополняемый различного рода украшениями (форшлагами, трелями).

Третья часть – «Fəryad» – самая крупная в цикле. Этой части особенно ярко присущи черты массового театрально-драматического действия погребального характера, где все эпизоды подчинены религиозно-траурным обрядам – песнопениям, насыщенным театральными элементами.

По своей протяженности она превосходит две предыдущие, вместе взятые. Значительной усложненностью отличается и ее построение, и, в свою очередь, исполнение. Что касается формы части, то здесь явные контуры контрастно-составной структуры во многом близки сложной двухчастной форме. В ее первом разделе помещено небольшое рондо, где рефреном выступает партия солиста.

Эпизоды различны по характеру звучания, протяженности и внутреннему строению, но все поручены хору, в котором все партии представлены *div*.

Во втором разделе дается поочередное развитие двух близких по духу и интонационному строю тем, где вторая как бы проистекает из начальной.

Открывается финал выразительной темой у солирующего Тенора, по интонационному строю родственной ладу Шур, отголоски которого уже на раз звучали в произведении.

Пример № 5:

Solo T

f

Köç- mak vax - ti gə - lib çat - mış bu və - fa - siz dün-ya - dan

Ее сменяет первый эпизод, где чередуются небольшие интонационные построения, включающие репетиционное повторение отдельных звуков, хроматизмы и свободное – без обозначения тактового размера – изложение хором ряда речевых интонационных комплексов, где высотное положение тонов носит условный характер. Автор прибегает здесь к использованию одного из известных методов композиции XX века – сонорике, придающей большую выразительность композиции в целом.

В данном эпизоде хор в речитативно-декламационном манере произносит фразу, с которой начинается каждая сура Корана (кроме девятой): «во имя Аллаха, Милостивого, Милосердного» (بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ – *би-сми-Лляхи-р-рахмани-р-рахим*). Её произносят в каждой молитве, перед началом любого важного дела, с неё обычно начинаются и многие другие документы, составляемые мусульманами (письма, договоры, завещания и т. п.).

В такте 14 вновь вступает солирующий Тенор, знаменуя очередное проведение рефрена, до такта 18 включительно. Однако значительно расширяется диапазон мелодии, затрагиваются новые, более высокие

тоны. В одном из тактов на короткое время вводится прием, свойственный технике алеаторики.

Пример №6:

Solo $\text{♩} = 100$

f Köç yo-lun - da qa - lan bi-zik,

Следующий эпизод, хоровой, (т. 19–27) утверждает новую тонику – фа, которая впоследствии займет ключевые позиции и завершит произведение. Однако отличается он крайней неустойчивостью, обилием хроматизмов. Здесь заключены два тематических элемента: первый изложен в виде триолей восьмьюми длительностями у партий Теноров и Басов, второй – секстолью из шестнадцатых у Сопрано и Альтистов. Именно чередование данных интонационных комплексов и составляет основу второго эпизода. И мужские, и женские партии здесь необходимо исполнять в ярко выраженной речитативно-декламационной манере, так как чисто вокальное пение не передаст той звучности, которая здесь подразумевается.

Третье по счету проведение первого тематического элемента контрапунктически совпадает с очередным, также третьим, прохождением рефрена у солиста Тенора, который после поочередных речитаций-плачей мужских и женских голосов звучит необычайно выразительно. Его сменяет эпизод, где автор дает обновленный материал.

Пример №7:

S $\text{♩} = 50$

ppp A - ta a - na, o - ğul u - şaq qo - hum qar - daş

A

Его отличают устойчивость, отчетливый показ новой тоники и лада (фа-раст), а также большая протяженность звучания: он укладывается в рамки простой двухчастной безрепризной формы (т. 34–52). Здесь имеется прием имитации в октаву – сопрано и первые тенора (т. 44–47). Так проходит ладовая и, в некоторой степени, интонационная подготовка материала следующего, второго в данной части концерта раздела.

Его начало вводит в атмосферу глубокой умиротворенности, устойчивости и покоя. Траурная церемония несколько успокаивается. Первая тема излагается первыми Басами и представляет собой дважды повторенную фразу из трех тактов.

Пример №8:

VI *tr* *pp*

Köç yo-lun-da qa-lan bi-zik

Далее идет ее разработка, базированная на вычленении отдельных, совсем небольших ламентаций, основанных на интонациях причитаний и оплакивания «Şaxsey, vaxsey» (шахсей-вахсей – у шиитов день оплакивания и мама Гусейна, павшего мученической смертью. Часть траурной мистерии-драмы «Шабих») и их показ в разных голосах хора. После, первая тема второго раздела звучит вновь, уже дублируемая Альтами. Затем к ним подключается линия, на том же материале, у Сопрано. Таким образом, построение, излагающее данную тему, становится более протяженным.

Это касается и последующего разработочного эпизода, основанного на ее интонациях (т. 70–77). В начальных тактах эпизод пронизан теми же ламентациями-причитаниями «Шахсей, вахсей». В нем же готовится последующий материал из видоизмененной в процессе развития основной темы настоящего раздела. Впервые эти интонации появляются в 78 такте и утверждают тонику лада фа-Раст. Практически все голоса, исключая первые Тенора, излагают эту тему, постепенно увеличивая громкость общего звучания. Тема эта, отличаясь глубокой мелодичностью, получает самое широкое развитие. Расширяется ее диапазон, захватываются новые мелодические вершины; автор прибегает и к использованию хроматически измененных ступеней (т. 82–83). Первые Тенора вступают лишь в 84 такте, на фортиссимо, с душевно-надрывным выкриком «Qara toğraq altındadır» (он(а) под черной землей), растянутым на 8 тактов.

Нужно отметить, что именно первое слово «Гара», длящееся на протяжении 4 тактов, в переводе с азербайджанского языка означает «черный» и совпадает с именем композитора, кому посвящено сочинение, звучит особенно выразительно и крайне пронзительно подчеркивает боль потери. Более того, при всей обусловленности омонимического развития смысловым и звуковым «сорифмованием» основ, подобное сближение звуковой и семантической стороны слова, в аллегорическом, философском плане способствует раскрытию основного содержания произведения: «все рождается из земли, и все уходит в землю».

Наконец, в такте 88 со слов «şoxdan keçib» (давно прошло) на фортиссимо возникает блестящий контрапункт двух тем второго раздела финала. Начальная тема поручена первой группе Сопрано, Альтам и первой группе Басов, а последующая – второй группе Сопрано и, отчасти, второй группе Теноров. Небольшой эпизод (т. 90–94) посвящен разработке этого материала путем его полутонного

повышения, где последние 3 такта, на *Meno mosso* хор звучит особенно драматично и значительно: в Басах появляются октависты, а во вторых Сопрано и первых Басов идет разделение – *div.*

Далее возвращается первоначальный темп, торжественно, практически у всего хора, звучит вторая тема данного раздела. Первые тенора, как и в предыдущем разделе, продолжают эдентичную выкрик-попевку, на этот раз с другими словами. На некоторое время сюда включаются интонации первой темы. Далее следует эпизод *Meno mosso*, вновь звучит неустойчивое, сопровождаемое хроматически измененными ступенями построение, перекликающееся с тем, что было до Темпо I. Оно переходит в построение, знаменующее собой кульминацию финальной части концерта (т. 104). С усложнением и уплотнением фактуры напряжение постепенно нагнетается и звучание порой становится нервно-экспрессивным, дошедшим в коле до экстаза, исполняющимся всем хором в унисон. Хоровое тутти звучит на фортиссимо, постепенно переходящее к тройному форте. Здесь воскрешаются интонации рефрена в партии солиста из первого раздела части, однако они сильно трансформированы, включают хроматически измененные ступени. Следует отметить, что неустойчивость, характеризующая этот эпизод, обилие протяженных глиссандо у всех групп хора сообщают ему также черты предыкта к коде-завершению. Эпизод заканчивается на *ppp* и характеризует собой тяжелый вздох сожаления.

Кода вступает на «Grave» (т. 119), знаменуя собой утверждение просветленного начала, мудрости и покоя. Она является финалом всего Концерта в целом, по идее автора именно в ней заключен весь смысл произведения, ибо здесь весь народ молит Бога об искуплении грехов умершего Гения. И именно здесь необычайно значительна и символична каждая партия хора, имеющая свое отдельное предназначение.

Материал коды включает в себе несколько отличных друг от друга фактурных пластов. В одном из них – верхнем – дана мелодия, на относительно новом по интонационному строю материале, но близкая всем предшествующим темам, в целом. Тема эта проходит в Сопрано и подразумевает голос народа; в коде небольшой текст проходит только в Сопрано.

Второй пласт – в средних голосах – воссоздает атмосферу сонористического характера звучания, отличавшую начальный эпизод первого раздела финала. Альты и Тенора звучат в речитативно-декламационной манере, при этом Альты, по замыслу композитора, в коротких предыхательных вдохах на каждую долю такта воплощают в звуках «дыхание» умирающего, а Тенора – на звукосочетание «туп-топ» – биение его сердца. Опять же, для воплощения в жизнь задуманного автором, необходима своеобразная, ярко выраженная речитативно-декламационная манера исполнения.

Наконец, третий пласт фактуры – собственно, басовая опора, окончательно закрепляющая светлую и непоколебимую тонику лада фа-Раст – символизирует собой бой часов. Первые Басы на протяжении всей коды, исключая последние 2 такта, держат тон «фа». Партия же вторых Басов на каждую долю такта, в восходящей кварте от «до» до «фа» на слог «дум», постепенно замирая, изображает равномерный стук маятника, пульс отведенного человеку Богом времени.

Следует заметить, что в целом квартовые скачки, движение в кварту свойственны группам траурных песен. Квартовым тематизм, особенности интонирования мугамной мелодии, остигатность тем, а также отголоски траурно-религиозных обрядов (Агы, Марсия, Шахсей-вахсей) – все это служит основным фундаментом, обеспечивающим единство, сквозной принцип развития, а также своеобразным претворением народно-национальных истоков азербайджанской музыки. В использовании единого интонационного зерна просматриваются определенные черты монотематизма.

Весь этот конгломерат выразительных средств, рассчитанный на эффектную изобразительность, весьма экспрессивно воздействует на слушателей. Ритм дыхания Гения (Альты), биение его сердца (Тенора), отсчет оставшегося времени в последние минуты жизни – все это подчеркивает необычайно многозначительную и символическую значимость коды. Автор стремился показать в финале произведения, что даже если жизнь Гения закончилась, то частички его души, биение сердца, знания и духовность, все творческое наследие, которые он оставил своим последователям, будут вечными.

Возвращаясь к гармоническому языку данного произведения в целом, укажем на разнообразие видов аккордики, множественность ее вариантов. Так, встречаются созвучия терцовой структуры, типичные для классического стиля (часть 1, такты 17 и 40; часть 2, такты 95–100). Они представляют собой, отчасти, такие виды гармонии, как мелодизированная (формируется в рамках полифонического многоголосия) и расщепленная, разложенная на отдельные элементы, образующие аккорд, составные части которого (интервалы) взяты последовательно. Особенно примечателен показ тоники в завершении финала: автор в партии Басов дает верхний тетракорд фа мажора, где подчеркиваются крайние звуки трезвучия фа–ля–до (ре и ми воспринимаются, как проходящие). Это становится мелодико-ритмической формулой-остинато для коды-завершения.

На страницах Концерта можно также найти созвучия с определенным числом побочных тонов (при ориентировании на терцовый «стержень» данной гармонии) (т.17–22 из части 2, т.105–106 из части 3). Рельефные и запоминающиеся по звучанию аккорды квартовой структуры мы находим в разных частях (т.37–41 из части 1, т.24–25 из части 3). Резко

диссонирующие созвучия применяются в эпизодах, где драматическое экспрессивное начало выражается непосредственно. Подобное наблюдается и самом конце сочинения (т. 105). Наконец Ф. Нагиев использует и такие типы аккордики, как октавные унисоны (т. 9–12 из части 1 и т. 19, 22 из части 3). Созвучия, включающие хроматически измененные ступени (так фригийский оттенок ладу ре-Шур придает аккорд «ми-бемоль – фа – си-бемоль» в т. 28 из части 1; подобное происходит в т. 38 – 39 из части 2, где тоникой выступает звук соль), и аккордика, где сочетаются несколько трезвучий одновременно (это происходит во второй части: в т. 28 и 34 автор объединяет созвучия соль – (си-бемоль – ре) и фа–ля–до).

Научная новизна исследования определяется, во-первых, глубоким изучением хоровой музыки современных азербайджанских композиторов в целом и Ф. Нагиева в частности. Также тщательно изучаются особенности хорового письма композитора, прослеживается эволюция развития хорового жанра в Азербайджане, проводится сравнительный анализ развития современной мировой хоровой музыки и хоровой музыки страны. «Концерт для хора памяти К. Караева» является своего рода реквиемом памяти великого Учителя, скорбь и боль о потере которого, композитор Ф. Нагиев выразил в жанре хорового концерта *a cappella*.

Выводы. Как и в других своих хоровых композициях, Фаик Нагиев сумел, несмотря на различные влияния, весьма насыщенное применение современных приемов композиторской техники найти «свою музыку» подстать «звучащему в его душе тону». При этом он остался верен традициям азербайджанской композиторской школы. Новаторство хорового письма проявляется в использовании многообразных средств звуковой выразительности, виртуозного владения возможностями голосового аппарата исполнителя (шепот, речевая декламация, глиссандирование, ламентации-причитания и др.), что требует серьезной подготовки и высокопрофессионального уровня хорового коллектива.

Список источников

- Земцовский, И.И. (1990). Выкрики: феномен и проблема. В *Зрелищно-игровые формы народной культуры* (с. 103-114). Ленинград: ЛГИТМиК.
 Мамедова, Л.М. (2010). *Хоровая культура Азербайджана*. Баку: Адилоглу.
 Фархадова, С.Т. (1991). *Обрядовая музыка Азербайджана*. Баку: Элм.

References

- Farhadova, S.T. (1991). *Obryadovayamuzyika Azerbaydzhana* [Ritual music of Azerbaijan]. Baku: Elm [in Russian].

- Mamedova, L.M. (2010). *Horovaya kultura Azerbaydzhana* [Choral culture of Azerbaijan]. Baku: Adiloglu [in Russian].
- Zemtsovskiy, I.I. (1990). Vyikriki: fenomeniproblema [Shouts: a phenomenon and a problem]. In *Zrelischno-igrovyye formy narodnoy kulturyi* [Spectacular game forms of folk culture] (pp. 103-114). Leningrad: The Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinematography [in Russian].

© Мамедова Л., 2018

UDC 748.1(479.24)(092)

Leila Mamedova,
Ph.D. in Arts, Professor,
Baku Music Academy
named after Uzeyir Hajibeyli,
Baku, Azerbaijan
e-mail: tariella65@mail.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5708-5266>

CONCERTO FOR CHOIR IN MEMORY OF KARA KARAEV

The purpose of the study is to identify the characteristics of choral writing Faik Nagiiev on example of the bright and original composition "Concerto for choir in memory of K. Karaiev". This large-scale, in three parts, piece for choir *a cappella* choir was for the first time the subject of serious scientific studies. The various research methods were used, as follows empirical to identify innovative sonorous techniques in musical material and theoretical for in-depth analysis of national peculiarities of Azerbaijan composers' school in its traditional and innovative aspects, as from the performing side, and from the point of view of theoretical analysis, because both of these research methods are closely interrelated. In addition the method of cognitive-event interpretation of complex and multilayered musical material of composition was widely used. The scientific novelty of the research is determined, firstly by the deep study of modern composers' choral music in general and F.Nagiiev in particular. Also carefully studied features the composer's choral writing, traces the evolution of the development of choral genre in Azerbaijan, carried out a comparative analysis of the development of the modern world of choral music and choral music in the country. "Concerto for choir in memory of K. Karaiev" is a kind of Requiem in memory of the great teacher, sorrow and pain of the loss which the composer F. Nagiiev expressed in genre of choir concert *a cappella*. Having thoroughly studied the composition we came to the conclusion that the current state of Azerbaijan composers' school is on the high level of its development. In addition, the possibilities of performing groups in the country are also weight and substantial. Innovative choral writing is evident in the use of expressiveness multiple tools of various abilities of performer voice box (whisper, speech recitation, glissando using, lamentation and coronach etc.).

Key words: composer school of Azerbaijan, choral writing, evolution, concert, Faik Nagiiev.

УДК 748.1(479.24)(092)

Лейла Мамедова,
кандидат мистецтвознавства, професор,
Бакинська музична академія
ім. У. Гаджибейлі,
Баку, Азербайджан
e-mail: tariella65@mail.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5708-5266>

КОНЦЕРТ ДЛЯ ХОРУ ПАМ'ЯТІ КАРА КАРАЄВА

Мета дослідження – виявити характерні особливості хорового письма Фаїка Нагієва на прикладі яскравого та самобутнього твору «Концерт для хору пам'яті К.Караєва». Цей масштабний, в трьох частинах твір для хору *a cappella* вперше став об'єктом серйозного наукового дослідження. Були використані різні методи дослідження (емпіричний – для розкриття новаторських сонорних прийомів і теоретичний – для глибокого аналізу національних особливостей азербайджанської композиторської школи в її традиційних та інноваційних аспектах), як з виконавського боку, так і з точки зору теоретичного аналізу, адже обидва методи дослідження тісно взаємопов'язані. Крім цього, був широко застосований метод когнітивно-подієвого тлумачення складного та багатозарового музичного матеріалу твору. Наукова новизна дослідження визначається глибоким вивченням хорової музики сучасних азербайджанських композиторів, в цілому та, зокрема, Ф. Нагієва. «Концерт для хору пам'яті К.Караєва» є свого роду реквіємом пам'яті великого Учителя, скорбота та біль про втрату якого, композитор Ф. Нагієв висловив у жанрі хорового концерту *a cappella*. Ретельно вивчивши твір, ми прийшли до висновку, що сучасний стан композиторської школи Азербайджану перебуває на високому рівні свого розвитку. Окрім цього виконавські можливості колективів країни також значні та вагомі. Новаторство хорового співу виявляється у використанні багатообразних засобів звукової виразності різних можливостей голосового апарату виконавця (шепіт, мовленнєва декламація, глосандування, ламентативно-голосіння та ін.).

Ключові слова: композиторська школа Азербайджану, хорове письмо, еволюція, концерт, Фаїк Нагієв.

UDC 378.041:78-057.87

DOI: 10.31866/2616-7581.2.2018.153379

Yuliia Lebid,
Ph.D. in Pedagogy, Senior Teacher
of Music Department,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine
e-mail: yuliia.lebid@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6114-572X>

THE EXPERIENCE OF SELF-REGULATION AS THE BASIS FOR THE MUSIC STUDENTS' SUCCESSFUL TRAINING

The contemporary system of specialists' professional training in the field of Musical Art as a priority task puts forward the training of a specialist capable of continuous self-development and self-improvement. Nowadays the demand for professional qualities is largely based on individual self-regulation mechanisms' activation. Thus, the study of pedagogical conditions' organization that will favour the development of student autonomy in educational, artistic and creative activities, as well as encourage future professionals to continuous self-development and self-improvement, is determined by the practical needs of a contemporary system of training specialists in the field of Musical Art.

The comprehensive study of self-regulation mechanisms in specific types of human activity is the scientific basis that enables the solution of the strategic tasks of the contemporary educational system. Therefore, the increase of the effectiveness of the future musicians training through the creation of pedagogical conditions aimed at the development of professional skills and skills of self-regulation during the term of studying at a higher educational establishment, which is the purpose of our research, needs systematization of the data available related to the musical performance and educational activity in the coordinates of acquiring of individual self-regulation experience on the part of a personality. The logic of achieving this goal led to the choice of research methods: the critical analysis of scientific and methodological literature on the problem (to identify the degree of development and prospects for further exploration), methods of systematization and analogy (to identify specific features of self-regulation of musical performance in comparison with other activities), method of abstraction and modeling (for studying the structure of the phenomenon under investigation as an integrative entity, combining the components of the experience of the individual with the structural and the links of self-regulation as a process).

Depending on the type of activity and the conditions for its implementation, the self-regulation is realized by means of various mental methods, and the self-regulation skills of a certain type of activity forming the experience of specialist self-regulation, which has a unique structure that reflects the essential features of the professional activity type and the self-regulation individual of this activity.

Since a personal entity formed as a result of the numerical strategies implementation for the achievement of a professionally significant goal, the experience of music students' self-regulation is a complex phenomenon that reflects the structural elements of self-regulation both as a process and structure of personal experience of the individual, on the one hand, and a result and basis of his professional activity, on the other hand, which is fixed in the system of knowledge, skills, emotional and value attitudes.

Conclusions. The process of gaining self-regulation experience in the frameworks of musical art is viewed as a process of the personality's entering into the spiritual universe of universal culture, is the basis and result of a professional self-actualization of a musician. Specific features of musical performance should be taken into account while creating pedagogical conditions for the formation of the student self-regulation experience.

Key words: self-regulation, experience, the development of student autonomy, system of training specialists in the field of Musical Art.

Introduction. The contemporary system of specialists' professional training in the field of Musical Art as a priority task puts forward the training of a specialist capable of continuous self-development and self-improvement in the profession chosen, a specialist capable of continuing his education throughout his/her professional life and flexible to changing circumstances while remaining effective. Formation of creative independence of higher educational institutions' students as the basis for their professional self-realization is a priority task of the modern system of professional training of artistic personnel in the context of these tasks.

Nowadays demand for professional qualities is largely based on individual self-regulation mechanisms' activation: the ability to formulate goals independently, development and implementation of strategies for achieving professional goals, evaluation of the training and professional activities results, and the chosen strategies adjustment. In the context of this, the students' gaining of self-regulation experience in the process of studying at a higher educational institution is a condition for their successful professional development and effective entry into professional activities. Thus, the study of the organization of pedagogical conditions that will favour the development of student autonomy in educational and artistic and creative activities, as well as encourage future professionals to continuous self-development and self-improvement, is determined by the practical needs of a contemporary system of training specialists in the field of Musical Art.

Analysis of research and publications. The self-regulation phenomenon is widely outlined in the works by Soviet and Ukrainian scholars: S. L. Rubinstein, K. A. Abulkhanova-Slavskaya, A. V. Brushlinsky, A. V. Petrovsky, O. A. Kopnokin, V. I. Morosanova. In the broadest sense, the term of self-regulation, which takes its origin from the Latin *Regulare* and being translated means "how to set up, debug", appears to be the mechanism that provides the expedient

functioning of living systems of any level of organization and complexity. The psychic self-regulation is one of the levels of regulation of the systems' activity – information process, being implemented through the various mental forms of reality reflection. So self-regulation is viewed as a closed regulatory contour, and all the diversity of its manifestation is reduced to a structure that includes a model of meaningful working conditions, a program of executive actions, a system of criteria for the successful activity, information on the actually achieved results and the assessment of the correspondence of the actual results to the criteria for success, the decision on the correction of the activity (Konopkin, 2011).

Within the framework of the activity approach, which treats activity as the main source of the self-regulation formation and development, attention is drawn to a number of studies devoted to self-regulation in various kinds of professional activity. Thus, the self-regulation of pedagogical activity is highlighted in works by O. Belous, I. Halian, O. Dmitriceva, I. Zyazyun, G. Mashtakova, O. Pekhta, G. Sagach, N. Tarasevich, O. Shevchishin and others.

Traditionally, the problem of self-regulation skills formation is topical for the sphere of musical performance, where self-regulation is studied in the context of practical issues of overcoming stage emotions on the part of musicians, the search for psychological methods for getting ready to a concert performance, the emotional stability and performance reliability formation, the development of artistry as well (Yunyk, 2015). Prominent musicians-teachers, such as L. Bochkarev, G. Kogan, L. Makkinon, G. Niguaz devoted their attention to the mentioned issues; specialists in the field of musical psychology V. Petrushin, G. Tsipin, Y. Tsaggarelli. This urgent problem is now being studied by L. Kotova, G. Saik, O. Khlebnikova, D. Yunyk, T. Yunyk.

The self-regulation significance for a successful students academic activity is highlighted in the works by T. Borova, M. Grinev L. Derkach, V. Lyudys, O. Osnitsky, V. Spiwak. The researchers emphasize that "the result of self-regulation is the education of purposefulness, organization, ability to own" (Gruuneva, 2013, p.159) - such urgent and vital personal traits today.

The comprehensive study of the general self-regulation mechanisms of living systems and their manifestation in specific types of human activity is the scientific basis that enables the solution of the strategic tasks of the contemporary educational system. Therefore, the effectiveness increasing of the future musicians training through the creation of pedagogical conditions aimed at the development of professional skills and skills of self-regulation during the term of studying at a higher educational establishment, which is the purpose of our article, needs systematization of the data available related to the musical performance and educational activity in the coordinates of acquiring an of individual self-regulation experience on the part of a personality.

The logic of achieving this goal led to the choice of research methods: the critical analysis of scientific and methodological literature on the problem (to identify the degree of development and prospects for further exploration – substantiation of consideration of the development of self-regulation among musical students as a holistic process of acquiring an individual experience of self-regulation as the basis of their creative individuality), methods of systematization and analogy (to identify specific features of self-regulation of musical performance in comparison with other activities and to highlight the specifics of self-regulation of music students in musical performing and educational activities, which form the basis for the process of their professional training), method of abstraction and modeling (for studying the structure of the phenomenon under investigation as an integrative entity, combining the components of the experience of the individual with the structural and the links of self-regulation as a process).

Presentation of the main material: Ensuring the success of a particular type of activity, self-regulation itself is at the same time a higher-level mechanism that provides the individual self-realization and is essential for human life in society, since "in the process of converting external requirements into a controlled balance of the inner world, one creates his own experience of individual behavior of the individual". (Susoyeva, 2004, p.14).

Nowadays, self-realization and self-development are a prerequisite for the sustainability of psychological systems (Galyazhinsky, & Klochko, 1999) in the changing conditions. The success of the professional training of music students is determined, including the degree of their readiness for real professional self-realization, as well as to further professional self-development and self-improvement throughout life (Artemova, 2014).

Depending on the type of activity and the conditions for its implementation, the self-regulation is realized by means of various mental methods, and the skills of self-regulation of a certain type of activity form the experience of self-regulation of a specialist, which has a unique structure that reflects the essential features of the of professional activity type and the individual style of self-regulation of this activity (Kisljakova, & Zobnina, 2017).

The professional activity of a musician and the system of professional training of specialists-to-be in the field of musical art is concentrated around educational, cognitive and artistic and creative activities, and therefore, appeals to the cognitive and emotional spheres of the individual primarily. At the same time, the achievement of a personal and professional significant goal is impossible without updating the motivational-volitional resources. It is the will and the level of its development that characterizes the person's ability to mobilize intellectual and emotional efforts in the process of achieving the goal. Consequently, the integral nature of self-regulation manifests itself in the interconnection of emotions, will and intellect of a personality.

As a personal entity formed as a result of the implementation of numerical strategies for the achievement of a professionally significant goal, the experience of music students' self-regulation is viewed as a system of interrelated components: the experience of emotional, intellectual and behavioral self-regulation.

Thus, self-regulation of intellectual activity is viewed as a process of conscious self-development of its own inborn and acquired intellectual features and is an important condition for gaining the experience of self-regulation of the music students' educational activity, implemented within the framework of the self-regulation path from the identification of the cognitive activity purpose, through the construction of a sequence of actions, an intermediate results and activities assessment regarding their correction. The behavior self-regulation is performed within the mentioned above contour – a process of conscious correction and situational modeling of educational and musical-performing activities. In our opinion, the emotional state self-regulation as the conscious correction of the emotional sphere reflection in the process of the musician's activity of other nature is determined by the character of the musical performance activity.

Taking into consideration the fact that musical art is the fundamental essential aspect of being a musician, it is important for our study to determine the nature of the musical phenomenon as embracing absolute values and universal human experience. Consequently, we can conclude that the process of gaining self-regulation experience in the frameworks of musical art is viewed as a process of the personality's entering into the spiritual universe of universal culture, the search for the highest sense of musical-performing activity in correlation with artistic values.

The self-regulating experience of the musician accumulates the knowledge, and skills accumulated as a result of life and professional activity that provide planning, forecasting and correction of the professional area and reflect the level of readiness of the individual to continuous self-education and self-development in the chosen field. The experience of self-regulation is a complex phenomenon that reflects the structural elements of self-regulation as a process and structure of individual experience of the individual, on the one hand, and a result and basis of his professional activity, on the other hand, which is fixed in the system of knowledge, skills, emotional and value attitudes. The source of gaining experience self-regulation on the part of music students is their music performing and music educational activity, and the experience implementation is aimed at the highest personal and professionally significant results.

Conclusions. Nowadays, self-regulation experience is viewed as the basis of the creative individuality of a specialist in the context of the topical challenges regarding the training of artistic personnel, providing continuous professional self-education and self-improvement. The experience of self-regulation, as an integral personal entity, is the basis and result of a professional

self-actualization of a musician. Specific features of musical performance, its artistic and creative nature predetermine the specific character of the experience of self-regulation of specialists in the field of musical art and should be taken into account while creating pedagogical conditions for the formation of the student self-regulation experience, the practical study of which is the prospect of our study.

References

- Artemova, O.I. (2010). Profesiina samorealizatsiia osobystosti v suchasnykh umovakh [Professional self-realization of the person in modern conditions]. *Osvita rehionu: politolohiia, psykhologhiia, komunikatsii*, 1, 97. Retrieved from <http://social-science.com.ua/article/186> [in Ukrainian].
- Hrynova, M. (2013). Samorehuliatsiia yak osnova uspishnoi navchalnoi diialnosti molodi [Self-regulation as the basis for successful youth education]. *Problemy pidhotovky suchasnoho vchytelia*, 8 (2), 159-163 [in Ukrainian].
- Kislyakova, L.P., & Zobnina, T.V. (2017). Issledovanie vzaimosvyazi sposobnosti k samoregulyatsii deyatelnosti i motivatsii dostizheniy, silyi voli, tvorcheskogo potentsiala lichnosti studentov – buduschih pedagogov [Investigation of the interconnection of the ability to self-regulate activities and motivate achievements, willpower, creative potential of the personality of students – future educators]. *Sovremennyye issledovaniya sotsialnykh problem*, 8, (8), 99-111. doi: <https://doi.org/10.12731/2218-7405-2017-8-99-111> [in Russian].
- Klochko, V.E., & Galazhinskiy, E.V. (1999). *Samorealizatsiya lichnosti: sistemnyiy vzglyad* [Self-realization of personality: a systemic view]. Tomsk: Izdatelstvo Tomskogo universiteta [in Russian].
- Konopkin, O.A. (2011). *Psihologicheskie mehanizmy regulyatsii deyatelnosti* [Psychological mechanisms of regulation of activity] [Monograph] (2nd ed.). Moscow: Lenand [in Russian].
- Sysoieva, S.O. (2000). Problema formuvannia osobystosti, zdatnoi do tvorchoi samorealizatsii [The problem of forming a person capable of creative self-realization]. *Naukovi pratsi: Pedahohika*, 1 (7), 13-19 [in Ukrainian].
- Yunyk, D.H. (2015). Samokorektsiia vykonavskoi diialnosti muzykantiv-instrumentalistiv [Self-correction of performances of instrumental musicians]. *Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M.P. Drahomanova, Seriya 14: Teoriia i metodyka mystetskoï osvity*, 17 (22), 15-20 [in Ukrainian].

УДК 378.041:78-057.87

Юлія Лебідь,
кандидат педагогічних наук,
старший викладач
кафедри музичного мистецтва,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна
e-mail: yuliia.lebid@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6114-572X>

ДОСВІД САМОРЕГУЛЮВАННЯ ЯК ОСНОВА УСПІШНОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ-МУЗИКАНТІВ

Пріоритетним завданням сучасної системи професійної підготовки фахівців у галузі музичного мистецтва є підготовка спеціалістів, здатних до безперервного саморозвитку та самовдосконалення в обраній професії. Затребувані сьогоднішнім професійні якості значною мірою ґрунтуються на активізації механізмів саморегуляції особистості. Набуття студентами досвіду саморегулювання в процесі навчання у вищому мистецькому навчальному закладі постає умовою їхнього успішного професійного становлення та ефективного входження в професійну діяльність.

Всебічне вивчення феномена саморегуляції є тим науковим підґрунтям, що уможливує вирішення стратегічних завдань сучасної системи освіти. Відтак підвищення ефективності професійної підготовки майбутніх музикантів шляхом створення педагогічних умов для розвитку умінь і навичок саморегуляції в ході навчання у вищому мистецькому навчальному закладі, що є метою цього дослідження, потребує систематизації наявних даних стосовно музично-виконавської та навчальної діяльності в координатах набуття студентами індивідуального досвіду саморегулювання. Логіка досягнення зазначеної мети зумовила вибір методів дослідження: критичний аналіз наукової та методичної літератури з проблеми (для виявлення ступеня розробленості та перспективи подальших розвідок), методи систематизації та аналогії (для виявлення специфічних особливостей саморегуляції музично-виконавської діяльності в порівнянні з іншими видами діяльності), методи абстрагування та моделювання (для вивчення структури досліджуваного феномена як інтегративного утворення, що поєднує компоненти досвіду особистості із структурними ланками саморегуляції як процесу).

Залежно від виду діяльності та умов її здійснення саморегуляція здійснюється різними психічними засобами, а навички саморегуляції певного виду діяльності складаються у досвід саморегулювання фахівця, що має унікальну структуру, яка віддзеркалює сутнісні особливості виду професійної діяльності та індивідуальний стиль саморегулювання цієї діяльності.

Як особистісне утворення, що формується в результаті реалізації чисельних стратегій досягнення професійнозначущої мети, досвід саморегулювання постає складним феноменом, що віддзеркалює структурні ланки саморегуляції як процесу та структури індивідуального досвіду особистості як результату

й основи його професійної діяльності, закріпленої в системі знань, умінь, навичок та емоційно-ціннісних ставлень.

Висновки. Набуття досвіду саморегулювання в координатах музичного мистецтва є процесом уходження особистості до духовного універсуму загальнонародської культури та основою й результатом професійної самореалізації музиканта. Специфічні особливості музично-виконавської діяльності зумовлюють своєрідність досвіду саморегулювання фахівців у галузі музичного мистецтва і повинні враховуватися у створенні педагогічних умов для його формування.

Ключові слова: саморегуляція, досвід, студенти-музиканти, професійна підготовка.

УДК 378.041:78-057.87

Юлия Лебидь,
кандидат педагогических наук,
старший преподаватель
кафедры музыкального искусства,
Киевский национальный университет
культуры и искусств,
Киев, Украина
e-mail: yuliia.lebid@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6114-572X>

ОПЫТ САМОРЕГУЛИРОВАНИЯ КАК ОСНОВА УСПЕШНОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ СТУДЕНТОВ-МУЗЫКАНТОВ

Приоритетной задачей современной системы профессиональной подготовки специалистов сферы музыкального искусства является подготовка специалистов, способных к непрерывному саморазвитию и самосовершенствованию в выбранной профессии. Актуальные в контексте современных требований профессиональные качества в значительной мере основываются на активизации механизмов саморегуляции личности. Приобретение студентами опыта саморегулирования в процессе обучения в вузе является сегодня одним из условий их успешного профессионального становления и эффективного вхождения в профессиональную деятельность.

Всестороннее изучение феномена саморегуляции является той научной базой, которая делает возможным решение стратегических задач современной системы образования. Соответственно повышение эффективности профессиональной подготовки будущих музыкантов путем создания педагогических условий для развития умений и навыков саморегулирования, что является целью этого исследования, требует систематизации имеющихся данных относительно музыкально-исполнительской и учебной деятельности в координатах приобретения студентами индивидуального опыта саморегулирования. Логика достижения указанной цели обусловила выбор методов

исследования: критический анализ научной и методической литературы по проблеме (для выявления степени разработанности проблемы и перспектив дальнейшего исследования), методы систематизации и аналогии (для выявления специфических особенностей саморегуляции музыкально-исполнительской деятельности в сравнении с другими видами деятельности), методы абстрагирования и моделирования (для изучения структуры исследуемого явления, как интегративного образования, которое объединяет компоненты опыта личности со структурными звеньями саморегуляции как процесса).

В зависимости от вида деятельности и условий ее осуществления саморегуляция реализуется различными психическими способами, а навыки саморегуляции определенного вида деятельности складываются в опыт саморегулирования, который имеет уникальную структуру, отражающую существенные особенности вида профессиональной деятельности и индивидуальный стиль саморегуляции этой деятельности.

Как личностное образование, формирующееся в результате реализации многочисленных стратегий достижения профессиональнозначимой цели, опыт саморегулирования является сложным феноменом, который отражает структурные звенья саморегуляции как процесса и структуры индивидуального опыта личности как результата и основы его профессиональной деятельности, закрепленной в системе знаний, умений, навыков и эмоционально-ценностных отношений.

Выводы. Приобретение опыта саморегулирования в координатах музыкального искусства является процессом вхождения личности в духовный универсум общечеловеческой культуры, основой и результатом профессиональной самореализации музыканта. Специфические особенности музыкально-исполнительской деятельности обуславливают своеобразие опыта саморегулирования специалистов в области музыкального искусства и должны учитываться в создании педагогических условий для его формирования.

Ключевые слова: саморегуляция, опыт, студенты-музыканты, профессиональная подготовка.



ІСТОРИЯ

HISTORY

ИСТОРИЯ



УДК 78.087.681

DOI: 10.31866/2616-7581.2.2018.153380

Лариса Долинська,
кандидат мистецтвознавства,
керівник Народного художнього колективу
вокально-хорової студії «Домісолька»,
Одеса, Україна
e-mail: dolinskaalarisa@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7635-3505>

ДИТЯЧИЙ ХОР ЯК ВИКОНАВСЬКИЙ ФЕНОМЕН

У ХХ ст. внаслідок накопичення безцінного досвіду видатних хормейстерів-практиків і композиторської спадщини, формування професійної гілки дитячої хорової творчості та колективів любительського рівня, теоретичних і методико-виховних процесів «відкриття дитинства» дитяче хорове виконавство виокремлюється в самостійний вид із власною специфікою навчання, темброво-звуковими комплексами, репертуаром, функціональними й символічними знаками, набуваючи сьогодні статусу повноправної частини мистецького тезаурусу. Дослідження присвячене вивченню специфічних аспектів функціонування дитячого хору як виконавського феномену. Використовуються комплекс загальнонаукових та спеціальних методів, серед яких – естетичний, історико-культурологічний, узагальнюючий, музикознавчий. Позицією наукової новизни виступає виявлення феноменологічних ознак дитячого хорового співу в музично-виконавському аспекті. Висновки: з погляду виконавства, зокрема первісної гетерофонності, хорового строю, утворення «злитних» унісонів з багатьох індивідуальних тембрів-голосів і співвідношення їх у хоровому багатоголоссі – хор уособлює риси синергизму; а погляду організованого (ритуалом, регентом, диригентом) хорового звучання – емерджентності. У дитячому хорі синтезуються в «непростій сумі»: емерджентні властивості колективної творчої дії, загальнохорового культурно-мистецького континууму з додатковою лінією специфічно-музичного емерджентного розвитку-становлення та іманентні емерджентні особливості дитячого образу світу з його «алогічними» стрибками, асоціаціями, перетвореннями, ігровими інтенціями, перманентним оновленням, «ангельською» щирістю-чистотою помислів та голосової тембральності, утворюючи ще один ряд емерджентних результативних виходів. Усе це зумовлює феноменологічний статус дитячого хору як виконавського явища, специфічної емерджентної цілісності, автономної мистецької одиниці, виховально-освітньої парадигми, культурного знаку.

Ключові слова: дитячий хор, дитячий хоровий спів, виконавський феномен, емерджентність, ангелоподібність.

Спів споконвіку супроводжував людину в усіх її потребах та видах діяльності – від колискових відразу після народження, дитячих ігрових ситуацій до трудових процесів та дозвільних хвилин, календарно-, родинно- та общинно-обрядових, релігійних актів аж до проводжання

в останню путь. Дитяче хорове виконавство, виокремившись у ХХ ст. в самостійний вид із власною специфікою навчання, тембро-звукових комплексами, репертуаром, функціональними та символічними знаками, пов'язаними із загальними непростими ідейними й мовно-композиційними процесами музичного мистецтва, і із парадигмальною зміною відношення й розуміння дитинства в культурологічному, духовно-естетичному, соціально-психологічному, філософському та мистецтвознавчому вимірах, нині набуло статусу повноправної частини мистецького тезаурусу. Тож актуальним видається виявлення феноменологічних аспектів буття цього виду творчості, зокрема з погляду виконавських умов і законів функціонування. У статті використовуються загальнонаукові та спеціальні методи, серед яких – естетичний, важливий для аналізу функціональної природи дитячого хору й розкриття образно-сміслового змісту його феномена; історико-культурологічний, необхідний для виявлення закономірностей розвитку дитячого співу в історичній динаміці; узагальнюючий – для з'ясування характерних особливостей досліджуваного предмета; музикознавчий – для обґрунтування гетерофонно-багатоголосної первинності музики, на відміну від мовленнєвого (одноголосного) інтонування. Така комплексна методологія дає змогу виявити та сформулювати основні позиції функціонування і сприйняття дитячого хору як виконавського феномена.

Співоча культура здавна побутувала в колективних (передусім) та сольних формах, виявляючи вектори прилюдного виконання й виконання «для себе». Вважаючи спів «первісним і суттєвим», подібно до мови, деякі вчені кваліфікують його як «твір людської природи, а не твір мистецтва» (Чернышевский, 1938, с. 91]. Проте з такою думкою можна не погодитися, стверджуючи вслід за Е. Алексеевим (Алексеев), що спів може бути в обох указаних виявах. Адресований слухачеві (співучасника-слухача в синкретичній фольклорній єдності), спів здатний стати твором мистецтва, фольклорного або академічного, за умов набуття ознак художності – надматеріальних унікальних властивостей у єдності форми й смислу, які здатні до емоційного естетичного впливу катарсичної природи та мають, відповідно, універсальну соціокультурну значимість. Такі первісні форми збільшого мали колективно-общинний характер. Від первісних культур до сьогодення має місце й спів «для себе», також негучне наспівування або навіть інтонування «про себе», яке зазвичай (але не обов'язково) не контролюється людиною, і в цьому сенсі може бути невідгадливим «твором людської природи».

Музикування «назовні», для інших, для публіки і в далекі часи, і в наші дні, неминуче набуває тенденції професіоналізації, із поступовим удосконаленням техніко-технологічних і «сценічно»-артистичних навичок, закріпленням «вдалих» взірців або інтонаційних формул та передаванням їх від наставника до учнів або в родинному (общинному),

спадковому осередку. Спів же «для себе» (змінюваний з часом не за природою, а за відповідністю до інтонаційного словника епохи) є певною мірою (стадіально) первинним щодо сучасних йому «концертних» форм (утім, ознак концертності в її сучасному розумінні від XIX ст. набуває і хоровий, колективний спів, уже в його професійній якості). Відтворюючи вихідні способи інтонування, перший знаходиться у щільній взаємодії з другим, народжуючи спільне інтонаційне поле. Автокомунікативність співу «для себе» (сольного) в дорослих співвідносна з «егоцентричним» наспівуванням-лопотанням дитини, яке моментально наслідується малечею під час слухового сприйняття нею і своїх однолітків, і батьків (дорослих) (Калужникова, 2005, с. 99-100). Це значить, що дитина легко й швидко, іманентно включається до своєрідного колективного інтонування, вибудовує його навіть там, де воно не передбачалося, підсвідомо приєднуючись до «своїх», утворюючи з ними цілісність, котра відбиває вищий щабель мисле-чуття. Дитячий світ, навіть за умов визнаної сьогодні власної, феноменологічної природи, не може існувати поза навколишнім, опрацьованим у творчому та життєвому досвіді тисячоліть «дорослим» середовищем. Дитина самане виробляє музично-звукової системи: навколо неї вже є готове звукове стилізоване оточення, чого не було в зародковій стадії музики, але, як і первісна людина, дитина, мабуть, чує, точніше – відчуває протозвучання Космосу, голосів Потойбічності (недаремно язичницькі культури вважали малечу одночасно приналежною до обох світів). Дитячий спів демонструє певним чином доступну нам у науковому опрацюванні послідовність кроків в осяганні «звуквисотного простору людства» (Е. Алексеев) та його фактурних одно-багато голосних диференціювань.

На думку С. Скребкова, одноголосне музичне інтонування в найдавнішій початковій стадії формування треба розглядати як похідне від колективного», оскільки в основі ладу криється «художнє узгодження різних голосів», це «не одиничний звук, а в принципі унісон, здатний розщеплюватися і створювати співзвуччя (Скребков, 1973, с. 26). Учений, наслідуючи Р. Валлашека та Р. Грубера, виходить з гіпотези про походження музики як виду мистецтва у зв'язку з колективними танцями, коли колективні зусилля були спрямовані «на художнє узгодження рухів, елементарного співпадіння метричних акцентів». С. Скребков називає це явище «метричним унісоном» або «метричною гармонією рухів», тому що в основі музичного тематизму лежить «специфічно художній принцип естетичної гармонії (*курсив наш – Л.Д.*) поєднуваних компонентів» (Скребков, 1973, с. 25) (підкреслимо важливість цієї гармонійної функції для хорового звучання). Більше того, така гетерофонно-багато голосна первинність складає родову відмінність музики від мовленнєвого (одноголосного) інтонування, адже «фіксація певної висоти в музиці пов'язана з художньою необхідністю підлаштовуватися до іншого голосу»

(в одноголосі – до уявного), набуттям «гармонічного звуковисотного узгодження з ним», тобто дії «в умовах *колективного художнього інтонування (курсив наш – Л.Д.)*», на відміну від мовлення (Скребков, 1973, с. 27).

Характерно, що після тривалого часу сприйняття смислового значення інтонацій одноголосної мелодики переважно висотою, тривалістю звучання, ладовим співвідношенням сусідніх тонів, у ХХ ст. (Б. Асаф'єв, О. Ручьєвська, Ю. Холопов. В. Холопова та ін.) інтонація усвідомлюється в розширеному розумінні: «у синкретичній єдності... як би в багатокординатному, багатовимірному просторі всіх властивостей звуку аж до теситурних нюансів, відтінків вібрації, які мисляться в сукупності, де жоден з параметрів інтонаційної форми принципово не можна усунути», услід за В. Медушевським стверджує Дьячкова (Дьячкова, 1985, с. 24–25]. Тож і після уособлення одноголосся, як «чистої» лінії, інтонаційна природа музики не «усувається» повністю від свого багатоголосного «походження» (не кажучи про приховане багатоголосся). І тоді в хоровому виконанні вже «готові» всі умови і для подальшого розвитку складної поліфонії (що і відбулося), і для відчуття «багатовимірного простору всіх властивостей звуку» («хор може все» – володіє усіма «інструментальними» можливостями виразових засобів музики, про що свідчить творчість сучасних композиторів для цього живого складного «інструмента» й водночас культурно-символічного знака як холістично-емерджентної системи, здатної соборно зливатися й індивідуально-груповорозщеплюватися, тобто «дихати» в прямому й переносному значенні як «збільшений» живий організм).

Розвиток хорового багатоголосся також пов'язують з організуючою роллю співу під час трудових процесів, коли на перший план виходить ритмо-інтонаційний чинник – найфізичніший з усіх музичних, що безпосередньо впливає й на тіло (а не тільки на свідомість), акумулятор чуттєвого досвіду. Утім, ритмічна впорядкованість музичної тканини покликана, крім організування ритму її сприйняття, виконувати важливу смислотворчу функцію – упорядкування часопростору в безперервному процесі організування (Карцева, 2004). В. Суханцева розглядає ритмо-інтонаційний комплекс як неподільну музичну цілісність, «закріплену емоцію», котра перейшла в процесі соціальної та мистецької історії у знак культури (Суханцева, 1990, с. 134–139).

Проте головною сферою формування фольклорної хорової культури, найсильнішим і постійно діючим джерелом багатоголосого співу (що виникає різними шляхами) є невід'ємна від трудової святково-обрядова сфера, нарешті – мистецька. В останніх можна виявити і поєднання гетерофонних форм з елементами контрастної поліфонії, і складання співзвуч акордового типу (Алексеев, 1986), та й усе існуюче розмаїття багатоголосся як вищого, впорядкованого, гармонійного

порядку й краси (не заперечуючи краси мелодії як віддзеркалення спільності універсальної ідеї та чистоти соборного октавно-унісонного злиття). Характерно, що сьогодні (у професійних та самодіяльних хорах) перед переходом до вибудовування чистого багатоголосся хормейстера домагаються спершу вправного одноголосся (особливо в дитячих хорах), ладова чистота якого кристалізувалася століттями в органічній єдності мелодійно-горизонтального та гармонічно-вертикального інтонування. Тільки після опанування одноголосним мелодійним слуховим контролем рекомендується переходити до двоголосся – гармонічного чуття (спочатку прості канони, великі інтервали – октава, квінта, секста), так само проходять і розспівування хорів на початку репетицій та перед концертами. У такий спосіб утрачена впродовж трьох століть гомофонності система мислення на лінійно-поліфонічній основі повертає «свої права» у «дзеркальній» хоровій методиці сьогодення.

Отже, викарбовується і первинність та смислова значущість колективного, хорового співу, де ключовим параметром є *виконавський* складник. Адже саме в живій, безпосередній виконавській традиції хорового (спільного, общинного чи іншої групової статусності) співу народження інтервально-ладових смислових (узагальнено-музичних, позавербальних та пов'язаних зі словом) знаків співвідноситься з ідеальною ритуалікою соборності – від чуттєвої фольклорно-язичницької до храмової (зокрема, християнської, де вона постане в «чистому», високо-духовному вигляді – як емерджентної системи). Соборність хорового співу є ключовою універсалією хорової співочої культури (Осадча, 2015).

Спів у хорі забезпечує безпосереднє, живе відчуття музики в розмаїтті її одноголосно-багатоголосних проявів та жанрово-історичної пам'яті, справжнє осмислення музичного твору, якого не можна досягти іншим способом. У цьому зв'язку важливо зазначити, що музичний інструменталізм у сольному, ансамблевому та оркестровому форматах, тим більше синтетичний жанр оперного мистецтва, також становлять найвищі взірці музичного мислення, ідей і технологій для їх втілення. Однак вказані вище кореневі архетипові знаки процесів визрівання чисто музичних законів розвитку, становлення ідеї, музичного мислення в ладово-звуковій площині вказують на колективне вокально-хорове виконавство у його найдавніших проявах. Отже, хоровий спів стає своєрідним ключем до розуміння музики як такої.

Водночас у науці сформувалася концепція хору «як моделі людського колективу, що створює гармонійні відносини між індивідумом та групою» (Карцева, 2004). У такому зрізі хорової творчості постає безпосереднім символом гармонії (як красивого врівноваження у філософському смислі та системи ладових тяжінь у музиці), зримого й відчутного просторово-часового образу (хронотопу) єдності

різноманіття. Гармонійна «єдність різноманіття» має розрізнення відцентрово-доцентрових відносин: це синкретизм нероздільної єдності початкової цілісності та синтезування як узгодження різного, можливо, навіть, протилежного. Перший тип виразно втілює фольклорний синкретизм колективного співу-танцю-слова-ритуальності-гри, у якому діти частіше беруть участь на спільних засадах обов'язкового наслідування поколінь та невиділення й общинно-родового загалу. Другий синтезує, наприклад, професійно-мистецькі напрацювання хорового співу з первинно-літургійними засадами християнства або оперної драматургії, де дитячий хор уже може виступати спеціальним чинником означеного акту, привносячи до нього додаткові смисли (чистоти, ангелоподібності, гри, наближення до життєвих реалій тощо). У хоровому співі виявляється не тільки чисто естетична цінність, а й могутній інструмент для виконання різних практичних та ідейно-ідеологічних, культурних, духовно-релігійних завдань, висунутих історичними, етнічними та деякими іншими факторами. Саме музичний чинник (зокрема, хорового співу) здатний виступити, за спостереженнями З. Касаткіної, тою «жертвовною гармонією», яка б узгодила окремі, розрізнені частини цілого й відновила їхню єдність на рівні емоційних переживань, мислечуттєвих, а не реально-поведінкових дій. Так, через музичні засоби, гармонія проявляється в катарсисі, ідея якого «із властивим йому ефектом завершеності переживання містить потенційне прагнення до нескінченності, до вічного розмикання напруги в спокій і, отже, воз'єднання розірваних частин буття в гармонійному цілому» (Касаткіна, 2013). Тому гармонійність через музику у своїй найвищій формі неминуче виходить на трагічні засади.

Сакральна значущість хору виявлялася у збереженні різних складників ритуаліки. О. Редько слушно вказує на фольклорно-ритуальні витоки із драматургічно-ігровою функцією «розповіді й коментування ігрового дійства»; взаємовплив релігійних ідей; створення за допомогою співів (не-буденного мовлення) «особливого способу спілкування з божественними силами», з активізацією «космічної енергії сакрального простору сцени» через «магічні заклинання й елементи шаманської культури»; зовнішній вигляд і «принцип існування на сцені хористів, зведені в особливий естетичний ритуал, підкреслюючи цим стиль» (Редько, 2011). Голоси хористів та їхні особи виконували при цьому інструментальну функцію одночасно уособлення й жертви, і того, кому вона приноситься, утілюючи цілісність гармонії у співіснуванні навіть взаємовиключних боків буття, де можливе «зберігання своєї первісної цілісності й не руйнування іншої» (Касаткіна, 2013). Хор уособлює таку нерозчленовану єдність зі збереженням особистості; це, мабуть, і складає необхідність і спорідненість хорового співу для дітей у відцентрово-доцентровому зв'язку виховання-взаємозбагачення. В подальшому у християнстві хор, розташовуючись зі своїм «ангельським співом»

у граничному храмовому просторі між людьми і «Горнім світом», приймає і тлумачить найвищу Жертву, звертаючись до Самого Бога від імені всіх. Так християнство, за умов заперечення античних засад і прийомів, в цілому наслідувало описану концепцію хорового мистецтва. Усі вказані функції відбилися й у дитячому хорі, синтезуючись зі специфічними властивостями дитячого образу світу та сприйняття дитинства дорослим світом.

Спеціальна сторінка хорової історії взагалі та дитячого хорового співу зокрема – храмова традиція, у якій विकарбувалися ознаки майбутньої професійної академічної музики і з погляду ідейно-сислового наповнення, і з позицій культури й технології вокально-хорового виконавського інтонування. І ось тут дитячий спів поступово виходив на стратегічні позиції. Саме в церковно-хоровому жанрі вибудувалися перлини хорової поліфонії, обумовлені єдністю високих смислових, мислечуттєвих та структурно-технологічних засад, що виявилось в їхньому потужному впливі на загальні процеси розвитку музичного мистецтва від XVI ст. Феномен «розспівування голосних» у храмовій традиції виявив суттєву роль у становленні семіотики та семантики, зокрема й музичних, а також сприяв когнітивно-виконавському осмисленню кантилен, що відповідає трьом ключовим компонентам емпатії – емоційному, когнітивному, поведінковому. Важливий внесок у розвиток технології та розуміння вокальної кантилені зробили діячі оперно-белькантової епохи, зокрема співці-кастрати: їхні сольоно-вокальні творчо-технологічні знахідки опрацьовувалися в подальшому у вирівнюванні регістрів хорових партій, розширенні їхніх регістрових можливостей, тембрально-звукових удосконаленнях, тонкощах філірування, виробленні вправ та засобів зміцнення голосів тощо. Досягнення мистецтва кастратів спрямували західну хорову культуру в напрямку актуалізації хлопчачих хорів, що не завадило й на сході активно використовувати хлопчачкові голоси для збагачення регістрово-тембральної якості й додавання ангельської чистоти-кришталевості. І сьогодні кантилена вважається основою співу, у тому числі хорового, оскільки з технологічного боку сприяє закріпленню навичок дихання, розвитку широкого й хорового ланцюгового дихання, набуття специфічної вокальної (вокально-хорової) тембральності як звуку, що вільно «плеться» (як указували вокальні педагоги в період розквіту бельканто – Гарсія та Бенеллі), а з погляду виконавського мислення є вершиною втілення риторики духовного походження, краси й піднесеності. Ланцюгове дихання, котре забезпечує безперервне звучання хору через неоднчасну зміну дихання хористами та миттєвим і непомітним вливанням у загальне звучання після власної цезури, створює своєрідну синергетичну цілісність, переважаючи особистісне (буквально – дихання, як життя), але не заперечуючи його, утворює нову емерджентно-холістичну якість.

Зв'язок кантиленної вокальності, народженої в надрах хорového церковного співу (самі юбіляції, як правило, виконувалися солістами з хору), з духовно-душевеним модусом Радості складає глибинну основу хорової творчості. Нагадаємо, що в дитячому образі світу психологи відзначають особливу властивість «співрадування» на третьому, вищому щабеліемпатійних переживань: у виконавському виході хорového співу, організоване законами естетичної організації та музичних засобів, таке співрадування здатне перетворитися на справжнє катартичне переживання. Дитина, співаючи в хорі, звичайно, не розуміє його механізму, але відчуває його щиро й безпосередньо, з усією дитячою захопленістю, вкладаючи у виконавський акт співу всю силу дитячих емоцій та старання.

Однак художнє переживання – не єдиний засіб досягнення катарсису. До сфер, для яких характерне виникнення естетичної катартичної реакції, можна віднести гру, а також деякі види образотворчої і рухової діяльності – усі надзвичайно й природно близькі дитині. Процеси, які відбуваються під час здійснення цієї діяльності можуть бути визначені як катартичні, тому що включають обидві необхідні умови: по-перше, присутність двох протилежно спрямованих емоцій, які розвиваються і нейтралізують одна одну, приносячи в цій нейтралізації розрядку емоційної напруги (Выготский, 1987); по-друге, це не продуктивний процес, спрямований на перетворення зовнішньої ситуації, а спосіб зміни ставлення самої людини до її власних обставин, що має зовнішню дієву опору та об'єктивний результат у внутрішньо-особистісному плані. Можна зробити висновок, що відмінність емоційних та катартичних процесів у мистецтві і поза ним є наслідком взаємного впливу цих процесів всередині художнього твору. У той же час єдність цих процесів у складі естетичної реакції і поза нею обумовлена тим, що на відносно ранніх етапах онтогенезу емоційне увідчування й катартичне подолання розвиваються паралельно в різних видах діяльності дитини і навіть змінені під дією взаємовпливу, залишаються тотожними самим собі. Тому дітям подобається творча діяльність, де катартичні виходи можуть міститися на межі гри й мистецького акту. Особливо це стосується хорového співу, де має місце колективний характер, певна легкість повтору-співу (на відміну від інструментальної), можливість виконання різноманітних жанрових спрямувань, у т.ч. популярно-масових. Узагалі масовість хорového мистецтва (на відміну від більш елітарних інструментальних видів творчості) породжує специфічні проблеми його функціонування, пов'язані із соціально-демографічними та музично-мовними факторами, що надає й низку переваг у порівнянні з іншими видами музичної діяльності, зокрема в комунікаційному аспекті. Так, С. Казачков зазначає, що «хоровий спів – найбільш популярний, загальнодоступний і загальнозрозумілий посередник між музикою та людьми» (Казачков, 1998, с. 29).

Підкреслюючи виконавські інтенції хорової творчості слід вказати не тільки на фольклорну сферу, яка, власне, базується на варіантній усно-виконавській природі, тобто є «тотально-виконавською» (без або майже без слухачів і композиторів, де тільки через власне виконання задум творця може втілитися в життя і бути почутим, а інший виконавець завжди виконає дещо інакше), а й на «напівписемний» (невми, знамена) характер тривалого етапу храмового професіоналізму з подальшим багатоголоссям з різними мелодіями й текстами у вертикалі органумів та мотетів, писемним надбагатоголоссям 24 і більше голосів (де фактично виконавський вступ кожного та його активно-кульмінаційна фаза можуть бути зафіксованими диригентським і слухацьким контролем лінійно й діагонально поруч зі складаною гармонічною вертикаллю); нарешті – на академічну професійну (і так звану самодіяльну) хорову культуру, у якій стильова семантика вибудовується переважно як виконавська – «емерджентної» спільноти та індивідуальних властивостей хористів і диригента-хормейстера. Про «виконавськість» хорової творчості свідчать і наявність власних особливих вокально-ансамблевої (термін К. Пігрова) виконавської хорової техніки й технології, які виконувалися й удосконалювалися століттями – ця «техніка входить, як украй необхідна основа, фундамент у будь-який хоровий виконавський стиль і служить, свого роду, критерієм, безвідмовно визначальним рівень виконавської майстерності» (Шатова, 2005, с. 31-32). Виконавську основу хорової творчості підкреслював і К. Пігров, будучи прихильником співу і диригування напам'ять для досягнення постійного контакту диригента і співаків (Шип, 1966, с. 2); особистого показу на репетиціях і традиційного співу хормейстера зі складною партією.

І все ж альфою та омегою ключових елементів хорового звучання К. Пігров вважав інтонаційний стрій та ансамблевість (П. Чесноков додав ще й відтінки або нюанси виконавських тонкощів художньої комунікації диригента й хору), які віддзеркалюють емерджентні якості душевно-духовної чистоти й соборності співаючої спільноти. Утім, будь-яке виконавство у професійній сфері, а також виконавський аналіз музичного тексту, «однаковою мірою пов'язані і з виконавською традицією (музикою як виконавським феноменом у її актуальному бутті), і з композиторською поезикою та її жанрово-стильовими параметрами (з феноменом музичного твору)» (Шатова, 2005, с. 39).

Цілісність хорового мистецтва як системи із власною функціонально-діючою та ідейною структурою, а також як виконавського феномена виявляється й у комунікативних функціях, своєю чергою, безпосередньо впливаючих на дію системи. У цьому плані важливим чинником варто вважати *партicipаційно-емпатійні* взаємовідносини його учасників з актуалізацією таких чинників теорії «увідчування», як активність, дієвість співпереживання, співчуття, особистісний підхід, набування

смыслу, творчо-мистецькі, естетично- та духовно-піднесені вектори, вказане вище співрадування тощо. Для дитячого образу світу, сприйняття та відтворення його (а також художніх артефактів), особистісного розвитку дитини все це має особливе значення. Беручи участь спочатку в спільному з дорослими колективному співі, дитина навчається не тільки общинно-родовим світоглядно-ментальним традиціям, а й викристалізовує особистісні настанови емпатійного порядку.

У хоровому виконавстві, порівняно з іншими видами, значно розширюється комунікативне коло через збільшення суб'єктів комунікації. Отже, хоровий спів може стати гідною альтернативою надмірній академізації навчально-виховного процесу дітей, бо дає змогу навіть хористам неординарних здібностей відчувати виконавський процес і набути відповідного виконавського досвіду.

Такі ознаки *хорової* звучності, як стрій та ансамблевість, соборність, на відміну від «зібрання співаючих» (В. Чесноков), утілюють принципи дії синергетичної (від грец. *sinergicos* – спільна дія; поняття введено Г. Хакеном в 1969), емерджентної (англ. *emergence* – виникнення, поява нового, визнаного новоутворення; уведено М. Стюартом на початку 2000-х) систем. З погляду виконавства, зокрема первісної гетерофонності, хорового строю, утворення «злитних» унісонів з багатьох індивідуальних тембрів-голосів і співвідношення їх у хоровому багатоголосі, хор уособлює риси синергізму, а з погляду організованого (ритуалом, регентом, диригентом) хорового звучання – емерджентності.

Відтак у дитячому хорі накладаються емерджентні властивості колективної творчої дії, загально-хорового культурно-мистецького континууму з додатковою лінією специфічно-музичного емерджентного розвитку-становлення та іманентні емерджентні особливості дитячого образу світу з його «алогічними» стрибками, асоціаціями, перетвореннями, ігровими інтенціями, перманентним оновленням, «ангельською» щирістю-чистотою помислів та голосової тембральності, утворюючи ще один ряд емерджентних результативних виходів. Так складається феноменологічний статус дитячого хору як виконавського явища, специфічної емерджентної цілісності, автономної мистецької одиниці, виховально-освітньої парадигми, культурного знаку.

Помножений в урівноважено-злитному вокальному унісоні єдиної хорової партії «ідеальний голос» – уже самоорганізована система, яка вступає в різноманітні складно організовані взаємовідносини з іншими «потовщено»-цільними голосами (туттійної цільності, поліфонічних, гетерофонних, гомофонних рельєфів), утворюючи неможливу ані в сольному, ані вансамблево-сольному форматі нову якість. Дитячий хор з цього погляду накладає на вказані поліпластові утворення «нову системну якість» – ідеаційно-міфологічну, енергетично-психологічну і темброво-звукову, сприяючи створенню нової неповторної холістично-емерджентної системи (і в цьому сенсі відрізняється від теситурно наближеного жіночого).

Список послань

- Алексеев, Э. (1986). *Ранефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект*. Москва: Советский композитор.
- Выготский, Л.С. (1987). *Психология искусства*. Москва: Педагогика.
- Дьячкова, Л.С. (1985). *Мелодика*. Москва: ГМПИ им. Гнесиных.
- Казачков, С.А. (1998). *Дирижер хора – артист и педагог*. Казань: Казанская государственная консерватория.
- Калужникова, Т.И. (2005). *Акустический текст ребенка (по материалам, записанным от современных российских городских детей)*. (Диссертация доктора искусствоведения). Государственный институт искусствоведения. Москва.
- Карцева, Г.А. (2004). *Ритм как культурно-антропологический феномен*. (Диссертация доктора философских наук). Институт философии РАН, Москва.
- Касаткина, З.А. (2013). *Развитие хорового искусства в художественной культуре России*. (Диссертация кандидата культурологии). Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург.
- Осадчая, С.В. Проблема соборності як фактор авторського стилю православної літургійної традиції. *Музичнемистецтво і культура*, (21), 198-205. doi: 10.31723/2524-0447-2015-21-198-205 .
- Редько, А.М. (2011). Функциональность хора в пространстве древнегреческого представления. *Молодой ученый*, 28 (5), 157-161.
- Скребков, С. (1973). *Художественные принципы музыкальных стилей*. Москва: Музыка.
- Суханцева, В.К. (1990). *Категория времени в музыкальной культуре*. Киев: Лыбидь.
- Чернышевский, Н. (1938). Эстетическое отношение искусства к действительности. В Н.Г. Чернышевский. *Статьи по эстетике*. Москва: Государственное социально-экономическое издательство.
- Шатова, И.В. (2005). *Стилевые основы одесской хоровой школы* (Диссертация кандидата искусствоведения). Одесская государственная музыкальная академия им. А.В. Неждановой, Одесса.
- Шип, В.И. (1966). *Пигров К.К. – исполнитель-дирижер*. Одесса: Библиотека ОГМА им. А.В. Неждановой.

References

- Alekseev, E. (1986). *Ranefolklorное intonirovanie: Zvukovyisotnyiy aspekt* [Unrefronted intonation: Pitch Aspect]. Moscow: Sovetskiy kompozitor [in Russian].
- Chernyishevskiy, N. (1938). Esteticheskoe otnoshenie iskusstva k deystvitelnosti [Aesthetic attitude of art to reality]. In N.G. Chernyishevskiy. *Stati po estetike*. Moscow: Gosudarstvennoe sotsialno-ekonomicheskoe izdatelstvo [in Russian].
- Dyachkova, L.S. (1985). *Melodika* [Melody]. Moscow: GMPI im. Gnesinyih [in Russian].
- Kaluzhnikova, T.I. (2005). *Akusticheskiy tekst rebenka (po materialam, zapisannyim ot sovremennyih rossiyskih gorodskih detey)* [Acoustic text of a child (based on materials

- recorded from modern Russian urban children)]. (Doctor's thesis). State Institute for Art Studies, Moscow [in Russian].
- Kartseva, G.A. (2004). *Ritm kak kulturno-antropologicheskii fenomen* [Rhythm as a cultural and anthropological phenomenon]. (Doctor's thesis). RAS Institute of Philosophy, Moscow [in Russian].
- Kasatkina, Z.A. (2013). *Razvitie horovogo iskusstva v hudozhestvennoy kulture Rossii*. (Candidate's thesis). Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg [in Russian].
- Kazachkov, S.A. (1998). *Dirizher hora – artist i pedagog* [Choir Conductor – Artist and Teacher]. Kazan: Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya [in Russian].
- Osadchaia, S.V. Problema sobornosti yak faktor avtorskoho styliu pravoslavnoi liturhiinoi tradytsii [The problem of unity as a factor of the author's style of the Orthodox liturgical tradition]. *Muzychnemystetstvo i kultura*, (21), 198-205. doi: 10.31723/2524-0447-2015-21-198-205 [in Ukraine].
- Redko, A.M. (2011). Funktsionalnost hora v prostranstve drevnegrecheskogo predstavleniya [The functionality of the choir in the space of the ancient Greek representation]. *Molodoy ucheniy*, 28 (5), 157-161 [in Russian].
- Shatova, I.V. (2005). *Stilevyie osnovyi odesskoy horovoy shkoly* (Candidate's thesis). Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music, Odessa [in Russian].
- Ship, V.I. (1966). *Pigrov K.K. – ispolnitel-dirizher* [Pigrov K.K. – performer-conductor]. Odessa: Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music Library [in Russian].
- Skrebkov, S. (1973). *Hudozhestvennyie printsipy muzyikalnyih stiley* [Artistic principles of musical styles]. Moscow: Muzyika [in Russian].
- Suhantseva, V.K. (1990). *Kategoriya vremeni v muzyikalnoy kulture* [Category time music culture]. Kiev: Lybid [in Russian].
- Vyigotskiy, L.S. (1987). *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of art]. Moscow: Pedagogika [in Russian].

© Долинська Л., 2018

UDC 78.087.681

Larysa Dolynska,
Ph.D. in History of Arts,
Leader of the National Art Group
Vocal and Choral Studio "Domisolka",
Odessa, Ukraine
e-mail: dolinskaalarisa@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7635-3505>

CHILDREN'S CHOIR AS A PERFORMING PHENOMENON

In the twentieth century, as a result of the invaluable experience accumulation of outstanding choirmaster-practitioners and composer heritage, the formation of a professional branch of children's choral art and amateur-level groups, the theoretical and methodological and educational processes of "opening the childhood", children's

choir performance is singled out in an independent form with its own specific learning, timbre -sound complexes, repertoire, functional and symbolic signs, acquiring today the status of the full part of the artistic thesaurus. The research is devoted to the study of specific aspects of the children's choir functioning as a performing phenomenon. The general scientific and special methods are used, including aesthetic, historical-culturological, synthesizing, musicological. The position of scientific novelty is the detection of phenomenological features of children's choral singing, in particular, in the musical-performing aspect. Conclusions: from the point of view of performing, in particular the initial heterophony, choral order, the formation of "merging" unisons from many individual voices and their correlation in choral polyphony, the chorus embodies the features of synergism, and from the point of view of the organized (by a ritual, a regent, a conductor) choral sound is an emergence. The children's choir is synthesized in a "complicated combination": the emergent properties of collective creative action, the general-choral cultural-artistic continuum with an additional line of specific-musical endangered development-formation, and the inherent features of the child's image of the world with its "logical" jumps, associations, transformations, game intentions, permanent renewal, "angelic" sincerity-purity of thoughts and voice timbralities, forming another series of emergent, productive outputs. All this determines the phenomenological status of the children's choir as a performing phenomenon, a specific emerald integrity, an autonomous artistic unit, an educational-training paradigm, a cultural sign.

Key words: children's choir, children's choral singing, performing phenomenon, emergence, angelicity.

78.087.681

*Лариса Долинская,
кандидат искусствоведения, руководитель
Народного художественного коллектива
вокально-хоровой студии «Домисолька»,
Одесса, Украина
e-mail: dolinskaalarisa@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7635-3505>*

ДЕТСКИЙ ХОР КАК ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ФЕНОМЕН

В XX веке в результате накопления бесценного опыта выдающихся хормейстеров-практиков и композиторского наследия, формирование профессиональной ветви детского хорового творчества и коллективов любительского уровня, теоретических и методико-воспитательных процессов «открытия детства» детское хоровое исполнительство выделяется в самостоятельный вид с собственной спецификой обучения, тембро-звуковыми комплексами, репертуаром, функциональными и символическими знаками, приобретая сегодня статус полноправной составляющей художественного тезауруса. Исследование посвящено изучению специфических аспектов функционирования детского хора как исполнительного феномена. Применяются комплекс общенаучные и специальные методы, среди которых – эстетический,

историко-культурологический, обобщающий, музыковедческий. Позицией научной новизны выступает выявление феноменологических признаков детского хорового пения, в частности, в музыкально-исполнительском аспекте. Выводы: с точки зрения исполнительства, в частности, первоначальной гетерофонности, хорового строя, образования «слитных» унисонов из многих индивидуальных тембров-голосов и соотношения их в хоровом многоголосии – хор олицетворяет черты синергизма, а с точки зрения организованного (ритуалом, регентом, дирижером) хорового звучания – эмерджентности. В детском хоре синтезируются в «непростой сумме»: эмерджентные свойства коллективного творческого действия, общехорового культурно-художественного континуума с дополнительной линией специфически музыкального эмерджентного развития-становления и имманентные эмерджентные особенности детского образа мира с его «алогичными» прыжками, ассоциациями, преобразованиями, игровыми интенциями, перманентным обновлением, «ангельской» искренностью-чистотой помыслов и голосовой тембральности, образуя еще один ряд эмерджентных результативных выходов. Все это обуславливает феноменологический статус детского хора как исполнительного явления, специфической эмерджентной целостности, автономной художественной единицы, воспитательно-образовательной парадигмы, культурного знака.

Ключевые слова: детский хор, детское хоровое пение, исполнительский феномен, эмерджентность, ангелоподобие.

UDC 78.071.2:780.614.13

DOI: 10.31866/2616-7581.2.2018.153382

Victor Mishalow,
Ph.D.,
Adjunct, Research Fellow,
Monash University,
Melbourne, Australia
e-mail: victor.mishalow@yahoo.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5194-8964>

HEORHIY TKACHENKO AND INFORMED PERFORMANCE PRACTICE ON THE TRADITIONAL BANDURA

The goal of this study is to focus on informed performance practice of the traditional bandura playing of Heorhiy Tkachenko, regarding his activities on the bandura, to note the g interest growth in informed performance practice on the bandura, and the differentiations of this phenomenon as it grows in popularity.

The methodology of the research is grounded in historic, systemic, sociological and cultural approach and related methods of scientific study, in particular, a historic-chronological analysis of the playing technique of H. Tkachenko, specifically, the method of systematic classification and complex analysis that informed performance practice in Ukrainian culture. There is a study and analysis of the technique and repertoire of H. Tkachenko and his followers, particularly his performance legacy of traditional kobzar repertoire. A general characterization has been made of the repertoire of H. Tkachenko that encompasses his performance of dumas, psalms and kants historic songs and instrumental dances.

The materials used in the preparation of this study include books and articles about the folk bandura, about and by H. Tkachenko and his followers and audio and video recordings made by the author. Separate conclusions and generalizations were made on the basis of personal interaction with the subject.

The scientific novelty of the work is the introduction into scientific circulation of a comprehensive organological and ergological analysis of the activity of H. Tkachenko and his followers, the systematization of the technique used by Tkachenko, the growing tendency toward informed performance practice on traditional Ukrainian folk instruments in Ukraine.

About the playing technique used by HeorhiyTkachenko on the 21 stringed authentic folk bandura. Authentic performance practice technique and the movement to perform historically and culturally informed traditional repertoire on the folk bandura.

Conclusions: The results of the study contribute to a better comprehension of the features of traditional bandura repertoire performing on the 21 stringed authentic folk bandura, the playing technique used by Heorhiy Tkachenko on the 21 stringed bandura, authentic performance practice technique and awareness of kobzar heritage in general.

Key words: Heorhiy Tkachenko, Veresai, bandura, kobza, kobzar, historic reconstruction, dumas, technique.

In recent times the playing of the multi-stringed bandura has become very popular in Ukraine and its diaspora. Amongst the players and audience the interest in authentic or historical informed performance practice is growing, and there is an emerging necessity for a closer study into this phenomenon.

The organological study of informed performance on the bandura is a relatively recent one. The first study focusing on the performance practice of the kobzars and bandura is M. Lysenko's study into the artistry of blind kobzar Ostap Veresai (1873). It was the first ethno-organological study of its kind.

Hnat Khotkevych in his paper of 1902 was the first researcher to note that kobzars of different areas of Ukraine exploited different playing techniques and had repertoire that was differentiated according to their particular geographic region. His findings were often repeated in the publications of scholars many of whom had little understanding of bandura playing technique.

By the mid 20th century traditional bandura playing disappeared in Ukraine, being replaced by modified instruments and playing in an enhanced "Academic" style that was developed by the conservatory trained musicians.

Herorhiy Tkachenko was the last carrier of the authentic kobzar traditions, particularly traditional playing technique and repertoire. His students and followers, in particular V. Kushpet and M. Budnyk kept the style and published a number of short studies on the system that Tkachenko used. In recent times, interest in informed and authentic performance practice on the bandura has become a topical subject.

Heorhiy Tkachenko as an artist and a musician left a considerable legacy, in particular his bandura playing legacy. His playing technique was similar to the traditional playing technique used by the kobzars of Sloboda region in the early twentieth century (holding the bandura, tuning, hand positions, repertoire, and system of improvisation, etc.) (Tkachenko, 1995).

A significant contribution to the decoding of the bandura techniques used by H. Tkachenko was made ethnomusicologist S. Hrytsa, who carefully transcribed his bandura accompaniment, and was although done by a person who did not play the bandura, was able to accurately transcribe them so that they are suitable for playing the folk bandura with only insignificant editorial changes (Hrytsa, 2002a; Hrytsa, 2002b).

Tkachenko's diatonic bandura used an un-tempered tuning. In an incident related to the author, the blind authentic bandurist Alexander Trius related a case when Tkachenko arrived for a performance during a period of severe frosts and his instrument was totally un-tuned. He was aided by a tsymbaly player who tuned his instrument with the aid of an electronic tuner, indicating the accuracy of his tuning using the electronic tuner. When the instrument was tuned however, Tkachenko realized that the instrument was impossible to play because it did not sound good. The perfect un-tempered intervals of the bandura were replaced by tempered ones, which were somewhat out of tune. Tkachenko had to retune his bandura in order to perform.

In recent times interest has re-awakened regarding the various traditional methods of playing the bandura. According to HeorhiyTkachenko, there were only two methods of playing the traditional folk bandura, the so-called "sighted" method and the "blind" method.

In his opinion the difference between these methods is not only due to the physiological characteristics of sighted and blind people, but also their specific mental complexes in relation to their musical instruments. Performing methods were optimally adapted to the capabilities of each group of performers (Tkachenko, 1995, p.113).

HeorhiyTkachenko (1995) used the blind manner of the bandura playing which was often referred to the method as "Zinkiv" and believed that this manner of playing the bandura is more natural for blind performers as they do not need to look at the strings, because the playing style is extracted sensually and optimally convenient.

The Sloboda kobzars H. Honcharenko, P. Drevchenko, I. Kucherenko, S. Pasiuha, as well as some kobzars from the town of Zinkiv in the Poltava region, such as Khvedir Kholodny played in this manner. "We are of the Zinkiv science", - testified kobzar P. Drevchenko in the early twentieth century; "and this statement was said with great pride" - wrote H. Khotkevych (2007a, p.50).

The town of Zinkiv is administratively located today in the Poltava oblast, but not too far from the other Poltava centre of kobzar art in Myrhorod. Today the city is 8 kms from the border of the Sumy oblast and 15 km. from the Kharkiv oblast. In 1803, the city was part of the Chernihiv governorship, but was in fact considered part of an area called Sloboda Ukraina.

At the end of the nineteenth century there were no more kobzars in the city of Zinkiv and it is difficult to speak in detail about the Zinkivkobzar tradition. The most famous kobzars from the outskirts of Zinkiv were Khvedir Hrytsenko-Kholodnyi (1814-1889), and the guildmaster of the Sloboda Kobzar Guild, Havrylo Vovk (Zelinsky) (1750-?); the later one was born in Zinkiv but moved to Sloboda Ukraine. We can assume that the term "zinkivska science" came into use on Sloboda Ukraina from this particular kobzar. From an illustration drawn by P. Martynovych it is clear that the kobzar Khvedir Kholodny held his instrument and played it as a Sloboda kobzar in the early twentieth century. Hnat Khotkevych also noted that Khvedir Kholodny played in the "Kharkiv" manner where his left hand played on the treble strings and the right on the basses (Khotkevych, 2009b, p.50). Other Poltava kobzars who lived around the town of Myrhorod, held the instrument in a different manner, as did the Chernihiv kobzar T. Parkhomenko.

In the opinion of H. Tkachenko (1995), the peculiarity of the "Zinkiv manner" of playing the bandura was that *"the bandura is placed vertically on the left knee and the body is placed over the heart so that the direction of the sound of the bandura and the voice was one and the same. On the traditional bandura both hands could play both on the trebles and on the basses"* (p.113).

In this manner of playing the bandura used by H. Tkachenko, the thumb of the right hand played only on the basses and sub-basses, and the third finger of the right hand produced a melody on the shorter treble strings. The second finger of the right hand episodically played harmonious notes on certain chords and occasionally would play some melody notes. On the left hand, the 2nd and 4th fingers would play intervals together or broken, mostly in parallel motion to the thumb of the right hand. Sometimes these fingers led the tune in the ascending movement and played rising glissandi passages. The first, third and fifth fingers of the left hand were not used, and the 4th and 5th right hands also did not take part in playing. All strings played with a rest stroke (*apoyando*), that is, after playing a certain string fingers would rest on the adjacent string. This method of articulation is convenient for the blind, because the hand "knows" where it is located after playing each string, and is ready to play the next string. It differs sharply from the Kyiv academic technique, where the finger "plucks" the string using a free stroke (*tirando*), without touching the neighbouring strings, a system that was adapted for use by sighted performers (Mishalow, 1982, p.24).

The authentic or reproductive movement of playing the folk bandura is growing in popularity in Ukraine. This movement was initiated by Heorhiy Tkachenko in the early 1980's and his followers and students continue this tradition.

Heorhiy Tkachenko studied the folk bandura from the Sloboda kobzar Pavlo Hashchenko in the 1920's on a 21-string bandura and kept to the principles of this performing manner without any perceptible technical changes. A growing group of adherents and performers have formed who play the traditional folk instrument in the manner that he played. This group has also revived the playing of similar instruments such as the Veresai bandura (often called a kobza), the Ukrainian Hurdy-gurdy (*lira*) and the torban. The majority of followers of Heorhiy Tkachenko consisted of intellectuals and professionals of who usually had little professional music training. Primarily these were historians, architects and archaeologists, although in more recent times Tkachenko's traditional manner of playing has interested some professional bandurists.

The method of playing bandura used by HeorhiyTkachenko (1898-1993) differed significantly from the technique used by modern academic bandurists of Kyiv school. Tkachenko considered himself a student of Sloboda kobzar Petro Drevchenko (Hrytsa, 2002a, p.173).

Tkachenko held the bandura so that the bandura soundboard was parallel with the body of the performer, just like in the Sloboda kobzars. The instrument was placed and supported on the left thigh. The neck of the instrument was pressed into the left shoulder. A belt was used to make the instrument more secure during its exploitation.

In order to perform dumas, Tkachenko tuned his instrument into a natural minor scale - usually d-moll (example number 1). The basses and treble strings

were tuned as they traditionally by Slobodakobzars, on the root of chords I, IV, V of the treble string tuning. Sofia Hrytsa writes however, that in the performance of H. Tkachenko there is a perceptible increase in the use of the note cis' in the voice. The accompaniment seems to sidestep the use of this note when it appears in the vocal melody. Tkachenko explained the increasing use of this note in the melody as a device to add "pity" (*podavatyzhlosty*) (Hrytsa, 2002a, p.184).

Example No. 1:

Bandura tuning used by H. Tkachenko for the accompaniment of the dumas.



To perform more “happy” melodies, humorous songs and dances, Heorhiy Tkachenko retunes the 7th note of the diatonic row a semitone higher from b flat to b. The main tone centre shifts in happy melodies from d to g and the mixolydian mode. The bass strings were not returned, and as a result, the supporting chords of the IV degree are replaced by the chord of the II degree (example number 2).

Example # 2:

Tuning used by H. Tkachenko for dance melodies.



Tkachenko used the right hand for performing the melodic function. The third, and occasionally the second fingers usually played a melody. The second finger sometimes performed a harmonic function - an additional note in cadence chords (example number 15). The thumb played the lowest function - tonic, sub-dominant and dominant.

Example No. 3:

The main chords used in the bandura accompaniment by H. Tkachenko.



In example 3 the notes on the upper stave are played by 2-3 fingers of the right hand. On the lower stave, the upper two notes were played with the 2-4 fingers of the left hand and the lower bass strings with the thumb of the right hand.

Only the 2nd and 4th fingers were used by the left hand. They were often played in what would normally be the position of a third, in combination with the lowest strings on the bandura, these intervals sounded both in the thirds and in the fifths. The left hand was played mostly in tandem with the thumb of the right hand. Sometimes the fingers of the left hand would play an upward glissando, ending the glissando on either the tonic or on the subdominant. The third finger of the right hand usually played a melody in unison with the voice. In the performance of dumas the bandura also played instrumental introductions, interludes and postludes (Mishalow, 1982, p.24).

Volodymyr Kushpet and Kost Cheremsky consider Heorhiy Tkachenko a direct follower of the tradition of Slobodian kobzars. Among all the turmoil that bandurists underwent in modern times, only Tkachenko retained the most characteristic features of the traditional kobzars.

When comparing his repertoire with that of Tkachenko's teacher's, some general observations can be made.

H. Tkachenko's repertoire included 8 dumas. Tkachenko performed all the traditional dumas of the Slobodian group, such as: "About the poor widow," "About sister and brother," "About Alexei Popovych," and "About the brothers of Ozov." He also had in his repertoire the dumas "About Marusia Bohuslavka" and "Captives lament", which were in the repertoire of the kobzar P. Hashchenko. In addition, the repertoire of H. Tkachenko included two other dumas absent from his teacher's repertoire and which were not performed in Sloboda region, namely, the дума "About Fedir the homeless" and "About the Samara Brothers". He performed both dumas in the same manner as his other dumas that is using the same melodic elements and accompaniment. These dumas could only be distinguished by their texts. The text of "About Fedir the homeless" H. Tkachenko took from the transcription made by M. Lysenko from the kobzar O. Veresai, and the text of the дума "About the Samara Brothers" was taken from the version transcribed from the Poltava kobzar Mykhailo Kravchenko. Melodically, Tkachenko's interpretation of those two dumas was not similar to the variants sung by Ostap Veresai and Mykhailo Kravchenko, but comparisons of the text shows that a close affinity existed.

There is a kinship in the performance of the dumas by H. Tkachenko and the transcriptions of those that were performed by the bandurist Vasyl Shevchenko. Shevchenko had learned his dumas from the Poltava kobzar Mykhailo Kravchenko from Myrhorod. We know that H. Tkachenko was in close contact with V. Shevchenko when both lived in Moscow. It is known that H. Tkachenko studied the bandura from him. There were four dumas in the repertoire of V. Shevchenko: "Samara Brothers", "Captive's Lament", "Azov

Brothers", "About the Poor Widow". All the aforementioned dumas were in the repertoire of H. Tkachenko.

When comparing the psalms and the chants, one can notice that Heorhiy Tkachenko's repertoire included only a small number of traditional psalms that were used in the repertoire of the Sloboda kobzars. Individual works from his repertoire, which existed in Sloboda Ukraine, include "About the death of the Cossack," "There is no truth in the world," and Skovorodian psalm "Every city's temper and rights". The others - "On a terrible trial", "My Jesus, the Exalted", "Mykolai" and "About the Prodigal Son" were not performed in Sloboda Ukraine. They were however recorded by M. Lysenko from O. Veresai. One can conclude that HeorhiyTkachenko, in order to expand his repertoire, studied and included these works from M. Lysenko's publication. We know that Tkachenko had in his personal library M. Lysenko's publication.

Although some consider Heorhiy Tkachenko to be a real kobzar, one can more accurately characterize him as a folk-reproductive bandurist, that is, a person who reflects the authentic (primary) singing-kobzar tradition in the urban (secondary) environment based on specific scientific foundations. Recently, the interest in the recreation of traditional playing on the folk bandura is undergoing a revival. A similar parallel approach to informed performance practice is also noted in the vocal culture, which has gained popularity in the late 70's of the twentieth century. This movement in the Soviet Union first started in the Baltic States, then Russia, and in the 80's was introduced to Ukraine. At that time, the "Drevo" ensemble was established under the leadership of Ye. Yefremov in Kyiv, "Slobozhany" and "Muravsky Shliakh" under the direction of H. Lukianets, V. Osadcha were established in Kharkiv and other similar groups, such as "Horlytsa" "Otava", "Volodar", "Drevo" and "Dyke pole" (Bench-Shokalo, 2002, p.104). The most active authentic performance ensembles operate in Kyiv, Kharkiv and in southern Ukraine. In the western Ukraine this type of creative activity has not yet gained appropriate recognition or dissemination. One can observe that the range of activities of the reproductive kobzar movement topologically coincides with the activity and interests of authentic folk-reproductive vocal ensembles.

The folk-reproductive movement of kobzar performance by the students and followers of Heorhiy Tkachenko created an organization around which they called the "Kyiv kobzar guild". It included Mykola Budnyk, Mykola Tovkailo, Volodymyr Kushpet, Taras Kompanichenko, Mykola Plekan, Taras Sylenko, Vasil Snizhny, Mykhailo Khay, Valentyn Nahnibida, Andriy Kabaliuk, V. Khodakivskiy, Rostyslav Zabashta. Later a similar group was established in Kharkiv – Serhiy Zaharetz, Kost Cheremsky, Nazar Bozhynsky and others. There is a small group of adherents of authentic kobzar traditions outside of Ukraine in North America. These include Victor Mishalow, Julian Kytasty, Valentin Moroz (Junior), Brian Cherevyk, Yuri Fedynsky, Adam Turjansky and Mykhailo Liakhovych.

The artistic activity of the reproductive kobzars is a notable phenomenon in contemporary musical art. In conditions of gradual extinction of traditional culture, these performers revive interest in a specific authentic kobzar style; preserve their sound image in a civilized urban environment, which is increasingly moving away from original folk culture. In addition, in the way of organization, repertoire and manner of singing and playing, they are in opposition to the more dispersed sphere of culture - the academic style of bandura performance.

Folk-reproductive bandura players continue to perform the traditional repertoire and revive folk-based ones that have been partially preserved - works that have often been forgotten. The aesthetic parameters of their activity seem to be fixed; however, it is probably too early to draw conclusions as to whether the authentic manner of playing the bandura will remain and how the impact of concert hall will affect it. To date, there have been two emerging trends among the reproductive kobzars. One is to improve their stage performance to be more entertaining, and the second to a strict adherence to the traditional canons of authentic performance.

Representatives of the first direction are inclined to use a concert manner of singing, introduce unconventional repertoire that may deviate from traditional parameters, use a well tempered tuning of their instruments tuned with the aid of an electronic tuner, use artificial nails, and learn new repertoire using printed notes, etc. This group has a growing tendency towards “academizing” the folk bandura – including the teaching of authentic instrument performance in tertiary education establishments and participating in contests and competitions.

The second group strictly adheres to traditional parameters such as intonation, folk temperament in tuning, traditional authentic repertoire, folk singing in a non-academic manner of execution, and the conglomeration of audio-motor-visual channels of tradition transmission. This group is skeptical of the academizing the traditional bandura, because such processes have already once overthrown the authentic kobzar tradition in the twentieth century.

The revival of interest in informed performance of traditional kobzar music makes it possible to draw some parallels with the development of history informed performance of music played on the harpsichord and lute music in the West.

References

- Bench-Shokalo, O. (2002). *Ukrainskiy khorovyy spiv* [Ukrainian choral singing]. Kyiv: Ukrayinsky svit [in Ukrainian].
- Budnyk, M. (1999). *Do istorii tekstu samovchytelia hry na narodniy banduri Heorhiya Tkachenka ta providnogo motyv u yoho stvorennia v obstavynakh 1968-1972 rr* [To the history of the text of the handbook for playing the folk bandura by Heorhiya

- Tkachenko and the main motive in its creation in the 1968-72 years]. In K. Cheremsky. *Povernennia tradytsiyi* [Return of tradition]. Kharkiv: Tsentr Lesia Kurbasa [in Ukrainian].
- Cheremsky, K. (2002). *Kobzarstvo i bandurnytsvo: Dialoh dvokh tradytsiy* [Kobzardom and Bandura art: Dialog of two traditions]. In *Tradytsiyi i suchasne v ukrainskii kulturi, Tezy dopovidej Mizhnarodnoi naukovopraktychnoyi konferentsiyi, prysviacheno 125 richchiu Hnata Khotkevycha* [Tradition and current times in Ukrainian culture, Thesis of papers at the International Scientific conference, dedicated to the 125th anniversary of Hnat Khotkevych] (pp. 96-101.). Kharkiv [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (2002a). *Epos u vykonannia Heorhiya Tkachenka (do 90-richchia z dnia narodzhennia)* [Epics performed by Heorhiy Tkachenko (to the 90th anniversary of his birth)]. In *Transmissiya folklornoii tradytsiyi* [Transmission of folkloric tradition] [Monograph] (pp. 170-185.) Ternopil: Aston [in Ukrainian].
- Hrytsa, S. (2002b). *Psalmy v repertuari kobzaria (do 95 richchia vid dnia narodzhennia HeorhiyaTkachenka)* [Psalms in the repertoire of a kobzar (to the 95th anniversary of the birth of Heoriy Tkachenko)]. In *Transmissiya folklornoii tradytsiyi* [Transmission of folkloric transmission] [Monograph] (pp. 186-197). Ternopil: Aston [in Ukrainian].
- Khotkevych, H. (2007a). *Bandura ta yiyi mozhlyvosti* (The Bandura and its potential). Kharkiv: Ekskliuzyv [in Ukrainian].
- Khotkevych, H. (2009b). *Bandura ta yiyi repertuar* (The bandura and its repertoire). Toronto: Fond natsionalny khkulturnykh initsiyatyv imeni Hnata Khotkevycha [in Ukrainian].
- Kushpet, V. (2007). *Startsivstvo: Mandrivni spivtsi-muzykanty v Ukraini (XIX – pochatku XX st)* [Startsivstvo: Itinerant singer-musicians in Ukraine (XIX – beginning of XX century)]. Kyiv: Tempora, 2007 [in Ukrainian].
- Lysenko, N. (1874). *Kharakterystyka muzykalnykh osobenosteui malorusskykh dum i pesen ispolniaemykh kobzarem Veresayem* [Characteristics of the musical peculiarities of the dumas and songs performed by kobzar Veresai]. In *Kobzar Ostap Veresay, ego muzyka I ispolnyaesyeim narodnyie pesni* [Kobzar Ostap Veresay, his music and folk songs performed by him]. Kyiv: Tipografiya Universiteta [in Russian].
- Mishalow, V. (1982). Brief description of the Zinkiv Method of Bandura Playing. *Bandura*, 2-6, 23-26. [in English].
- Mishalow, V. (1985). *Ostannii kobzar: Narys pro H. Tkachenka* [The last kobzar: Essay about H. Tkachenko]. *Bandura*, 13-14, 49-52 [in Ukrainian].
- Mishalow, V. (1999). Short history of the Bandura. In *East European Meetings in Ethnomusicology* (Vol. 6, pp. 69-86) [in English].
- Mishalow, V. (2013). *Kharkivska bandura: Kulturolohichno-mystetskia spektygenezy i rozvytku vykonavstva na ukrainskomu narodnomu instrumenti* [The Kharkiv bandura: Cultural-artistic aspects of the genesis and development of performance on the Ukrainian folk instrument] [Monograph]. Kharkiv: Vydavets O. Savchuk [in Ukrainian].
- Mizynec, V. (1987). *Folk Instrument of Ukraine*. Melbourne, AU: Baya Books [in English].

- Selivachov, M. (1993). Ostanniy banduryst [The last bandurist]. *Rodovid*, 6, 55-60 [in Ukrainian].
- Tkachenko, H.K. (1995). Osnovy hryna banduri [The basics of playing the bandura]. *Rodovid*, 11, 112-114 [in Ukrainian].
- Zharko, F. (1978). Khudozhnyk banduryst (Pro H. Tkachenka) [Artist-bandurist (About H. Tkachenko)]. *Muzyka*, 2 [in Ukrainian].

© *Mishalow V.*, 2018

УДК 78.071.2:780.614.13

Віктор Мішалов,
кандидат мистецтвознавства,
доктор PhD, ArtD, ад'юнкт,
науковий співробітник,
Університет Монаша,
Мельбурн, Австралія
e-mail: victor.mishalow@yahoo.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5194-8964>

ГЕОРГІЙ ТКАЧЕНКО І ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА НА ТРАДИЦІЙНІЙ БАНДУРІ

Метою дослідження є висвітлення діяльності Георгія Ткаченка, а саме виконавської практики гри на традиційній бандурі, підкреслення зростання інтересу до практики виконання на бандурі, диференціація цього явища.

Методологія дослідження заснована на історичному, системному, соціологічному та культурологічному підходах та відповідних методах наукового дослідження, зокрема, історико-хронологічному аналізі ігрової техніки Г. Ткаченка, методі систематичної класифікації та комплексному аналізі вивчення техніки й репертуару Г. Ткаченко та його послідовників, а також традиційного кобзарського репертуару.

Матеріали, використані при підготовці даного дослідження, включають книги та статті про народну бандуру, про твори з репертуару Г. Ткаченко та його послідовників, аудіо- та відеозаписи зроблені автором.

Науковою новизною роботи є уведення до наукового обігу всеосяжного органно-ергонологічного аналізу діяльності Г. Ткаченка та його послідовників, систематизація методики, використаної Ткаченком, зростаюча тенденція до виконавської практики виконання на традиційних українських народних інструментах.

Результати дослідження сприяють осмисленню особливостей виконання традиційного бандурного репертуару на 21 струнній аутентичній бандурі та осягненню кобзарської спадщини в цілому. У результаті дослідження отримано загальну характеристику репертуару Г. Ткаченка, виявлено виконавські особливості дум, псалмів і кантів, історичних пісень та інструментальних танців.

Ключові слова: Георгій Ткаченко, Остап Вересай, бандура, кобза, кобзар, історична реконструкція, думи, техніка.

УДК 78.071.2:780.614.13

Виктор Мишалов,
кандидат искусствоведения,
доктор PhD, ArtD, адъюнкт,
научный сотрудник,
Университет Монаша,
Мельбурн, Австралия
e-mail: victor.mishalow@yahoo.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5194-8964>

ГЕОРГИЙ ТКАЧЕНКО И ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПРАКТИКА НА ТРАДИЦИОННОЙ БАНДУРЕ

Целью исследования является освещение деятельности Георгия Ткаченка, а именно исполнительской практики игры на традиционной бандуре, акцентуация на росте интереса к практике исполнительства на бандуре, дифференциация данного явления.

Методология исследования основывается на историческом, системном, социологическом, культурологическом подходах и соответствующих методах научного исследования, в частности историко-хронологическом анализе игровой техники Г. Ткаченка, методе систематической классификации и комплексном анализе изучения техники и репертуара Г. Ткаченка и его последователей, а также традиционного кобзарского репертуара.

Материалы, использованные при подготовке данного исследования это книги, статьи о народной бандуре, о произведениях из репертуара Г. Ткаченка и его последователей, аудио- и видеозаписи сделанные автором.

Научной новизной работы является введение всеобъемлющего органо-эргонологического анализа деятельности Г. Ткаченка и его последователей, систематизация методики, использованной Ткаченком, растущая тенденция к практике исполнительства на традиционных украинских народных инструментах.

Результаты исследования способствуют осмыслению исполнительских особенностей традиционного бандурного репертуара на 21 струнной автентической бандуре и постижению кобзарского наследия в целом. В результате исследования получена общая характеристика репертуара Г. Ткаченка, выявлены исполнительские особенности дум, псалмов и кантов, исторических песен и инструментальных танцев.

Ключевые слова: Георгий Ткаченко, Остап Вересай, бандура, кобза, кобзарь, историческая реконструкция, думы, техника.



КОНТЕКСТ

CONTEXT

КОНТЕКСТ



УДК 780.614.13:78.071.2(092)

DOI: 10.31866/2616-7581.2.2018.153383

*Віолетта Дутчак,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва,
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника»,
Івано-Франківськ, Україна
e-mail: violetta.dutchak@ukr.net
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6050-4698>*

ТВОРЧА І НАУКОВА ДІЯЛЬНІСТЬ АНДРІЯ ГОРНЯТКЕВИЧА (КАНАДА) В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ ТА ДІАСПОРИ

У статті пропонується узагальнений аналіз мистецької і наукової творчості відомого виконавця й дослідника з Канади Андрія Горняткевича (Едмонтон) в контексті актуалізації досліджень розвитку бандурного мистецтва в Україні та зарубіжжі. Метою статті є комплексний аналіз різновекторної діяльності Андрія Горняткевича (Канада) на ниві дослідження та популяризації кобзарського мистецтва минулого й сучасності. Методологію дослідження визначають історичний, системний, аксіологічний, культурологічний підходи та відповідні їм конкретні методи наукового пізнання: історико-хронологічний, системної класифікації тощо.

Висвітлені етапи його життєвого і професійного шляху, діяльність у сферах дослідження української мови, українського усного літературного й музичного фольклору, традицій автентичного кобзарства, популяризації епічних жанрів кобзарського репертуару тощо, що вперше вводиться до наукового обігу і становить новизну дослідження.

Проаналізована пріоритетна тематика наукових пошуків А. Горняткевича стосовно кобзарства минулого й сучасного, зокрема про кобзу-бандуру, традиційне кобзарське мистецтво, статті-портрети творчих особистостей української діаспори – Зіновія Штокалка, Григорія Китастого, Михайла Теліги; цикл публікацій про лебійську мову, її значення, словники-тлумачники та ін. Відзначено внесок А. Горняткевича в розшифрування й редагування методичних і репертуарних рукописів Зіновія Штокалка, підготовці до друку і видання його «Кобзарського підручника» (1992) та нотного збірника «Кобза» (2002), а також дослідження і узагальнення звукозаписної діяльності й спадщини бандуриста. Здійснена загальна характеристика власного репертуару А. Горняткевича як музиканта-виконавця, що охоплює традиційні жанри кобзарства – думи, історичні пісні, інструментальні мелодії.

Ключові слова: Андрій Горняткевич, кобзарство, бандурне мистецтво діаспори, Зіновій Штокалко, кобзарський репертуар, лебійська мова кобзарів.

Вступ. Бандурне мистецтво було і залишається рівноцінним чинником формування багатогранної української музичної культури, невід’ємними складниками якої є духовні й матеріальні досягнення материкової та діаспорної України. У період ХХ – початку ХХІ ст. на ґрунті тяглості національних ідейно-естетичних позицій і традицій народно-інструментального музикування була сформована сукупна мистецька концепція, що визначила однозначну сутність бандурного мистецтва у світі як репрезентанта саме української музики, інструментарію, виконавських форм.

В останні десятиліття творчість представників української діаспори не лише вводиться до наукового та мистецького обігу, але й щільно переплітається з діяльністю митців України, отримує належну об’єктивну оцінку. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя серед здобутків діаспори займає важливе місце, оскільки презентує збереження унікального музичного інструментарію, зокрема харківського типу, старовинних жанрів і форм виконавства, які перебували в радянській Україні під заборонаю (епічні й духовні твори), високопатріотичний дух творчості, що був завжди притаманний кобзарству.

Розвиток бандурного мистецтва за кордоном повинен розглядатися з урахуванням кількох факторів. З однієї сторони, як продовження традицій материкової України, з іншої – як формування власних іманентних засад розвитку, зумовлених умовами його функціонування в конкретній країні зарубіжжя. Серед митців бандурного мистецтва діаспори вирізняється кілька потужних за величиною постатей, діяльність яких не лише стала зразком для інших, але й стимулювала до появи багатьох осередків виконавства і навчання в різних країнах світу. До них належать Василь Ємець, Михайло Теліга, Леонід Гайдамака, Григорій Назаренко, Григорій Китастих, Григорій Бажул, Василь Качурак, Ярослав Бабуняк, Зіновій Штокалко, Семен Ластович-Чулівський, Микола Досінчук-Чорний, Володимир Луців та багато інших. Діяльність цих митців сприяла розвитку бандурного мистецтва на багатьох рівнях – конструктивно-органологічному, творчо-композиторському, виконавсько-мистецькому, навчально-методичному, культурно-комунікативному й ін.

Значний внесок у розвиток і популяризацію бандурного мистецтва в Україні й за кордоном здійснив Андрій Горняткевич (Едмонтон, Канада). Його діяльність в сферах дослідження української мови, українського усного літературного й музичного фольклору, традицій автентичного кобзарства, популяризації епічних жанрів кобзарського репертуару потребує узагальнення, оцінки та актуалізації в сучасному гуманітарному просторі.

Особливості діяльності всіх бандуристів діаспори позначені прагненням до збереження традиційних національних засад і паралельними пошуками якісно нових стилетворчих принципів,

співзвучних новим ідеям й тенденціям естетичних та художніх віянь часу на європейському та американському континентах, що дали змогу бандурному мистецтву українського зарубіжжя стати потужним чинником протидії асиміляційним і глобалізаційним процесам ХХ – початку ХХІ ст.

Проголошення незалежності України як держави, повернення з-за кордону багатьох культурних цінностей (артефакти, раритети, архівні та особові фонди) допомогли скласти сукупну картину діяльності українських митців діаспори. В останні роки видається численна наукова, музична, методична література, налагоджуються тісні творчі й наукові контакти митців України і зарубіжжя, що сприяє відкриттю і введенню до наукового обігу відомостей і здобутків багатьох діячів діаспори, зокрема і в сфері бандурного мистецтва. Історики й музикознавці діаспори – Мирослав Антонович, Василь Витвицький, Марія Дитиняк, Зіновій Лисько, Симон Наріжний, Мирослав Семчишин, Антін Рудницький та ін. – залишили окремі наукові узагальнення про мистецькі здобутки української діаспори, зокрема й бандурні.

Андрій Горняткевич також належить до числа дослідників і традиційного кобзарства України, і його розвитку в умовах еміграції. Частково наукові роботи А. Горняткевича розглядаються в монографіях О. Ваврик (Ваврик, 2006), В. Дутчак (Дутчак, 2013), Г. Карась (Карась, 2012) та ін. Короткі дані про особистість А. Горняткевича вміщені в Біографічному довіднику історії українців Канади (Марунчак, 1986), Енциклопедії сучасної України (Інтернет), Тернопільському енциклопедичному словнику (Гаврильцьо, & Фуг, 2004), Енциклопедій-довіднику «Українські кобзарі, бандуристи, лірники» (Жеплинський, & Ковальчук, 2011), Вікіпедії (Інтернет), на сторінках журналу «Бандура» та ін., проте наукова, творча, просвітницько-організаційна, редакторська діяльність митця ще не ставала предметом окремих дослідницьких студій.

Метою статті є комплексний аналіз різновекторної діяльності А. Горняткевича (Канада) на ниві дослідження та популяризації кобзарського мистецтва минулого й сучасності. Завданнями статті, відповідно до мети, постають: вивчення життєвого й творчого шляху митця; виокремлення напрямів наукової, виконавської, редакторської праці А. Горняткевича; визначення тематики його наукових пошуків у контексті дослідження кобзарського / бандурного мистецтва України та українського зарубіжжя.

Методологію дослідження визначають історичний, системний, аксіологічний, культурологічний підходи та відповідні їм конкретні методи наукового пізнання. Зокрема, історико-хронологічний метод використаний для розгляду етапів життєтворчості А. Горняткевича, системна класифікація дала змогу комплексно проаналізувати взаємодію

напрямів діяльності митця і науковця, визначити цінність його здобутків (аксіологічну), представити їх у контексті світової української культури.

Матеріалами статті стали тексти наукових робіт А. Горняткевича, редактована ним музична спадщина З. Штокалка (навчально-методична, нотна, звукозаписна), рукопис мемуарів А. Горняткевича «Ми з бандурою» (Горняткевич, 2017), відеозапис телепередачі «Шлях до себе» (1992) тощо. Окремі висновки і узагальнення дослідження сформовані в результаті безпосереднього багаторічного спілкування і листування автора статті з Андрієм Горняткевичем.

Наукову новизну роботи визначає введення до наукового обігу комплексного аналізу багатовекторної діяльності А. Горняткевича, систематизація публікацій дослідника, узагальнення його наукових, виконавських, просвітницьких здобутків.

Виклад основного матеріалу дослідження. Народився Андрій Горняткевич 31 серпня 1937 р. у с. Кривеньке Тернопільської області. Його батьки – представники української інтелігенції Галичини. Батько – відомий художник-іконописець, митець-дослідник Дам'ян Горняткевич, випускник Краківської академії мистецтв; мати – викладачка гімназії, згодом журналістка, випускниця Ягеллонського університету. Музичні інструменти Андрій Горняткевич опановував ще з дитинства – фортепіано, скрипку, але студії у війсьній час були недовгими. Уперше ознайомився з бандурою в німецькому таборі в м. Ділінген на Дунаї наприкінці 1940-х рр., слухаючи виступ Капели бандуристів імені Т. Шевченка.

Емігрувавши в 1949 р. разом з батьками до Північної Америки, із 1952 р. А. Горняткевич почав вчитися грі на бандурі у Володимира Юркевича, представника галицької бандурної школи Юрія Сінгалевича. А. Горняткевич поступово захоплюється бандурою: «Усі мої ровесники вчилися грати або на скрипці, або на фортепіано, тільки я один на національному інструменті бандурі. Але це одне не могло бути вирішальним чинником, ясно, що бандура просто була тим інструментом, який на мене чекав і в якому я найшов свій голос. Моя мати дуже мудро сказала мені, що не йде про те, щоб я став якимсь визначним бандуристом – в діяльних обставинах тоді це було майже немислиме – але щоб бандурою я міг би розряти собі душу» (Горняткевич, 2017, с. 2).

За свідченнями митця, він завжди пам'ятає заповіт учителя-«панотця» В. Юркевича: «Ти мусиш бандуру передати дальше», тому, «коли б не траплялася нагода вчити когось гри на бандурі, вважав своїм обов'язком не відмовити і передавати бандуру дальше» (Горняткевич, 2017, с. 2).

Середню освіту А. Горняткевич отримав у школі Сетон Гал (1955), здобув ступінь бакалавра (1959) в університеті Сетон Гал, пізніше – ступінь магістра (1962) в Сиракузькому університеті.



*Андрій Горняткевич
(Едмонтон, Канада)*

Упродовж усіх років навчання А. Горняткевич удосконалював свою музичну майстерність. Від В. Юркевича він вивчає традиційний кобзарський репертуар – народні пісні (історичні, побутові, чумацькі), стрілецькі й повстанські пісні, інструментальні твори «з народним корінням». У другій половині 1950-х рр. ще один галицький бандурист Роман Левицький організував мішаний ансамбль бандуристів при Українському музичному інституті в Нью-Йорку, два роки в ньому грав і А. Горняткевич.

За порадою батька і В. Юркевича, 1956 р. А. Горняткевич починає навчатися грі на бандурі в Зіновія Штокалка разом з Мирославом Дяковським, Грицьком Кашею, Галиною

Перожак. Головними висновками навчання було розуміння специфіки бандури і властивого їй репертуару, особливо думового, пріоритетність співаного тексту над інструментальною грою. А. Горняткевич згадує: «Штокалко на практиці показав мені куди ширші обрії бандурного репертуару», «засвоїв я також основи виконавства дум» (Горняткевич, 2017, с 7). І хоча навчання в Штокалка тривало всього один академічний рік, але «ця наука мала дуже глибокий вплив» на А. Горняткевича.

Пізніше, разом із М. Дяковським і Г. Кашею, А. Горняткевич експериментував над будовою бандури. На основі «Листів про бандуру» галицького бандуриста Семена Ластовича-Чулівського вони виготовляли інструменти, пізніше створили трафарети, за допомогою яких чимало ентузіастів змогли зробити собі власні бандури.

У м. Берклі в 1972 р. в Каліфорнійському університеті вчений отримав ступінь доктора філософії, а вже наступного 1973 р. був запрошений до Університету Альберти (Едмонтон, Канада). Довгий час сферою його наукових зацікавлень були слов'янське мовознавство, фольклор і література. Працював на посаді професора-славіста Альбертського університету (Едмонтон) і в складі Канадського інституту українознавчих студій (KIUC – CIUS).

З бандурою А. Горняткевич виступав завжди при нагоді, зокрема й на лекціях, ілюструючи епічні зразки українського музичного фольклору, також його неодноразово запрошували на фольклорні фестивалі Канади і США. До репертуару митця входить традиційні кобзарські твори – дума «Про Марусю Богуславку», пісня Г. Скороводи «Всякому городу нрав і права», багато різнохарактерних народних пісень, інструментальні танці.

У грудні 1983 р., коли в Торонто (Канада) відбувався черговий Світовий конгрес вільних українців, приурочений до 50-ї річниці Голодомору 1932–1933 рр. в Україні, на заключному концерті в Maple Leaf

Gardens виступила зведена капела бандуристів з Північної Америки. Заздалегідь було розіслано ноти зацікавленим учасникам для домашньої підготовки. Учасниками були Капела бандуристів імені Т. Шевченка, молодіжні ансамблі, солісти-виконавці, серед яких – і А. Горняткевич. Зведена капела під керівництвом Г. Китастого виконала «Думи мої» на вірші Т. Шевченка, Кант про Страшний суд, народні пісні «Ой з-за гори кам'яної», «Дударик», поему «Байда» Г. Хоткевича, «Марш молоді» Г. Китастого на вірш І. Багряного та «Боже великий єдиний» М. Лисенка.

Як один з небагатьох учнів, але вірний послідовник З. Штокалка, А. Горняткевич поставив за мету оприлюднення й поширення здобутків свого вчителя. Довготривала робота з рукописним архівом З. Штокалка в Едмонтоні була реалізована у трьох видавничих проектах, що репрезентували методичну та навчально-виконавську діяльність митця: редагування й видання авторського рукопису «Кобзарського підручника» З. Штокалка в перекладі англійською для бандуристів молодших поколінь у Північній Америці (1989), пізніше його україномовний варіант в Україні (1992), а також редагування й видання збірника музичних творів «Кобза» З. Штокалка (1997).

«Кобзарський підручник» Зіновія Штокалка (1920–1968), видатного українського бандуриста, виконавська діяльність якого тісно пов'язана з Північною Америкою, – провідна навчально-методична робота, видана в українському зарубіжжі (Штокалко, 1992). У ньому редактором – А. Горняткевичем – узагальнено провідні напрацювання митця, які не втратили своєї актуальності й досі.

У середині 1980-х рр. Левко Майстренко, приятель Штокалка і виконавець його заповіту, прислав до Канадського інституту українських студій (КІУСу) ксерокопію Штокалкового підручника гри на бандурі. А. Горняткевич розумів, що, оскільки в діаспорі найбільше зацікавлених бандурою живе в англійськомовних країнах (США, Канада, Великобританія й Австралія), то корисно буде видати переклад цієї праці англійською мовою. Він згадує: «І я подумав: «якщо не я, то хто? якщо не тепер, то коли?» (Горняткевич, 2017, с. 8).

Разом з Мирославом Дяковським, який робив певні уточнення, правки й коментарі, А. Горняткевич видає спершу перекладений англійськомовний, а пізніше оригінальний варіанти підручника. У передмові він зазначає, що жоден з наявних підручників «немає такої засягу і глибини, як Штокалка», «в інших підручниках розглядаються тільки техніка й репертуар, а в цьому автор застановляється над самою суттю інструмента» (Штокалко, 1992, с. 3). Митець підкреслює, що автор був виконавцем-віртуозом, тому представив у підручнику детальний опис «від початкових вправ до завансованої техніки та детально розглядає особливі кобзарські лади» (Штокалко, 1992, с. 3).

Підручник З. Штокалка досить вагомий за обсягом, містить дві частини – теоретичну «Вступ» (9 розділів) і практичну «Вправи» (46 розділів). Теоретична частина охоплює широку проблематику – питання походження інструмента (генеза, еволюція бандури, формування специфіки виконавства, порівняльна характеристика з іншими інструментами – лютнею, гуслями тощо); дослідження етимології назв для позначення бандури (у цьому наукову роботу З. Штокалка можна порівняти з пошуками, які здійснював свого часу Г. Хоткевич). Крім того, автор детально подає будову інструмента, описує його частини («номенклатура інструмента»).

Надзвичайно цінними розділами підручника є методичний опис і пояснення способів гри на бандурі (харківського, полтавського й київського) та узагальнення досліджень кобзарських строїв. З. Штокалко констатує: «...підставова кобзарська табулятура має більш стандартизовані звукоряди, яким характерна особлива діятоніка. На базі цієї діятоніки допущена вільна мелодична надбудова зі своїми законами мелодики та гармоніки, що не раз протирічать європейським музичним законам» (Штокалко, 1992, с. 26). Тому автор аналізує кобзарські строї старовинних інструментів відповідно до записів М. Лисенка, О. Рубця, М. Домонтовича, Г. Хоткевича; подає стрій інструментів О. Вересая, П. Братиці, М. Кравченка; порівнює строї кобзи-бандури зі строями торбана (веселим та жалібним) і гусел. З. Штокалко вперше систематизує всі кобзарські строї, поділяє їх на косий, кубанський, почаївський, жалібний. Також він уперше вводить термін «лебійських» строїв, використовуючи цю назву для позначення звукорядів, що застосовуються в старовинному репертуарі кобзарів.

Слід зауважити, що до З. Штокалка ця наукова ділянка дослідження строю старовинних інструментів практично не була заповнена. Видання підручника актуалізувало зацікавлення автентичними інструментами та їх звукорядами на конструкторському й виконавському рівнях (діяльність Київського і Харківського кобзарських цехів).

Завершують теоретичну частину підручника розділи, що присвячені строям сучасної («модерної») бандури, способам перемикання, правилам настроювання інструмента. З. Штокалко рекомендував для гри власний інструмент конструкції С. Ластовича-Чулівського. Цей інструмент – удосконалена бандура харківського типу – має 14 басів і 32 приструнки, містить систему індивідуальних перемикачів – на кожній струні. Отже, видання «Кобзарського підручника» актуалізувало ще й проблему повернення в Україну харківського типу інструмента.

Практична частина – «Вправи» – це поступова розробка засобів для освоєння інструмента початківцями. З. Штокалко пропонує вправи, аналізуючи при цьому закономірності побудови аплікатури («пальцівки») та принципи спрямування кожної вправи. Інша частина вправ має

художній зміст, це – невеликі за обсягом пісні та п'єси. З. Штокалко свідомо подає репертуар відомих кобзарів і бандуристів – Г. Гончаренка, В. Ємця, М. Теліги, К. Мисевича, Ю. Сінгалевича, пов'язуючи в такий спосіб теоретичні засади й художню практику, перевірену часом. Деякі зразки пісень та інструментальних творів розраховані на ансамблеву гру (на дві бандури). Здебільшого художній матеріал охоплює традиційні твори кобзарського репертуару – різнохарактерні народні пісні, релігійні псалми, інструментальні танці (гетьманський гайдук, тропак, гречаники, дудочка, гопак, козачок та ін.). Ця частина вправ на основі народних пісень доповнена аналізом мелодики та гармонії, типів супроводу (синкопічного, мелодичного, переміжного басу тощо), засад транспозиції та спрощення запису. Подібні узагальнення мають місток у майбутнє – як прообраз наступних самостійних гармонізацій та імпровацій на основі фольклорних зразків, так необхідних у практичній виконавській діяльності.

Варто відзначити ще одну сферу підручника – філософсько-концептуальну, що була близька і редактору А. Горняткевичу. З. Штокалко не лише систематизує навчально-методичний матеріал, а й формулює певні засади функціонування і майбутнього розвитку бандури як інструмента. Він (Штокалко, 1992) розглядає кобзарство як «чинник симбіозу культурної народної традиції і творчого дерзання, новотворення народного генія» (с. 2), а кобзу-бандуру як «специфічний інструмент», що «у своєму еволюційному розвитку, у протилежності до лютневих інструментів, відступав чим далі від універсалізму, достосовуючись до особливого діятонізму, звукорядових ладів та гармонічних традицій, що не вкладалися у вузькі рамки «універсального» європейського мажору й мінору та темперованого звукоряду» (с. 4).

З. Штокалко заперечує позитивність введення хроматики до бандури, оскільки вона обертається «затратою специфічних можливостей інструмента», зокрема діатоніки. Особливо нещадно автор ставиться до спроб транскрипцій для бандури, тому що «твори великих композиторів повинні бути виконувані в такій площині й такими засобами, для яких вони були створені... кобзарське мистецтво ніколи їм конкурувати не буде» (Штокалко, 1992, с. 11).

Значимо, що цих підходів у власній творчості дотримується і А. Горняткевич, виконуючи винятково традиційний кобзарський репертуар, уникаючи перекладів творів для бандури.

Період, що минув після виходу «Кобзарського підручника» З. Штокалка, можна впевнено назвати таким, що підтвердив сподівання його автора та редактора-видавця на повернення побутування харківської бандури в Україні. Відроджена харківська бандура, завдяки професору В. Герасименку та його учням – Т. Лазуркевичу, О. Созанському,

Д. Губ'яку, Б. Баглаю – переконливо демонструє широкі технічні та художньо-виразові можливості інструмента. А для всіх виконавців бандуристів і шанувальників бандурного мистецтва «Кобзарський підручник» З. Штокалка в редакції А. Горняткевича залишається цінним джерелом теоретичних і практичних знань.

Ідеєю наступного видання репертуарного доробку З. Штокалка слугувала розмова А. Горняткевича з відомим українським бандуристом Андрієм Бобирем. І в 1997 р. А. Горняткевич представив мистецьку, зокрема музично-виконавську спадщину Зіновія Штокалка у зредагованій і підготовленій до друку збірці п'єс для бандури «Кобза» (Штокалко, 1997). Її видання здійснив Канадський інститут українських студій (КІУС) на основі архіву університету Альберти, де знаходилися нотні рукописи Штокалка. Збірник охоплює твори, що повинні були ввійти до видання 1939–1941 рр. (яке, на жаль, не реалізувалося) та авторський репертуар періоду німецької окупації (1941–1944). До речі, початково збірник замовив Народний комісаріат освіти України, високо оцінюючи техніку гри бандуриста (Горняткевич, 2000, с. 14). Матеріалом для обробок Штокалка стали пісенні збірники 30–40-х рр., видані в Україні. Проте він творчо переосмислює їх, використовуючи лише мелодичні контури та текст оригіналу, додаючи варіанти інструментального супроводу, оскільки вважав необхідним для професійного бандуриста вміння кожен раз по-новому тлумачити письмово оформлений твір, уносити до традиційного кобзарського виконання моменти імпровізаційності (Штокалко, 1997, с. 7).

Репертуар збірника охоплює і типово кобзарські жанри (думи, історичні, козацькі, жартівливі та сатиричні пісні, канти), і широке коло різнохарактерних народних пісень (колискові, про кохання, про панщину, застільні, танцювальні, літературного походження тощо), балад, інструментальних мелодій. Усього збірник вміщує більше 130 творів. Усі ці твори були розшифровані А. Горняткевичем з рукописів та систематизовані за жанрами й тематикою.

Для переосмислення зразків традиційного кобзарського репертуару З. Штокалко використав переважно записи М. Лисенка, Ф. Колесси, А. Коціпінського, К. Квітки, здійснені від кобзарів О. Вересая, М. Кравченка, Г. Гончаренка, П. Носача. У цих обробках Штокалко більш сучасно трактує інструмент, використовує його повний діапазон (у лівій і правій руці), новітні прийоми гри (гамо- та арпеджіоподібні пасажі, різноманітну мелізматіку, акордову й інтервальну техніку) з необхідними позначеннями та аплікатурними вказівками.

Найбільшу виконавську практичну цінність збірника для сучасного бандуриста становили традиційні кобзарські жанри – думи («Про козака Голоту», «Про Олексія Поповича»), канти («Про правду», «Сирітка», «Про Страшний суд»), сатиричні пісні («Кисіль», «Про Хому та Ярему»,

«Дворянка»), оскільки запропоновані зразки в навчальній і концертній літературі для бандури в Україні радянського періоду не друкувалися.

А. Горняткевич згадує: «за науку наш квартет (його учнів – В. Д.) ретельно платив Штокалкові, але те, що він нам дав, мало безмежно більшу вартість, яку ні за які гроші не купити». І далі: «Учні завжди бувають боржниками у своїх наставників, і гадаю, що, видавши «Кобзарський підручник» (переклад і оригінал) і «Кобзу», я сплатив малу частину морального боргу, що маю супроти свого панотця» (Горняткевич, 2017, с. 10).

Слід додати, що А. Горняткевичу належить також ідея впорядкування повного звукозаписного архіву З. Штокалка, який був оцифрований і скомпонований на 10 дисках відповідно до виконавських жанрів на початку 2000-х рр. Аналіз записів бандуриста дає підстави згрупувати творчість З. Штокалка за такими ознаками: вид виконавства (сольний чи ансамблевий), жанр (вокально-інструментальні та інструментальні твори), середовище побутування оригіналу (традиційні кобзарські чи світські пісні), категорія опрацювання (обробки чи оригінальні композиції). Відповідно до цих критеріїв можна розподілити творчий репертуарний доробок Штокалка на вокально-інструментальний (сольні й ансамблеві композиції традиційного і світського спрямування, здійснені як обробки народнопісенних та епічних зразків, а також кілька зразків оригінальної творчості) та інструментальний (сольні твори традиційного і новаторського напрямів, більшою мірою як оригінальна творчість, меншою – як обробки) (Дутчак, 2013, с. 297-298).

А. Горняткевич неодноразово виступав з навчальними лекціями перед студентами та охочими вивчити гру на бандурі. Влітку 1981 р. на запрошення В. Китастого, він брав участь у таборі інструкторів гри на бандурі (кобзарський табір «Vandura Commando Training Camp») на «Діброві», що поблизу Детройту. А. Горняткевич став ініціатором проведення *обрядів вінчання з бандурою* в таборах того ж і наступних років (Горняткевич, 2017, с. 15).

За сприяння Фондації Українського Вільного університету (УВУ) в Мюнхені та її голови професора Петра Гоя, впродовж 1984–1990 рр. відбулися акредитовані курси кобзарського мистецтва. В різні роки на курсах викладали бандуристи із Нью-Йоркської Школи кобзарського мистецтва Л. Чорна, Н. Гончаренко, В. Китастий. У 1986 р. при УВУ курс бандуристів відбувся під керівництвом А. Горняткевича під назвою «Порівняльний фольклор. Українські думи». Окрім практичної гри на бандурі, учасники курсу слухали й аналізували окремі думові зразки – тексти й записи (Дутчак, 2013, с. 229).

Серед учнів А. Горняткевича було чимало представників різних національностей, зокрема, японець Чарлі Сукума, який став відомим виконавцем на бандурі.

Публікувався А. Горняткевич у багатьох періодичних наукових виданнях України, Канади, США, брав участь у численних міжнародних наукових конференціях в Україні (Київ, Ялта, Дніпро, Іван-Франківськ та ін.) і за кордоном. Його статті у журналах «Бандура» (Нью-Йорк), «Пам'ятки України», «Народна творчість та етнографія», «Мовознавство» (Київ) завжди вражали новизною інформації та постановкою актуальної проблематики.

Тематика досліджень А. Горняткевича переважно охоплює вивчення традиційного кобзарства – походження інструмента, його стрій, форму, репертуар. Як філолог, він залишив цікаві спостереження про лебійську мову кобзарів, уклав українсько-лебійський та лебійсько-український словники (Горняткевич, 1993b; 1993c). Як пропагандист творчості Штокалка, учений здійснив важливі узагальнення про його музичні звукозаписи, оригінали яких знаходяться в Едмонтоні, систематизував їх за жанрами, класифікував за хронологією, запропонував музикознавчий аналіз. Персоніфіковані роботи А. Горняткевича присвячені відомим бандуристам діаспори – Г. Китастому, З. Штокалку, М. Телізі, В. Ємцю, В. Юркевичу, Р. Левицькому, Р. Боцюрківу та ін. Він не стоїть осторонь складних питань сучасності – місця й ролі кобзарства в сучасному вихованні молоді, ролі жінки в сучасному бандурному мистецтві, мандрівного характеру кобзарства в минулому й сьогодні, засад формування репертуару виконавців-бандуристів, розвитку бандурного мистецтва в діаспорі (Горняткевич, 1980–2009).

А. Горняткевич долучився і до процесів удосконалення конструкції бандури. Доленосною стала його зустріч з відомим майстром музичних інструментів Кеном Блумом (Ken Bloom) зі США (Дутчак, 2013, с. 216-217). У 1972 р., після випадкового огляду фото й прослуховування музичної платівки в Сан-Франциско, Кен Блум захоплюється харківською бандурою, її тембром та специфічною формою. Спробувавши відтворити пропорції за малюнком на платівці, він конструює інструмент. Зі своєю першою бандурою Кен Блум почав виступати як музикант-артист, відвідав міста Канади та США, виступав на фестивалях, граючи на багатьох інструментах. Після знайомства з професором А. Горняткевичем і під його керівництвом Кен Блум вивчає історію бандури, способи гри, конструкції, репертуар традиційних виконавців тощо. Андрій Горняткевич порадив Кену Блуму поїхати до Детройта, осередку Капели бандуристів імені Т. Шевченка. Саме там Блум отримав перші лекції гри на бандурі від бандуриста-ветерана Григорія Назаренка, члена першої Полтавської капели й учня Гната Хоткевича. Також він зустрівся з майстрами капели – Ю. Приймаком, М. Лісківським, П. і О. Гончаренками.

Із 1975 р., виготовивши харківсько-полтавську бандуру, К. Блум розпочав пропагувати цей інструмент у Канаді та США. Відтоді він інтенсивно дає концерти й лекції в коледжах та університетах, на курсах

народної музики, в Українському музичному інституті Америки (Нью-Йорк). На прохання бандуристів Школи кобзарського мистецтва Нью-Йорку Блум змайстрував бандуру для дітей молодшого віку, зручну за розміром і доступну за ціною, повноцінний музичний інструмент, який задовольняв потреби дитини-початківця і давав змогу розпочати в молодому віці розвиток техніки гри. Із 1983 р. дитячих бандур вироблено понад 30 – для Школи кобзарського мистецтва Нью-Йорку, приватних осіб та Інституту св. Івана в Едмонтоні (Канада), де літом 1986 р. 24 учні віком від 6 до 12 років розпочали науку на бандурі. Багато з них уже студентами продовжували займатися в А. Горняткевича, який згадує: «майже кожного разу, як ми з Блумом зустрічалися, він мав якусь нову бандуру, розуміється, власної будови», оскільки постійно удосконалював їх (Горняткевич, 2017, с. 13).



*Андрій Горняткевич
(Едмонтон, Канада)*

Дослідник із США Дік Ніколз, який цікавився конструюванням музичних інструментів, також за сприяння й допомогою А. Горняткевича виготовив зразок бандури старосвітського типу, де були використані цінні породи дерева, зокрема канадського клену, і нейлонові струни – як прототип старовинних жильних (Горняткевич, 2017, с. 13-14).

А. Горняткевич як філолог брав участь у діяльності Правописної комісії Національної академії наук України в 1990-х рр., сприяючи поверненню в практику засад української орфографії.

Сьогодні митець і науковець на заслуженому відпочинку, але продовжує культурно-просвітницьку діяльність в Едмонтоні, співає в церковному хорі, далі навчає гри на бандурі, паралельно бере активну участь у політичному й науковому житті України. Він неодноразово приїздив в Україну як спостерігач на вибори до Верховної Ради і Президента України, здійснював зустрічі з молодими пластунами, спілкувався з колегами-бандуристами А. Бобирем, В. Кушпетом, М. Мошиком, П. Супруном, В. Мормелем, Т. Силенком, Г. Менкуш, Т. Лободою, О. Герасименко, Т. Компаніченком та ін., а також з авторкою цієї статті.

А. Горняткевич – член українських громадських, наукових і творчих організацій та спілок – «Пласт», Української вільної академії наук, Наукового товариства імені Тараса Шевченка, Національної спілки композиторів України. Про нього була знята телепередача «Шлях до себе» (1992). Він бере активну участь у розбудові національного мистецтва і науки. А. Горняткевич зауважує: «бандура, як і можна було сподіватися,



Віолетта Дутчак та Андрій Горняткевич (Ялта, Україна)

не стала моєю професією, бо куди більше праці пішло в мовознавство, але те, про що в 1952-му році годі було й мріяти, стало досить поважною частиною мого професійного життя» (Горняткевич, 2017, с. 27).

Наукову новизну роботи визначає введення до наукового обігу комплексного аналізу багатовекторної діяльності А. Горняткевича, систематизація публікацій дослідника, узагальнення його наукових, виконавських, просвітницьких здобутків.

Висновки. Проведений комплексний аналіз діяльності українського вченого і митця з Канади А. Горняткевича дав змогу виокремити її основні сфери: наукову, мистецьку, редакторську, навчальну, громадсько-просвітницьку. Важливий внесок А. Горняткевича в бандурне мистецтво України та зарубіжжя реалізований завдяки виконавській, освітньо-методичній, науковій, конструкторській діяльності.

Завдяки А. Горняткевичу в Канаді й США, а паралельно й в Україні, були здійснені важливі кроки у справі виготовлення інструментів (бандури), збереженню її харківського типу, популяризації традиційного кобзарства з його унікальною філософією і репертуаром, поширені відомості про музичну і методичну спадщину відомого бандуристу-віртуоза ХХ ст. Зіновія Штокалка.

Науково-аналітичні статті А. Горняткевича узагальнюють і поширюють відомості про кобзарство та його традиції, зокрема про обряди «вінчання з бандурою», «визвілки», використання внутрішньо-цехової лебійської мови, сприяючи представленню української культури у світі.

Список посилань

- Ваврик, О. (2006). *Кобзарські школи в Україні*. Тернопіль: Збруч.
- Гаврильцьо, І., & Фуг, М. (2004). Горняткевич Андрій Дам'янович. В Г. Яворський (Ред.), *Тернопільський енциклопедичний словник* (Т. 1, с. 400). Тернопіль: Збруч.
- Горняткевич Андрій. (2006). В *Енциклопедія сучасної України*. Взято з http://esu.com.ua/search_articles.php?id=31354.
- Горняткевич, А. (1980). Кобза – бандура. Спроба історичного підсумку. В Я. Гурський (Ред.), *Збірник на пошану Григорія Китастого у 70-річчя з дня народження* (с. 62-66). Нью-Йорк: УВАН.
- Горняткевич, А. (1981a). Відновлення традицій. *Бандура*, 2, 6-10.
- Горняткевич, А. (1981b). Чи справді кобзарське мистецтво? *Бандура*, 1, 15-16.
- Горняткевич, А. (1985a). Григорій Трохимович Китастий. *Бандура*, 11-12, 16-21.
- Горняткевич, А. (1985b). Жінка й бандура. *Бандура*, 11-12, 38-39.
- Горняткевич, А. (1988–1989). Християнські мотиви в думках. В В. Янів (Ред.), *Збірник праць Ювілейного Конгресу: Науковий Конгрес у 1000-ліття Хрещення Русь-України у співпраці з Українським Вільним Університетом* (с. 475-490). Мюнхен.
- Горняткевич, А. (1992). Кобзарський підручник з Канади. *Культура і життя*, 4.
- Горняткевич, А. (1993a). Кобзарське мистецтво Григорія Китастого. *Народна творчість та етнографія*, 5-6, 9-12.
- Горняткевич, А. (1993b). Лебійсько-український словник. *Бандура*, 45-46.
- Горняткевич, А. (1993c). Українсько-лебійський словник. *Бандура*, 45-46.
- Горняткевич, А. (1994a). Віддзеркалення лірницько-кобзарського побуту в лебійській мові. *Бандура*, 49-50.
- Горняткевич, А. (1994b). Дзвени, бандуро в козацькому краю. *Бандура*, 49-50, 31-34.
- Горняткевич, А. (1994c). Кобзарська слава Зіновія Штокалка. *Народна творчість та етнографія*, 5-6, 70-72.
- Горняткевич, А. (1995). Кобза чи бандура. *Пам'ятки України*, 1, 58-60.
- Горняткевич, А. (2000a). Звукозаписи Зіновія Штокалка. *Бандура*, 71-72, 17-19.
- Горняткевич, А. (2000b). Кобзарство. Суб'єктивні міркування. *Бандура*, 73-74, 21-24.
- Горняткевич, А. (2001). Ще про одну кобзу. *Бандура*, 75, 52.
- Горняткевич, А. (2002a). Михайло Теліга. *Бандура*, 77, 60-62.
- Горняткевич, А. (2002b). Роман Боцюрків. *Бандура*, 78, 55-58.
- Горняткевич, А. (2002c). Українські народні інструменти в Канаді. В О. Макар, & Р. Білаш (Ред.), *Міграційні рухи з Західної України до Західної Канади* (с. 306-312). Едмонтон.
- Горняткевич, А. (2009). Бандуристи. В В. Маркус (Ред.), *Енциклопедія української діаспори* (Т. 1, Кн. 1, с. 39-40). Чикаго: Шевченкове наукове товариство.
- Горняткевич, А. (2010). Кобза, бандура, кобза-бандура, “кобза” та (знов) кобза. *Народознавчі Зошити*, 3-4, 340-347.
- Горняткевич, А. (2017). *Ми з бандурою. Спогади. Рукопис*.

- Дутчак, В.Г. (2013). Бандурне мистецтво українського зарубіжжя [Монографія]. Івано-Франківськ: Фоліант.
- Дутчак, В.Г. (2014). *Бандурне мистецтво українського зарубіжжя в національному музично-культурному процесі XX – початку XXI століть*. (Дисертація доктора мистецтвознавства). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ.
- Жеплинський, Б.М., & Ковальчук, Д.Б. (2011). Горняткевич Андрій Дам'янович. В *Українські кобзарі, бандуристи, лірники: енциклопедичний довідник*. (с. 55). Львів: Галицька видавнича спілка.
- Знайомтесь – члени редколегії журналу "Бандура". Доктор Андрій Горняткевич. (2001). *Бандура*, 76, 67.
- Карась, Г.В. (2012). Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт.
- Марунчак, М. (Ред.) (1986). Горняткевич Андрій. В *Біографічний довідник до історії українців Канади* (С. 154). Вінніпег: УВАН у Канаді.
- Просалова, В.А. (2012). Українська діаспора: літературні постаті, твори, біобібліографічні відомості. Донецьк: Східний видавничий дім.
- Шлях до себе [відео]. (1992). Обсяг трансляції 40 хв.
- Штокалко, З. (1992). Кобзарський підручник. Київ: КІУСу.
- Штокалко, З. (1997). Кобза. Збірка п'єс для бандури. Київ: Таксон.
- Hornjatkevyc, A. (1985). The book of Kodnia and the three Bandurists. *Bandura*, 11-12.
- Hornjatkevyc, A. (2012). Shtokalko's Byliny. In S. Kukharenko, & P. Holloway (Eds.), *The Paths of Folklore* (pp. 23-38). Bloomington, Indiana.
- Hornjatkevyc, A.J., & Nichols, T.R. (1979, April/May). The Bandura. *Canada crafts*, p. 28-29.

References

- Dutchak, V.H. (2013). *Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia* [Bandura art of Ukrainian foreign language] [Monograph]. Ivano-Frankivsk: Foliant [in Ukrainian].
- Dutchak, V.H. (2014). *Bandurne mystetstvo ukrainskoho zarubizhzhia v natsionalnomu muzychno-kulturnomu protsesi XX – pochatku XXI stolit* [Bandura art of Ukrainian foreign language in the national music-cultural process of XX – the beginning of XXI centuries]. (Candidate's thesis). Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. Kyiv [in Ukrainian].
- Havryltsio, I., & Fuh, M. (2004). Horniatkevych Andrii Damianovych. In H. Yavorskyi (Ed.), *Ternopilskiyi entsyklopedychnyi slovnyk* [Ternopil encyclopedic dictionary] (Vol. 1, p. 400). Ternopil: Zbruch [in Ukrainian].
- Horniatkevych Andrii. (2006). In *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of modern Ukraine]. Retrieved from http://esu.com.ua/search_articles.php?id=31354 [in Ukrainian].
- Horniatkevych, A. (1980). Kobza – bandura. Sprоба istorychnoho pidsumku [Kobza is a bandura. Attempt of historical result]. In Ya. Hurskyi (Ed.), *Zbirnyk na poshanu Hryhoriia Kytastoho u 70-richchia z dnia narodzhennia* [A collection for honoring

- Gregory Kytastoy on his 70th birthday] (pp. 62-66). New York: UAAS [in Ukrainian].
- Horniatkevych, A. (1981a). Vidnovlennia tradytsii [Restoration of traditions]. *Bandura*, 2, 6-10 [in Ukrainian].
- Horniatkevych, A. (1981b). Chy spravdi kobzarske mystetstvo? [Is it really kobzar art?]. *Bandura*, 1, 15-16 [in Ukrainian].
- Horniatkevych, A. (1985a). Hryhorii Trokhymovych Kytastyi. *Bandura*, 11-12, 16-21 [in Ukrainian].
- Horniatkevych, A. (1985b). Zhinka y bandura [Woman and bandura]. *Bandura*, 11-12, 38-39 [in Ukrainian].
- Horniatkevych, A. (1988–1989). Khrystyianski motyvy v dumakh [Christian motives in the thoughts]. In V. Yaniv (Ed.), *Zbirnyk prats Yuvileinoho Kongresu: Naukovyi Kongres u 1000-littia Khreshchennia Rusy-Ukrainy u spivpratsi z Ukrainyskym Vilnym Universytetom* [Collection of works of the Jubilee Congress: Science. The Congress on the 1000th anniversary of the Baptism of Rus-Ukraine in cooperation with the Ukrainian Free University] (pp. 475-490). Munchen [in Ukrainian].
- Horniatkevych, A. (1992). Kobzarskyi pidruchnyk z Kanady [Kobzar Textbook from Canada]. *Kultura i zhyttia*, p. 4 [in Ukrainian].
- Horniatkevych, A. (1993a). Kobzarske mystetstvo Hryhoriiia Kytastoho [Kobzar art by Gregory Kytastoy]. *Narodna tvorchist ta etnohrafiiia*, 5-6, 9-12 [in Ukrainian].
- Horniatkevych, A. (1993b). Lebiisko-ukrainskyi slovnyk [Lebois-Ukrainian Dictionary]. *Bandura*, 45-46 [in Ukrainian].
- Horniatkevych, A. (1993c). Ukrainsko-lebiiskyi slovnyk [Ukrainian-Lebitical Dictionary]. *Bandura*, 45-46 [in Ukrainian].
- Horniatkevych, A. (1994a). Viddzerkalennia lirnytsko-kobzarskoho pobutu v lebiiskii movi [Reflection of lyrical and kobzar life in the Lebian language]. *Bandura*, 49-50 [in Ukrainian].
- Horniatkevych, A. (1994b). Dzveny, banduro v kozatskomu kraiu [Dzveni, banduro in the Cossack region]. *Bandura*, 49-50, 31-34 [in Ukrainian].
- Horniatkevych, A. (1994c). Kobzarska slava Zinoviiia Shtokalka [Kobzar Glory Zinovia Shtokalka]. *Narodna tvorchist ta etnohrafiiia*, 5-6, 70-72 [in Ukrainian].
- Horniatkevych, A. (1995). Kobza chy bandura [Kobza or Bandura]. *Pamiatky Ukrainy*, 1, 58-60 [in Ukrainian].
- Horniatkevych, A. (2000a). Zvukozapysy Zinoviiia Shtokalka [Sound Recordings Zinovii Shtokalka]. *Bandura*, 71-72, 17-19 [in Ukrainian].
- Horniatkevych, A. (2000b). Kobzarstvo. Subiektyvni mirkuvannia [Kobzarstvo. Subjective considerations]. *Bandura*, 73-74, 21-24 [in Ukrainian].
- Horniatkevych, A. (2001). Shche pro odnu kobzu [One more kobza]. *Bandura*, 75, 52 [in Ukrainian].
- Horniatkevych, A. (2002a). Mykhailo Teliha. *Bandura*, 77, 60-62 [in Ukrainian].
- Horniatkevych, A. (2002b). Roman Botsiurkiv. *Bandura*, 78, 55-58 [in Ukrainian].
- Horniatkevych, A. (2002c). Ukrainski narodni instrumenty v Kanadi [Ukrainian folk instruments in Canada]. In O. Makar, & R. Bilash (Eds.), *Mihratsiini rukhy z Zakhidnoi Ukrainy do Zakhidnoi Kanady* [Migration movements from Western Ukraine to Western Canada] (pp. 306-312). Edmonton [in Ukrainian].

- Horniatkevych, A. (2009). Bandurysty [Banduras]. In V. Markus (Red.), *Entsyklopediia ukrainskoi diiaspory* [Encyclopedia of the Ukrainian Diaspora] (Vol. 1, pt. 1, pp. 39-40). Chicago: Shevchenkove naukove tovarystvo [in Ukrainian].
- Horniatkevych, A. (2010). Kobza, bandura, kobza-bandura, "kobza" ta (znov) kobza [Kobza, Bandura, Kobza Bandura, Kobza and (again) Kobza]. *Narodoznavchi Zoshyty*, 3-4, 340-347 [in Ukrainian].
- Horniatkevych, A. (2017). *My z banduroiu: Spohady. Rukopys* [We are bandura: Memoirs. Manuscript] [in Ukrainian].
- Hornjatkevyc, A. (1985). The book of Kodnia and the three Bandurists. *Bandura*, 11-12 [in English].
- Hornjatkevyc, A. (2012). Shtokalko's Byliny. In S. Kukharenko, & P. Holloway, (Eds.), *The Paths of Folklore* (pp. 23-38). Bloomington, Indiana [in English].
- Hornjatkevyc, A.J., & Nichols, T.R. (1979, April/May). The Bandura. *Canada crafts*, p. 28-29 [in English].
- Karas, H.V. (2012). *Muzychna kultura ukrainskoi diiaspory u svitovomu chasoprostori XX stolittia* [Musical culture of the Ukrainian diaspora in the world time period of the twentieth century] [Monograph]. Ivano-Frankivsk: Tipovit [in Ukrainian].
- Marunchak, M. (Ed.) (1986). Horniatkevych Andrii. In *Biohrafichnyi dovidnyk do istorii ukrainsiv Kanady* [Biographical guide to the history of Ukrainians in Canada] (p. 154). Vinnipeg: UAAS [in Ukrainian].
- Prosalova, V.A. (2012). *Ukrainska diasporya: literaturni postati, tvory, biobibliohrafichni vidomosti* [Ukrainian diaspora: literary figures, works, bibliographic information]. Donetsk: Skhidnyi vydavnychiy dim [in Ukrainian].
- Shliakh do sebe* [The path to yourself] [video]. (1992). Obsiah transliatsii 40 minutes.
- Shtokalko, Z. (1992). *Kobzarskyi pidruchnyk* [Kobzar textbook]. Kyiv: KIUSu [in Ukrainian].
- Shtokalko, Z. (1997). *Kobza* [Kobza]. Kyiv: Takson [in Ukrainian].
- Vavryk, O. (2006). *Kobzarski shkoly v Ukraini* [Kobzar schools in Ukraine]. Ternopil: Zbruch [in Ukrainian].
- Zheplynskyi, B.M., & Kovalchuk, D.B. (2011). Horniatkevych Andrii Damianovych. In *Ukrainski kobzari, bandurysty, lirnyky: entsykopedychnyi dovidnyk* [Ukrainian kobzars, bandurists, lyre players] (p. 55). Lviv: Halytska vydavnycha spilka [in Ukrainian].
- Znaiomtes – chleny redkolehii zhurnalny "Bandura". Doktor Andrii Horniatkevych [Get acquainted - members of the editorial board of the Bandura magazine. Doctor Andriy Gornytkevych] (2001). *Bandura*, 76, 67 [in Ukrainian].

© Дутчак В., 2018

UDC 780.614.13:78.071.2(092)

Violetta Dutchak,
Doctor of Arts, Professor,
Head of the Music Ukrainistics
and Folk Instrumental Art Department,
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,
Ivano-Frankivsk, Ukraine
e-mail: violetta.dutchak@ukr.net
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6050-4698>

**ARTISTIC AND SCIENTIFIC ACTIVITY
OF ANDRIJ HORNJATKEVYČ (CANADA) IN THE CONTEXT
OF BANDURA ART DEVELOPMENT
IN UKRAINE AND AMONG DIASPORA**

This article deals with generalized analysis of artistic and scientific activity by famous performer and researcher from Canada – Andrij Hornjatkevyč (Edmonton), in context of bandura art development in Ukraine and abroad. This article deals with the complex analysis of Andrij Hornjatkevyč 's multi-vectoral activity, based on the research and popularization of kobzar art of past and present times. The phases of his life path and professional development, activity in spheres of Ukrainian language research, Ukrainian oral and music folklore, traditions of authentic kobzar movement, popularization of epic kobzar repertoire are being pointed out, and this is the first time for the information to be entered in scientific circulation as introductory research.

The methodology of the study encompasses historical, systemic, axiological, cultural lens approaches and corresponding specific techniques of scientific knowledge: historical and chronological, systematic classification methods etc. Among priority subjects of scientific researches by Andrij Hornjatkevyč there are past and modern kobzar movements, especially about kobza-bandura, traditional kobzar art, articles-potraits of Ukrainian diaspora artistic personalities – Zinoviy Shtokalko, Hryhoriy Kytasty, Mykhaylo Teliha. These topics are being analyzed. Publication cycle about Lebian language, its meaning, interpretative dictionaries are also being reviewed.

Andrij Hornjatkevyč's contribution to the decryption and editing of Zinoviy Shtokalko's methodical and repertoire manuscripts, publishing preparations and issue of «A Kobzar Handbook» – «Kobzarskyi pidruchnyk» (1992) and music sheet collection «Kobza» (2002), and also the research and generalization of sound recording activity and legacy of this bandura player are being noted.

The general characteristics of Andrij Hornjatkevyč's personal repertoire as musician-performeris are being made. It covers traditional genres of kobzar movement – dumas, historical songs, instrumental melodies.

Simultaneously, personal features of Andrij Hornjatkevyč as a member of Ukrainian community, scientific and artistic organizations and unions – «Plast», Ukrainian Free Academy of Sciences, Shevchenko Scientific Society, Ukrainian National Composers' Union are being underlined

Key words: Andrij Hornjatkevyč, kobzar movement, bandura art of diaspora, Zinoviy Shtokalko, Kobzar repertoire, Lebian kobzar language.

УДК 780.614.13:78.071.2(092)

*Виолетта Дутчак,
доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой музыкальной украинистики
и народно-инструментального искусства,
ДВНЗ «Прикарпатский национальный университет
имени Василя Стефаника»,
Ивано-Франковск, Украина
e-mail: violetta.dutchak@ukr.net
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6050-4698>*

ТВОРЧЕСКАЯ И НАУЧНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ АНДРЕЯ ГОРНЯТКЕВИЧА (КАНАДА) В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ БАНДУРНОГО ИСКУССТВА УКРАИНЫ И ДИАСПОРЫ

В статье предлагается обобщенный анализ художественного и научного творчества известного исполнителя и исследователя из Канады Андрея Горняткевича (Эдмонтон) в контексте актуализации исследования развития бандурного искусства в Украине и зарубежье. Целью статьи является комплексный анализ разновекторной деятельности Андрея Горняткевича (Канада) в направлении изучения и популяризации кобзарского искусства прошлого и современности. Методологию исследования определяют исторический, системный, аксиологический, культурологический подходы и соответствующие им конкретные методы научного исследования: историко-хронологический, системной классификации.

Выделены этапы его жизненного и профессионального пути, деятельность в сферах исследования украинского языка, украинского устного литературного и музыкального фольклора, традиций аутентичного кобзарства, популяризации эпических жанров кобзарского репертуара и т. п., которые впервые вводятся в научный оборот и составляют новизну исследования.

Проанализирована приоритетная тематика научных изысканий А. Горняткевича относительно кобзарства прошлого и настоящего, в частности о кобзе-бандуре, традиционном кобзарском искусстве, статьи-портреты творческих личностей украинской диаспоры – Зиновия Штокалка, Григория Китастого, Михаила Телиги; цикл публикаций о лебийском языке, его значении, словари-переводчики и др.

Отмечен вклад А. Горняткевич в расшифровке и редактировании методических и репертуарных рукописей Зиновия Штокалка, подготовке к печати и издания его «Кобзарского учебника» (1992) и нотного сборника «Кобза» (2002), а также исследования и обобщения звукозаписывающей деятельности и наследия бандуриста.

Осуществлена общая характеристика репертуара А. Горняткевича как музыканта-исполнителя, который охватывает традиционные жанры кобзарства – думы, исторические песни, инструментальные мелодии.

Параллельно подчеркиваются личностные черты Андрея Горняткевича как члена украинских общественных, научных и творческих организаций и союзов – «Пласт», Украинской свободной академии наук, Научного общества имени Тараса Шевченко, Национального союза композиторов Украины.

Ключевые слова: Андрей Горняткевич, кобзарство, бандурное искусство диаспоры, Зиновий Штокалко, кобзарский репертуар, лебийский язык кобзарей.

UDC 780.614.131:7.071.1(8)

DOI: 10.31866/2616-7581.2.2018.153386

Stanislav Zhovnir,
Grad Student, Assistant,
Vasyl Stefanyk Precarpathian
National University,
Ivano-Frankivsk, Ukraine
e-mail: szhovnir@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9641-8799>

ASTOR PIAZZOLLA'S CREATIVE ACTIVITY REPRESENTATION IN GUITAR ART OF THE LATE 20th AND EARLY 21ST CENTURIES

The article focuses on the personalized genre and style approach to the analysis of Latin American composers' artistic activity for the guitar, which gained universal acclaim and popularity in academic music culture. The background context for the following analysis causes the necessity in thorough learning of Latin American composers' creative activity for the guitar as an inseparable part of Latin American music. The author highlights the peculiarities of the main forms and genres of guitar works by Argentinian composer Astor Piazzolla. There has been defined the linkage between guitar works and major style tendencies of Latin American music in the 20th century. Contemporary performance practice is being observed together with the examples of guitar redeeming by Astor Piazzolla. Scientific novelty consists in identifying the relevance of his creative activity and importance of his phenomenal creativity in combining genres of light and classical music in a modern guitar repertoire. Main scientific approaches, which have been presented in the article, are as follows: historic and cultural (to analyze the context of composition creating for the guitar), source-based method (to define notes and sound sources of the research), personality-theory (to analyze separate performers' contribution to the representation of composers' creative activity). Astor Piazzolla's creative activity is based on the analysis of notes score and audios for the guitar by contemporary musicians, determining genre range as well as style characteristics.

Creativity of Astor Pjaccolli, his unique performing style, a combination of authentic musical traditions of folk music and new musical images significantly influenced the development of guitar art, in particular, expanded the performing pedagogical and concert repertoire of guitarists.

Key words: Astor Piazzolla, Latin American music, Argentinean tango, guitar performance, composer's creative activity for the guitar, genre-style characteristics, "Nuevo tango".

Introduction. Latin American music – (Spanish *musicalatinoamericana*) – a general name for musical styles and genres typical for Latin America, it also refers to those who originate from there as well. Music culture of Latin America historically formed on the grounds of American (Indian), European (initially Spanish and Portuguese) and African sources. The importance and influence of any of them has reflected differently in diverse regions of the continent –

depending on the level of Indian culture, Afro-American population quantity and participation, the links of the region with metropolis, economic, political, cultural development, and other reasons of historic character. At the same time, these three genetic trends are clearly seen in the structure of contemporary folk Latin American music. Here we can define, accordingly, Indian, Creolian and Afro-American music alongside with the range of interim “layers”. Out of these components, only Indian belongs to the local one, and considered authentic; Creolian and Afro-American music are comparatively young. They were formed in the 16-18th century; their contemporary stylistic features emerged approximately at the end of the 19th century. Latin American music is a complex phenomenon; its topicality is caused by the need to increase the knowledge of world music culture. Equally significant and important is to introduce the data and creative activity analysis about Latin American composers-representatives to the scientific usage.

At the turn of the 20-21th centuries Latin American writers, artists, architects gained world recognition. The works by such composers as Heitor Villa-Lobos in Brazil, Alberto Evaristo Ginastera in Argentina testify the fact that Latin American music culture reached its academic level and the ability to create musical artistic values of universal significance.

It was much more difficult for academic music to penetrate into the world music life of Latin America. The works by Latin American composers in performing art occurred infrequently. The reason for it was geographic remoteness of the region, the lack of culture relations, with residual offer from the competitors from more developed countries, and the conservative views of performers and audience that would prefer conventional classics.

It is worth admitting, that Latin American music contribution to the world music has not been properly appreciated. There is no general and historic idea about Latin American composers’ creativity for the guitar, although their artwork has already appealed to both performers-composers and audience.

Latin American music, unfortunately, has not been introduced to the Ukrainian scientific researchers. The most sufficient analysis was done by Russian scholars, such as V. Konen, I. Kryazheva, P. Pichugin – in general scope, and also by the authors dealing with the artwork of E. Villa-Lobos (Z. Kartasheva), M. de Falla (I. Martynov), A. Piazzolla (O. Nikolaev). The general tendencies of Latin American music development are observed by the authors of general case study “The Music of Latin American Countries” etc. The information about Latin American composers’ creative activity for the guitar, in particular, has firstly been introduced to the scientific usage mostly in Russian, English and Spanish sources.

The theoretical background of the article stands in the scientific approaches of the researches by Nataliya Kalashnikova, Peter Klement, James Rill. The source analysis of Astor Piazzolla’s creative work for the guitar are notes scores and audios, electronic portal content “Guitarists and Composers” etc. The main

scientific methods, that have been represented in the paper, are historic and cultural (to analyze the context of guitar works creation), source-related (to define notes and sound sources of expertise), personality-theory (to analyze separate performers' contribution to the contemporary representation of the composer's creative activity). In the given research the guitar constituent of Astor Piazzolla's creativity is singled out and analyzed, which constitutes its novelty.

The aim of the article is a complex analysis of the input made by Astor Piazzolla to guitar art of the late 20th – early 21st centuries from the perspective of his compositions and their representation. The following tasks are performed: specifying general artistic merits of Latin American composers for the guitar, defining genre scope as well as style characteristics of the works for the guitar of the Argentinian composer Astor Piazzolla, its update observation to enrich contemporary repertoire of guitar performance; peculiarities of artistic manner and representation of modern guitarists.

Major material presentation. While reflecting upon national heritage as a systematic phenomenon, the peoples become aware of their cultural unity; the comparative study of national art traditions and customs gets special significance. Consequently, it contributes to the global art. Globalization has invaded all spheres of the life, and makes necessary to study Latin American composers' creative work for the guitar as an essential part of the global culture.

Music creative activity of Latin America has been developing according to the general educational laws, although this development faces a range of specific issues, derived from special, unique historical conditions belonging to its formation. These problems refer to historic cultural diversity. In Europe, the process of appearing and emerging national composers' schools is old enough, in comparison with Latin American continent, where it became active only at the end of the 19th - the beginning of the 20th century. A typical feature of it stands in the fact that it goes under great influence of various universal trends which affect greatly the manifestations of national origin in composers' creative activity. Under such circumstances, the problematic of Latin American professional music lies in national distinctiveness, the ratio of national to international. Still the main characteristic of Latin American music is considered incomparable in its extent process of penetration of different cultures' elements, symbiosis, where various genetic roots of Iberoamerican music art, that create some unity without losing its individual features. Due to the creative activity of many composers and virtuosos of the guitar art new mainstreams and tendencies appeared. Here are some names from this list:

Argentina: **Maria Luisa Anido** (1907–1996) – an author and arranger of many works based on Indian folk; Jorge Morel (was born in 1931) – a composer and guitarist, whose melodies and arrangements were performed by many prominent guitarists; **Alberto Evaristo Ginastera** (1916–1983) – used unique composer's techniques and aleatoric in his performance, he is the author of one

of the most complex works to play; **Jorge Ruben Cardoso** (was born in 1949) – famous for being an exceptional guitarist, composer and educator; **Julio Salvador Sagreras** (1879–1942) – an Argentinian classic guitarist and composer, the founder and the first president of Argentinian Guitarists' Association.

Brazil: **Heitor Villa-Lobos** (1897–1959) – a prominent composer, conductor, educator, synthesized modern rhythms and consonance with folk art of Brazilian Indians and Afro-Americans. **Francisco Mignone** (1897–1986) is one of the most active propagandists of national music of Brazil; **Arnaldo Freire** (1968) – a Brazilian composer, guitarist, educator, producer, synthesizes folk rhythms with post tones techniques, exquisite counterpoints and extraordinary instrumenting.

Leovigildo Brouer (was born in 1939) – is one of the most prominent Cuban composers and guitarists, a conductor, the author of the unique works of different styles of aleatory and avant-garde compositions, based on Afro-Cuban rhythms, decorated by classical, sophisticated harmony.

Manuel Ponce (1882–1948) – a leading Mexican composer, conductor, pianist and educator. The author of numerous works, full of bright national color for different instruments of chamber and symphonic genre.

Agustin Barrios Mangori (1885–1944) – a genius Paraguayan composer as well as a guitarist-class act. He managed to increase guitar's capacity by creating new type of music for the guitar-solo in terms of functional harmony.

A peculiar artistic discovery, at the intersection of light and academic music, has appeared. It is the music by Argentinian composer Astor Piazzolla (March, 11th 1921 – July, 4th 1992), Argentinian musician and composer of the second part of the 20th century. Piazzolla's creative activity is a constant internal controversy, revolution changes and strive for academic performance, sensitive tango rhythms and classical symphonic suites, deep love for traditions and a great desire to change them.

Piazzolla's music does not fit fully the so-called conventional frames of the stylistic tendencies and trends of contemporary music. In the composer's creative activity Argentinean, European and American (jazz) traditions symbiosis takes place. However, he does not use avant-garde techniques. At first sight, Piazzolla's music looks available, but in fact, it is rather refined and professional. As the result of the analysis of the harmony language of the instrumental plays by A. Piazzolla, we defined the following patterns:

- frequent usage of polyphony of third chords and chords with inducted and substituting tones;
- crystallization of «tango play», is rich in historical semantics (saraband), has developed in Piazzolla's creative activity into «tango symbol»;
- complex techniques' implementation of jazz music: rhythmic (bosa nova), structural-harmonic characteristics (parallelism, organ point, pollyaccords), jazz syntax (sequence, variation repetition of units).

Piazzolla did not belong to the composers whose music features of contemporary harmony is presented fully and inclusively. Although his harmony is difficult to perceive without taking into consideration new laws typical of the 20th century music. Everything that has been mentioned about contemporary harmony can be referred to Piazzolla's harmony. But it is rendered differently and individually, moreover it acquired its artistic significance by the composer. (Fedotova, 2016). Altogether Piazzolla created 750 artworks, including concerts, songs, music to performances and films, operas and others. However, his music heritage is related to tango. In 1985 Piazzolla was given the title of an honorable citizen of Buenos Aires. His style was proclaimed to be the style of Tango Nuevo.

Nowadays his works are of considerable interest for many performers. They have completely turned over traditional tango, representing it in modern perspective, combined jazz elements and classical music – by means of implementing new instruments, such as saxophone and electronic guitar, new harmonious and tuneful structures within the traditional tango. This style obtained the name Tango Nuevo. Piazzolla's tango's interpretation is the music of worries. A complex drama has been set in it. It is eclectic like contemporary mode of life. It consists of salon-like music, jazz, retro, classics and modern. In the 20th century, it was one of the most daring attempts to rethink the idea of popular musical tradition. Piazzolla was not only the master of tango, but also a reformer, who is able to break stereotypes, a real artist capable of relating his own creative activity to the musical tradition that had been rejected by him. Without losing an organic link with the heritage of the past, Piazzolla managed to enrich it; in his best works he touched the deepest strings of human-being – a coy action, that no one could realize.

At Piazzolla's disposal there was the whole range of modern techniques, in spite of the fact that he did not support the statement that great music must be hard to perceive. Even the most challenging of his works have never been boring – availability and almost cinematographic clarity beneficially stand them out from the majority of «sufficient» works, created by his contemporaries. Undoubtedly, it explains his great attraction for current performers, who are eager to serve audience with something «ultramodern» and «easily reflecting» (The New Republic, 2000). Astor Piazzolla contributed new rhythms and harmonic intonations to tango, that are easily adapted to the classical guitar. In early 80s Piazzolla created five extraordinary works for the guitar, and later some more sufficient, including Tango Suite, for the guitar duet Assada. Nowadays his «The Tango Story for the Flute and Guitar», «Double Concert for the Bandoneon, Guitar and String Orchestra» go together with the best composers' works of the 20th century (The project «Guitarists and Composers»). The most popular Piazzolla's works, such as tango «Oblivion», «Libertango», «Angel's Death», series «Seasons» and others have become the most favorite ones for the arrangements, transcriptions and interpretations for the guitar.

Among the arrangers it is worth mentioning B. Tarakanov, A. Nosov, A. Abraham, B. Soussan, A. Psieto, B. Benites and many others.

«Oblivion» is the most common work to perform for the guitar. It is one of the most traditional tangos by Piazzolla, less jazz, than some of his other well-known compositions (James Reel). Al Di Meola a famous American guitarist of Italian origin plays «Oblivion» with harmonious sophistication and bright sorrow (Al Di Meola Live in Sofia, 2010). Al Di Meola is a guitarist virtuoso, one of the most influential performers in the world, in 2009 he was included to the list of the best guitarists of all times by the magazine Classic Rock. The performer sticks to jazz fusion, an amalgamation of jazz rock, flamenco, Latin American and Arabian music. He is the holder of the prestigious awards given by the magazines World Magazine and Guitar Player Magazine, Tomasa Edisona and German Echo. He was proclaimed the best world's guitarist and jazz guitarist 14 times. More than 20 records have gone «golden edition» in the world. Al Di Meola's albums have become the guitar albums of the year for seven times. He was awarded three prizes for the best guitar trio, which consisted of Al Di Meola, Paco de Lucia and John Mc Laughlin.

A famous work «Libertango» is a composition in Tango Nuevo style, was recorded in 1974 in Milan. Its name derives from the word cluster «liberty» (Spanish Libertad) and «tango» (symbolizing Piazzolla's work's transformation from classic tango to Tango Nuevo). In general, the composition was created in the form of variations on basso ostinato – strong chords beats in tango rhythms constantly repeat, making up a kind of platform for infinite improvisation. While listening to this composition, one can have a feeling that the performers are constantly improvising – as a result, Piazzolla has obviously been given the love of audience and peers. (Kalashnikova, 2012). Classic guitarists play this work with special attention. Thus, Tetyana Ryzhkova a Belorussian performer represents this work in full and soft sound, exquisite and sensitive musicality, style elegance and virtuosity. (Libertango by Tatyana's, 2014). She was born in Minsk, graduated from Minsk musical college after Glinka and Higher School of Music after Liszt Ferencz in Weimar (Hochschule fur Musik Franz Liszt Weimar). The laureate of numerous contests in Belorussia, Russia, Poland and other countries, the nominee participant at the international festivals in Poland, Germany, Italy.

The work «Cuatro Estaciones Porteñas», known as «Estaciones Porteñas» or «Four Seasons in Buenos Aires» presents the Suite, makes up four tango compositions, created by Astor Piazzolla at different periods and under various circumstances (although the year 1968 of the work done is mentioned), Piazzolla sometimes performed them together. Having inserted the word «Porteño» in the name of the composition, Piazzolla hinted on those who was born and live in Buenos Aires, the capital of Argentina, in a poor area near the harbor. Piazzolla freely uses the form of the baroque concert, alternating solo and tutti fragments, combining different music traditions: classics, jazz, Afro-

Spanish (James Reel). Two tangos belong to the most popular plays from the series «Las cuatros estaciones porteñas» «Verano porteño» and «Primavera porteña» have been adopted for the guitar.

These and other works by Astor Piazzolla were included into the repertoire of a Croatian and American guitarist and educator Ana Vidovic. The queen of the guitar, and genius began playing at the age of five inspired by her elder brother Victor. At eight and eleven, she performed at world contests, and at thirteen - became the youngest student at the prestigious National musical academy in Zagreb. She studied under supervision of Professor Istvan Romer (Ana Vidovic, 2015). Her rendition is very confident, precise and possesses complexity in performing any passage. Her creative playing conveys musical plot of the tetralogy: «Verano Porteño», «Milonga Del Angel», «La Muerte Del Angel», «Primavera Porteña» (Clemente, 2012).

The episode «Invierno Porteno» (Buenos Aires, Winter) was interpreted by a German guitarist Anika Hutschreuther (Anika Hutschreuther, 2013). The musician studied at the conservatories in Stuttgart, Kassel (Musical Academy) and Gamburg, passed the exam with honor. In 2006 she won the first prize at Concours d'Ufam in Paris, the third award was at «Kita Rika» in Koper, Slovenia. She performs solo as well as a chamber ensemble member in Germany and abroad – with Hamburg symphonic orchestra. Teaches in the musical school after J. Bach in Eisenach. (Waldeckische Landeszeitung, 2017).

It is worth mentioning three brilliant Piazzolla's tangos: «Extasis», «Made in USA» та «La calle 92» performed gloriously by virtuoso guitarist Marko Topchii and domra musician Natalya Geri (Marko Topchii and Natalya Geri, 2012). Marko Topchii is one of the most talented and entitled musicians of a new generation, multiple nominee of national and international contests. He is considered to be a Guitar Paganini. He has already won ninety awards, took part in different guitar competitions. Marko is constantly touring, his concerts got great popularity in the USA, Japan, Mexico, Spain, France, Lichtenstein, Portugal, the Czech Republic, Poland India. The guitarist plays solo as well as with symphonic orchestras. He is an official performer representative of the American guitar string and musical accessorize producer, mostly for the guitars, D'Addario (Topchii, 2016).

Conclusion. Merits experience of Latin America's art during the 20th century proved, that its greatest achievements are the symbiosis of the national, authentic and human. It became apparent in composers and performers' creative activity. In composer's music language there were found out personal means of expressing sense, typical of this continent, rich in various cultures both old and modern. Latin American professional music assimilated European experience and started working out new models on its background. The genres of Latin American popular music such as samba, rumba, salsa, bosanova, tango and others have become compulsory components in dancing competitions; Latin American brass and percussions instruments have holistically entered timbre-

rhythmic constituent of many ensembles' harmonies regardless of national ethnicity. Latin American composer's creative activity for the guitar has significantly increased academic musical institution's curriculum, as well as regional and international contests. Getting acquainted with new music images from authentic traditions of folk music, founded on the grounds of different non European musical system enriches the range of distinctive means and renews music guitarists' language.

We can say with confidence, that Astor Piazzolla's music influences greatly the development of the guitar performance culture, stimulates performance and improvising manner and fantasy. Astor Piazzolla created his unique music style without damaging mode system, and at the same time enriching it. He pays special attention to the following means of expressiveness, such as rhythm, timbre, dynamics, agogics. He highlighted their unused resources, special power of the emotional impact. Piazzolla's works give an opportunity to master skills, polish techniques and show the instrument in the best possible multidimension, using the following specific guitar methods such as an amalgamation of tirando and apoyando, golpe, rasgueado and tambourine.

References

- Marko Topchii [official page]. Retrieved from <https://www.topchii.com>. [in English].
- Eyhler, D. (2000, July 3). Astor Pyatstsolla i preobrazheniye tango [Astor Piazzolla and the transformation of tango]. *The New Republic* [in Russian].
- Kalashnikova, N. (2012, November 30). Astor Pyatstsolla i yego Libertango [Astor Piazzolla and his Libertango]. *Novaya muzyikalnaya gazeta*. Retrieved from <http://musicnews.kz.astor-pyaccolla-i-ego-libertango> [in Russian].
- Astor Pyatstsolla [Astor Piazzolla]. *Proekt «Gitaristy i Kompozitory»*. Retrieved from <http://www.abc-guitars.com/pages/piazzolla.htm> [in Russian].
- Ana Vidovich [Ana Vidovic]. *Proekt «Gitaristy i Kompozitory»*. Retrieved from <http://www.abc-guitars.com/pages/vidovic.htm> [in Russian].
- Fedotova, N.A. (2016). Teoreticheskie aspekty analiza proizvedeniy A. Pyatstsollyi: sovremennaya garmoniya i argentinskoe tango [Theoretical aspects of the analysis of the works of A. Piazzolla: modern harmony and Argentine tango]. *Olimp*, 4 (5), 89-91. Retrieved from <https://scientificmagazine.ru/images/PDF.2016.4.teoreticheskie-aspekty-analiza.pdf> [in Russian].
- Ana Vidovic plays Astor Piazzolla – four pieces. (2009). *YouTube.com*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=iWKG0tTp5fU> [in English].
- Al Di Meola Live in Sofia «Oblivion» Astor Piazzolla. (2010). *YouTube.com*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=8BQWVJXLEig> [in English].
- James Reel. Astor Piazzolla. Oblivion tango. *All music*. Retrieved from <http://www.allmusic.com/composition/oblivion-tango-mc0002388965> [in English].
- Libertango by Tatyana's Guitar Quartet. *YouTube.com*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=pPu1om4WZsQ> [in English].
- Marko Topchii and Natalya Geri. Astor Piazzolla in the Tchaikovsky National Music Academy – Ukraine. (2012). *YouTube.com*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=A3_wawPyt_k [in English].

- Piazzolla: Invierno Porteno. Anika Hutschreuther, Guitar. *YouTube.com*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=2oOw4pBecLE> [in English].
- Schlosskonzert mit Anika Hutschreuther. (2017). *Waldeckische Landeszeitung* Retrieved from <https://www.wlz-online.de/waldeck.korbach.happy-info-sti760775.schlosskonzert-anika-hutschreuther-8554247.html> [in English].
- Azzi, S. & Collier, S. (2000). *Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla*. Oxford University Press [in English].

© Zhovnir S., 2018

УДК 780.614.131:7.071.1(8)

*Станіслав Жовнір,
аспірант, асистент,
Прикарпатський національний
університет імені Василя Стефаника,
Івано-Франківськ, Україна
e-mail: szhovnir@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9641-8799>*

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ТВОРЧОСТІ АСТОРА П'ЯЦЦОЛЛИ В ГІТАРНОМУ МИСТЕЦТВІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті представлено персоніфікований і жанрово-стильовий підхід до аналізу творчості композиторів країн Латинської Америки для гітари, що здобули широке визнання й популярність в академічній музичній культурі. Актуальним контекстом аналізу стала необхідність вивчення творчості латиноамериканських композиторів для гітари як складника латиноамериканської музики. Автором статті розглядаються основні форми і жанри гітарних творів аргентинського композитора Астора П'яццолли, визначено їхній зв'язок з основними стильовими тенденціями латиноамериканської музики ХХ ст. Мета статті – розгляд сучасної виконавської практики та репрезентації прикладів гітарного виконання композицій Астора П'яццолли. Наукова новизна полягає у виявленні та актуалізації його феноменальної творчості на перетині жанрів легкої і академічної музики для формування сучасного гітарного репертуару. Основні наукові методи, що використані в роботі, – історичний та культурологічний (для аналізу контексту створення композицій для гітари), джерелознавчий (для визначення нотних і звукових джерел дослідження), персонологічний (для аналізу внеску окремих виконавців у сучасну репрезентацію творчості композитора). Дослідження творчості Астора П'яццолли ґрунтується на аналізі нотних партитур композитора та аудіозаписів виконання його творів для гітари сучасними виконавцями, визначенні жанрового кола й аналізі стильових характеристик. Висновки Творчість Астора П'яццолли, його унікальний виконавський стиль, поєднання аутентичних музичних традицій народної музики та нових музичних образів мали великий вплив на розвиток гітарного мистецтва, зокрема значно розширили виконавський педагогічний та концертний репертуар гітаристів.

Ключові слова: Астор Пьяцолла, латиноамериканська музика, аргентинське танго, гітарне виконавство, композиторська творчість для гітари, жанрово-стильові характеристики, «нуэво-танго».

УДК 780.614.131:7.071.1(8)

Станислав Жовнир,
аспірант, асистент,
Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника,
Івано-Франківськ, Україна
e-mail: szhovnir@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9641-8799>

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ТВОРЧЕСТВА АСТОРА ПЬЯЦОЛЛЫ В ГИТАРНОМ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

В статье представлены персонифицированный и жанрово-стилевой подход к анализу творчества композиторов стран Латинской Америки для гитары, получивших широкое признание и популярность в академической музыкальной культуре. Актуальным контекстом анализа стала необходимость изучения творчества латиноамериканских композиторов для гитары как составной части латиноамериканской музыки. Автором статьи рассматриваются основные формы и жанры гитарных произведений аргентинского композитора Астора Пьяцоллы, определена их связь с основными стилевыми тенденциями латиноамериканской музыки XX в. Цель статьи – рассмотрение современной исполнительской практики и примеров гитарного исполнения композиций Астора Пьяцоллы. Научная новизна заключается в выявлении актуальности и важности его феноменального творчества на стыке жанров легкой и академической музыки в формировании современного гитарного репертуара. Основные научные методы, использованные в работе, – исторический и культурологический (для анализа контекста создания композиций для гитары), источниковедческий (для определения нотных и звуковых источников исследования), персонологический (для анализа вклада отдельных исполнителей в современную репрезентацию творчества композитора). Исследование творчества Астора Пьяцоллы основывается на анализе нотных партитур композитора и аудиозаписей исполнения его произведений для гитары современными исполнителями, на определении жанрового круга и анализе стилевых характеристик.

Творчество Астора Пьяцоллы, его уникальный исполнительский стиль, сочетание аутентичных музыкальных традиций народной музыки и новых музыкальных образов значительно повлияли на развитие гитарного искусства, в частности расширили исполнительский педагогический и концертный репертуар гитаристов.

Ключевые слова: Астор Пьяцолла, латиноамериканская музыка, аргентинское танго, гитарное исполнительство, композиторское творчество для гитары, жанрово-стилевые характеристики, «нуэво-танго».

ПЕРСОНАЛІЇ

PERSONNEL'S

ПЕРСОНАЛИИ

УДК 78.071.1+782

DOI: 10.31866/2616-7581.2.2018.153388

*Аделіна Єфіменко,
доктор мистецтвознавства,
професор філософського факультету,
Український вільний університет,
Мюнхен, Німеччина,
професор кафедри історії музики,
Львівська національна музична академія
імені Миколи Лисенка,
Львів, Україна
e-mail: musikwiss@gmx.de
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4278-5016>*

ФРАНЦ КСАВЕР МОЦАРТ І ОПЕРА

Стаття присвячена психолого-когнітивній проблемі «нездійснених задумів» на прикладі творчості Моцарта-сина. Актуальність дослідження Франца Ксавера Моцарта зумовлена подальшим вивченням сторінок його діяльності у Львові, а також відгуком на події навколо імені Моцарта-сина, пов'язані з фестивалем LvivMozArt. Мета даної статті – розглянути комплекс «імені» Моцарта-сина у контексті оперної справи Львова, вплив «імені» Моцарта-батька, а також контекст «нездійсненого» задуму» Вольфганга Амадея Моцарта у Мюнхені. Наукова новизна роботи полягає у вивченні нової перспективи «культу Моцарта-сина» у Львові і ставить завдання розширити орбіту європейських міст, які активно плекають «культ Моцарта» (Зальцбург, Відень, Мюнхен). В роботі застосовані методи дослідження: *культурно-історичний* – при аналізі творчості Моцарта-сина і Моцарта-батька у контексті мистецького розвитку Мюнхена і Львова, *компаративного* – при аналізі умов творчого буття спадщини Моцарта-сина і Моцарта-батька, *біографічного* і *психолого-когнітивного* у розвідках проблем «Моцарт-син і опера», «Моцарт-син і Моцарт-батько», «Моцарт і жінки». Життя Моцарта-сина було обтяжене серйозними психологічними конфліктами. З одного боку, – дилеми син-батько, син-матір, з іншого – жорстока геометрія «любовного трикутника». Драма забороненого кохання до дружини губернського радника сягає порівнянь з вагнерівським Liebestod, адже «Трістан і Ізольда» появою на світ завдячує саме нездійсненому коханню Вагнера до Матільди Везендонк. Причиною неусвідомлених, а можливо й свідомих, спроб втечі від самого себе Моцарта-сина могла бути як слава батька-генія, так і пристрасть до Йозефіни, сублімована у творчості. Чим не сюжет для нової опери про «львівського» Моцарта? До уваги слухні паралелі з творчими долями інших відомих мистців – і не тільки сучасників Франца Ксавера Моцарта. Таїна творчої кризи, яка обертається підйомом, перешкоди на цьому шляху різних зовнішніх і внутрішніх факторів і як результат страждання, розчарування, сублімація творчості, навіть божевілья – все це ставить Франца Ксавера Моцарта в один ряд з композиторами Робертом Шуманом, Францом Шубертом, Ріхардом Вагнером, Гаetano Доницетті, Густавом Малером, з поетами і художниками

Ніколаусом Ленау, Фрідріхом Гельдерліном, Адольфом Вельфлі, Луї Суттером, Робертом Вальзером та багатьма іншими.

Ключові слова: Моцарт-син, Моцарт-батько, опера, творча криза.

Вступ. Львів серед львів'ян завжди був містом сина Моцарта, Моцарта молодшого – Франца Ксавера. **Актуальність** даної статті зумовлена відгуком на події навколо імені Моцарта-сина в Україні. Минулого року фестиваль LvivMozArt, присвячений Францу Ксаверу, активно включив Львів у орбіту європейських міст, які активно плекають «культ Моцарта» – Зальцбурга, Відня, Мюнхена. Перспектива Львова збагатити світову Моцартіану (не тільки географічно), спонукала до активної наукової, виконавської і проектно-просвітницької співпраці з Моцартеумом. Одним з найважливіших «радників» у цій справі могла би стати і Баварська державна опера, яка має унікальний досвід оперної культури міста, пов'язаний з іменем «мюнхенського Моцарта». Невипадково оперний театр репрезентує історію, етапи становлення, оперну традицію, сучасні режисерські інновації, слідуючи ніцшеанському заповіту «як стати тим, ким ти є» («wie man wird was man ist») (Nietzsche, 2005). Підтримка бізнесових структур (наприклад BMW) надає пріоритети не розкрутці ідей типу Mozart-Kugel, а рецепції творчої спадщини Моцарта, розвитку історичних і альтернативних виконавських інтерпретацій, науково-дослідницьким проектам, видавничій справі, тощо. І все тому, що для Мюнхену надмірне вшанування Моцарта є важливим фактором реабілітації перед ім'ям генія, якого місто свого часу не помітило, не прийняло, не підтримало. Проте Моцарт залишив у спадщину музичній історії Баварії одну із своїх найдорогоцінніших перлин – оперу «Ідомей». «Мюнхенський Моцарт» для Баварської Staatsoper не бренд, не культ, а бог. Ким стане «львівський Моцарт», невизнаний за життя ані у Відні, ані у Мюнхені, ані у Львові, покаже майбутнє. Але Львів зробив і продовжує робити великий внесок у розвиток виконавської традиції творів Франца Ксавера Моцарта.

Мета даної статті – розглянути комплекс 'імені' Моцарта-сина у контексті оперної справи Львова, вплив на неї 'імені' Моцарта-батька, а також контекст «нездійсненого» задуму» Вольфганга Амадея Моцарта у Мюнхені.

Виклад основного матеріалу. Виконанням Реквієму В.А. Моцарта пам'яті батька (у день смерті В.А. Моцарта 5.12.1826 у Соборі Св. Юра)¹, Франц Ксавер віддавав шану спадщині батька. Будучи капелю майстром австрійського театру у Львові, велику роль надавав також популяризації

¹ Ініціатором встановлення меморіальної таблиці на Соборі Св. Юра був Дмитро Колбін, професор кафедри скрипки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, почесний голова Львівського Моцартівського товариства.

його опер. На жаль, про долю його участі у львівських постановках залишилося мало свідчень, але відомо, що театри Львова (австрійський або німецький і польський) на той час надавали значно більшої уваги постановкам опер Моцарта, ніж сьогодні. Дослідники історії музичного театру Галиції свідчать про те, що «Львів був давнім великим театральним центром Європи», зокрема, у монографії «Музичні вистави львівських театрів: 1776-2001» О. Паламарчук читаємо: «Протягом семи років (1792–1799) з німецьким театром співпрацював скрипаль і композитор Юзеф Ельснер. Афіші, опис яких зберігся, анонсували назви трьох опер Вольфганга Амадея Моцарта: «Дон Жуан», відразу після пражської прем'єри, згодом «Милосердя Тита» і «Чарівна флейта». Ці вистави користувались успіхом і не сходили з репертуару до 40-х років ХХ ст.» (Паламарчук, 2007). Дослідниця фіксує також і інші постановки опер В. А. Моцарта, які, очевидно, застав на сцені, а в деяких і міг пізніше приймати участь Франц Ксавер Моцарт. Серед них – «Весілля Фігаро» (5.3.1792), «Чарівна флейта» (21.9.1792), «Дон Жуан» (1794), «Милосердя Тита» (точна дата прем'єри відсутня), «Викрадення зі сералю» (орієнтовно 1789 рік).

Як бачимо, поняття «репертуарна трійка» щодо моцартівських опер, якою обмежуються зараз українські оперні театри, тоді не існувало, а якщо згадати про Мюнхен, то таке обмеження могло би викликати і непорозуміння у відвідувачів Баварської опери. Не «Весілля Фігаро», «Дон Жуан» і «Чарівна флейта», а «Мітрідат, цар Понтійський», «Ідомей» і «Милосердя Тита» відтворюють щось на кшталт альтернативного міні-циклу опер, об'єднаних спільною дилемою влада/особистість, син/батько. Тому слушним для міста Моцарта-сина здається розширення репертуару саме у бік такої альтернативної «трійки». Крім того, останній оперний опус Моцарта «Милосердя Тита», безперечно, заслуговує на повернення до репертуару Львівської опери, адже безпосередню участь у його виконанні приймав Франц Ксавер (на цей факт вказує німецький музикознавець К. Ноттельманн, автор фундаментальної 2-томної монографії «Моцарт-син»). Зі свого боку, О. Паламарчук свідчить, що на афішах німецького театру у Львові поряд з іменами диригентів А.-Т. Брауна і Й. Ернесті зустрічається прізвище Франца Ксавера Моцарта, котрий займав посаду капельмейстера німецького театру.

У світлі сказаного перспективною видається ідея кооперації між Мюнхеном і Львовом у дослідженні проблематики Моцарт-син & Моцарт-батько. Відома прив'язаність до Львова і Мюнхена генерального музичного директора Баварської Staatsoper Кирила Петренка, а в першу чергу – арт-директорки фестивалю LvivMozArt і шеф-диригентки Філармонійного оркестру і Опери міста Грац Оксани Лінів. Над

мюнхенською постановкою «Милосердя Тита» (*La Clemenza di Tito*) (2014) обидва маестро працювали разом. Є надія, що і Львів не пропустить свій шанс повернути місту оперу «Милосердя Тита» через 200 років забуття.

До речі, у Мюнхені забуття «Ідоменей» не було таким тривалим. Оперу поновили в репертуарі через 64 роки. 12 січня 1845 року «Ідоменей» знову з'явився на оперних афішах. Проте за життя композитора «Ідоменей» (повна назва «*Idomenco, re di Creta, ossia Pii ed Idamante*») виконувався лише двічі. Прем'єра, яка зіграла доленосну роль у творчій біографії Вольфганга Амадея Моцарта, відбулася 29 січня 1781 року у мюнхенському Резиденц-Театрі (*Cuvilliés-Theater*) під час традиційного зимового карнавалу. Після завершення карнавальних торжеств Моцарт приймає важливе рішення пожертвувати матеріальною стабільністю при дворі архієпископа і, водночас, гармонійними стосунками з Леопольдом Моцартом. Звільнившись від роботодавця і опіки батька, Моцарт відважується на шлях першого у Європі «вільного музиканта». Його блискавична кар'єра, неймовірна кількість опусів (KV 626) за відносно короткий період життя стали об'єктом досліджень феноменології творчості і психологічних аспектів жертвовності *homo creator*.

Слід зауважити, що «Милосердя Тита» було популярним у Львові ще до того, як Франц Ксавер став львів'янином. Як засвідчує німецький музикознавець К. Ноттельман, у 1811 році силами музикантів-аматорів відбулося концертне виконання «Милосердя Тита». Через три роки, під час візиту до Львова королеви Сицилії Кароліни Августи у січні 1814 року за участі Кароля Ліпінського, Франца Ксавера Моцарта і Жозефіни Бароні Кавалькабо відбувся концерт, який вінчала увертюра з опери «Милосердя Тита» (Nottelmann, 2009).

Цікаво, що переїзд Франца Ксавера до Львова спонукали майже ті ж причини, що і Вольфганга Амадея до Відня – невизнання, прагнення самостійності, пошук особистісної та творчої незалежності і самореалізації. Проте Франц Ксавер, на жаль, ніколи не наважувався на створення опери. Психологічно син не зміг до кінця життя позбавитися певного комплексу меншовартості перед генієм великого батька.

Але як і чому виникають оперні задуми? З яких джерел черпають їх композитори?

З цього приводу варто згадати цікаві факти. Ось про який задум, присвячений В.А. Моцарту, розповів український композитор-шестидесятник, яскравий представник «українського авангарду» Леонід Грабовський (він поділився своїм задумом з композитором Олександром Щетинським, який своєю чергою опублікував нещодавно «діалоги з Грабовським» у монографії, що нагадала яскраві традиції «Діалогів» Стравінського і Крафта, Зінкевич і Нест'євої з Сільвестровим, Кияновської зі Скориком тощо.

Олександр Щетинський: А в подальшому не було театральних задумів?

Леонід Грабовський: Був такий випадок: ще зовсім молодий Соломон Волков, який тоді керував оперною секцією студентського науково-творчого товариства Ленінградської консерваторії, приїхав до Києва разом з ансамблем сучасної опери із двома одноактними оперними виставами ленінградських композиторів. Вже не пам'ятаю ані сюжетів, ані хто були автори. Ми з ним стикнулися у дверях Київської консерваторії, в тамбурі, і він почав розвивати переді мною ідею: «Вам треба писати оперу «Моцарт і Сальєрі». Я кажу: «Так вже ж є одна у Римського-Корсакова». – А яка Вам різниця? Ви пишть свою оперу!» Вже тоді до нас доходили перші відомості про нові течії в драматургії, в постановці. І я подумав: «Модернізуємо сюжет. Моцарт і Сальєрі сидять у кав'ярні, слухають якусь музику, і раптом лунає щось Веберна. Це позитив, а якась попса – це негатив». Потім я думав, що Моцарт буде у В'єтнамі, і його там вб'ють. Потім промова Івана Дзюби на похованні Моцарта. А закінчуватися опера мала б Етюдом Штокгаузена «Ритмічні каданси у Моцарта» у виконанні хору. Отака ідея була. Я так і не зреалізував її. А що Ви думаєте про неї?

О.Щ. Та шкода, що не зреалізували. Цікава ідея. Коли саме вона у Вас постала?

Л.Г. Десь за кілька місяців після тієї розмови в тамбурі консерваторії між дверима, в кінці зими 1968 року.

О.Щ. На той момент Ваші чеховські опери давно вже були написані. (ред. – «Юбілей», «Предложение», «Медведь».

Л.Г. Так, вже були, тільки в клавірі. Я їх закинув, партитуру не робив. (...)

О.Щ. А чому Ви не завершили Ваші опери?

Л.Г. Тоді в мене терпець урвався і стало раптом нецікаво продовжувати, бо я кинувся писати Трію, а потім «Мікроструктури», «Пастелі»...

О.Щ. Це все 1964 рік?

Л.Г. Так. «Медведя» я дописав 27 грудня 1963 року, а «Предложение» – 30 березня 1964-го, і вже думав про нову музику. В голові була ідея «Моря», яка тоді ж прийшла до мене вночі, я прокинувся від неї, раптом усвідомивши, що відкривається стилістичний прорив у новочасність (Щетинський, 2017).

Друга історія торкається задуму написання опери швейцарським композитором Гайнцем Голлігером, який у 60-х роках співпрацював з Леонідом Грабовським. Ідея зреалізувалася. Свою оперу композитор присвятив фатальному коханню і божевіллю поета Ніколауса Ленау. Задум опери «Луна» зародився у Голлігера несподівано. Забуті вірші німецького поета-романтика Ніколауса Ленау (Франц *Німбіш* Едлер фон *Штреленау*, 1802–1850), розкритиковані поетами-сучасниками за

конвенціоналізм, не привернули би уваги Голлігера, якби він випадково не натрапив у берлінській букіністичній книгарні на «Нотатки з Вінненталь» (Вінненталь – психіатрична лікарня поблизу Штутгарта, у якій поет перебував з 1844 по 1847 рік і невдовзі помер). «Нотатки з Вінненталь» стали для Голлігера справжнім відкриттям. Як відомо, бідермайер-вірші Ленау мали неймовірний успіх у віденських салонах і були покладені на музику більш як 805 композиторами, серед яких Карл Леве, Фенні Мендельсон-Гензель, Роберт Шуман (10 пісень), Франц Ліст, Фрідріх фон Флотов, Роберт Франц, Макс Брух, Гуго Вольф (20 пісень), Ріхард Штраус, Арнольд Шенберг, Альбан Берг, Отмар Шоек (42 пісні). Однак регулярно публіковані й високо оплачувані поезії «здорового» поета не йшли у порівняння з обривчастими, лаконічними афоризмами «Нотаток» божевільного Ленау, які, на думку Голлігера, випередили стиль Франца Кафки, Георга Тракля, Георга Гейма.

Моцарт-син не створив жодної опери. Але, помислимо з протилежного боку, а саме, чи не міг би Франц Ксавер, його життя, творчість, історія «великого кохання» послужити для українських композиторів імпульсом нового задуму? Адже в літературі вже миємо такий артефакт. Цього року вийшов друком новий популярний роман «Моцарт із Лемберга» Богдана Коломійчука – сучасного українського письменника. Популярний автор-белетрист пропонує свою версію історії життєтворчості Франца Ксавера Моцарта, якого доля майже на три десятиліття пов'язала зі Львовом. Попри успадкований талант, Франц Ксавер не досяг слави В.А., але життя його було насичене служінню творчістю, пам'яттю про батька і своєму «великому коханню» до одруженої жінки.

Голлігер також присвятив оперу Ніколаусу Ленау, захопившись спочатку історією «великого кохання» Ленау до одруженої Софі фон Левенталь. Поетизація нещасливої долі, залежності від комплексів, а головне, вивчення імпульсів творчості маніш-депресивної персони, причин і наслідків розумової регресії, ба навіть психічного розладу. Історія кохання молодшого Моцарта у Львові була у чомусь іншою, у чомусь подібною. Як відомо, «львівський Моцарт» кохав дружину губернського радника Людвіга Каетана Бароні фон Кавалькабо співачку Йозефіну Бароні фон Кавалькабо. Жорстока геометрія «любовного трикутника» мала і позитивні наслідки – розквіт творчої, педагогічної, виконавської (піаніст, капельмейстер) діяльності Моцарта-сина у Львові: заснування хорового товариства Св. Цецилії, успішні концерти і гастролі в Європі, фундація зальцбурзького Моцартеуму. Разом з тим, самотність інтроверта спонукала Франца Ксавера протягом життя «розчинитись у юрбі, серед чиновництва, на яке була так багата Австро-Угорщина».

Наукова новизна роботи полягає у вивченні нової перспективи «культу Моцарта-сина» у Львові і ставить завдання розширити орбіту

європейських міст, які активно плекають «культ Моцарта» (Зальцбург, Відень, Мюнхен).

Висновки. Життя Моцарта-сина було обтяжене серйозними психологічними конфліктами. З одного боку, - дилеми син-батько, син-матір, з іншого – жорстока геометрія «любовного трикутника». Драма нездійсненого кохання до дружини губернського радника сягає порівнянь з вагнерівським Liebestod, адже «Трістан і Ізольда» появою на світ завдячує саме нездійсненому коханню Вагнера до Матільди Везендонк. Причиною «неусвідомлених, а можливо й свідомих, спроб втечі від самого себе» Моцарта-сина могла бути як слава батька-генія, так і пристрасть до Йозефіни, сублімована у творчості. Чим не сюжет для нової опери про «львівського Моцарта»? До уваги слухні паралелі з творчими долями інших відомих мистців –і не тільки сучасників Франца Ксавера Моцарта. Таїна творчої кризи, яка обертається підйомом, але якій завжди погрожують багато зовнішніх і внутрішніх факторів, і якщо не божевілля, то страждання, розчарування, сублімація творчості ставить Франца Ксавера Моцарта в один ряд з композиторами Робертом Шуманом, Францом Шубертом, Ріхардом Вагнером, Гаetano Доніцетті, Густавом Малером, з поетами і художниками Ніколаусом Ленау, Фрідріхом Гельдерліном, Адольфом Вельфлі, Луї Суттером, Робертом Вальзером та багатьма іншими.

Перспективи подальшого дослідження. Ось кілька додаткових думок, фактів, ідей, які могли надихнути сучасних композиторів на роздуми у пошуках можливого оперного сюжету. Франц Ксавер пішов з життя у Карлсбаді у віці 53 років розчарованим, нещасним і хворим (з діагнозом виразки шлунка). Шуман і Ленау померли майже в одному віці 46-48 років від душевного захворювання. Невидимі перетини долі пов'язують цих мистців. Композиторський талент дочки Йозефіни Юлії, учениці Франца Ксавера, щиро цінував Роберт Шуман, рецензуючи її ор.8. А свою «Гумореску» ор.20 Шуман присвятив Юлії Бароні фон Кавалькабо.

Талант іншої учениці Франца Ксавера – знаменитої співачки Кароліни Унгер – захоплював Ніколауса Ленау. Її вчителями були також і друг Франца Шуберта Йоганнес Міхаель Фогль, і Алоїзія Ланге-Вебер – «велике кохання» Вольфганга Амадея Моцарта до Констанції. В опері «Луна» Голлігер знайшов оригінальний прийом музичної характеристики Кароліни Унгер. Для її ролі композитор написав нову музику до текстів арії Антонії з опери Доніцетті «Белісаріо», яку Кароліна співала на прем'єрі у венеціанській La Fenice, і знаменитої арії «Lascia ch'io pianga» з опери «Рінальдо» Генделя. Роман Ленау і Кароліни припинився внаслідок інтриг Софі фон Левенталь. Під її тиском Ленау написав лист Кароліні, у якому пропонував уславленій діві бельканто, котра співала навіть прем'єру 9 симфонії Л. Бетговена під орудою автора, розпрощатися

зі сценою. Голлігер дає зрозуміти, що трагічна роль *femme fatale* може знищити життя і свідомість поета, але не його таланти, який на грані божевілля відкриває невідомі горизонти «фантазії, яка не визнає обмежень».

Список посилань

- Паламарчук, О. (2007). *Музичні вистави львівських театрів (1776-2001)*. Львів: Сполом.
- Щетинський, О. (Ред.) (2017). *Композитор Леонід Грабовський. Лінії. Перехрестя. Акценти*. Харків: Акта.
- Nietzsche, F. (2005). *Ecce homo: wie man wird, was man ist*. München: Beck.
- Nottelmann, K. (2009). *W. A. Mozart Sohn, Der Musiker und das Erbedes Vaters*. Kassel: Bärenreiter.

References

- Nietzsche, F. (2005). *Ecce homo: wie man wird, was man ist* [Ecce homo: how to become what you are]. München: Beck [in German].
- Nottelmann, K. (2009). *W.A. Mozart Sohn, Der Musiker und das Erbedes Vaters* [W.A. Mozart's son, the musician and the Erbedes father]. Kassel: Bärenreiter [in German].
- Palamarchuk, O. (2007). *Muzychni vystavy lvivskykh teatriv (1776-2001)* [Musical performances of Lviv theaters (1776-2001)]. Lviv: Spolom [in Ukrainian].
- Shchetynskyi, O. (Ed.) (2017). *Kompozytor Leonid Hrabovskyi. Linii. Perekhrestia. Aktsenty* [Composer Leonid Grabovsky. Lines Crossing. Accents]. Kharkiv: Akta [in Ukrainian].

© Єфіменко А., 2018

UDC 78.071.1+782

Adelina Yefimenko,
Doctor of Arts, Professor of Philosophy Faculty,
Ukrainian Free University,
Munich, Germany,
Professor at History of Music Department,
Lviv National Music Academy
named after M. Lysenko,
Lviv, Ukraine
e-mail: musikwiss@gmx.de
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4278-5016>

FRANZ XAVER MOZART AND OPERA

The article is devoted to the psychological and cognitive problem of “stalled ambitions” on the example of Mozart-son. The research relevance of Franz Xaver Mozart is due to the further study of his activities spheres in Lviv, as well as respond to events concerning Mozart’s name, which is associated with the Festival MozArt. The purpose of the article is to review a range of Mozart-son’s name in the context of his opera-activity in Lviv, the influence of Mozart father’s name, as well as in the context of “stalled ambitions” of Wolfgang Amadeus Mozart in Munich. The scientific novelty of this work is aimed at exploring new perspectives of “cult of Mozart-son” in Lviv and intends to expand the orbit of European cities, actively developing “cult of Mozart” (Salzburg, Vienna and Munich). In the work such research methods were applied as cultural-historical, when analyzing the art of Mozart-son and Mozart-father in the context of artistic development of Munich and Lviv, comparative, when analyzing the conditions of art being of Mozart's-son and Mozart-father heritage, biographical, psychological and cognitive in studies of "Mozart-son and Opera, Mozart-son and Mozart ", "Mozart and women". Life of Mozart-son was burdened with the serious psychological conflicts. On the one hand it was the dilemma of the son-father, son-mother and the severe geometry of "love triangle" on the other hand. The drama of forbidden love to the wife of a provincial Advisor reaches the comparisons with Liebestod (German, love-death) by Wagner. "Tristan and Isolde" owes its emergence into the light of unrealized love Wagner to Mathilde Vezendonk. The reason of unconscious and perhaps conscious attempts of Mozart-son to escape from himself could be the glory of the father-genius as well as the passion for Jozefine, sublimated in his art works. Isn't it a plot for new opera about “Lviv” Mozart? The mystery of the creative crisis turning into the renaissance, insanity, misery, disappointment, creative sublimation puts Franz Xaver Mozart on an equal footing with such composers as Robert Schumann, Franz Schubert, Richard Wagner, Gaetano Donizetti, Gustav Mahler, poets and artists Nikolaus Lenau, Friedrich Gelderlinom, Adolf Velfli, Louis Sutterom, Robert Valzerom, and many others.

Key words: Mozart-son, Mozart-father, Opera, creative crisis.

УДК 78.071.1+782

*Аделина Ефименко,
доктор искусствоведения,
профессор философского факультета,
Украинский свободный университет,
Мюнхен, Федеративная республика Германия,
профессор кафедры истории музыки,
Львовская национальная музыкальная академия
имени Николая Лысенко
Львов, Украина
e-mail: musikwiss@gmx.de
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4278-5016>*

ФРАНЦ КСАВЕР МОЦАРТ И ОПЕРА

Статья посвящена психолого-когнитивной проблеме «неосуществленных замыслов» на примере творчества Моцарта-сына. Актуальность исследования Франца Ксавера Моцарта обусловлена дальнейшим изучением сфер его деятельности во Львове, а также откликом на события вокруг имени Моцарта-сына, связанные с фестивалем LvivMozArt. Цель данной статьи – рассмотреть комплекс ‘имени’ Моцарта-сына в контексте оперной деятельности во Львове, влияние ‘имени’ Моцарта-отца, а также контекст «неосуществленных замыслов» Вольфганга Амадея Моцарта в Мюнхене. Научная новизна работы направлена на изучение новых перспектив «культы Моцарта-сына» во Львове и ставит задачу расширить орбиту европейских городов, активно развивающих «культ Моцарта» (Зальцбург, Вена, Мюнхен). В работе применены методы исследования: *культурно-исторический* – при анализе творчества Моцарта-сына и Моцарта-отца в контексте художественного развития Мюнхена и Львова, *компаративного* – при анализе условий творческого бытия наследия Моцарта-сына и Моцарта-отца, *биографического и психолого-когнитивного* в исследованиях проблем «Моцарт-сын и опера», «Моцарт-сын и Моцарт-отец», «Моцарт и женщины». Жизнь Моцарта-сына было обременена серьезными психологическими конфликтами. С одной стороны, – дилемма сын-отец, сын-мать, с другой – жестокая геометрия «любовного треугольника». Драма запретной любви к жене губернского советника достигает сравнений с вагнеровским Liebestod. «Тристан и Изольда» обязана своим появлением на свет нереализованной любви Вагнера к Матильде Везендонк. Причиной неосознанных, а возможно и сознательных, попыток побега от самого себя Моцарта-сына могла быть как слава отца-гения, так и страсть к Йозефине, сублимированная в творчестве. Чем не сюжет для новой оперы о «львовском» Моцарте? Тайна творческого кризиса, оборачивающегося подъемом, безумием, страданием, разочарованием, творческой сублимацией ставит Франца Ксавера Моцарта в один ряд с композиторами Робертом Шуманом, Францем Шубертом, Рихардом Вагнером, Гаэтано Доницетти, Густавом Малером, с поэтами и художниками Николаусом Ленау, Фридрихом Гельдерлином, Адольфом Вельфли, Луи Суттером, Робертом Вальзером и многими другими.

Ключевые слова: Моцарт-сын, Моцарт-отец, опера, творческий кризис.

УДК 78.071.1(4УКР)

DOI: 10.31866/2616-7581.2.2018.153389

Ольга Коменда,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Східноєвропейський національний
університет імені Лесі Українки,
Луцьк, Україна
e-mail: olgakomenda@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7659-690X>

ЖАНРОВА ПАНОРАМА ТА ПЕРІОДИЗАЦІЯ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА

Мета роботи – встановити взаємовпливи між різними видами діяльності відомого сучасного українського композитора Олександра Козаренка та виявити, у який спосіб протікають ці процеси протягом творчого шляху митця. Методологія дослідження полягає в поєднанні культурно-історичного методу (вписування творчих здобутків митця в історичний контекст), компаративного методу (порівняння здобутків у різних видах діяльності) та системного аналізу (побудова жанрової системи й періодизація творчості). Наукова новизна статті зумовлена тим, що всі запропоновані в ній висновки і положення є повністю оригінальними, як такі, що визначені практичною роботою автора з нотними текстами, аудіо та відеоматеріалами й почерпнуті в особистому спілкуванні з О. Козаренком. Висновки запропонованої дослідницької роботи полягають у представленні творчості О. Козаренка у вигляді класичної моделі творчого універсалізму, розкритої в діахронічному та синхронічному аспектах, поданої в різноманітних музичних і позамузичних взаємозв'язках та впливах. Результати дослідження дають змогу застосування запропонованого підходу до творчості інших українських і зарубіжних композиторів з метою подальшого вивчення феномена творчого універсалізму.

Ключові слова: Олександр Козаренко, творча діяльність, універсальна творча особистість, модель творчого універсалізму, піаніст, композитор, музикознавець.

Олександр Козаренко вийшов на поприще української музики в 1990-х роках, на початку доби незалежності України. Його становлення як митця відбувалося в умовах активізації культурного діалогу із Західною Європою, пошуку нового обличчя української музичної культури, відродження її національної ідентичності. Визначальну роль в українській музичній культурі того часу почала відігравати молодша генерація композиторів, більшість з якої, за спостереженнями Богдана Сюті (2018), «уже не була чи майже не була скута старими догмами тоталітарного диктату» (с. 1). Серед її представників –Сергій Зажитко, Вікторія Польова, Олександр Щетинський, Галина Овчаренко, Олександр Гугель, Марина Денисенко, Вадим Журавицький, Микола Ковалінас та Олександр

Козаренко. Переважна більшість названих композиторів були випускниками Київської консерваторії, де вони навчалися в класах Мирослава Скорика (як, наприклад, Козаренко), Євгена Станковича, Івана Карабиця та Валентина Бібіка. Ці молоді композитори були добре знайомі з новою європейською музикою, а їх головною метою було презентувати українську музику на міжнародній арені.

Серед норм і цінностей представників цієї генерації було звернення до експерименту та сакральних тем, камернізація музичних жанрів і тяжіння до полідіяльній реалізації творчої особистості, зумовлене, зокрема, потребою негайного заповнення всіх ніш культури національним контентом.

Яскравим прикладом особистості такого типу став Олександр Козаренко, три основні сфери діяльності якого тісно пов'язані між собою: піаніст формує жанрово-інтонаційну базу композиторської творчості; він впливає на хід виконавських рішень; музикознавчі інтереси визначають напрям композиторських відкриттів.

Стосовно попередніх досліджень потрібно відзначити, що творчість О. Козаренка неодноразово привертала увагу багатьох українських музикознавців – Стефанії Павлишин (1993), Олени Чекан (1999, 2018), Юрія Чекана (1992, 1996, 2014), Наталії Швець-Савицької (2005), Лідії Мельник (2002) та багатьох інших. Так, С. Павлишин (1993) зауважила, що в стилі О. Козаренка «злилися західноєвропейський та український романтизм – на межі експресіонізму, однак у бік не перебільшення, викривлення, а поглибленого ліричного відчуття» (Павлишини С., 1993, с. 4). Н. Швець-Савицька (2005): «Спонтанні виблиски обдарування О. Козаренка, його улюблена гра в приміряння контрастних стильових масок органічно вписуються у ситуацію сучасного постмодерну» (Швець-Савицька Н., 2005, с. 362). Ю. Чекан (1996) вважає, що О. Козаренко залишається романтиком, «адже трагічне світовідчуття, мініатюризм, роздвоєність, інтерес до внутрішнього світу, міцна опора на фольклор – риси явно романтичні», але з іншого – «у технічному арсеналі композитора – всі досягнення ХХ століття – від алеаторики до мінімалізму; світовідчуття його зумовлене нашим часом; серед найважливіших ознак його стилю – філігранна робота за найрізноманітнішими моделями – від фольклорних, романтичних – до попсово-масових... Звідси – логіка й конструктивність мислення, що приховуються за зовні імпровізаційними, емоційно бурхливими звучаннями. Така дистанційованість від моделі додає музиці Олександра Козаренка ще одного смислового обертона – іронічного відсторонення. А це вже – риса тільки нашого часу» (Чекан Ю., 1996 с. 15).

Мета статті – встановити взаємовпливи між різними видами діяльності відомого сучасного українського композитора Олександра

Козаренка та виявити, як ці процеси розвиваються протягом творчого шляху митця.

Проаналізувавши жанровий зміст творчості О. Козаренка, потрібно зробити висновок про те, що її цілісну, із внутрішніми обумовленнями, систему складають камерні, театральні та духовні жанри. Так, сформовані романтичною традицією симфонічні та фортепіанні жанри постають лише кроками на шляху набуття майстерності. Генеза ж основних жанрів (камерна опера, мелодрама, балет, концерт, літургія, реквієм), відроджених у ХХ ст., має барокове походження.

Ядром жанрової системи є опозиція камерно/театральні – духовні жанри. Першим властиві взаємопереходи з камерного в театральний і навпаки, невеликі виконавські склади й масштаб, гранична індивідуалізація та інтелектуалізація образного змісту другим – великі виконавські склади й масштаб, робота за жанровою моделлю (канва – богослужбний текст), орієнтування на широку аудиторію, утілення ідеї синтезу на інтонаційному, стильовому, композиційному рівнях.

Обидві генеральні жанрові лінії творчості О. Козаренка в цілому достатньо реалізовані в українській музиці ХХ ст. Камерний жанр, наприклад, – у творчості Б. Лятошинського, Є. Станковича, М. Скорика, В. Сильвестрова й ін. У О. Козаренка відбувається продовження цієї лінії розвитку, проте зі своєю, притаманною лише йому рисою, – їх імпровізованою театралізацією.

Духовні жанри відроджуються в Україні, починаючи з 1990-х рр., і О. Козаренко стає одним із тих, завдяки кому це стає можливим. Певною мірою попередницею композитора в цьому плані можна вважати Лесю Дичко Проте, на відміну від неї, в О. Козаренка, окрім акапельних творів, з'являються вокально-симфонічна літургія, реквієм, причому з українськими текстами, тобто як синтез меси й літургії.

Хронологічно жанрову еволюцію творчості О. Козаренка представлено вектором: інструментальна – вокально-інструментальна творчість, по ходу якого багато уваги відведено камерній музиці з елементами театру й навпаки, як феномен домінуючих жанрових полів.

Періодизація творчості О. Козаренка обумовлена не тільки співвіднесенням його біографічної і стильової еволюцій, але й особливостями її протікання в основних сферах діяльності – композиції, виконавстві та музикознавстві.

Біографічна періодизація включає три періоди:

– 1978–1993 рр.: навчання у Львівському музичному училищі та Київській консерваторії, включно з аспірантурою, що закінчується захистом кандидатської дисертації;

– 1993–2010 рр.: педагогічна діяльність у Львівській музичній академії ім. М. Лисенка, в т.ч. у 1999–2001 рр. – на посаді проректора з наукової роботи, а з 2006 р. – на посаді завідувача кафедри теорії музики;

– з 2010 р. – педагогічна діяльність у Львівському національному університеті імені І. Франка.

Біографічна і стильова періодизація співвідносяться між собою з перетинаннями й накладаннями, зокрема і завдяки поверненню композитора до раніше створеного, редагуванню й уведенню його в нові художні концепції. Наприклад, спочатку написана як самостійна композиція «Оро» для ударних інструментів (1994) невдовзі стає частиною балету «Дон Жуан з Коломиї», а в 2004 р. її в переробленому вигляді перейменовано на «Старовинні вюрцбурзькі танці й дзвони святого Кіліана». Таких прикладів у творчості О. Козаренка чимало.

Ще одна особливість спостереженої еволюції (фортепіанна творчість – симфонічна – камерна – театр – духовна музика) полягає в тому, що перехід від домінування одного жанру до іншого не є одномоментним. Так, визрівання камерного розпочинається в 1988 р., з «Мікросхем» та «Ірмологіона», хоча початок інтенсивної роботи в ньому відноситься до 1994 р. З іншого боку, у тому ж 1994 р. заявляє про себе увага композитора до духовної музики – з'являється «Острозький триптих», але послідовне зацікавлення духовними творами розпочинається в 1996 р., зі «Страстей Господа нашого Ісуса Христа». Відлуння театрального жанру помітні в «Sinfoniaestravaganza», створений у 2001 р. Проте, імовірно, саме через захоплення духовним жанром цей твір аж до 2013 р. існував як суто концертний, і лише через 12 років отримав балетне втілення. Таких прикладів достатньо.

У зв'язку із цим визрівання наступного домінуючого жанру починається заздалегідь, поступово проростаючи крізь завершення попереднього періоду. Цей принцип можна назвати ланцюговим. Ним пояснюється високий ступінь стильової однорідності творчості митця. Цікаво, що глибокі жанрові та стильові процеси відбуваються на фоні фактичної відсутності чогось особливого в біографії митця.

Творчий шлях О. Козаренка складається із п'яти періодів.

І. Навчання: фортепіанна творчість (1982–1989)¹включає роки навчання О. Козаренка у Львівському музичному училищі (1978–1982), Київській консерваторії (1983–1988) та аспірантурі (1989–1992). У цей час істотне значення має конкурсна діяльність митця, відбувається кристалізація його виконавської, а також композиторської манери, пов'язаної зі створенням перших «Писанок», що засвідчує сам композитор (рубіжний рік– 1982-й).

¹ О. Козаренко зазначає: «1982-й рік – це початок моєї свідомої композиторської роботи. Це перша «Писанка», твір з якого почався мій «композиторський відлік». Все, що було до того, я вважаю, було підготовчим етапом».

II. Звернення до симфонічного жанру (1989–1994)² – короткий період, який також містить накладання з наступним. У цей час відбувається випробування індивідуального стилю композитора творами великої форми (концертно-симфонічний цикл – Скрипковий концерт, 1989–1994; варіаційний цикл – «Чакона», 1990; сонатно-симфонічний цикл – «Епістоли», 1991).

III. Камерна музика, музичний театр (1988–2001) – перший з основних періодів творчості митця, в якому представлено константні жанрові моделі й досягнуто самобутності його стильового почерку. Відлуння цього періоду спостерігаємо пізніше (нова редакція «Орестеї», 2013; «Sinfoniaestravaganza», 2013; дописана друга частина «Різдвяної Божественної Літургії», 2014 та ін.).

IV. Духовні твори (1994–2008) – другий з основних періодів творчості О. Козаренка. Звернення до духовних жанрів супроводжується увагою композитора до сакральних наспівів, прийомів партесного письма, манери співу Києво-Печерської лаври і презентується створенням масштабних богослужбних циклів, що виходять за межі церковної сфери.

V. Редагування створеного. Театр (з 2008). Завершення «Українського реквієму» стало ще одним рубіжним моментом стильової еволюції О. Козаренка. Після 2008 р. з'явилося не так багато творів, проте дописано другу й третю частини «Sinfoniaestravaganza» (2013), підготовлено балетну версію твору, здійснено другу редакцію, а по суті – кардинальне переосмислення «Орестеї» (2013), створено Диптих на слова С. Майданської (2013) та «Співанку про Василинку» (2013), написано другу частину «Різдвяної Божественної Літургії» (2014). Крім того, цей період, як і попередні, має свого передвісника у вигляді нової редакції «Оро», створеної в 2004 р. («Alte Würzburger Tänze und die Glockendie Heilige Kilian») / «Старовинні вюрцбурзькі танці і дзвони святого Кіліана»).

На еволюцію творчості О. Козаренка впливають особливості його розвитку як виконавця та науковця. За 30 років виконавська манера піаніста не зазнала суттєвих видозмін, проте змінився репертуар і співвідношення між видами й формами концертнування.

Межею двох виконавських періодів О. Козаренка став кін. ХХ – поч. ХХІ ст. Монографічна бахівська програма (три концерти d-moll, f-moll, c-moll) завершила період інтересу піаніста до західноєвропейського барокового, класичного та романтичного репертуару (Й. С. Бах, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Ф. Шопен, Ф. Ліст, Р. Шуман, Е. Гріг, П. Чайковський, С. Рахманінов, О. Скрябін, С. Прокоф'єв). Надалі

²У 1988 р. О. Козаренко закінчив консерваторію як піаніст, а у 1989-му був переведений на п'ятий курс зі спеціальності «Композиція» й останній рік навчався в консерваторії тільки як композитор. Цього ж року він познайомився зі своїм майбутнім науковим керівником професором І.Ф. Ляшенком, який підкреслює межу роль 1989 р. у творчій біографії митця.

маестро ставитиметься до репертуару вибірково: це буде українська музика і музика ХХ ст. (Д. Бортнянський, М. Лисенко, М. Колесса, А. Кос-Анатольський, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, М. Скорик, Є. Станкович, О. Козаренко, Д. Шостакович).

Змінюються пріоритети форм концертування: раніше О. Козаренко виступав і соло, і в супроводі оркестру, і в різних типах ансамблю, а нині віддає перевагу сольному й камерно-інструментальному виконавству. Ймовірно, таке самообмеження виникло як компенсація великих оркестрово-хорових форм композиції, водночас відображаючи вікові зміни митця і пов'язані з ними прагнення осягнути ще не розкриті можливості звукової природи художнього образу.

На репертуарні зміни, очевидно, вплинула і наукова діяльність О. Козаренка, який у 2001 р. захистив докторську дисертацію, присвячену проблемі національної музичної мови і творчості М. Лисенка зокрема. Наступне десятиліття було сфокусованим на виконанні творів М. Лисенка та української музики ХХ ст. Імовірно також, що тривалою діяльністю у Львові, який поки так і не став «своїм» для композитора, зумовлена його зацікавленість творами галицьких композиторів – М. Колесси, Н. Нижанківського, А. Кос-Анатольського, рідко виконуваних сучасними піаністами. Отже, межа ХХ – ХХІ ст. – важливий рубіжним моментом і у виконавстві, і в науковій праці, і в композиторській творчості О. Козаренка.

Узагальнюючи висновки, варто зазначити, що взаємообмін ідей між видами творчої діяльності О. Козаренка має інтенсивний характер протягом усього творчого шляху митця, а їхнє втілення є перехресним: усі зазначені властивості практично рівномірно виявлені в діяльності піаніста, композитора й музикознавця. У зв'язку з цим можна стверджувати універсальний характер творчих здобутків митця, а структуру його творчої діяльності розглядати як ідеальну модель музично-творчого універсалізму. Водночас варто відзначити, що в ранній творчості, з домінуванням у ній фортепіанного жанру (а разом з тим це був період активної участі О. Козаренка у виконавських конкурсах), а також у камерній творчості 1990-х рр. (зокрема, у творах з фортепіано соло), вочевидь, вирішальну роль виконував виконавський складник, визначаючи напрям розвитку творчої особистості митця. Натомість у період створення масштабних духовних полотен 2000-х рр. очевидним став пріоритет композиції. Сьогодні ж спілкування з О. Козаренком засвідчує, наскільки сильно на генерування його провідних художніх образів і смислів впливає коло висунутих ним самим наукових ідей.

Спроба визначення жанрової панорами та періодизації творчої діяльності О. Козаренка, здійснена в цій статті, визначає особливості його неординарної індивідуальності і може використовуватися як модель для схожих за завданнями досліджень творчого функціонування інших

композиторів – і українських, і зарубіжних – з метою вдосконалення існуючих поглядів на характер та специфіку перебігу музично-історичних процесів.

Список посилань

- Іванова, С. (2013, 26 серпня). Олександр Козаренко: розмова з ювіляром. *Збруч*.
- Мельник, Л. (2002). Українське бароко в просценіумі сучасного музичного мистецтва (опера О. Козаренка «Час покаяння»). *Вісник Львівського національного університету ім. І. Франка*. Серія: *Мистецтвознавство*, 2, 109-114.
- Павлишин, С. (1993). Композитори-лірики. *Музика*. 1993. №3, 3-4.
- Сюта, Б. (2002). Українська музика молодшої генерації композиторів. *Musica Ukrainica*, 20. Взято з http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-syuta-youngukrcomp.html
- Чекан, О.Е. (1999). Художній простір музичного твору: генеза та функціонування. (Дисертація кандидата мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, Київ.
- Чекан, Ю. (1992, 17 жовтня). Біля фестивальної карти. *Культура і життя*.
- Чекан, Ю. (1996). Музичний світ Олександра Козаренка. *Музика*, 3, 3-15.
- Чекан, Ю. (2014). Музичний світ Олександра Козаренка (про індивідуальний вимір інтонаційного образу світу у камерній творчості 90-х років). В *Festschrift кафедри історії музики етносів України та музичної критики НМАУ імені П.І. Чайковського*. Ніжин: Видавець Лисенко М.М.
- Швець-Савицька, Н. (2005). У сорокаліття композитора, п'яніста і музиколога Олександра Козаренка. *Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка*, 10, 360-365.

References

- Chekan, O.E. (1999). Khudozhnii prostir muzychnoho tvoruu: heneza ta funktsionuvannia [Artistic space of a musical work: genesis and functioning]. (Candidate's thesis). Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho, Kyiv [in Ukrainian].
- Chekan, Yu. (1992, October 17). Bilia festyvalnoi karty [Near the festival card]. *Kultura i zhyttia* [in Ukrainian].
- Chekan, Yu. (1996). Muzychnyi svit Oleksandra Kozarenka [Musical world of Alexander Kozarenko]. *Muzyka*, 3, 3-15 [in Ukrainian].
- Chekan, Yu. (2014). Muzychnyi svit Oleksandra Kozarenka (pro indyvidualnyi vymir intonatsiinoho obrazu svitu u kamernii tvorchoosti 90-kh rokiv) [Musical world of Alexander Kozarenko (on the individual measurement of the intonational image of the world in the chamber art of the 90s)]. In *Festschrift kafedri istorii muzyky etnosiv Ukrainy ta muzychnoi krytyky NMAU imeni P.I. Chaikovskoho* [Festschrift of the Department of Ethnic Music History of Ukraine and musical criticism of the NMAU named after P.I. Tchaikovsky]. Nizhyn: Vydavets Lysenko M.M. [in Ukrainian].

- Ivanova, S. (2013, August 26). *Oleksandr Kozarenko: rozmova z yuviliarom* [Oleksandr Kozarenko: conversation with a jubilant]. Zbruch [in Ukrainian].
- Melnyk, L. (2002). *Ukrainske baroko v prostseniimi suchasnoho muzychnoho mystetstva (opera O. Kozarenka «Chas pokaiannia»)* [Ukrainian Baroque in the contemplation of modern musical art (opera O. Kozarenko "The Time of Repentance")]. *Visnyk Lvivskoho natsionalnoho universytetu im. I. Franka. Series: Mystetstvoznavstvo*, 2, 109-114 [in Ukrainian].
- Pavlyshyn, S. (1993). Kompozytory-liryky [Composer-lyrics]. *Muzyka*, 3, 3-4.
- Shvets-Savyt'ska, N. (2005). U sorokalittia kompozytora, pianista i muzykolooha Oleksandra Kozarenka [At the fortieth birthday of composer, pianist and musicologist Oleksandr Kozarenko]. *Naukovi zbirky LDMA im. M. Lysenka*, 10, 360-365 [in Ukrainian].
- Siuta, B. (2002). *Ukrainska muzyka molodshoi heneratsii kompozytoriv* [Ukrainian Music of the Younger Generation of Composers]. *Musica Ukrainica*. Retrieved from http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-syuta-youngukrcomp.html [in Ukrainian].

© Коменда О., 2018

UDC 78.071.1(4УКР)

Olha Komenda,

Ph.D. in Arts, Associate Professor,

Lesya Ukrainka Eastern European

National University,

Lutsk, Ukraine

e-mail: olgakomenda@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7659-690X>

GENRE PANORAMA AND PERIODIZATION OF CREATIVE ACTIVITY OF OLEKSANDR KOZARENKO

The purpose of the article is to determine mutual influences between the various activities of the famous contemporary Ukrainian composer Oleksandr Kozarenko and to discover how these processes take place during the creative way of the artist. Methodology of investigation combines the cultural-historical method (the inclusion of creative achievements of the artist in the historical context), the comparative method (comparison of achievements in various activities) and system analysis (construction of the genre system and periodization of creativity). Scientific novelty of the article is due to the fact that all the conclusions and positions of the paper are completely original, they are the result of the author's practical work with musical texts, audio and video materials and some of them have been taken in personal communication with Oleksandr Kozarenko. The proposed study are presented Kozarenko's creativity as a classical model of creative universalism, disclosed in diachronic and synchronic aspects and described of many musical and non-musical interconnections. The results of the study give the opportunity to apply the suggested approach to creativity of other

Ukrainian and foreign composers for further studying the phenomenon of creative universalism.

Key words: Olexandr Kozarenko, creative activity, universal creative personality, a model of creative universalism, pianist, composer, musicologist.

УДК 78.071.1(4УКР)

*Ольга Коменда,
кандидат искусствоведения, доцент,
Восточноевропейский национальный университет
имени Леси Украинки,
Луцк, Украина
e-mail: olgakomenda@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7659-690X>*

ЖАНРОВАЯ ПАНОРАМА И ПЕРИОДИЗАЦИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКО

Цель работы – установить взаимовлияния между различными видами деятельности известного современного украинского композитора Александра Козаренко и выявить, каким образом протекают эти процессы в течение творческого пути художника. Методология исследования заключается в сочетании культурно-исторического метода (вписывание творческих достижений художника в исторический контекст), сравнительного метода (сравнение достижений в различных видах деятельности) и системного анализа (построение жанровой системы и периодизация творчества). Научная новизна статьи обусловлена тем, что все предложенные в ней выводы и положения полностью оригинальны, поскольку сформированы практической работой автора с нотными текстами, аудио и видеоматериалами и получены в личном общении с А. Козаренко. Выводы предложенной исследовательской работы заключаются в представлении творчества А. Козаренко в виде классической модели творческого универсализма, раскрытой в диахроническом и синхроническом аспектах, представленной в различных музыкальных и внемузыкальных взаимосвязях и влияниях. Результаты исследования позволяют применение предложенного подхода к творчеству других украинских и зарубежных композиторов с целью дальнейшего изучения феномена творческого универсализма.

Ключевые слова: Александр Козаренко, творческая деятельность, универсальная творческая личность, модель творческого универсализма, пианист, композитор, музыковед.

Наукове видання

**ВІСНИК
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Серія: Музичне мистецтво

Науковий збірник

Випуск 2

Головний редактор
Гуменюк Т.К.

Літературний редактор
Гурбанська А.І.

Редактор англomовних текстів
Діброва В.А.

Бібліографічний редактор
Степко В.В.

Дизайн обкладинки
Єцкало Ю.Ю.

**Технічне редагування
та комп'ютерна верстка**
Лук'яненко В.В.

Scientific publication

Научное издание

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

**ВЕСТНИК
КИЕВСКОГО
НАЦИОНАЛЬНОГО
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ
И ИСКУССТВ**

Series in Musical Art

Серия: Музыкальное искусство

Scientific collection

Научный сборник

Issue 2

Выпуск 2

Editor-in-chief
Humeniuk T.K.

Главный редактор
Гуменюк Т.К.

Literary editor
Hurbanska A.I.

Литературный редактор
Гурбанская А.И.

English texts editor
Dibrova V.A.

Редактор англоязычных текстов
Диброва В.А.

Bibliographic editor
Stepko V.V.

Библиографический редактор
Степко В.В.

Cover design
Yetskalo Yu.Yu.

Дизайн обложки
Ецкало Ю.Ю.

**Technical editing
and computer layout**
Lukianenko V.V.

**Техническое редактирование
и компьютерная верстка**
Лукьяненко В.В.

Підписано до друку: 26.12.2018. Формат 70x108 ¹/₁₆
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. друк арк. 13,65. Обл. др. арк. 9,19.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 3567

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