

ISSN 2519-4496

**Міністерство культури та інформаційної політики України**

**Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського**

**Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки  
та теорії і практики освіти**

Випуск 66

Збірник наукових статей

Харків  
2023

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського  
(Протокол № 8 від 30 березня 2023 року)

Свидощтво про державну реєстрацію КВ № 23371-13211ПР від 24.05.2018 р.

Видання включене до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України в галузі мистецтвознавства (спеціальність – 025), Наказ МОН України № 420 від 19 квітня 2021 р. Видання індексується базами даних: *Index Copernicus*, *Google Scholar*, *Бібліометрика української науки*, розміщено на платформі «Наукова періодика України» в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського НАН України та в Національному репозитарії академічних текстів.

**Головний редактор:** *Ніколаєвська Юлія Вікторівна (Nikolaievskaya Yuliya)* – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

**Редакційна колегія:** ► *Адамонієна Рута (Adamoniene Ruta)* – доктор філософії, професор, Університет Миколаша Ромеріса, Вільнюс, Литва. ► *Говорухіна Наталія Олегівна (Govorukhina Nataliya)* – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, ректор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Громченко Валерій Васильович (Hromchenko Valeriy)* – доктор мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи Дніпровської академії музики імені М. Глінки, Дніпро, Україна. ► *Каблова Тетяна Борисівна (Kablova Tetiana)* – кандидат мистецтвознавства, доцент, учений секретар ректорату Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва, Київ, Україна. ► *Карвашевська Моніка (Karwaszewska Monika)* – PhD hab., доцент, керівник відділу досліджень, розвитку персоналу та видавничої справи, Музична академія імені Станіслава Монюшка, Гданськ, Польща. ► *Копеляк Олег Олексійович (Kopeliuk Oleh)* – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри сольфеджіо та музичної освіти факультету музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Мартинюк Тетяна Володимирівна (Martyniuk Tetiana)* – доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри мистецьких дисциплін і методик навчання Університету Григорія Сковороди в Переяславі, Переяслав, Україна. ► *Петрович Мілена (Petrovic Milena)* – PhD, професор кафедри сольфеджіо та музичної освіти факультету музики Університету мистецтв у Белграді, Сербія. ► *Ракочі Вадим Олександрович (Rakochi Vadim)* – доктор мистецтвознавства, старший викладач кафедри інструментального виконавства Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», Київ, Україна. ► *Рощенко Олена Георгіївна (Roshchenko Olena)* – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Савченко Ганна Сергіївна (Savchenko Hanna)* – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Чернявська Маріанна Станіславівна (Chernyavska Marianna)* – кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Шановалова Людмила Володимирівна (Sharovalova Lyudmyla)* – доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Шьонінг Катерина (Schöning Kateryna)* – керівник наукових проєктів, лектор (історичне музикознавство), Інститут музикознавства Віденського університету, Відень, Австрія.

**Редактори-упорядники:** Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк.

Автори несуть повну відповідальність за зміст статей, добір, точність наведених фактів, цитат, власних імен та інших відомостей. Статті пройшли подвійне «сліпе» рецензування і перевірку на плагіат засобами сервісу «Unicheck».

**Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти:**  
зб. наук. ст. Вип. 66. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського;  
ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2023. 256 с.

Пропонована збірка музикознавчих праць містить низку наукових розвідок з історії музичного виконавства і композиторської практики (I розділ), питань взаємодії різних видів мистецтв у музично-сценічних композиціях з огляду на режисерську складову сучасного спектакля (II розділ), з освітньої проблематики інтердисциплінарного напрямку (III розділ).

Видання адресоване науковцям і фахівцям у галузі музичного мистецтва, аспірантам і студентам вищих мистецьких навчальних закладів та може бути цікавим любителям музики.

**ISSN 2519-4496**

**Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine**

**Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts**

**Problems of Interaction of Art, Pedagogy,  
Theory and Practice of Education**

Issue 66

Collection of research papers

Kharkiv  
2023

Recommended for publication by the Academic Council of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts  
(Minutes No. 8 of March 30, 2023)

Certificate of State Registration KB № 23371-13211IP of 24.05.2018.

The journal is included in category "B" of the List of scientific professional publications of Ukraine in the field of "Art Studies" (specialty 025), Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine No. 420 from April 19, 2021. The journal is indexed in Index Copernicus, Google Scholar, Bibliometrics of Ukrainian Science; it is placed on the platform "Scientific Periodicals of Ukraine" at V. I. Vernadsky National Library of Ukraine (National Academy of Sciences of Ukraine) and in the National Repository of Academic Texts.

**Editor in Chief:** *Nikolaievska Yuliya* – Doctor of Arts, Full Professor, Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

**Editorial board:** ► *Adamoniene Ruta* – PhD, Professor, Mykolas Romeris University, Vilnius, Lithuania. ► *Chernyavska Marianna* – PhD in Arts, Professor, Vice-rector for research of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ► *Govorukhina Nataliya* – PhD in Art Studies, Professor, Rector of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Honored Art Worker of Ukraine, Kharkiv, Ukraine. ► *Hromchenko Valeriy* – Doctor of Arts, Associate Professor, Vice-Rector for Research of the Dnipro M. Glinka Academy of Music, Dnipro, Ukraine. ► *Kablova Tetiana* – PhD, Associate Professor, Scientific Secretary of the Rectorate of the Kyiv Municipal Academy of Pop and Circus Arts, Kyiv, Ukraine. ► *Karwaszewska Monika* – PhD hab., Associate Professor, Faculty of Choral Conducting, Church Music, Arts Education, Eurhythmics and Jazz, Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk: Gdańsk, Polska. ► *Kopeliuk Oleh* – PhD in Arts, Associate Professor, Vice-rector for scientific and pedagogical work and international relations of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ► *Martyniuk Tetiana* – Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Art Disciplines and Teaching Methods of Hryhoriy Skovoroda University in Pereyaslav: Pereyaslav, Ukraine. ► *Petrovic Milena* – PhD, Professor, Department of Solfeggio and Music Education, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Serbia. ► *Rakochi Vadim* – Doctor of Arts, Senior Lecturer, Department of Instrumental Performance, Municipal Institution of Higher Education, Kyiv Regional Council, "Pavlo Chubynsky Academy of Arts", Kyiv, Ukraine. ► *Roshchenko Olena* – Doctor of Arts, Full Professor, Department of Ukrainian and Foreign Music, the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ► *Savchenko Hanna* – PhD, Associate Professor, Head of the Department of Composition and Orchestration, the Kharkiv National I.P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ► *Schöning Kateryna* – PhD, Head of scientific projects (PostDoc, Senior), University Lecturer (Historical Musicology), Institute of Musicology, University Vienna, Vienna, Austria. ► *Shapovalova Liudmyla* – Doctor of Arts, Full Professor, Head of the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

**Editors-compilers:** Larysa Rusakova, Yaroslava Serdiuk

The authors are fully responsible for the content of the articles, as well as the selection, accuracy of the facts, citations, proper names and other information. All the articles have been double blind reviewed and checked for overlaps / identities / similarities in texts by the *Unicheck* plagiarism check service.

**Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education:** collection of articles. Issue 66. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors-compilers L. Rusakova & Ya. Serdiuk. Kharkiv: KhNUA, 2023. 256 p.

The proposed collection of musicological works contains a number of scientific studies on the history of musical performance and compositional practice (Section I), issues of the interaction of various types of art in musical and stage compositions with regard to the directorial component of a modern production (Section II), on educational issues of interdisciplinary direction (Section III).

The publication is addressed to specialists in the field of musical art, students, graduate students of higher art educational institutions, and may be of interest for the music lovers.

## ЗМІСТ

## Розділ 1.

**Розвідки з історії музичного виконавства  
і практики композиції**

<i>Твердова Г. Є.</i>	Збірка <i>solfeggi</i> Карло Броскі (Фарінеллі): художня вершина методичної літератури <i>bel canto</i> ..... 9
<i>Бурцев М. В.</i>	Християнські образи у камерній вокальній музиці Західної Європи XIX–XX століть ..... 27
<i>Чуб М. А.</i>	Концепція фортепіанної творчості К. Сіндінга: досвід постромантичного світовідчуття ..... 42
<i>Оболенська М. М.</i>	Контрольована антиципація як психологічна настанова піаніста-концертмейстера (на прикладі Сонати № 2 для скрипки і фортепіано М. Равеля) ..... 61
<i>Пилипенко С. О.</i>	Творчий взаємовплив братів Ееспере та його віддзеркалення у Фортепіанному концерті Рене Ееспере ..... 79
<i>Попов Ю. К.</i>	Феномен метажанровості в музиці доби Модернізму та Постмодерну ..... 96
<i>Савченко Г. С.</i>	«Lacrimosa» Олександра Щетинського: музика, написана під час війни з вірою в перемогу Людяності і Світла ..... 108
<i>Демченко Д. А.</i>	Засоби створення нового комплексного звуку в електроакустичній музиці Остапа Мануляка ..... 126
<i>Кисляк Б. М., Токар Т. В.</i>	Загальні закономірності побутування акордеона у XX столітті ..... 141

Розділ 2.

**Шляхами мистецького синтезу**

- Каленіченко О. М.* Взаємодія мистецтв театру, кіно та музики в постмодерністських інтерпретаціях творів корифеїв режисером О. Ковшуном ..... 158
- Аннічев О. Є.* Метод, прийоми і стильові особливості режисури С. Пасічника (на прикладі вистав 2010–2020 років) ..... 176

Розділ 3.

**Творча й освітня діяльність  
в системі інтердисциплінарних зв'язків**

- Клендій О. Ю.* Музична редакція в аспекті міждисциплінарних зв'язків (сторінками зарубіжних досліджень) ..... 191
- Юрженко А. Ю.,  
Кононова О. Ю.* Особливості дистанційного навчання іноземної мови майбутніх моряків: модуль «Мистецтво» ..... 207
- Горлов А. С.,  
Блещунова К. М.* Фізичне здоров'я та перспективи його вдосконалення у студентів-музикантів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського ..... 221

TABLE OF CONTENTS

Section 1.

**Explorations in the history of musical performance  
and the practices of composition**

<i>Hanna Tverdova</i>	Collection of <i>solfeggi</i> by Carlo Broschi (Farinelli): the artistic top of <i>bel canto</i> ’ methodical literature .....	9
<i>Mykyta Burtsev</i>	Christian images in chamber vocal music of Western Europe of the 19–20 <sup>th</sup> centuries .....	27
<i>Maksym Chub</i>	Christian Sinding’s piano works: the experience of a post-romantic world perception .....	42
<i>Mariia Obolenska</i>	Controlled anticipation as a psychological attitude of the pianist-concertmaster (on the example of M. Ravel’s Sonata № 2 for Violin and Piano) .....	61
<i>Stanislav Pylypenko</i>	Creative interaction of the Eespere brothers and its reflection in the René Eespere’s Piano Concerto .....	79
<i>Yurii Popov</i>	The phenomenon of meta-genre in music era of Modernism and Postmodernism .....	96
<i>Hanna Savchenko</i>	«Lacrimosa» by Oleksandr Shchetynskyi: music written in wartime with the faith in triumph of Humanity and Light .....	108
<i>Dmytro Demchenko</i>	The means of creating a new complex sound in the electroacoustic music by Ostap Manulyak	126
<i>Bohdan Kysliak, Tetiana Tokar</i>	General patterns of existence of the accordion in the 20 <sup>th</sup> century .....	141

## Section 2.

**On the ways of art synthesis**

- Olha Kalenichenko* The interaction of the arts of theater, cinema and music in the postmodernist interpretations of the coryphaeus' works directed by O. Kovshun .....158
- Oleksandr Annichev* Method, techniques and stylistic features of S. Pasichnyk's stage direction (based on the performances of 2010–2020) ..... 176

## Section 3.

**Creative and educational activity  
in the system of interdisciplinary connections**

- Oleksandra Klendii* Music editing in the aspect of interdisciplinary connections (according to pages of foreign studies) .....191
- Alona Yurzhenko,* Features of distance teaching of foreign  
*Olena Kononova* language for future seafarers: module “Art” ..... 207
- Anatolii Horlov,* Physical health and prospects of its  
*Kateryna* improvement for music students of the Kharkiv  
*Bleshchunova* I. P. Kotlyarevsky National University of Arts ...221



Розділ 1.

**РОЗВІДКИ З ІСТОРІЇ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА  
І ПРАКТИКИ КОМПОЗИЦІЇ**

УДК 784.9(072):78.071.2(450)

DOI 10.34064/khnum1-6601

***Твердова Ганна Євгенівна***

Національна музична академія ім. П. І. Чайковського (Київ),  
аспірантка творчої аспірантури,  
викладач кафедри оперного співу, солістка Київської опери  
e-mail: annatverdova24@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0001-5511-7466

**Збірка *solfeggi* Карло Броскі (Фарінееллі):  
художня вершина методичної літератури *bel canto***

*Практичні аспекти періоду становлення вокальної техніки bel canto досі залишаються поза увагою дослідників. Специфічні методики навчання та виконавські практики на початку – в середині XVIII століття забезпечили появу нових вокальних якостей і технічних можливостей, призвели до оформлення нової естетики співу. Розвідку присвячено аналізу збірки вокальних вправ видатного співака-кастрата Фарінееллі з точки зору реконструкції практики постановки та вдосконалення співацького голосу. Вперше розглянуто збірку з 10 Solfeggi Фарінееллі в аспекті їх приналежності до системи музичної освіти в неаполітанських консерваторіях XVIII століття. Під час процедур виконавського аналізу нами реконструйовано практичний зміст вправ Фарінееллі. Методичний зміст збірки визначено як вершинну точку довгої лінії традиційних методичних розробок італійських педагогів-співаків, направлених на формування виконавської*

*й технічної майстерності, художнього смаку в нормативних параметрах «галантного» стилю.*

**Ключові слова:** *bel canto; solfeggi; вокальні вправи; canto figurato; вокальні орнаментальні фігури; неаполітанські консерваторії; «галантний» стиль.*

### **Постановка проблеми.**

Сучасне музикознавство в царині вокального мистецтва оперує знаннями, сформульованими в багатьох працях, які трактують проблему стилю опери XVIII – початку XIX століття як процес розквіту співу *bel canto*. Вокальна педагогіка звертається до методичних матеріалів, які містять «Школи співу» кінця XVIII – першої половини XIX століття. Натомість, практичні аспекти періоду зародження і становлення вокальної техніки *bel canto* залишаються поза увагою дослідників. Ця робота спрямована на вивчення маловідомих документальних свідчень існування та побутування методики постановки і вдосконалення співацького голосу, на яку спиралися не лише пересічні учні неаполітанських консерваторій, а й видатні співаки, справжні зірки своєї епохи.

В історії мистецтва є чимало постатей, які впродовж століть привертають до себе увагу, викликають захоплення, спонукають до досліджень. Таким, безумовно, є Карло Броскі (1704–1782), італійський співак-кастрат, відомий як Фарінееллі. Попри його загальнопоширену славу як артиста, світського та мистецького діяча, власні напрацювання Броскі в царині музичної композиції, включно з виконавським аранжуванням та орнаментуванням творів інших уславлених музикантів епохи, досі не отримали відповідної уваги та теоретичного осмислення. З огляду на важливість для сучасного виконавського мистецтва знання про історичні методики формування вокального апарату, окрему цікавість викликають вокальні вправи Броскі, направлені на відновлення та поліпшення професійних якостей співака.

**Останні дослідження і публікації.** Про схильність Карло Броскі до композиції, його твори та орнаментальні аранжування власного репертуару ще у 1920 роках повідомляв австрійський дослідник іта-

лійського вокалу Франц Хабек, однак цей музикант і вчений жодним словом не згадує про вправи славетного співака (Haböck, 1923; 1927). І це не дивно, з огляду на історію нещодавно віднайденого манускрипту, що зберіг для нас ці твори. Відомі дослідження Патрика Барб'є щодо історії кастратів (Barbier, 1989), життя й творчості Фарініеллі (Barbier, 1994) містять згадки про композиції переважно в пов'язанні з творчістю його старшого брата Рікардо Броскі – випускника неаполітанської консерваторії Санта Марія ді Лорето.

Загальні питання жанру вокальних вправ розглядаються у фахових роботах, зокрема у праці Валентини Антонюк (2007). В публікаціях вітчизняних дослідників стилю «прекрасного співу» Анни Бойко (2015) і Олександра Стахевича (2013) впроваджено думку, що формуванням своїх характерних рис техніка *bel canto* завдячує вимогам оперних постановок, розквіту жанру опери як такої, попри той факт, що жанри музичного театру до того часу існували вже достатньо довго без очевидних зсувів в естетиці та техніці співу. Проблематику методики музичної освіти та способів навчання співу хлопчиків у неаполітанських консерваторіях висвітлюють дослідження Роберта Гьєрдінгена (Gjerdingen, 2007; 2020), Джорджо Сангвінетті (Sanguinetti, 2005), Ніколаса Барагваната (Baragwanath, 2015; 2020), але жодна з праць не є результатом практичної проробки вокальних вправ та не містить висновків щодо результатів навчання співу саме за типовими вправами для кожного етапу навчання.

Вперше в музикознавчій літературі до збірки *solfeggi* Фарініеллі звернувся італійський музикознавець Луїджі Верді (Verdi, 2018); вчений опублікував також тексти цих вокальних вправ у сучасній нотації. Список з ймовірно втраченого рукопису самого Фарініеллі було знайдено в колекції артефактів та манускриптів Вітторіо Франческо де Белліса, яка наразі перебуває в архівах університету Сан-Франциско (США). Ця знахідка привернула увагу музикознавчої спільноти передусім як важливий факт музично-історичної науки та джерелознавства. Натомість нас буде цікавити практичний зміст вправ Фарініеллі, який можна реконструювати під час процедур виконавського аналізу.

**Метою дослідження** є з'ясування художнього та методичного потенціалу вправ Фарініеллі у процесі практичного засвоєння та ви-

конання матеріалу задля реконструкції визначальних аспектів його вокальної школи в контексті історичного становлення співацького стилю *bel canto*.

**Методологія дослідження.** Застосовано комплексний підхід до вивчення матеріалу: для визначення достовірності та характеристики джерела використано історико-критичний метод; порівняльно-описовий метод ужито для підкреслення образно-художньої значущості методичних мініатюр Фаріnellі; виконавський аналіз – для дослідження методичного змісту його вокальних вправ – *solfeggi*.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Кожен талант має отримати гарний вишкіл та певну огранку для того, щоб засяяти в усій своїй красі. Юному Карло Броскі пощастило стати учнем Ніколо Порпори, композитора і вокального педагога, чия методика подарувала світові кращих співаків того часу, серед яких, зокрема, були Гаetano Майорано (Каффареллі), Феліче Салімбені, Антоніо Уберті (Порпоріно), Реджина Мін(г)отті (Монтені), Катерина Габріеллі та навіть Йоганн Адольф Гассе. Система, за якою Порпора навчав своїх учнів, була загальною для всіх неаполітанських консерваторій. В ній музична освіта починалася з «розмовного» сольфеджіо (іт. *solfeggio parlato*), роками продовжувалася на уроках «проспіваного» сольфеджіо (іт. *solfeggio cantanto*), де завдання з суто вокальної точки зору ставали дедалі складнішими. В їх основі, як і в «розмовному» сольфеджіо, лежали навички сольмізації, але додавалися вимоги, пов'язані з грамотним вокальним інтонуванням. Відповідно, ця частина курсу безпосередньо сприяла розвитку слуху, чистоти інтонування і формуванню вокальної майстерності. Вправи були спрямовані на практичне засвоєння мелодичних моделей-кліше, що поліпшувало навички читання з листа і вокальну техніку (власне вокалізацію). Особливістю всіх вправ був обов'язковий гармонічний супровід. На початкових етапах супровід виконував викладач, а пізніше учні долучалися до гри та komponування партій – *partimento*, що було окремою обов'язковою дисципліною; згодом додавалися уроки контрапункту, й тільки потім відбувався розподіл учнів по інструментальних класах, відповідно до схильностей та природних обдарувань.

До необхідних навичок, що розвивалися на заняттях сольфеджіо та вокалу, належало вміння віртуозного прикрашання мелодії. Воно було невід'ємною частиною універсальної підготовки вихованців, яка передбачала володіння вмінням імпровізувати. Кінцевий результат роботи над «фігуруванням» мелодії можна уявити завдяки збереженим та опублікованим збіркам вправ, записаних з двома варіантами вокальної партії, один з яких фактично являв собою записану імпровізацію (її відрізняла велика кількість мелізматика та віртуозний ритм). Саме такий вершинний зразок подібної методичної літератури ми вбачаємо у віднайдених вправах Фарінееллі. Насправді перед нами твори, які за своїми художніми якостями можна було б порівняти з шедеврами «галантного»<sup>1</sup>, стилю отримай вони всі відсутні елементи запису повної партитури.

Історичний документ, детальний опис якого ми знаходимо у Л. Верді, є недатованим рукописним текстом, який озаглавлений як «Сольфеджіо [саме так – Г. Т.] пана Карло Броскі, названого Фарінееллі». Усі 12 сторінок зошиту написані одним почерком. На останній сторінці зазначений автор останньої 11-ї вправи – пан Антоніо Корні П'яченціно. З цього ми, слідом за Л. Верді, робимо припущення, що власником всієї збірки був саме Джованні Антоніо Корні (1739–1791). Ймовірно також, що й зошит був написаний рукою цього вшанованого випускника коледжу Альбероні в П'яченці (Верді, 2018)<sup>2</sup>.

Манускрипт має вигляд неповної копії з оригіналу, зробленої похапцем, для власних потреб людини, яка захоплювалася музикою, зокрема співом, та не володіла всіма професійними навичками, у тому числі грою *partimento* на клавесині (імпровізованої розгорнутої фактури акомпанементу по запису басового голосу). Саме на такий

---

<sup>1</sup> Одним з проявів якого дослідники вважають мистецтво *bel canto* (Dahms & Baker, 1925).

<sup>2</sup> Про контакти Фарінееллі і Корні можна висловлювати певні припущення. Їх знайомство цілком правдоподібно, адже Корні викладав філософію у Пармському університеті у 1776–1778 рр., у той час, коли Фарінееллі завершив свою кар'єру та мешкав у своїй садибі в передмісті Болоньї, в домі, наповненому колекціями музичних інструментів, партитур, живописних полотен.

висновок повертає той факт, що в жодній вправі не занотовано партії басу, адже *partimento* було характерною складовою всіх зошитів (*zibaldoni*) з вокальними вправами, які створювали для учнів неаполітанських консерваторій їхні знамениті вчителі-композитори, зокрема Н. Порпора. Отже, для адекватної характеристики художніх якостей збірки вправ слід реконструювати басову лінію.

Дозволимо собі ще одне припущення: видається, що, коли автор нотного списку починав записувати першу вправу, він ще не був упевнений, що матиме можливість записати весь вміст зошиту – на першій сторінці він написав слово «сольфеджіо» в однині. Переписана вокальна строчка вправ занотована в сопрановому ключі та містить одну виправлену помилку (скрипковий ключ замість сопранового на початку третьої вправи) та близько 20 не виправлених помилок, які переважно стосуються пропущених випадкових знаків альтерації та описок, які легко з'ясовуються на слух. Всі 10 записаних вправ не нумеровані та практично не відокремлені одна від одної, що також вказує на випадковий характер створення рукопису. Загальна тривалість всієї збірки вправ має становити близько 40 хвилин, у середньому чотири хвилини для кожної. Три з них написані в Ля-мажорі, два – у Фа-мажорі, по одній в До, Ре, Соль і Сі-бемоль мажорі. Лише одна вправа написана в мі-мінорі. Безсумнівно, вправи Фарінееллі, як і будь-які *solfeggi*, призначені для вокалізації на голосних «А», «Е» та «О».

Кожна з вправ містить дві частини, контрастні за характером і темпом (Адажіо та Аллегро<sup>3</sup>). Всі вправи написані для діапазону, типовому для жіночого сопрано, а не для голосу кастрата. Вірогідно, що, як і інші вчителі співу, Фарінееллі komponував *solfeggi* для своїх учнів та учениць, хоча ми і не можемо з упевненістю назвати ім'я учениці, для якої Фарінееллі міг створити такі складні, і, водночас, прекрасні з художньої точки зору вправи.

Зазначимо, що Фарінееллі все життя підтримував стосунки з Пармським двором, з яким був пов'язаний ще з часів драматичної

---

<sup>3</sup> Точніше, «ададжо», від італійського «*adagio*» – «як зручно», тобто *Adagio* – повільно, спокійно, комфортно; італійське *Allegro* – означення темпу і характеру – жваво, рухливо, життєрадісно.

боротьби за владу молодій Єлизаветі Фарнезе. Біографічні документи повідомляють, що 1776 року Фарінееллі був гостем при дворі герцога Пармського Фердінанда, онука Єлизавети Фарнезе і сина Філіпа I Пармського. Дружина Фердінанда, герцогиня Марія Амалія, була прекрасною співачкою. Не виключено, що *solfeggi* з манускрипту Корні Фарінееллі написав для герцогині Пармської.

Підкреслимо: щоб опанувати матеріал цих сольфеджіо, треба бути дуже вправним співаком. У порівнянні з початковими та розвиваючими, і навіть досить складними вправами, які знайомі нам по збіркам *solfeggi* носіїв неаполітанських традицій музичної освіти – Ф. Дуранте, Л. Лео, Н. Порпори, Й. А. Гассе, Ф. Фенароллі та інших композиторів-співаків, вправи Фарінееллі є надзвичайно складними для вокаліста. З іншого боку, ці вокалізи виховують саме надзвичайні якості і вправності співака чи то співачки – неабияку витривалість та контроль дихання, легкість, рухливість, спритність гортані, чистоту інтонації, чарівну манеру винаходу та виконання прикрас (*messa di voce*<sup>4</sup>, трелей, всіляких комбінованих оздоб), здатність легко виконувати не лише колоратурні пасажі, а й стрибки на широкі інтервали. Це не дивно, адже саме такі принади співацького генія Фарінееллі зазначали його вдячні слухачі, зокрема Й. Й. Кванц, який вперше почув знаменитого кастрата в Неаполі в 1725 році (Quantz, 1754: 233–234).

Звісно, фізіологічні особливості голосового апарату кастратів у поєднанні з музичною обдарованістю та чоловічим психічним налаштуванням на подолання труднощів створювали передумови для розвитку перелічених якостей. Вальтер Марціллі у своєму дослідженні співацької культури кастратів зазначає: «голосові зв'язки, коротші й тонші, ніж у чоловіка, надавали кастратам спритності не лише у фразуванні, а й у самому звучанні ... Основний факт полягав у тому, що їхні голосові зв'язки були активні по всій довжині і по всій ширині, залучаючи до вібрації навіть усю слизову оболон-

---

<sup>4</sup> Прийом керування динамікою під час утримання одного звуку, – від дуже тихо-го, з поступовим посиленням до умовної часової серединної точки, та поступовим затиханням під кінець його звучання.

ку *conus elasticus*. Завдяки дуже значному тиску повітря, який підтримується особливо великою ємністю легенів (внаслідок інтенсивного вокально-м'язового тренування) та, перш за все (знову ж таки внаслідок тренування), значній еластичності діафрагми, голос ставав повним, довгим, проникливим, привабливим і тривожним ... Надзвичайно довгі фрази, про які ми іноді читаємо, лише частково зумовлені дисбалансом між голосовими зв'язками, такими маленькими, як у дитини, та грудьми, такими ж великими, як у чоловіка (хоча й більш еластичними, оскільки хрящі, що з'єднують ребра та грудину, не скостеніли). Решту було спричинено величезною кількістю вправ і тренувань, які виконував кастрат, щоб підтримувати себе на найвищому з можливих мистецькому рівні, який від нього вимагали» (Marzilli, 2006: 220).

Отже, ми бачимо, що сама по собі фізіологія не гарантувала, та й у принципі не забезпечувала бажаних якостей голосу і співу. Лише специфіка професійної скерованості життя кастратів, яка заставляла їх роками вправлятися і формувати своє тіло для виконання творчих завдань, приводила до певних результатів. Звідси, досвідчені вчителі розуміли, що за наявності бажання та обдарувань вправи на формування необхідних тілесних навичок могли принести результати і в розвитку надзвичайних характеристик будь-якого співака. Сформовані в середовищі музичного виховання хлопчиків і кастратів художні та естетичні норми також екстраполювалися на будь-який вокал, зокрема й на вимоги до жіночого співу.

Найкращий спосіб дослідити методичний потенціал вправ Фарінееллі – це спробувати практикувати їх, вдосконалюватися в їх виконанні, та проаналізувати їх вплив на якості жіночого сопранового вокалу. Розглянемо збірку вокальних вправ Фарінееллі з точки зору реконструкції практики постановки та вдосконалення співацького голосу.

Співакам всіх рівнів підготовки, як початківцям, так і вже досить досвідченим виконавцям, необхідний розігрів голосового апарату. Саме «інструментальний» аспект голосу відповідає за його виразність, яка повинна зберігатись і тоді, коли співак вимовляє слова. Розспіви та вправи готують вокальний апарат і, врешті, дають нам



зможу оцінити темброву природу голосу, як і будь-якого іншого музичного інструменту.

Матеріал вправ Фаріnellі (що характерно й для інших збірок вправ для учнів неаполітанських консерваторій) дозволяє розділити роботу на етапи та обмежити завдання на кожному з них. Музичні побудови легко розділяються на фрагменти, даючи можливість концентрувати увагу на розучуванні окремих фраз. Такий підхід до вивчення вправ допомагає стежити за вокальною стороною виконання і унеможливує засвоєння на початковому етапі неправильної координації в роботі голосового апарату.

Для будь-якого співака першорядне значення має тренування правильної вокальної позиції, а також розуміння того, як резонуючі порожнини голови «утворюють» звук, що допомагає уникнути напруження в голосі. Спробуємо знайти у збірці Фаріnellі матеріал, на якому можна вирішувати ці завдання.

Всі десять вправ, як зазначалося вище, призначені для вокалізації на звуках «А», «Е», «О» із застосуванням різних видів вокальної техніки, як, наприклад, «легато» (відпрацювання кантилени). Це стосується, передусім, перших частин кожної вправи. Кантілена, іншими словами, плавний зв'язний спів, у поєднанні з гарною рухливістю співацького апарату – чи не найважливіша якість вокальної техніки *bel canto*. Кантіленність, співучість є результатом правильної техніки звуковедення та голосоутворення. Розвиток цієї здібності потребує добре розвинутого співацького дихання. Його цілеспрямоване тренування на затримання видиху сприяє плавності, зв'язаності звуковедення. Досягається кантілена рівною та максимальною за тривалістю вимовою голосних та чіткою дикцією приголосних, з утриманням апарату в одній позиції. Отже, вправи на *legato*, в яких музичні фрази поступово подовжуються, є основою відпрацювання кантилени.

Другі частини кожної вправи – «Аллегро» – є прекрасним матеріалом для відпрацювання віртуозної техніки співу. Спів різними штрихами та їх комбінаціями є важливою частиною технічного розвитку, адже готує співака до професійного виконання будь-якого твору.

Техніка співу на *staccato*, тобто прийом, який відокремлює один звук від іншого, артикулює кожний з них окремою атакою, є дуже важ-

ливим для всіх типів голосів. Як ми знаємо завдяки безперервній лінії передачі мистецтва *bel canto*, народження співочого звуку на *staccato* має бути легким. Спів на *staccato* за допомогою масивних поштовхів дихання неприпустимий. Вокальний видих повинен здійснюватися безперервно, спокійно, як під час співу на *legato*. Сила звуку повинна бути невеликою. Співати стакатні пасажі масивним звуком неможливо і не потрібно. Високий регістр, особливо у сопрано, мимоволі забезпечить гарну «летючість» голосу та його акустичну «проекцію» у великій залі на будь-якому нюансі звучності. Покращити виконання подібних фрагментів вправ Фарінееллі допомагає ще один прийом, а саме, фіксування уваги на голосових зв'язках заради контролю їх швидкого та чіткого змикання. Це робить звук більш чітким та близьким до зубів.

Треба зауважити, що кожна вправа розвиває кілька видів вокальної техніки одночасно, зокрема й принаймні один спосіб вокального дихання. Узагальнюючи завдання, які ставлять перед співаком вправи Фарінееллі, можна стверджувати, що вони розвивають всі можливі способи використання дихання.

У першій частині п'ятого *solfeggio* маємо вправу для розвитку так званого «довгого дихання». Це наступний етап після відпрацювання кантиленного дихання, коли співак вміє «взяти дихання глибше». На цій вправі відпрацьовується «заощаджування дихання» з рідкими перервами між вдихами та правильне його розподілення. Водночас зазначимо, що більшість вправ Фарінееллі розвиває коротке дихання, тобто вміння робити короткі маленькі вдихи або декілька частих маленьких вдихів протягом тривалого часу, іншими словами, вчать «перехоплювати» дихання. Цю техніку вживають для виконання фразування, характерного саме для музики «галантного стилю».

Проаналізуємо детальніше третю вправу. *Solfeggio* Фа-мажор, як і решта, складається з двох частин. Характер зосередженої думки, глибокого роздуму, яким сповнена музика першого фрагменту, підкреслено завдяки розміру 12/8. Як відомо, сопрано мають робочий діапазон «до» першої – «до» третьої октави, а перехідні (незручні для поєднання) ноти, які потребують перелаштування апарату для зміни регістру – «мі», «фа», «фа-діез» другої октави. Діапазон,

задіяний в повільній частині вправи – «мі» першої октави – «ля» другої октави. Перша частина починається з тоніки («фа» першої октави) із задіянням середньої частини діапазону. Вихідна інтонація змушує співака застосувати навичку «підняття куполу», відтворити відчуття, характерне для позіхання. Правильно пророблений, цей прийом забезпечить необхідний для співу тонус м'язів та напевне створить необхідну акустичну «проекцію» нашому звуку, викличе потрібний резонанс. Мелодичний малюнок, з якого починається «Адажіо», повторюється у 7–8-му та у 15 тактах.

Ця частина *solfeggio* корисна й для відпрацювання ритмічної точності. У 2, 16 та 17 тактах зустрічаються прості одинарні морденти. Доданням прикрас на звуках у зручній частині діапазону Фарінееллі посилює музичну виразність без зайвих технічних обтяжень.

У 4-му такті взяття звуку «ля-бемоль» другої октави передбачає застосування прийому «позіхання» та навички зупинки дихання на довготривалій ноті з точкою без добирання повітря (те саме в 4–6 тактах на звуках «ре-бемоль», «до», «сі-бемоль» відповідно). Тільки так довгу фразу можна заспівати цілісно та якісно.

У 9-му такті Фарінееллі додає скачок на широкий інтервал («соль» першої – «ля» другої октави), для точного інтонування та якісного озвучування якого необхідно заздалегідь уявити його звучання, а також заспівати перший звук вже в позиції верхньої ноти, тримаючи це відчуття позиції до кінця фрази.

В «Адажіо» декілька разів зустрічається запис низхідної секунди (інтонації зітхання) у вигляді аподжіатури<sup>5</sup>. Такий запис передбачає вивірену динаміку, від більш голосного та насиченого першого звуку, який припадає (ніби спирається) на сильну долю, до послабленого та стихаючого другого звуку. Таким чином, в запис вправ інтегровані й вказівки на динамічні виразні ефекти.

В другій, жвавій, частині вправи використовується діапазон «до» першої – «ля» другої октави у фактурі, що вочевидь направлена на вироблення рухливості голосу. Ритмоінтонаційний характер вправи

---

<sup>5</sup> Італійське позначення *appoggiatura* – приблизно те ж саме, що німецьке *Vorschlag*.

свідчить про те, що її треба виконувати чітко та енергійно. Ця частина вокалізу корисна для розширення діапазону, для відпрацювання вміння правильно розподілити дихання, вдосконалення його тривалості – адже гама (такти 28, 30, 41, 62–63, 84, 87) вимагають саме таких якостей. Коли гама іде вниз (такти 41, 62, 63), естетичні критерії оцінки звукових якостей голосу спонукатимуть кожного співака уважно слідкувати, щоби тембр голосу не ставав тьмяним, неоформленим, а голосовий апарат залишався в позиції верхньої ноти.

Такі фігури, як групи дрібних тривалостей, об'єднаних однією гармонічною функцією (такти – 24, 26, 34 і т. п.), за правилами *canto figurato* треба співати з акцентами, артикулювати, відокремлювати одну групу нот від наступної та слідкувати за точністю виспівування інтервалів, що чергуються. Ці фігури, виконані у швидкому темпі, також добре готують трель.

Характерною проблемою для нерозігрітого, нерозспіваного вокального апарату є утрудненість виконання великої кількості гам на одному диханні. Тоді, щоб уникнути деформації звуку наприкінці фрази, краще спочатку обмежитися меншою кількістю фігур на одному диханні і поступово тренувати добір дихання у віртуозних пасажах. Можна засвідчити, що спів цієї частини вправи Фаріnellі допоможе навчитися зменшувати кількість добору дихання.

### **Висновки.**

Під час процедури виконавського аналізу нами реконструйовано практичний зміст вправ Фаріnellі як матеріалу для розвитку та вдосконалення голосових можливостей. Всі вони спрямовані на відпрацювання довгого керованого та короткого «перехопленого» дихання, точної інтонації (особливо у стрибках на широкі інтервали), формування співацьких позицій, необхідних для досконалого звуку тощо. З огляду на високий художній рівень вправ, вочевидь, Фаріnellі прагнув поєднати вирішення технічних завдань з отриманням естетичної насолоди від процесу занять, творчою радості від співу, відомої всім обдарованим вокалістам, та відчуттям задоволення від точності передачі власних творчих ідей. Отже, вправи Фаріnellі, за умови реконструкції партії акомпанементу, можуть сприйматися як повноцінні художні твори та увійти до репертуару вокалістів.

Методичний зміст збірки з десяти *solfeggi* Фарінееллі має бути визначено як вершинну точку довгої лінії традиційних методичних розробок неаполітанських педагогів-співаків, направленої на формування художнього смаку в нормативних параметрах «галантного стилю», відпрацювання й тренування прийомів вокальної техніки, розвиток музичної винахідливості та образного різнобарв'я, виняткової виконавської виразності, тобто всього, що складало сутність концепції віртуоза *bel canto*. Названі аспекти вокальної майстерності були визначними і для самого Фарінееллі – одного з найяскравіших митців епохи, у творчості якого відбулося справжнє становлення техніки *bel canto*. Такі риси, як рівність діапазону голосу, особливі якості звуку (енергійність та легкість подання і, водночас, темброва насиченість, об'ємність та м'якість), рухливість і пластичність голосового апарату, володіння різноманітними прийомами дихання, здатність продукувати кантіленне звучання, яке ллється без перешкод, майстерне керування різними штрихами та їх комбінаціями, віртуозність в орнаментальних подрібненнях основних мелодичних побудов (тірати, трелі, аподжіатури, морденти тощо), були характерними ознаками не лише індивідуальної манери, стилю співу Фарінееллі, а й властивостями неаполітанської вокальної школи.

**Перспективи дослідження.** Безумовно, подібні процедури практичних розвідок варто провести з найкращими збірками *solfeggi* неаполітанських композиторів кінця XVII – першої половини XVIII століття (Л. Лео, Ф. Дуранте, Н. Порпори та ін.) задля висновків щодо можливості та доцільності залучення їх в якості методичних матеріалів для навчання та вдосконалення майстерності співаків різних вікових груп та різних рівнів володіння голосом.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Антонюк, В. Г. (2007). *Вокальна педагогіка (сольний спів)*. Київ: ЗАТ Віпол.
- Бойко, А. (2015). Вокальний стиль *bel canto* як провідний метод сучасної освіти. *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]*, 139, 221–224.
- Стахевич, О. Г. (2013). *З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки*. Вінниця: Нова книга.

- Baragwanath, N. (2015). How to solfeggiare the eighteenth-century way: A summary guide in ten lessons, <https://www.nottingham.ac.uk/music/documents/2015/nick-baragwanath,-asummary-guide-to-solfeggiare-the-eighteenth-century-way.pdf>
- Baragwanath, N. (2020). *The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*. New York: Oxford University Press.
- Barbier, P. (1989). *Histoire des Castrats*. Paris: Grasset.
- Barbier, P. (1994). *Farinelli, le castrat des lumières*. Paris: Grasset.
- Dahms, W., & Baker, T. (1925). The “Gallant” Style of Music. *The Musical Quarterly*, 11 (3), 356–372, <http://www.jstor.org/stable/738626>
- Gjerdingen, R. (2007). *Music in the galant style*. New York: Oxford University Press.
- Gjerdingen, R. (2020). *Child composers in the old conservatories. How Orphans Became Elite Musicians*. New York: Oxford University Press.
- Haböck, F. (1923). *Die Gesangkunst der Kastraten: Die Kunst des Cavaliere Carlo Broschi Farinelli*. Wien: Universal Edition.
- Haböck, F. (1927). *Die Kastraten und ihre Gesangkunst*. Stuttgart, Berlin & Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Marzilli, W. (2006). A truly lost voice? *Polifonie*, VI, 3, 207–222.
- Quantz, J. J. (1754). Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen. Im Friedrich Wilhelm Marpurg, *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Band 1 (3), S. 197–250. Berlin: Joh. Jacob Schutzens. URL: [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/43/IMSLP570031-PMLP918671-quantz\\_autobiography\\_marpurg\\_Historisch-kritische\\_Beyträge\\_1.3.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/43/IMSLP570031-PMLP918671-quantz_autobiography_marpurg_Historisch-kritische_Beyträge_1.3.pdf)
- Sanguinetti, G. (2005). Decline and fall of the «Celeste Impero»: the theory of composition in Naples during the ottocento. *Studi Musicali*, 34 (2), 451–502.
- Verdi, L. (2018). Il manoscritto del «Solfeggio di Carlo Broschi detto Farinelli». Atti della Giornata di studio “Geminiano Giacomelli: dalla Piacenza dei Farnese alla scena internazionale” (Piacenza, 20 maggio 2016), p. 181–198. *Quaderni del Conservatorio Nicolini di Piacenza*. Pisa: ETS. URL: [https://www.academia.edu/40743305/Il\\_manoscritto\\_del\\_Solfeggio\\_di\\_Carlo\\_Broschi\\_detto\\_Farinelli\\_da\\_Piacenza\\_a\\_San\\_Francisco](https://www.academia.edu/40743305/Il_manoscritto_del_Solfeggio_di_Carlo_Broschi_detto_Farinelli_da_Piacenza_a_San_Francisco)

## REFERENCES

- Antoniuk, V. H. (2007). *Vocal pedagogy (solo singing)*. Kyiv: ZAT Vipol [in Ukrainian].
- Baragwanath, N. (2015). How to solfeggiare the eighteenth-century way: A summary guide in ten lessons, <https://www.nottingham.ac.uk/music/documents/2015/nick-baragwanath,-asummary-guide-to-solfeggiare-the-eighteenth-century-way.pdf> [in English].
- Baragwanath, N. (2020). *The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*. New York: Oxford University Press [in English].
- Barbier, P. (1989). *Histoire des Castrats*. Paris: Grasset [in French].
- Barbier, P. (1994). *Farinelli, le castrat des lumières*. Paris: Grasset [in French].
- Boiko, A. (2015). Bel canto vocal style as a leading method of modern education. *Scientific Notes [Kirovohrad Volodymyr Vinnichenko State Pedagogical University]*, 139, 221–224 [in Ukrainian].
- Gjerdingen, R. (2007). *Music in the galant style*. New York: Oxford University Press [in English].
- Gjerdingen, R. (2020). *Child composers in the old conservatories. How Orphans Became Elite Musicians*. New York: Oxford University Press [in English].
- Haböck, F. (1923). *Die Gesangkunst der Kastraten: Die Kunst des Cavaliere Carlo Broschi Farinelli [The Castrati's Art of Singing: The Art of Cavaliere Carlo Broschi Farinelli]*. Vienna: Universal Edition [in German].
- Haböck, F. (1927). *Die Kastraten und ihre Gesangkunst [The castrati and their art of singing]*. Stuttgart, Berlin & Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt [in German].
- Marzilli, W. (2006). A truly lost voice? *Polifonie*, VI, 3, 207–222 [in English].
- Quantz, J. J. (1754). Mr. Johann Joachim Quantzen's curriculum vitae, drafted by himself [Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen]. In *Friedrich Wilhelm Marpurg, Historical-Critical Contributions to the Recording of Music*, Vol. 1 (3), pp. 197–250. Berlin: Joh. Jacob Schutzens. URL: [https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/43/IMSLP570031-PMLP918671-quantz\\_autobiography\\_marpurg\\_Historisch-critical\\_Beyträge\\_1.3.pdf](https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/43/IMSLP570031-PMLP918671-quantz_autobiography_marpurg_Historisch-critical_Beyträge_1.3.pdf) [in German].
- Sanguinetti, G. (2005). Decline and fall of the «Celeste Impero»: the theory of composition in Naples during the ottocento. *Studi Musicali*, 34 (2), 451–502 [in English].

- Stakhevych, O. H. (2013). *From the history of vocal performance styles and vocal pedagogy*. Vinnytsia: New book [in Ukrainian].
- Verdi, L. (2018). The manuscript of «Solfeggio by Carlo Broschi known as Farinelli» [Il manoscritto del «Solfeggio di Carlo Broschi detto Farinelli»]. Proceedings of the study day “Geminiano Giacomelli: from Piacenza of the Farnese family to the international scene” (Piacenza, 20 May 2016), pp. 181–198. *Notebooks of the Nicolini Conservatory of Piacenza [Quaderni del Conservatorio Nicolini di Piacenza]*. Pisa: ETS. URL: [https://www.academia.edu/40743305/Il\\_manoscritto\\_del\\_Solfeggio\\_di\\_Carlo\\_Broschi\\_detto\\_Farinelli\\_da\\_Piacenza\\_a\\_San\\_Francisco](https://www.academia.edu/40743305/Il_manoscritto_del_Solfeggio_di_Carlo_Broschi_detto_Farinelli_da_Piacenza_a_San_Francisco) [in Italian].

### ***Hanna Tverdova***

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv),  
postgraduate student, teacher at the Opera Singing Department,  
soloist of the Kiev Opera  
e-mail: [annatverdova24@gmail.com](mailto:annatverdova24@gmail.com)  
ORCID iD: 0000-0001-5511-7466

### **Collection of *solfeggi* by Carlo Broschi (Farinelli): the artistic top of *bel canto*' methodical literature**

#### ***Statement of the problem.***

*In the history of art, there are many figures that over the centuries arouse admiration and encourage research. Carlo Broschi (1704–1782), the Italian opera castrato singer known as Farinelli, is certainly one of them. Despite his widespread fame as an brilliant artist and social figure, Broschi's own achievements in the field of musical composition, including the arrangement and ornamentation of the works of other celebrated musicians of the era, have not yet received the appropriate scientific understanding. In addition, the practical aspects of the initial period of shaping the bel canto vocal technique are mostly left out of the attention of researchers.*

#### ***Objectives, methods, and novelty of the research.***

*The purpose of the study is to analyze the artistic and methodical value of the collection of Farinelli's vocal exercises in aspect of reconstructing the practice of*



*set and improvement of the singing voice. For the first time, Farinelli's collection of 10 solfeggi is considered in terms of its belonging to the system of musical education in the Neapolitan conservatories of the 18<sup>th</sup> century. A comprehensive approach to the study of the material is applied: the historical-critical method is used to determine the reliability and characteristics of the sources; the comparative-descriptive method is employed to define the artistic significance of Farinelli's methodical miniatures; the performance analysis is aimed at studying the methodical content of his vocal exercises.*

*The study is related to the works of Ukrainian musicologists on general issues of the genre of vocal exercises (Antoniuk, 2007), the bel canto style (Boiko, 2015; Stakhevych, 2013), as well as on the publications of leading foreign scholars, devoted to the art of castrato singers, the work of Farinelli and problems of singer education in Neapolitan conservatories (Haböck, 1923, 1927; Barbier, 1989, 1994; Gjerdingen, 2007, 2010; Sanguinetti, 2005; Baragwanath, 2015, 2020). For the first time, the Italian musicologist Luigi Verdi (2018) turned to Farinelli's collection of solfeggi; he published the texts of the vocal exercises in modern notation. However, none of the mentioned scientific sources is the result of practical training on the exercises, which interests us in the first place.*

### **Research results.**

*Each of the exercises contains two parts contrasting in character and tempo (Adagio and Allegro). All exercises are written for the range typical of a female soprano, not for a castrato voice. Probably, like other singing teachers, Farinelli was composing exercises for his students (it is possible that he wrote solfeggi for the Duchess of Parma Maria Amalia).*

*The best way to explore the methodological potential of Farinelli's exercises is to try practicing them. Farinelli's exercises are extremely difficult for a vocalist. These vocalizations bring up namely the extraordinary qualities of the singer – extreme endurance and full breath control, lightness, mobility, dexterity of the larynx, purity of intonation, a magical way of inventing and performing ornamentation (messa di voce, trills, all kinds of combined embellishments), the ability to easily perform not only coloratura passages, but also leaps to wide intervals.*

*Given the high artistic level of the exercises, it is obvious that Farinelli sought to combine the solution of technical problems with the aesthetic enjoyment of the process of classes, the creative joy of singing. So, Farinelli's exercises, provided*

*the accompaniment part is reconstructed, can be perceived as full-fledged works of art and become the part of vocal repertoire.*

**Conclusion.**

*The methodical content of Farinelli's collection of 10 solfeggi should be defined as the high point of a long line of traditional methodical developments of Neapolitan vocal teachers, aimed at the formation of artistic taste within the normative parameters of the «gallant style», at the practical mastering and improvement of vocal technique, development of musical ingenuity, imaginative variety and exceptional expressiveness of performance – that is, of everything that made up the essence of the concept of a bel canto' virtuoso.*

**Keywords:** *bel canto; solfeggi; vocal exercises; canto figurato; vocal ornamental figures; Neapolitan conservatories; “gallant” style.*

*Стаття надійшла до редакції 27 лютого 2023 року*

УДК 784.03:78.046 (4-15)''18/19''

DOI 10.34064/khnum1-6602

**Бурцев Микита Вікторович**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: padalica01@gmail.com

ORCID iD: 0009-0003-0371-8720

### **Християнські образи у камерній вокальній музиці Західної Європи XIX–XX століть**

*Висвітлення християнських сенсів у камерному вокальному жанрі є новою та малодослідженою проблемою сучасної вітчизняної музикології. Хоча розглянуті у статті твори Л. В. Бетховена, Ф. Шуберта, А. Дворжака, Й. Брамса, Р. В. Вільямса є відомими та репертуарними, наукові праці дуже рідко фокусуються саме на християнському змісті цих пісень та вокальних циклів. Мета дослідження – простежити християнські смисли в камерній вокальній творчості видатних західноєвропейських композиторів XIX–XX століть. Практичним результатом дослідження має стати підвищення рівня обізнаності виконавців щодо змістовної та стилісової складових композиторського задуму для створення адекватної йому інтерпретації. На основі аналізу обраних камерно-вокальних творів з християнською тематикою запропоновано їх типологію, яка залежить переважно від використаного тексту. Перший тип – пісні на біблійні тексти (псалми або прямі цитування фрагментів Старого та Нового Заповіту), які наслідують стилістику церковних наспівів. Другий тип – лірика гімнічного славослов'я на вірші, що величають Бога, яка може виступати у якості молитов та піснеспівів на Богослужіннях. Третій тип охоплює камерно-вокальні твори на ліричні тексти інтимного рефлексивного характеру, де присутні сповідь, спілкування людини з Богом та філософські питання. Розробка типології камерно-вокальних творів християнської тематики видається необхідною для полегшення творчої роботи вокалістів-інтерпретаторів, яка має відповідати сучасному рівню вимог до загальної культури музичного виконання.*

**Ключові слова:** камерна вокальна музика; біблійні тексти в музиці, музичне втілення християнського світогляду; духовний зміст; поетичний текст, музична інтерпретація релігійних образів.

### **Постановка проблеми.**

Розвиток та популяризація вокальних жанрів у виконавській практиці XIX століття супроводжувались тенденцією до переміщення богослужбових піснеспівів до концертних залів. Його наслідком стала поява нового жанрового різновиду – «священної пісні». Це – камерний твір для голосу та фортепіано з яскраво вираженим сакральним змістом поетичної основи (іноді запозиченням текстів Біблії). Незважаючи на те, що у цей час у вокальній музиці панівною була світська тематика (іноді навіть демонічна, про що свідчить популярність образу Мефістофеля), сакральна духовність залишалась на почесному місці та несла важливу місію. Карл Дальхауз, який пояснював відхід церкви від «мейнстріму» музичної історії у XIX столітті, вважав, що «... соціально-психологічне коріння ідеалу церковної музики як втечі від світу можна вбачати в буржуазній тенденції розділити ці дві сфери і загнати релігію в гетто, захищаючи цим її від “дійсності” і, в той же час, не дозволяючи їй втручатися у цю реальність» (Dalhaus, 1989: 179). Отже, тенденція відокремити релігію від життя, помістивши її в «заповідник», значно вплинула на духовну музику XIX століття.

Виокремлення церковного жанру відбилося і на традиції виконання григоріанського хоралу, що склалася наприкінці XVIII століття у Франції. «Затиснуте» звуковидобування, тиха монотонність озвучуваного тексту хоча й створюють особливу атмосферу, але емоційно відсторонюють пересічну людину від глибокого переживання релігійних почуттів, тобто від істинного духовного життя церкви. Однак композитори того часу, які зверталися до Божественного у своїх творах, діяли всупереч вказаній тенденції. Сутність романтизму потребувала особистісного переживання релігійних почуттів, пропускання їх крізь «горнила» власного досвіду, що наділяло духовні жанри місіонерською роллю в мистецтві тогочасного суспільства.

Ця тема досі не отримала достатнього висвітлення в музичній науці, так само як і вокальні твори з християнською проблематикою

не здобули широкого розповсюдження серед камерних співаків. Отже, існує нагальна потреба у дослідженні християнських образів у камерній вокальній музиці XIX–XX століть, яке, на нашу думку, допоможе співакам у процесі створення адекватної художньої інтерпретації подібних музично-поетичних текстів.

**Мета і завдання цієї статті** – виявити змістовні риси низки камерно-вокальних творів з християнською тематикою провідних західноєвропейських композиторів XIX–XX століть, узагальнити їх та розробити типологію камерно-вокальних композицій релігійно-духовного спрямування, яка має допомогти сучасному вокалісту-інтерпретатору в їх виконанні.

**Об'єкт дослідження** – камерна вокальна музика композиторів XIX–XX століть; **предмет** – християнські образи у творах Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Й. Брамса, А. Дворжака, Р. Воана-Вільямса як відображення духовного буття авторів.

**Останні дослідження і публікації.** У доступних джерелах не знайдено праць, які безпосередньо фокусувалися б саме на християнських образах в камерно-вокальній творчості західноєвропейських композиторів, що слугує додатковим свідомством *актуальності* теми статті.

**Методологія дослідження.** Застосування *історіографічного* методу увиразнює ретроспективу розвитку камерно-вокальної музики Західної Європи XIX–XX століть; *жанрово-стильового* – дозволяє виявити характерні особливості композиторської інтерпретації релігійних образів; *текстологічного* – розкриває мовні особливості обраних зразків; *виконавського аналізу* – визначає специфічні творчі завдання, які постають перед співаком.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Одним з перших історичних прикладів камерного вокального циклу на християнську тематику можна вважати *«Sechs Lieder von Gellert»* («Шість пісень за Геллертом») *Л. Бетховена*. Любов до Бога, разом з любов'ю до поезії, мотивувала композитора до створення вокальних опусів. Відома в Європі й Америці дослідниця Аннеліз Ландау зазначає, що поезія є для Бетховена такою ж доброю музою, як і будь-яка інша: «Якщо Бетховен знаходить вірш, який виражає його віру в етичну силу та лідерство, його композиція вихо-

дить за межі суспільних розваг» (Landau, 1980: 11). Уже 1799 року він пише музику до віршу «*Vom Tode*» («Про смерть»), і ця композиція в 1803 році стає № 3 в циклі «*Sechs Lieder von Gellert*». За винятком останньої пісні («*Busslied*» – «Пісня спокути»), п'ять попередніх є творами малої форми, складеними на першу строфу віршів Крістіана Геллєрта з його «*Geistliche Oden und Lieder*» («Священних од і пісень»). У передмові до збірки поет писав, що мав намір використати ці вірші як «інструмент суспільної релігійної освіти». Багато з них містять дуже особистісну інтонацію у звертаннях до Бога, й мали читалися вдома з виховною метою. Отже, вірші, а слідом, і пісні Бетховена, просякнуті мовою священних писань. На думку композитора, ці поетичні твори повністю відображали духовний світ віруючого серця. В цілому, музичне втілення Бетховеном духовної поезії орієнтоване на домашнє музикування, про що свідчать строфічний виклад, переважання простого фортепіанного супроводу, дублювання вокальної партії.

Пісня № 1 – «*Bitten*» («Благання») – має простий фортепіанний вступ, інтерлюдію та каденційне розширення. Твір нагадує гімн, що славить Господа: його кульмінація припадає на слова: «*Gospodu! Mij zamok, моя skleja, mii щит, почуй мої благання!*». В інструментальній партії превалує хоральний склад, типовий для німецької духовної музики того часу. Протягом усього твору фортепіано дублює, підтримує вокальну лінію. Вокальна партія теж нагадує церковну монодію, що вимагає від виконавця відмінного *legato* і, водночас, ясної дикції для наголосу на ключових словах тексту.

У пісні № 2 – «*Die Liebe des Nächsten*» («Любов до ближнього») – Бетховен блискуче відтворює музичними засобами зміст поетичного джерела. Вірш К. Геллєрта містить тлумачення рядків Євангелія від Матфея (22: 37–39): «*Якщо хтось скаже: Я люблю Бога, а брата свого ненавидить, той насміхається з правди Божої та знищує її. Бог є любов, і Він бажає, щоб я любив свого ближнього, як самого себе*». Поет іронізує з приводу християн, які стверджують, що люблять Бога, але борються з любов'ю до ближнього – отже, у Бетховена кожне слово рефрену «*Gott ist die Lieb*» демонстративно чітко скандоване половинними й навмисно розділено «промовляється» по звуках

низхідного тонічного тризвуку (Es-dur) з наступним виразним секстовим «злетом» на слові «*Lieb*». Про донесення до слухача цієї ключової фрази тексту композитор подбав додатково, вимкнувши паузами в момент її проголошення всі нижні голоси фортепіанної фактури і прояснивши її до унісону (хоча протягом усього звучання вокальної партії вона, як і в попередній пісні, дублюється в акордах супроводу і доповнюється підголосковим рухом).

Пісня «*Vom Tode*» (№ 3) розкриває погляд Бетховена на швидкоплинність людського життя через внутрішньо зосереджений душевний стан: панує образ смерті, ключовий у християнстві, який контрастує з безтурботною поведінкою людини. Збентеженість ліричного героя підкреслюють зміни динамічних нюансів у вокальній партії.

№ 4, «*Die Ehre aus der Natur*» («Слава природи») створений на один з найвідоміших віршів К. Геллерта, що оспівує відчуття божественної величі звичних людині «простих» природних сил. Його зміст є переказом Псалма 19 («*Небеса сповіщують про славу Божу*»). Подібно до псалму, зміст вірша відповідає популярному за життя Геллерта богословському вченню, що оповідає про велич Творця, яка виявляється в чудесах природи. Потужна музика Бетховена наділена суворою силою, чому сприяють акордова фактура, зміцнена октавними дублюваннями тонів, тональне забарвлення – «простий» C-dur, активний рух мелодії по звуках основних тризвуків.

№ 5, «*Gottes Macht und Vorsehung*» («Божа сила і промисел») – найлаконічніша з шести пісень циклу. Чарівний вірш оспівує силу Бога, Його великі справи. Бетховен написав всього вісімнадцять тактів на текст молитви, завершивши вокальний твір короткою інструментальною постлюдією.

№ 6, заключна покаюнна пісня «*Bußlied*» («Пісня каяття») має особливу функцію: Бетховен використав усі шість строф поезії Геллерта, щоб створити своєрідну *арію*, що не є характерним для пісенного циклу. Сповідь поступово перетворюється на радісне славослів'я. Отже, фінал циклу сповнюється надією на краще життя на землі та спасіння душі.

Значуща роль у популяризації християнських ідей належить вокальній музиці генія австро-німецької культури **Ф. Шуберта**.

Композитор виріс у католицькому оточенні – хлопчиком він співав у церковному хорі; отже, у такий спосіб познайомився з багатим репертуаром літургійної традиції. За своє коротке життя Ф. Шуберт написав безліч духовної музики. Великий досвід роботи в церковних хорах дозволив йому писати богослужбові твори з повним розумінням їхнього релігійного змісту. Шуберт створив шість повних мес, п'ять «*Stabat Mater*» та один «Реквієм». Крім того, він написав кілька невеликих мес, у тому числі чотири «*Kyrie eleison*», п'ять «*Tantum ergo*», п'ять «*Salve Regina*», один «Магніфікат», три «Оферторіуми» та шість антифонів. Імовірно, через цей досвід релігійний вплив позначився і на жанровій стилістиці камерно-вокальних творів композитора. У 41 з понад 600 своїх пісень Ф. Шуберт спирається на християнські тексти. Композитор писав свої твори як на тексти Біблії (або частково змінені її фрагменти), так і на вірші різних авторів. Звернемося до деяких показових пісень Ф. Шуберта на християнську тематику.

«*Evangelium Johannis*» є яскравим прикладом запозичення біблійного тексту, а саме, рядків 53–58 шостої глави Євангелія від Іоанна, які передають слова Христа про таїнство причастя. Ритм прози формує мелодичні лінії за принципом аріозо або наспівного речитативу, хоча Шуберту й довелося пожертвувати правильною розстановкою ударних складів у кількох місцях. Вокальна мелодія містить повторення тих самих нот, а також прості покрокові рухи, зосереджені навколо одного тону – можна припустити, що пісня могла бути написана для літургійних цілей. Гармонічний супровід також нагадує староцерковний стиль, що не є типовим для Шуберта.

Окрім відомої «*Ave Maria*», Ф. Шуберт написав чимало пісень-молитов гимнічного характеру. Яскравим прикладом є «*Das grosse Halleluja*», написана на вірш Фрідріха Готліба Клопштока, що містить шість строф-катренів, але Шуберт використав лише п'ять з них, пропустивши п'ятий. Переклад останніх рядків «*Слава тобі, Піднесений, Перший, Батько творіння! Невимовний, Немислимий!*» вказує на молитовний сенс твору. Ця пісня, безсумнівно, написана для церковного використання й могла виконуватись з хором.

Тема особистих відносин Бога і людини часто зустрічається у творах Шуберта: композитор написав чимало пісень на ліричні ві-



рші відомих поетів німецького романтизму. *«Im Abendrot»* («На заході сонця») на вірш Карла Лаппе – одна з найпопулярніших серед релігійних пісень Шуберта – виражає глибоку відданість митця Богу. Поет, відчуючи повсюдну присутність Бога в час заходу сонця, висловлює свої думки, викликані цим враженням: *«Чи можу я поскаржитися? Чи можу боятися? Ні, я ношу твоє небо у своєму серці»*. Видатний німецький баритон Дитріх Фішер-Діскау написав про цей твір Ф. Шуберта так: *«“Im Abendrot” є у виразненні відданості Богу людини, яка смиренно і пронизливо усвідомлює швидкоплинність людського щастя»* (Fischer-Dieskau, 1977: 236). Композитор переконливо втілює релігійні почуття за допомогою простої мелодичної і тональної структури пісні. Динаміка та перманентне легато вимагають від виконавця досконалої вокальної техніки, а глибокий сенс вербальної складової передбачає вміння заглиблюватись у відповідний піднесено-молитовний образний стан.

Перлиною вокальної камерної музики епохи Романтизму стали *«Біблійні пісні» А. Дворжака*, які сам композитор долучав до своїх найкращих творінь. Цикл дійсно є однією з вершин творчості Дворжака: глибина змісту при простоті виразових засобів вирізняють його серед усієї камерно-вокальної спадщини композитора.

Цикл із десяти «Біблійних пісень» був написаний за часів перебування митця в Америці. Можливо, на його рішення створити цю сакральну композицію вплинула смерть Шарля Гуно та диригента Ганса фон Бюлова, який просував багато творів Дворжака. Крім того, композитор отримав звістку про хворобу свого батька. (Через два дні після завершення «Біблійних пісень» надійшла звістка про його смерть). Будучи глибоко релігійною людиною, Дворжак шукав порятунку від смутку і депресії у вірі. Джаннет Турбер, президентка Національної консерваторії Нью-Йорка, де композитор обіймав посаду художнього керівника, згадувала: *«Дворжак був не лише одним із найоригінальніших композиторів свого часу, а й одним із найемоційніших. Частково це було пов'язано з глибиною його релігійних почуттів. Він був найсвідомішим парафіянином, регулярно ходив до церкви і часто годинами стояв навколішки в молитві»* (цит за: Horowitz, 1993: 93).

Вербальною основою твору Дворжака є старочеський переклад «Псалмів Давида» зі знаменитої Кралицької Біблії 1579 року. Композитор добирав тексти (№№ 23, 25, 55, 61, 63, 96, 97, 98, 119, 121, 137, 144, 145) таким чином, щоб уникнути образної одноманітності, почергово занурювати слухача в різні емоційно-психологічні стани й відчуття – молитовного благання, тривоги, довіри та розради, благочестивого захоплення, святкового піднесення та ін. Він обирав як окремі вірші, так і їхні частини, або об'єднував строфи з різних псалмів в одну пісню. Ці втручання свідчать про глибоке знання Дворжаком текстів «Псалмів Давида», а також про дуже особистісне їх прочитання. «Біблійні пісні» цікаві ще й тим, що вони містять автобіографічний аспект, рефлексії автора: їхній зміст указує на тривоги, від яких він страждав в Америці, на крайню тугу за рідною домівкою. Хоча цикл закінчується радісним виразом віри, це досягається лише шляхом проходження через покаяння і роздуми, про які йдеться у попередніх піснях.

Вокальна партія пісень є оригінальною, точно відповідає змісту тексту, зі зразковою *декламацією* слів та речень; супровід фортепіано підтримує вокальну партію інструментальними лініями-фразами, пісенна чистота яких доповнює поетичний текст циклу, органічна цілісність якого завдячує єдиній музичній ідеї – мелосу, що має коріння у чеському фольклорі.

Ще одним дуже відомим твором на тексти Біблії є вокальний цикл *Й. Брамса «Чотири серйозні пісні»* для баса та фортепіано. Написаний через два роки після «Біблійних пісень», він став останнім сольним вокальним твором композитора. Як і цикл Дворжака, «Чотири серйозні пісні» були складені у передчутті горя та смерті – буквально за кілька днів після першого виконання циклу померла Клара Шуман, видатна піаністка і друг Брамса. Митець не використовував обрані біблійні тексти в якості молитовних канонів. Швидше, тексти<sup>1</sup> було відібрано і скомпоновано так, щоб висловити його власні

---

<sup>1</sup> Книга Екклезіястова, 3: 19–22 для першої пісні; Книга Екклезіястова, 4: 1–3 для другої; Книга Екклезіястова, 41: 1–2 для третьої та текст Першого послання апостола Павла до коринфян, 13: 1–3, 12–13, що належать вже до Нового Заповіту.

погляди: можна уявити автора в ролі оповідача «Чотирьох серйозних пісень».

Центральною темою першої пісні є життя після смерті. Й. Брамс розмірковує над фундаментальними питаннями людського буття. Якщо людина вмирає, то як бути з її духом? Одна зі строф пісні звучить так: *«Хто знає духа людського, що йде вгору? ...Хто його приведе, щоб побачити, що буде після нього?»*.

У другій пісні піднято тему несправедливості, яка спіткає людину через її власну надто велику силу: *«Тож я повернувся і розглянув усі утиски, які чиняться під сонцем: і ось сльози тих, хто був пригноблений, і не було їм утішителя; і на боці їхніх гнобителів була сила; але вони не мали розрадника. Тому я більше хвалив мертвих, які вже мертві, ніж живих, які ще живі»*.

Наскрізною темою третьої пісні є неминучість смерті: *«О, смерте, якою гіркою є пам'ять про тебе для людини, яка спокійно живе у своїх маєтках, для людини, якій нема чого докучати, і яка має процвітання в усьому...»*.

Відрізняється від попередніх духовне послання пісні № 4, яка єдина містить текст Нового Заповіту. Його текст є продовженням головної заповіді Христа: «Любіть один одного». Апостол Павел пише: *«Коли я говорю мовами людськими і янгольськими, та любові не маю, то став я мов та мідь дзвінка чи бубон гудучий! А тепер залишаються віра, надія, любов, оці три. А найбільша між ними любов!»*. Отже, цикл закінчується на мажорному тоні, надаючи надію на спасіння та вічне життя.

Й. Брамс використав у композиції циклу метод модальних трансформацій, що наближає музичну стилістику твору до давніх церковних наспівів, у яких ще не існувало чіткого розмежування мажору і мінору. Одним з прикладів є заключна фраза першої з «Серйозних пісень»: *«Denn wer will ihn dahin bringen, daß er sehe, was nach ihm geschehen wird, was nach ihm geschehen wird?»* («Бо хто його приведе подивитися, що буде після нього, що буде після нього?») – поступовий перехід (через зміни акордів на тлі органного пункту і остинатного трелеподібного руху восьмими в середньому голосі фортепіанного супроводу) у дорійський *d-moll*, де тон «*h*» надає звучанню архаїчного

відтінку, з наступним плагальним поверненням до тоніки *d-moll*, представленої спочатку «порожньою» (без терцового тону) «відкритою» квінтою «*d-a*», що тремолоє й затихає в тому ж середньому голосі, аж поки після паузи не «падає» на похмурому безрадісному форте двічі повторюваний повний тонічний ре-мінорний тризвук.

Видатним твором, що представляє англійську сакральну музику, є вокальний цикл «*П'ять містичних пісень*» *Ральфа Воана-Вільямса* для баритона і фортепіано (існують інші версії: фортепіано і струнний квінтет; ансамбль духових; оркестр із хором). Композитор народився у сім'ї священика, що, безумовно, вплинуло на його подальшу творчість: у його доробку багато церковних композицій (меси, ораторії, хвалебні гімни).

«П'ять містичних пісень» написані на поетичні тексти англійського священика Джорджа Герберта. Про поезію Д. Герберта Р. Воан-Вільямс дізнався ще в дитинстві, від батька, який захоплювався нею. Ймовірно, що це спонукало композитора використати вірші Герберта у своїй музиці – чотири з них стали основою його вокального циклу.

Перші дві пісні – «*Easter*» і «*I Got Me Flowers*» – мають в основі дві половини одного вірша. Перша – приклад гімнічного славослов'я. Поет оспівує воскреслого Христа, виражає радість Великодня і вважає, що музика є божественним проявом: «*Христос навчив усе дерево звучати в Його ім'я*». Пісня закінчується закликком «об'єднати і серце, і лютий» в надії, що «*благословенний Дух візьме участь у співі хвали Господу*».

Друга пісня, хоч і є часткою того ж вірша, має більш інтимний, рефлексивний характер: ліричний герой розмірковує над таємницею Воскресіння. Він порівнює воскресіння Христа з Його тріумфальним входом до Єрусалиму, згадує про пахощі, які жінки принесли до гробниці, щоб забальзамувати його тіло, але Христу вони не потрібні. Пісня починається з тихого звучання, але досягає яркої кульмінації у фінальній заяві: «*Є лише один, і той завжди*».

Якщо третя пісня, «*Love Bade Me Welcome*», є найбільш особистою та підкреслює людську природу Ісуса Христа (Ісус безпосередньо спілкується з людиною і посміхається їй), то наступна, передос-

тання пісня «*The call*» – це гімн, що містить глибокі думки в оманливо простих словах. Три строфи вірша починаються, кожен своїм вихідним рядком, зверненням до трьох атрибутів Бога, а наступні три рядки оповідають, як кожний з них допомагає нам у житті та веде нас до спілкування з Богом. П'ята пісня («*Antiphone*») – кульмінаційна – вибухає тріумфальною хвалою Богові та музиці, інструментальний супровід навіть може викликати асоціації зі святковими церковними дзвонами. Ліричний герой виголошує: «Нехай весь світ у кожному кутку співає: Мій Бог і Цар».

Р. Воан-Вільямс запозичив низку григоріанських мелодій. Як і Брамс, він активно залучає модальність, поєднуючи її з класико-романтичним гармонічним письмом, що є суттєвим доказом впливу стилістики церковних розспівів на композицію твору, – наприклад, у третій пісні «*Love Bade Me Welcome*». У хоровій версії «Містичних пісень» наприкінці цієї частини твору хор співає в унісон мелодію «*O sacrum Convivium*», що походить із григоріанського хоралу, яку використовували в якості антифону у церемонії причастя ще з часів Середньовіччя. Четверта пісня «*The call*» спирається на міксолідійський лад. Протягом всього циклу відбуваються зміни метру, що також наближує музику Р. Воан-Вільямса до церковної псалмодії.

### **Висновки.**

На основі представленого огляду творів з християнською тематикою композиторів XIX–XX століть можна запропонувати їх *типологію*, яка залежить переважно від використаного у піснях тексту. Її необхідність для практичної діяльності вокалістів-інтерпретаторів вважаємо апріорною, оскільки вона обумовлена сучасним рівнем вимог до загальної культури музичного виконання.

*Перший тип* – пісні на біблійні тексти (псалми або прями цитування частин Старого та Нового Заповіту), які наслідують стилістику церковних наспівів («*Evangelium Johannis*» Ф. Шуберта, цикли «10 біблійних пісень» А. Дворжака та «Чотири серйозні пісні» Й. Брамса).

*Другий тип* – лірика гімнічного славослов'я на вірші, що величають Бога. Пісні цього типу доволі часто містять цитування церковних наспівів («*Bitten*», «*Die Liebe des Nächsten*», «*Vom Tode*», «*Die Ehre aus der Natur*» та «*Gottes Macht und Vorsehung*» Л. Бетховена, «*Das*

*grosse Halleluja*) Ф. Шуберта, «Easter», «The call» та «Antiphone» Р. Воана-Вільямса). Через це подібні зразки можна використовувати як молитви та піснеспіви на богослужіннях.

*Третій тип* охоплює камерно-вокальні твори лірико-рефлексивного спрямування, де присутні сповідь, спілкування людини з Богом, філософські питання («*Vußlied*» Л. Бетховена, «*Im Abendrot*» Ф. Шуберта, «*I Got Me Flowers*» та «*Love Bade Me Welcome*» Р. Воана-Вільямса).

Поширення пропонованої типології серед вокалістів-практиків, вокальних педагогів і науковців сприяє розширенню культурних об'єктів *історично орієнтованого співака*.

**Перспективи подальшого дослідження теми.** Твори християнської спрямованості, що містять релігійні образи і поетичні мотиви, так само як і церковні піснеспіви, що нерідко звучать поруч з ними в концертах, потребують окремого розгляду в інтерпретаційно-стильовому аспекті. Також занурення в історичний простір християнської тематики у вокальній музиці передбачає вивчення впливів давніх традицій церковного музикування на оперний та камерно-вокальний жанри класико-романтичної доби. Особливу увагу слід приділити літургійним драмам, дійствам та містеріям – прототипам сучасної опери.

#### ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Dahlhaus, C. (1989). *Nineteenth-Century Music*. (English translation by J. Bradford Robinson). Berkeley: University of California Press [in English].
- Landau, A. (1980). *The lied: the unfolding of its style*. Washington, D. C.: University Press of America [in English].
- Fischer-Dieskau, D. (1977). *Schubert's Songs: A Biographical Study*. (English translation by Kenneth S. Whitton). New York: Alfred A. Knopf [in English].
- Horowitz, J. (1993). Dvorak and the New World: A Concentrated Moment. In Beckerman, M. (ed.). *Dvorak and his World*, pp. 92–103. Princeton: Princeton University Press [in English].

**Mykyta Burtsev**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student,  
the Department of Interpretation and Music Analysis,  
e-mail: padalica01@gmail.com  
ORCID iD: 0009-0003-0371-8720

**Christian images in chamber vocal music  
of Western Europe of the 19–20<sup>th</sup> centuries**

***Statement of the problem.***

*The development and popularization of vocal genres in performance practice of the 19<sup>th</sup> century was accompanied by a tendency to move liturgical singing to concert halls. Its consequence was the appearance of a new genre variety – “sacred song”. This is a chamber composition for the voice and piano with a brightly pronounced sacred meaning of the poetic base (sometimes borrowing texts from the Bible). Despite the fact, that vocal music was dominated by secular themes at that time (sometimes even demonic, as evidenced by the popularity of the image of Mephistopheles), religious spirituality remained in a place of honour and had an important mission. Carl Dalhaus explained the departure of the Church from the “mainstream” of musical history in the 19th century as follows: “...the socio-psychological roots of the ideal of church music as an escape from the world can be seen in the bourgeois tendency to separate these two spheres and drive religion into the ghetto, thus protecting it from ‘reality’ and, at the same time, not allowing it to interfere with this reality” (Dalhaus, 1989: 179). Thus, the tendency to hide religion from life into a “reserve” had a significant impact on the sacred music of the 19<sup>th</sup> century.*

*However, composers who appealed to divine meanings in their compositions acted contrary to this tendency. The essence of romanticism required a personal experience of religious feelings passed through the “crucibles” of one’s own experience, and this is what endowed spiritual genres with a missionary role in the art of the society of that time.*

**Objectives, methods, and novelty of the research.**

*Elucidation of Christian meanings in the chamber vocal genre is a new and understudied musicological problem. Although the works of L. Beethoven, F. Schubert, A. Dvořák, J. Brahms, and R. Vaughan-Williams considered in the article are well-known and in the repertoire, scientific works very rarely focus specifically on the Christian content of these songs and vocal cycles. **The purpose** of the research is to trace Christian meanings in the chamber vocal work of prominent Western European composers of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries. The application of the historiographical method highlights the retrospective of development of the chamber-vocal music of Western Europe of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> centuries; the genre-stylistic method allows to reveal the characteristic features of the composer's interpretation of religious images; the textological one reveals the linguistic features of the selected samples; the performance analysis defines the specific creative tasks facing the singer.*

**Research results and conclusion.**

*The practical result of the research should be an increase in the level of awareness of the performers regarding the substantive and stylistic components of the composer's idea in order to create an interpretation adequate to it.*

*Based on the analysis of selected chamber and vocal works with Christian themes, their typology is proposed, which depends mainly on the text used.*

*The first type is songs based on Biblical texts (psalms or direct quotations of fragments of the Old and New Testaments), which imitate the style of church chants (F. Schubert's "Evangelium Johannis", A. Dvořák's 10 "Biblical Songs", J. Brahms's "Four Serious Songs").*

*The second type is the lyrics of the hymn on verses glorifying God, which can be used at divine services. Songs of this type quite often contain quotations from church music (L. Beethoven's "Bitten", "Die Liebe des Nächsten", "Vom Tode", "Die Ehre aus der Natur" and "Gottes Macht und Vorsehung", F. Schubert's "Das grosse Halleluja", R. Vaughan-Williams's "Easter", "The call" and "Antiphone").*

*The third type includes chamber-vocal works on lyrical texts of an intimate, reflective nature, where confession, human communication with God, and philosophical questions are present (L. Beethoven's "Bußlied", F. Schubert's "Im Abendrot", R. Vaughan-Williams's "I Got Me Flowers" and "Love Bade Me Welcome").*



*The development of a typology of chamber-vocal works of Christian themes seems necessary to facilitate the creative work of vocalists-interpreters, which should meet the modern level of requirements for the general culture of musical performance.*

**Keywords:** *chamber vocal music; sacred music; song cycle; Christian images; Biblical texts, Christian worldview; spiritual meaning; musical interpretation of religious images.*

*Стаття надійшла до редакції 11 лютого 2023 року*

УДК 78.071.1(481)(092):780.616.432

DOI 10.34064/khnum1-6603

### **Чуб Максим Андрійович**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: maxbranches13@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-8811-7681

### **Концепція фортепіанної творчості К. Сіндінга: досвід постромантичного світовідчуття**

*Крістіан Сіндінг є першим після Едварда Гріга композитором, ім'я якого лунало у широких колах музичної спільноти не тільки Норвегії, а й Європи, зокрема Німеччини. Його твори повсюдно виконувалися і викликали загальний інтерес, будучи свідченням високого статусу національної норвезької музики. В Україні постать К. Сіндінга є маловідомою, а його твори виконуються дуже рідко. Автор статті ставить за мету популяризацію творчої спадщини норвезького композитора в мистецькому часопросторі сучасної України. На підставі вивчення його фортепіанних творів крупної форми робиться висновок про постромантичне світовідчуття як ознаку композиторського стилю К. Сіндінга. Актуальність теми зумовлена фактом відсутності в наявних наукових джерелах відомостей щодо специфіки художнього мислення митця. Стиль виконання фортепіанних творів К. Сіндінга ще не був предметом спеціального дослідження, тому автор спирається на власний досвід наукової та виконавської інтерпретації музики норвезького композитора.*

**Ключові слова:** норвезька музика; творчість К. Сіндінга; звуковий образ фортепіано; композиторський стиль; соната; концерт; постромантичне світовідчуття.

#### **Постановка проблеми.**

Музичний світ видатного композитора Крістіана Сіндінга – невід'ємна частка культури Норвегії ХІХ – першої половини ХХ сто-

літь. Однак у сучасній Україні твори Сіндінга виконуються рідко. За винятком творчості Едварда Гріга, норвезька музика залишається маловідомою широким колам слухачів та науковій спільноті України. Оскільки численні фортепіанні мініатюри К. Сіндінга (більш ніж 140) вже були предметом музикознавчого та виконавського аналізу в іншій статті автора, наступним етапом вивчення фортепіанного стилю митця є розвідка, присвячена сонаті й концерту як концептуальним жанрам, що репрезентують новоєвропейську інструментальну культуру. Симптоматичним є одиначне звернення композитора до кожного з цих жанрів. Якщо Концерт для фортепіано з оркестром належить до раннього періоду творчості К. Сіндінга, то Соната – до зрілого. Можливо, епізодичність появи цих жанрів у доробку композитора можна пояснити насиченістю творчого процесу в інших сферах – скрипкової, симфонічної музики. До речі, Е. Гріг теж написав лише одну фортепіанну сонату та один Концерт для фортепіано з оркестром.

Постановка проблеми зумовлена виконавським інтересом до фортепіанної спадщини К. Сіндінга. Остання видається автору вельми самобутньою й гідною наукового осмислення та популяризації як така, що яскраво репрезентує національний музичний стиль Норвегії на межі XIX–XX століть і у першій половині XX століття. Стиль виконання фортепіанних творів К. Сіндінга теж не був предметом спеціального дослідження ані в світовому, ані в українському музикознавстві. Тому автор спирається на власний досвід виконавського втілення та наукового вивчення концепції фортепіанних творів митця. В українському музикознавстві пропонується матеріал є першим досвідом теоретичного та виконавського аналізу творів норвезького композитора, що свідчить про *актуальність теми статті та її новизну*.

Виконавська зацікавленість фортепіанною музикою К. Сіндінга безпосередньо вплинула на зміст творчого проекту автора статті. Він має на меті популяризацію творчості норвезького митця, що сприяє культурному діалогу України та Європи.

Знайомство з творами К. Сіндінга припускає ідентифікацію його композиторського стилю з досвідом постромантичного світовідчуття тих митців, чия творчість прийшла на порубіжний «перехід»: від пізнього романтизму XIX століття (з його завищеним градусом

експресії та емоційною «надлишковістю» – Г. Малер, Р. Штраус) – до доби модернізму першої половини ХХ століття (з її прагненням до нової звукотворчості – К. Дебюссі, О. Скрябін). У своєму розумінні терміну «постромантизм» ми відштовхуємося від досвіду деяких зарубіжних англомовних авторів, наприклад, Н. Гассера, який використовує це поняття власне поряд з терміном «пізній романтизм», зауважуючи, що обидва вирази «є відносно недавніми конструктами, які використовуються для окреслення пізніх та / або “занепадних” фаз періоду романтизму (після 1850 року)» (Gasser, n. d.). Розкриваючи далі зміст обох понять, автор вказує на такі риси пізньоромантичного та постромантичного напрямів, як «імпульси суб’єктивного вираження та органічної єдності», які протягом ХІХ століття «повністю засвоїла більшість композиторів, що призвело до більш виразного застосування обох»; ускладнення класичної («діатонічної»), за виразом Н. Гассера) гармонії, що «зрештою підірвало саму цілісність тональності». Ще однією тенденцією пізнього романтизму та постромантизму автор вважає прояви «музичного націоналізму» у творчості таких композиторів як Е. Гріг, А. Дворжак, Б. Сметана, Я. Сібеліус (Gasser, n. d.). Як бачимо, творчість К. Сіндінга цілком вписується в контекст, окреслений Н. Гассером. Терміну «постромантизм» також застосовує В. Томпсон по відношенню до певних музичних явищ першої чверті ХХ століття (Thomson, 2002: 31; 268). Отже, мається на увазі «перехідний» стиль, що сполучає пізньоромантичну та ранньомодерністську виразність, класико-романтичні форми та помірно новаторську музичну мову.

Отже, *об’єктом дослідження* виступає фортепіанна творчість К. Сіндінга; *предметом* – концепція постромантичного світовідчуття автора у творах крупної форми (Концерт для фортепіано з оркестром ор. 6 та Соната ор. 91).

*Мета статті* – на ґрунті виконавської інтерпретації фортепіанних творів крупної форми (Концерт та Соната) репрезентувати індивідуальний композиторський стиль К. Сіндінга як досвід постромантичного світовідчуття представника норвезької музичної культури порубіжної доби (остання третина ХІХ – перша третина ХХ століття).

**Останні дослідження та публікації за темою.** Загальні уявлення про творчу постать К. Сіндінга створюють праці, присвячені історії норвезької музики (Rowbotham, 1916; Qvamme, 1949; Grinde, 1981; Herresthal, 1987; Holth, 2014), а фортепіанна спадщина композитора розглядається в контексті загального розвитку європейського фортепіанного мистецтва (Herresthal, 1987). Постать К. Сіндінга висвітлюється також у працях, що належать до жанру творчого портрету (Altmann, 1936, Gaukstad, 1956) та у дослідженнях біографічного спрямування, сфокусованих на розгляді життєтворчих подій та культурного оточення митця, еволюції його композиторського стилю (Koht & Skard, 1944; Rugstad, 1979, 1998; Vollestad, 2005a). У цих працях містяться короткі характеристики музичного матеріалу значної частини численних творів композитора. Найбільш ґрунтовним дослідженням творчості К. Сіндінга наразі варто вважати дисертацію норвезького співака й вченого Пера Воллестада, присвячену вокальній творчості видатного майстра (Vollestad, 2002). У пригоді дослідникові також можуть стати періодичні та довідкові видання (Nielsen, 1926; Gaukstad, 1938), а також онлайн-публікації, де інформація періодично переглядається (Andersen, 2021; Vollestad, 2005 b).

Фортепіанна музика К. Сіндінга, зокрема жанри крупної форми, попри наявність згаданих вище джерел, досі не стала предметом спеціального дослідження, як і питання її стильової атрибуції у контексті постромантизму.

Тематика дослідження також спонукала звернутися до праць деяких вітчизняних вчених, у яких підіймається питання національної музичної мови та фортепіанних стилів епохи романтизму (Козаренко, 2000; Чернявська, 2002).

**Методологія дослідження.** При вивченні фортепіанної спадщини К. Сіндінга використано такі методи: *історико-типологічний* – допомагає окреслити етапи еволюції та стильові тенденції європейського фортепіанного мистецтва; *жанровий* – дозволяє виявити усталені моделі в інструментальній музиці європейської традиції (соната, концерт); *стильовий* – розкриває закономірності індивідуального способу мислення норвезького митця; *інтерпретативний* – сприяє осмис-

ленню композиторського трактування звукового образу фортепіано у світлі постромантизму.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

К. Сіндінг досяг великого успіху вже після смерті Е. Гріга завдяки різножанровій творчості та виступам у багатьох європейських країнах. Він збагатив фортепіанне мистецтво розмаїттям елементів народної норвезької мелодики, танцювальних ритмів, прийомів звуконаслідування традиційних інструментів та співу. Фортепіанна спадщина К. Сіндінга складається здебільшого з мініатюр (біля 140 творів). Серед них зустрічаються п'єси у старовинному стилі, у народному дусі. Численну групу складають твори у жанрі маршу – одного з найулюбленіших жанрів композитора.

**Фортепіанний концерт** ор. 6 *Des-dur* – єдиний приклад звернення К. Сіндінга до цього жанру, який до 1880 років серед норвезьких композиторів залишався незатребуваним, тоді як у інших європейських країнах жанр фортепіанного концерту був дуже популярним. Варто назвати імена А. Дворжака, К. Сен-Санса, Й. Брамса. Однак не лише в Норвегії, а й в інших скандинавських країнах ця жанрова «ніша» ще довгий час залишалася незаповненою. Ні Ю. Свенсен, ні, пізніше, Я. Сібеліус і К. Нільсен не писали концертів для фортепіано, віддаючи перевагу іншим інструментам, у першу чергу, скрипці. Лише в 1890–1900 роках у Швеції йому приділяють увагу Вільхельм Стенхаммар, автор двох концертів (1893 і 1907 роки), у Данії – Еміль Хартман (Концерт ор. 47, 1889), у Норвегії – Хальфдан Клеве, який створив у період від 1902 до 1916 року п'ять фортепіанних концертів. З композиторів покоління К. Сіндінга варто назвати Яна Боргстрьома, автора Симфонічної поеми для фортепіано з оркестром «Гамлет», ор. 13 (1903) і Концерту *C-dur*, ор. 22.

Фортепіанний концерт К. Сіндінга, що був створений наприкінці останнього десятиріччя XIX століття, є другим випадком звернення до цього жанру після Е. Гріга. Спираючись на усталені канони та уявлення про жанр концерту, засвоєні ним під час навчання в Лейпцизі, у своєму фортепіанному Концерті К. Сіндінг висловлюється власною мовою. Вона заснована на принципах, що склалися у повній мірі в інших жанрах його творчості – це ускладнений гармонічний план, залу-

чення норвезьких танцювальних мелодій та характерних метро-ритмічних структур (пунктири, тріолі, змінні розміри, синкопи).

Тональність Концерту К. Сіндінга – *Des-dur* – сприяє створенню світлого, «сонячного» настрою: в поєднанні з наснагою та енергією провідних тем вона забарвлює його у веселкові тони. Основні теми-образи кожної з частин, загальний оптимістичний дух твору, особливості драматургічного розвитку – все відзначено неповторністю авторського висловлювання. Переважає діатоніка, лапідарна мелодика з опорою на звуки тонічного тризвуку, широкий регістровий діапазон в партії фортепіано, енергійний ритмічний пульс (заснований на поєднанні пунктирного ритму та тріолей). Завдяки останньому створюється динамічний, сильний та впевнений образ теми головної партії, сутністю якого є сходження до вершини. З одного боку, тема головної партії має опосередкований інтонаційний зв'язок із норвезькою народною музикою завдяки використанню тріольного та пунктирного ритмів, запозичених із численних награвань на хардингфеле; «григівського» трихорду – I – VII – V ступенів у низхідному русі. З іншого боку, вона несподівано виявляється спорідненою з темою вступу Другого фортепіанного концерту Й. Брамса завдяки тембровому забарвленню (як і у згаданому творі, першу частину Концерту К. Сіндінга відкриває соло валторни).

Розвиток головної партії спрямований до гімнічної кульмінації, на хвилі якої виникають дві теми побічної партії. Маючи ліричний характер, вони в той же час нерозривно пов'язані з енергійною головною партією, з'являються як результат її розвитку, розкриваючи інший бік початкового образу. В цілому для лірики К. Сіндінга характерним є поєднання витонченості та м'якості мелодики з активністю ритмічного руху. Енергія теми головної партії, розосереджуючись у новому тематизмі, знаходить у зоні побічної партії тимчасове заспокоєння (цей образ можна асоціювати з радістю від споглядання ландшафту гірського плато, вид на яке відкривається після завоювання вершини). Продовжуючи лінію асоціацій з природою, можна порівняти емоційний тонус розгорнутих ліричних епізодів першої частини з відчуттям радості та свободи, що охоплює мореплавця при виході з тісних фіордів у відкрите море. Правомірність звернення до подібних асоціацій

підтверджує насиченість оркестрового супроводу Концерту сольними репліками валторни та дерев'яних духових інструментів, тембри яких традиційно пов'язані із семантикою природи, звукозображальністю, лісовими або морськими музичними пейзажами.

Розвиток ліричних тем, у свою чергу, приводить до зближення їхнього характеру з натхненною героїкою головної партії і яскравих драматичних кульмінацій. Отже, «хвилеподібний профіль» драматургії I частини Концерту складається зі взаємодії контрастних, але внутрішньо споріднених образів, ніби перебуваючи на тлі одного пейзажу, який не змінюється кардинально, залишаючись сонячним та яскравим, як на початку «сюжету». Перемикання в іншу атмосферу відбувається у II частині циклу – *Andante (e-moll, 4/4)*. Подібно до ночі, що змінює день, світло I частини Концерту поступається темним фарбам. Лише середній розділ тричастинної форми (заснований на першій темі побічної партії з першої частини циклу), немов відблиск останнього променя сонця, на короткий час осяює непроглядну темряву *Andante*. У кодї основна тема звучить в партії альтів, чий тембр надає їй холодного, «крижаного» відтінку.

Завершує концерт життєдайний Фінал, написаний у формі рондо (*Allegro non assai, Des-dur, 9/8*), у якому переважає натхненно-радісний настрій. Після похмурого колориту повільної частини сонячний блиск Фіналу своєю яскравістю, здається, перевершує першу частину. У Фіналі танцювальна тема набуває ритмічної загостреності завдяки синкопам та варіюванню пунктирних формул. Показово, що, на відміну від Ф. Ліста, К. Сіндінг не трансформує ліричні теми, які, зберігаючи свій характер, щоразу відтіняють енергію головного образу. Ліричний модус у фіналі репрезентують дві теми з побічної партії першої частини, що поєднуються як у горизонталі, так і у вертикалі, утворюючи то єдину мелодичну лінію, то контрапункт.

Своєрідність фортепіанного Концерту К. Сіндінга виявляється в тому, що, більше ніж в інших інструментальних творах, у ньому переважає лірико-епічна образність, багато в чому завдяки домінуванню партії соліста. Постійна участь фортепіано у музичних подіях (у Концерті багато сольних епізодів) надає авторському висловлюванню суб'єктивності. Особлива увага композитора до фортепіанної пар-



тії пов'язана, з одного боку, з самою природою концертного жанру, а з іншого – можливо, з нереалізованою мрією К. Сіндінга про сольну кар'єру піаніста, а також із тим, що Концерт створювався для конкретної виконавиці – Еріки Ніссен. Технічно-віртуозна складова музичної стилістики Концерту є дуже розвинутою: партія фортепіано насичена комплексом пасажів, акордів, арпеджіо. Помітна орієнтація К. Сіндінга на лістівський тип піанізму з великою кількістю акордів, октав, трелей. Деякі засоби віртуозності («ажурні» арпеджіо, що пурхають у верхньому регістрі, хроматичні пасажи) викликають асоціації з фортепіанним стилем Ф. Шопена.

Показово, що провідна роль соліста аж ніяк не призводить до посилення імпровізаційності і, відповідно, до усунення на другий план конструктивних засад музичної форми. У цьому проявляються класичні принципи структурного мислення К. Сіндінга, в чому можна побачити вплив німецьких романтиків Р. Шумана, Й. Брамса.

Отже, принципово безконфліктна діалогічність, опора на принцип зіставлення образів, використання контрапунктичних прийомів об'єднання тем (у розробці першої частини, в середньому розділі *Andante*) – всі ці ознаки дозволяють вважати тип драматургії Концерту ліроепічним. Названі риси втілюють гармонійне світовідчуття, характерне для цього твору. Можемо припустити, що таким чином митець унаочнює національний тип світосприйняття – людей із сильним характером з північної держави із суворими кліматичними умовами, унікальною красою природних стихій та ландшафтів.

Принципи організації тематизму та драматургії у творах К. Сіндінга мають ознаки, типові для музики європейських романтиків останньої третини XIX століття (зокрема, високий рівень тематичної єдності, що в тій чи іншій формі знаходить відбиток у більшості інструментальних творів К. Сіндінга). Оскільки час написання Фортепіанного концерту значно пізніший за загальноприйнятні межі історичного стилю музичного романтизму (друга й третя третини XIX століття), але при цьому продовжує саме романтичні традиції, ми відносимо доробок норвезького композитора до *постромантизму* (згідно з викладеною вище концепцією В. Томпсона, Н. Гассера). У Концерті принцип тематичних зв'язків між частинами втілено як найпоспідовніше.

Три теми першої частини (тема головної партії та дві теми побічної), на контрасті та спорідненості яких будується сонатна форма, становлять основу драматургії циклу: *Andante* і Фінал не містять принципово нових тематичних утворень. У зв'язку з цим зрозумілі труднощі, з якими стикався композитор у роботі над Фіналом: при поверненні образів першої частини (вже досить ґрунтовно розроблених у попередніх) неминуче виникала проблема виходу на новий, підсумковий ступінь розвитку драматургії. Тим не менш, за рахунок привнесення інших «жанрових відтінків» у стилістику головної теми, К. Сіндінгу вдалося цілком переконливо завершити твір (хоча каденція у Фіналі і справляє враження «зайвого» епізоду).

Основою розвитку драматургії циклу є тема головної партії I частини циклу та її трансформації на основі прийомів монотематизму: тема оновлюється за рахунок зміни ладу, метра, фактурно-тембрового оформлення і навіть жанру. У II частині вона поєднує риси траурного маршу та хоралу. Звучання валторни соло посилює національний колорит цієї пісенної теми, що складається з «нанизування» повторюваних і варійованих (через перегармонізацію) наспівів. Інтонаційно та темброво тема пов'язана з іншими класичними норвезькими творами: з подібного терцієвого мотиву валторни починається Балада «У половні гір» Е. Гріга (для баритона, струнного оркестру та двох валторн) та II частина Симфонії № 2 Ю. Свенсена.

На початку XX століття композитор створює єдину в його спадщині **Сонату для фортепіано *h-moll*** ор. 91 із присвяченням Рудольфу Ганцу, опубліковану 1909 року видавництвом В. Хансена та вперше виконану 8 грудня того ж року у Крістіанії Карлом Ніссеном.

Соната являє собою тричастинний цикл: *Allegro non troppo*, *Andante*, *Vivace*. Матеріал I частини слугує тематичним витокom всього циклу. Тема головної партії, подібно до лейтмотиву, виконує функцію об'єднання контрастних образів. З інтонацій теми побічної партії народжується тематизм II частини сонати, а також – матеріал другого епізоду Фіналу, написаного у формі рондо. Тематична єдність циклу досягається також завдяки наскрізному ритмічному пульсу, втіленому через різні ритмоформули: у першій частині – остинатні репетиції тріолей, у другій – рівна хода чвертей, у третій – невинний біг шістнадцятих.

Розглянемо драматургічні та жанрово-стилістичні засади Сонати як зразка індивідуального трактування жанру К. Сіндінгом, суть якого полягає у збереженні класичної форми та оновленні її інтонаційного змісту через втілення драми ліричного героя (під якою ми розуміємо багатомірне буття та повноту психологічних зв'язків із природою та суспільством).

Перша частина циклу має темпову позначку *Allegro non troppo*. Тема головної партії у тональності *h-moll* починається з неспішного унісонного квінтового ходу з V щаблю на I-й. У процесі подальшого розвитку мелодична лінія, викладена октавними унісонами, рухається хвилеподібно, поступово наближаючись до найвищої точки – VII# щаблю. Це найбільш емоційно напружений момент, що потребує розв'язання (його підкреслює енергійне піднесення мелодії по звуках збільшеного тризвуку з вершиною на VII# щаблі). Під час цього руху до кульмінації окремі фрази, починаючись із тонічної функції, неодноразово закінчуються на домінанті, що створює відчуття незавершеності, відкритості. Фактурний виклад теми також ускладнюється: з'являється супровід із насичених фігурацій арпеджіо у досить швидкому русі, що зіставляється з дубльованою октавами мелодичною лінією середнього голосу.

У процесі розвитку К. Сіндінг ускладнює не лише фактуру, але й гармонічний план теми завдяки серії відхилень під час хвилеподібного секвенційного руху основної мелодичної лінії. Завдяки всім описаним вище прийомам, а також діалогу-«суперечці» між мелодичними фразами в партії правої та лівої рук та невпинному ритмічному рухові фігурацій супроводу (тріолі остинато) тематизм головної партії набуває рішучого характеру та драматичної експресії.

Отже, центр тяжіння у драматургії циклу припадає на першу частину, джерелом розвитку якої є тема головної партії, сповнена внутрішньою тривою.

В цілому драматургія першої частини базується на принципі образного контрасту. Наступний розділ за своїм колоритом яскраво контрастує з темними барвами головної партії. Матеріал сполучної партії вдало підготовлює образний стрій побічної. Тематизм цього розділу звучить у паралельній тональності *D-dur*. Образ побічної партії викликає асоціації зі спокоєм, що настає після бурі, безтурботним сонячним пей-

зажем. Пластична мелодична лінія супроводжується об'ємними гармонічними фігураціями, що охоплюють широкий регістровий діапазон. Гармонічний розвиток тут також побудовано на низці відхилень в інші тональності. Розгортання тематизму побічної партії підготовлює проведення теми головної партії у тональності *fis-moll*.

Початок розробки за своїм настроєм помітно контрастує з експозицію, перш за все, своїм фактурним викладом: тематичний матеріал лунає у високому регістрі, супроводжуваний досить прозорими гармонічними фігураціями, які згодом ущільнюються завдяки додаванню ще одного шару в партії правої руки. Якщо продовжити лінію пейзажних асоціацій, то перший розділ розробки може нагадувати політ вільного птаха над бурлінням сурових крижаних вод Північного моря. Для виконавця певну складність становить чітке динамічне розмежування шарів, виокремлення основної мелодичної лінії.

Стрімкий хвилеподібний рух, на якому будується тематизм у розробці, продовжується аж до репризи. Остання складається з двох контрастних розділів. Тема побічної партії в основній тональності *Fis-dur* сприймається як більш лагідна за характером, ніж в експозиції, як «передчуття» теми *Andante*.

*Andante (D-dur)* є рідкісним для К. Сіндінга випадком використання варіаційної форми (тема та чотири невеликих варіації) у повільній частині сонатного циклу. Спокійно-розмірений тридольний ритмічний рух викликає асоціації з менуетом і хоралом одночасно. Цікаво, що прийоми варіювання у цій частині є подібними до тих, що використовуються у народному музикуванні: уникаючи помітних модифікацій теми, К. Сіндінг пропонує їй нові ритмічні та фактурні варіанти, гармонічне «перефарбування» (перегармонізацію каденційного звороту в першій варіації, еліптичну послідовність – у другій). У третій варіації тема гармонізується акордами в широкому розташуванні, що приходяться на кожну слабку долю (в партії правої руки). Далі композитор здійснює й темброве варіювання теми за рахунок її проведення в низьких регістрах фортепіано, в той час як у правій руці зберігається насичений акордовий супровід. *Andante* завершується канонічним викладом теми в останній, четвертій, варіації. Перехід до Фіналу здійснюється прийомом *attacca*, доволі рідкісним у К. Сіндінга.

У Фіналі (*Vivace*) переважають драматичні образи. Відбувається конфлікт, що не знаходить свого вирішення. Але, на відміну від більш вільно побудованої першої частини, у Фіналі прояви конфліктності «затиснуті» в композиційні рамки класичного рондо. Розпочинається фінал енергійною темою у хвилеподібному русі. Складається враження, що бурхливе крижане море накочується хвилями, розбиваючись об скелі. Фактура теми рефрену будується на розгорнутих арпеджіо і містить пунктирні ритмічні групи. Переходячи від рефрену до епізоду, К. Сіндінг знов звертається до тонального співвідношення, подібного до першої частини (паралельна тональність *D-dur*). Композитор оздоблює тему за допомогою висхідних і низхідних пасажів, що супроводжують наспівну мелодичну лінію в партії правої руки.

Розробковий епізод фіналу звучить у тональності *Fis-dur*. Фактура незмінно залишається насиченою пасажами в остинатному русі, які поєднуються із ще однією кантиленною темою-мелодією. Тонально-гармонічний розвиток здійснюється завдяки відхиленням у віддалені тональності (*b-moll*, *c-moll*). Останнє проведення теми епізоду в тональності *H-dur* створює піднесений та урочистий образ. Тут К. Сіндінг засобами фортепіанної фактури досягає «оркестрової» насиченості звучання. Невелика зв'язка, побудована на темі головної партії першої частини, повертає слухача до бурхливого рефрену. Завершується Соната потужним проголошенням тризвуків мажорної тоніки.

Отже, Фортепіанна соната *h-moll* є одним із найвагоміших творів композитора. Незважаючи на приналежність жанру до камерної музики (за способом комунікації), слід визнати, що ця Соната певною мірою виходить за межі суто камерного типу висловлювання. К. Сіндінг наслідує принципи лістівського піанізму, продовжуючи лінію, пов'язану із концертно-віртуозним трактуванням фортепіано. Фактурне «вбрання» твору насичене шквалами акордових пасажів, октавних лавин, арпеджіо, репетиційною та іншими видами дрібної пальцевої техніки (як, наприклад, і в іншому творі крупної форми – Варіаціях «Фатум» ор. 94). З іншого боку, масштабність фортепіанного звучання та різноманітність тембрових барв, «оркестрові» ефекти, а також тематична єдність твору вказують на прагнення композитора до симфонізації жанру.

На відміну від скрипкових сонат К. Сіндінга, в яких чітко простежується необарокова тенденція, фортепіанна Соната являє собою романтичний варіант трактування жанру (монодрама ліричного героя). Можливо, це результат впливу творчості Е. Гріга, зокрема його фортепіанної Сонати (*e-moll*, оп. 7).

### **Висновки.**

Фортепіанні твори К. Сіндінга в жанрі Концерту (1890) та Сонати (1909) належать до постромантичної «хвилі» європейської музики, що вийшла за хронологічні межі XIX століття в мистецький часопростір наступної доби, але фактично продовжує романтичні традиції. Композитор у розглянутих нами творах збагачує жанрові моделі концерту та фортепіанної сонати завдяки втіленню постромантичного світовідчуття крізь призму національної норвезької музичної мови. Свідомість виконавця цієї музики має бути зосереджена на відтворенні ліро-епічного начала, що корелює з національними мотивами та суб'єктивною драмою ліричного героя.

Жанрово-стилістичний і тематичний аналіз творів крупної форми для фортепіано виявив засадничі принципи мислення К. Сіндінга, що базуються на синтезі загальноєвропейського (класико-романтичного) стилю та національної (норвезької) музичної мови / мовлення:

- значущість мелодії як головного носія авторської думки, що слугує фундаментом фактурно-тембрового «оздоблення» теми-образу;
- романтично-віртуозний звуковий образ фортепіано, про що свідчить використання низки віртуозних прийомів (пасажі, октавні та акордові каскади, «оркестрові» ефекти);
- подвійна національно-стильова ідентичність – інтонаційність (мелос, лад, ритм) має національні норвезькі коріння; від норвезької народної пісні – ладо-гармонічні засоби, наприклад, використання прийому перегармонізації мотивів і фраз; закони композиції та функціонально-гармонічне мислення походять від німецької школи; від європейської традиції фортепіанного письма – велика роль прийомів поліфонічного розвитку (у тому числі, імітаційних, наприклад, канонічний виклад у розробці I частини Концерту);

- риси концертності та симфонізму у фортепіанній Сонаті, поєднання віртуозного та симфонізованого жанрових типів у фортепіанному Концерті вказують на взаємодію прийомів камерно-інструментальної музики та яскравої палітри оркестрових засобів виразності (в партії супроводу Концерту відзначимо соло валторни та дерев'яних духових як носіїв семантики природи).

Фортепіанний стиль К. Сіндінга репрезентує національну приналежність до норвезької музичної культури на засадах універсалізації та концептуалізації романтичного світовідчуття в нових соціокультурних умовах. Це відбувається за рахунок індивідуалізації музичної мови і трактування фортепіано як інструменту для авторського самовираження. Таким чином, досвід світовідчуття митця у проаналізованих творах є постромантичним. Оскільки усталена система цінностей музичного романтизму як історико-типологічної доби (з її характерними концептами світовідчуття та мовно-стилістичними засобами) слугувала для К. Сіндінга естетичним ідеалом і взірцем для наслідування, можна констатувати збіг романтичної традиції з індивідуальним стилем композитора. Зокрема, у фортепіанній творчості норвезького майстра не спостерігаємо мовних ознак модернізму (на кшталт пізніх опусів К. Дебюссі або ранніх опусів Б. Лятошинського), однак постромантичний досвід світовідчуття Крістіана Сіндінга органічно складає «художній контрапункт» до різних стильових «ізмів» музичної практики першої третини ХХ століття.

Виокремлені принципи стильового мислення К. Сіндінга, виявлені у фортепіанній сфері, унаочнюватимуться також в інших жанрах, зокрема, симфоніях. Їх аналіз становить *перспективу подальшого розвитку теми*. На єдності виконавської реалізації та наукового осмислення фортепіанного спадку К. Сіндінга відбувається відродження його музики в Україні.

## ЛІТЕРАТУРА

- Козаренко, О. В. (2000). *Феномен української національної музичної мови*. Львів: [Наукове товариство імені Шевченка].
- Чернявська, М. С. (2002). Епоха романтизму в фортепіанній музиці (до проблеми різноманіття фортепіанних стилів ХІХ століття). У зб. *Теоретичні*

- питання культури, освіти та виховання*, 20, сс. 186–191. Київ: Видавничий центр КНЛУ, НМАУ.
- Altmann, W. (1936). Der 80-jährige Christian Sinding. *Allgemeine Musikzeitung*, LXIII, 20–21.
- Andersen, R. J. (2021) (Fagkonsulent). Christian Sinding. In *Store Norske Leksikon*, [https://snl.no/Christian\\_Sinding](https://snl.no/Christian_Sinding)
- Gasser, N. (n. d.). Period: Late- Post-Romantic. *Classical Archives*, <https://www.classicalarchives.com/period/7.html>
- Gaukstad, O. (1938). En Sinding-bibliografi. In Sandvik, O. M. (Redaktor). *Norsk Musikkgranskning*. Arbok 1938, pp. 9–57. Oslo: Johan Grundt Tanum.
- Gaukstad, O. (1956). Christian Sinding: 1856 bis 1956. *Nordisk Musikkultur*, 5, 34–36.
- Grinde, N. (1981). *Norsk Musikkhistorie: Hovedlinjer i norsk musikkliv gjennom 1000 ar*. Oslo, Norvège: Universitetsforlaget.
- Herresthal, H. (1987). *Norwegische Musik von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 2e éd. Oslo, Norvège: Norsk Musikforlag.
- Holth, B. (2014). German influences in the development of Norwegian classical music tradition. *Fontes Artis Musicae*, 61 (1), 42–47, <http://www.jstor.org/stable/24330405>
- Koht, H. & Skard, S. (1944). *The voice of Norway*. London: Hutchinson & Co.
- Nielsen, C. (1926, January 11). Christian Sinding. *Politikens Kronik*, 1–2.
- Qvamme, B. (1949). *Norwegian music and composers*. London: Bond.
- Rowbotham, J. F. (1916). Norwegian Music and Its Masters. *The Musical Times*, 57 (877), 139–142, <https://doi.org/10.2307/908922>
- Rugstad, G. (1979). *Christian Sinding, 1856–1941: en biografisk og stilistisk studie*. [Oslo]: Cappelen.
- Rugstad, G. (1998). Christian Sinding – Frederick Delius: a friendly counterpoint. In Carley, L. (Ed.). *Frederick Delius. Music, Art and Literature*, pp. 99–112. London: Routledge.
- Thomson, V. (2002). *A Reader: Selected Writings, 1924–1984*. (Edited by Richard Kostelanetz). New York: Routledge.
- Vollestad, P. (2005a). *Christian Sinding*. Oslo: Solum Forlag.
- Vollestad, P. (2005b). Komponist Christian Sinding. In *Norsk Biografisk Leksikon*, [https://nbl.snl.no/Christian\\_Sinding](https://nbl.snl.no/Christian_Sinding)



Vollestad, P. (2002). *Jeg bærer min hatt som jeg vil: Christian Sinding: en komponist og hans sanger*. (Avhandling, doktorgrad). Oslo: Norges musikkhøgskole. Dewey, Norge.

## REFERENCES

- Altmann, W. (1936). Christian Sinding's 80-year-old. *General music newspaper* [Allgemeine Musikzeitung], LXIII, 20–21 [in German].
- Andersen, R. J. (2021) (Special consultant). Christian Sinding. In *Store Norske Lexikon*, [https://snl.no/Christian\\_Sinding](https://snl.no/Christian_Sinding) [in Norwegian].
- Chernyavska, M. S. (2002). The Romantic age in piano music (to the problem of piano styles diversity in 19<sup>th</sup> century). In *Theoretical issues of culture, education and upbringing*, 20, pp. 186–191. Kyiv: Publishing Center of KNLU, NMAU [in Ukrainian].
- Gasser, N. (n. d.). Period: Late- Post-Romantic. *Classical Archives*, <https://www.classicalarchives.com/period/7.html> [in English].
- Gaukstad, O. (1938). Sinding bibliography [En Sinding-bibliografi]. In Sandvik, O. M. (Ed.). *Norwegian Music Review. Workbook 1938 [Norsk Musikkgranskning. Arbok 1938]*, pp. 9–57. Oslo: Johan Grundt Tanum [in Norwegian].
- Gaukstad, O. (1956). Christian Sinding: from 1856 to 1956 [Christian Sinding: 1856 bis 1956]. *Norwegian Musical Culture [Nordisk Musikkultur]*, 5, 34–36 [in Norwegian].
- Grinde, N. (1981). *Norwegian Music History: Main lines in Norwegian musical life through 1000 years [Musikkhistorie: Hovedlinjer i norsk musikkliv gjennom 1000 ar]*. Oslo, Norway: Universitetsforlaget [in Norwegian].
- Herresthal, H. (1987). *Norwegian music from the beginning to the present. Norwegische [Musik von den Anfängen bis zur Gegenwart]*. 2<sup>nd</sup> ed. Oslo, Norway: Norsk Musikforlag [in German].
- Holth, B. (2014). German influences in the development of Norwegian classical music tradition. *Fontes Artis Musicae*, 61 (1), 42–47. <http://www.jstor.org/stable/24330405> [in English].
- Koht, H., & Skard, S. (1944). *The voice of Norway*. London: Hutchinson & Co [in English].
- Kozarenko, O. V. (2000). *The phenomenon of the Ukrainian national musical language*. Lviv: [Shevchenko Scientific Society] [in Ukrainian].

- Nielsen, C. (1926, January 11). Christian Sinding. *Politikens Chronicle [Politikens Kronik]*, 1–2 [in Norwegian].
- Qvamme, B. (1949). *Norwegian music and composers*. London: Bond [in English].
- Rowbotham, J. F. (1916). Norwegian Music and Its Masters. *The Musical Times*, 57 (877), 139–142, <https://doi.org/10.2307/908922> [in English].
- Rugstad, G. (1979). *Christian Sinding, 1856–1941: a biographical and stylistic study [Christian Sinding, 1856–1941: en biografisk og stilistisk studie]*. [Oslo]: Cappelen [in Norwegian].
- Rugstad, G. (1998). Christian Sinding – Frederick Delius: a friendly counterpoint. In Carley, L. (Ed.). *Frederick Delius. Music, Art and Literature*, pp. 99–112. London: Routledge [in English].
- Thomson, V. (2002). *A Reader: Selected Writings, 1924–1984*. (Edited by Richard Kostelanetz). New York: Routledge [in English].
- Vollestad, P. (2002). *I wear my hat as I like: Christian Sinding: a composer and his singers [Jeg bærer min hatt som jeg vil: Christian Sinding: en komponist og hans sanger]*. (PhD Diss.). Oslo: The Norwegian Academy of Music. Dewey, Norway [in Norwegian].
- Vollestad, P. (2005a). *Christian Sinding*. Oslo: Solum Forlag [in Norwegian].
- Vollestad, P. (2005b). Composer Christian Sinding [Komponist Christian Sinding]. In *Norsk Biographical Lexicon [Norsk Biografisk Leksikon]* [https://nbl.snl.no/Christian\\_Sinding](https://nbl.snl.no/Christian_Sinding) [in Norwegian].

### ***Maksym Chub***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student, the Department of Interpretation and Music Analysis  
e-mail: maxbranches13@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0001-8811-7681

### **Christian Sinding's piano works: the experience of a post-romantic world perception**

#### ***Statement of the problem.***

*Christian Sinding is the first composer after Edward Grieg, whose name resonated in wide circles of the musical community not only in Norway, but also*

*in Europe, in particular Germany. His works were widely performed and aroused general interest, being evidence of the high status of national Norwegian music. In Ukraine, the figure of Sinding is little known, and his works are performed very rarely, despite the fact that his heritage, in particular the piano one, deserves attention and study as a vivid expression of the national style in the music of the early and first half of the 20<sup>th</sup> century. The style of performance of Sinding's piano works was also not the subject of special research either in the world or in Ukrainian musicology.*

### **Recent research and publications.**

*The creative personality of Sinding appears in generalizing studies on the history of Norwegian music (Rowbotham, 1916; Qvamme, 1949; Grinde, 1981; Herresthal, 1987; Holth, 2014), and the composer's piano heritage is included in the context of the evolution of European piano art (Herresthal, 1987). The figure of Sinding is also highlighted in works in the genre of creative portraits (Altmann, 1936, Gaukstad, 1956) and in biographical studies. These works contain brief descriptions of the musical material of a significant part of the composer's works. The dissertation of the Norwegian singer and scientist Per Vollestad, dedicated to Sinding's vocal work, should be considered the most thorough study of his creativity at the moment (Vollestad, 2002). Nevertheless, in the mentioned sources, the piano music of Sinding, in particular, large-scale genres, did not become the subject of a special study, as well as the question of its stylistic attribution in the context of post-romanticism.*

### **Objectives, methods, and novelty of the research.**

*The purpose of the study is to present the individual composer style of Sinding as of an experience of post-romantic worldview in the context of the trends of the modernism era based on the performance interpretation of large-scale piano works (Sonata and Concerto). The scientific novelty of the topic is determined by the lack of information about the specifics of Sinding's piano style and artistic thinking in available scientific sources; in particular, we rely on self-own experience of interpreting Sinding's selected works.*

*The following methods were used in the study: historically typological that helps to outline the stages of evolution and stylistic trends of European piano art; the genre approach that identifies the established models of instrumental music of the European tradition (sonata, concerto); stylistic one revealing the regularities of the Norwegian artist's individual way of thinking; and interpretative method*

*that allows to understand of the composer's embodiment of the sound image of the piano in the light of post-romanticism.*

**Results and conclusion.**

*Sinding's large-scale piano works, the Concerto (1890s) and Sonata (1909) belong to the post-romantic European tradition. The thematic, functional and compositional analysis of the composer's text of these works made it possible to reveal the fundamental principles of the author's thinking, which bases on the synthesis of classical-romantic and national Norwegian musical language. Among the leading principles of piano style should be singled out:*

*– the significance of the melody as the main carrier of the author's thought, which serves as the foundation of the textural and timbre decoration of the theme-image;*

*– a thematic presentation in octave duplications, which makes the piano texture close to an orchestral sound;*

*– double national-stylistic identity: intonation (melos, mode, rhythm) has national-Norwegian roots; compositional regularities follow the German Romantic tradition;*

*– frequent use of the technique of re-harmonizing motifs and phrases, the great role of polyphonic development (including imitative ones: canonical exposition in the development of the 1st movement of the Sonata);*

*– the concert nature of the piano texture;*

*– the richness of the orchestral accompaniment (in the accompanying part, solo horn and woodwinds as personification of the "voices of nature" should be noted).*

*Thus, the post-romantic thinking of C. Sinding in the conceptual genres of piano music serves as an artistic counterpoint to the European style of the border of the 19–20<sup>th</sup> centuries, enriching its national component, universalizing and conceptualizing the romantic due to expanding of musical language means.*

**Keywords:** *Norwegian music; Christian Sinding's creativity; sound image of the piano; composer style; sonata; concerto; post-romantic worldview.*

*Стаття надійшла до редакції 26 лютого 2023 року*

УДК 780.616.432.071.2:781.66:78.071.1(44)(092)

DOI 10.34064/khnum1-6604

### **Оболенська Марія Михайлівна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, провідний концертмейстер

e-mail: marieobolenchik@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-4044-9633

### **Контрольована антиципація як психологічна настанова піаніста-концертмейстера (на прикладі Сонати № 2 для скрипки і фортепіано М. Равеля)**

*Антиципація – це вроджена здатність психіки на основі набутого досвіду та раціонального аналізу передбачати події найближчого майбутнього з високим ступенем точності. Контрольована антиципація являє собою усвідомлений процес передчуття найближчої події, підготовку до її звершення та повне управління її перебігом. Екстраполяція цієї універсальної моделі на професійну діяльність музиканта, зокрема піаніста-концертмейстера, дозволяє схематизувати психологічні засади виконавського процесу. Метою статті є висвітлення загальних принципів функціонування контрольованої антиципації та аргументування її значущості в роботі піаніста-концертмейстера. Вперше в українському музикознавстві пропонується теоретичне осмислення антиципації як контрольованого психологічного процесу у сфері музичного мистецтва, зокрема концертмейстерській майстерності. Вперше дослідниця увага акцентується саме на виконавських проблемах концертмейстера, що відповідальний за об'єднуючу функцію в ансамблі в Сонаті М. Равеля для скрипки і фортепіано Соль-мажор. Висновки по результатах дослідження обґрунтовують важливість контрольованої антиципації як для репетиційної, так і для концертної діяльності піаніста-концертмейстера. Вміння усвідомлено користуватися вродженими задатками і трансформувати їх залежно від професійних потреб безпосередньо сприяє підвищенню рівня кваліфікації концертмейстера.*

**Ключові слова:** *піаніст-концертмейстер; антиципація; М. Равель; соната для скрипки і фортепіано; ансамбль.*

### **Постановка проблеми.**

Однією із вроджених опцій людської психіки є антиципація – здатність на основі набутого досвіду та раціонального аналізу передбачати події найближчого майбутнього з високим ступенем точності. Такий функціонал мозку сприяє покращенню адаптивних механізмів організму, які є вкрай важливими для успішного розвитку особистості та її існування в соціумі. Антиципація як універсальний механізм проявляється у всіх сферах людської діяльності.

На всіх рівнях навчання піаніста, починаючи з музичної школи, вчителі намагаються донести до учнів думку про важливість почути внутрішнім слухом музичний матеріал перед його виконанням. Окрім внутрішнього слуху, також важлива активація й інших чуттєвих систем, які сприяють підготовці до відтворення музики, виключаючи або зводячи до мінімуму похибки у процесі гри. Це дослідження спрямоване на актуалізацію психологічних процесів, важливих для професійної діяльності піаніста-концертмейстера та пояснення їх у руслі наукової термінології.

Вибір скрипкової сонати М. Равеля в якості демонстраційного матеріалу обумовлений концентрацією виконавських проблем у фортепіанній партії та репертуарною популярністю цього твору. Незважаючи на те, що технічно фортепіанна партія сонати не є надвіртуозною, у плані ансамблю вона становить значні труднощі для виконавця. Ставлячи головним завданням показ несумісності скрипки і фортепіано, М. Равель майстерно домагається цього на всіх рівнях організації музичного матеріалу, що вимагає від піаніста навичок полімислення.

**Новизна дослідження.** Вперше акцентується увага на виконавських проблемах саме піаніста-концертмейстера у скрипковій Сонаті М. Равеля. Пропонується ефективна модель для самостійної роботи над твором, що є універсальною для будь-якої іншої камерної музики за участю фортепіано. Вперше в українській музичній науці пропонується теоретичне осмислення антиципації як контрольованого пси-

хологічного процесу, надважливого у практиці музиканта, зокрема піаніста-концертмейстера.

Отже, *метою статті* є висвітлення загальних принципів функціонування контрольованої антиципації та обґрунтування її значущості в роботі піаніста-концертмейстера.

**Останні дослідження і публікації.** Обраний напрям дослідження зумовив звернення до наукових праць з психологічної галузі, зокрема розробок українських науковців І. Г. Батраченко (2010), Д. О. Ніколенко (2014). В опрацьованих дослідженнях знаходимо всю необхідну інформацію стосовно загальних принципів функціонування антиципації, базової термінології, пов'язаної з цим явищем. Дослідження, що розкривають проблеми виконання скрипкової сонати М. Равеля, належать С. І. Баєр (Baer, 1992), П. Камінському (Kaminsky, 2004), Дж. Біверс (Beavers, 2010, 2016, 2020), С. Лефевру (Lefèvre, 2013). У них акцентовано увагу на особливостях форми, гармонії, поліфонічних прийомах, що провокують ансамблеві проблеми при виконанні цього твору.

**Методологія дослідження.** Для досягнення результатів у дослідженні був використаний психологічний підхід, у рамках якого розглянуто поняття антиципації; діяльнісний підхід, спрямований на застосування теоретичних знань з галузі психології в самостійній роботі піаніста-концертмейстера; методи дедукції та індукції в їх прямій взаємодії.

Соната М. Равеля № 2 для скрипки і фортепіано належить до жанру камерної дуетної сонати, де партії обох інструментів є рівноправними. В контексті цього дослідження ми свідомо послуговуємося поняттям «піаніст-концертмейстер», щоб підкреслити об'єднуючу функцію фортепіано в ансамблі.

#### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Соната М. Равеля для скрипки та фортепіано Соль-мажор є цікавим матеріалом для дослідження концертмейстерських завдань. Сам композитор в «Автобіографічних ескізах» писав: «Я нав'язливо показав при написанні Сонати для фортепіано і скрипки незалежність інструментів, які за своєю суттю несумісні, і які не прагнуть врівноважити контрасти, демонструючи цю несумісність» (Равель,

1938: 23). Оскільки головним завданням концертмейстера є створення ансамблевої цілісності, у межах якої він повинен охопити музичний матеріал всіх партій, то в контексті цієї сонати піаністом вирішується парадоксальне та суперечливе завдання – поєднати ті елементи музичної стилістики твору, що навмисно поляризуються на композиційному рівні. Саме з цієї причини і вживаємо по відношенню до піаніста конкретизацію «концертмейстер», що сприяє акцентуванню уваги на об'єднувальній функції.

Еміль Вюйєрмоз, сучасник М. Равеля, відзначав його чутливість до тенденцій часу і бажання не відставати від молодих талантів у тому, що стосувалося нововведень і композиторських експериментів: «Інстинктивно він [Равель] боявся, що його залишать позаду молодші та сміливіші суперники. Звідси, у другій половині його життя, деякі подвиги, справді дуже блискучі, але в яких можна відзначити своєрідну спортивну змагальність. ... Його Соната для скрипки та фортепіано належить до цієї категорії. Це твір, у якому композитор обмежує себе певними раціональними рамками, які не дають йому повної свободи дій. Він занадто явно “працює” на певний клас слухачів-фахівців. <...> Соната вимагає занадто багато від інструментів» (Вюйєрмоз, 1939). Вюйєрмоз підкреслює те, що ця Соната є лише розвагою для мозку, а він, як представник вимогливої публіки, хоче відчути повне розкриття генія М. Равеля. Однак, як показав час, цей твір через майже сто років не втратив своєї актуальності та привабливості, що є прямим доказом його геніальності.

Соната М. Равеля пронизана дисонансами на найрізноманітніших рівнях музичної композиції. Разом із збереженням ключових логічних принципів сонатної форми знаходимо в цьому творі неочікувані й сміливі рішення, що працюють на актуалізацію принципу: винятки лише підтверджують саме правило. На перший погляд, усі три частини Сонати написані ніби в різних стилях. Однак при цілісному охопленні всього опусу стає очевидним його центральне об'єднуюче ядро – французький національний стиль. Його ключовими атрибутами є: стрункість, ясність і зовнішня простота музичної думки, поєднання раціональності та емоційної стриманості; чітка диференціація та прозорість фактурних пластів разом із деталізацією матеріалу



за рахунок контрапунктів і тематичних перегуків; імпровізаційність викладу та водночас програмність музики; і, власне, комбінування різних стилістик у межах одного твору. Тому американський блюз у версії М. Равеля набуває своєрідного французького шарму.

Музичне мислення М. Равеля пов'язане з пошуками різноманітних оркестрових колористичних ефектів, що знайшло безпосереднє відображення і в усій його фортепіанній музиці. У контексті вивчення творів французького композитора для фортепіано соло дослідник Джіюнґ Чан (Jiyoung Chung) наводить таблицю з прикладами усіх численних оркеструвань фортепіанних творів й доходить висновку, що: «Равель створював оркестрову звучність у своїй сольній фортепіанній музиці, що призвело до великої кількості оркестрових версій його сольних фортепіанних творів» (Chung, 2009: 32). Ґрунтуючись на матеріалі дисертації дослідника і власному досвіді, можна зробити припущення про оркестрове мислення М. Равеля і у фортепіанних партіях різних камерних творів. Про здатність М. Равеля маніпулювати тембрами читаємо також у дослідженні Дж. Біверс: «Його здатність вуалювати тембри інструментів і поєднувати їх з уявними контекстами створює витончені звукові об'єкти, що мають формотворче значення. Гра із тембрами створює ілюзорні інструменти, викликаючи звуки інструментів, що можуть існувати або не існувати на концертній сцені» (Beavers, 2020).

Оркестрове мислення у фортепіанній та камерній музиці М. Равеля органічно поєднується з поліфонічним. Щодо проявів останнього в Сонаті для скрипки і фортепіано знаходимо цікаві думки в дослідженні С. Байер: «Фортепіано, як правило, розглядається як гармонічний інструмент. У цій Сонаті, однак, Равель повертається до стилю, віднайденого в сонатах для скрипки та клавикорда Баха, де ліва і права рука найчастіше розглядаються як незалежні голоси. Фактура при цьому залишається прозорою. Тому Соната для скрипки і фортепіано написана для трьох [голосів]» (Baer, 1992: 39). Погоджуючись із цією тезою, вкажемо на одну з основних складнощів фортепіанної партії – незалежність голосів пов'язана з різним характером музичного матеріалу, і, відповідно, вимагає різного туше. З огляду на перманентну необхідність утримувати в зоні слу-

хової уваги ще й партію скрипки, розв'язання лише однієї цієї задачі потребує значних зусиль.

Навмисне підкреслення несумісності інструментів ансамблю є каталізатором усіх інновацій, як на рівні форми твору, так і на глибинних рівнях організації гармонії: «Більшість дисонантних гармоній у скрипковій Сонаті слугують висвітленню тієї несумісності між інструментами, яку Равель прагнув підкреслити» (Beavers, 2010: 86). Дослідниця детально аналізує першу частину Сонати з точки зору проблем виконання скрипкової партії, що є неможливим у відриві від ансамблевих завдань загалом. Пані Біверс акцентує увагу на особливостях тонально-гармонічного плану твору, основною рисою якого є політональність: тональності партій скрипки і фортепіано практично весь час перебувають у співвідношенні малої секунди. Таким чином, два паралельні тематичні пласти абсолютно не поєднуються між собою, лише зрідка, ніби випадково, знаходячи спільні точки перетину. «З одного боку, – пише Дж. Біверс, – дисонанси між скрипкою та фортепіано створюють контраст і несумісність, а з іншого – це додає глибини та складності незвичайній структурній архітектурі першої частини» (Beavers, 2010: 87).

Через постійне нашарування тем і мотивів розмиваються межі музичної форми у звичному її розумінні. Це призводить до вельми цікавого рішення в репризи першої частини Сонати. У партії скрипки з'являється нова тема, що само по собі вже нетипово для репризних форм. Однак М. Равель іде ще далі, перед тим даючи той самий матеріал на межі розробки і репризи в партії фортепіано. В цій частині форми він не сприймається як нова тема, а має функцію предикту. Так композитор «натякає» на нову тему репризи перед її повноцінним проведенням, і цю оригінальну знахідку піаністу потрібно відобразити, застосовуючи відповідні артикуляційні й динамічні засоби.

Тему головної партії першої частини Сонати доручено фортепіано. Вона проводиться одноголосно у скрипковому ключі. Виникає питання: чому композитор обрав для проведення головної теми саме фортепіано, коли її фактурне та регістрове оформлення є ближчим до скрипкового? Відповідь-припущення читаємо в дисертації С. Баєр: «У першій частині головну тему розпочинає саме фортепі-

ано, тому що Равелю необхідний був холодний тон вступу основної теми. На скрипці неможливо домогтися чистого безвібрального рівного звуку. Перші чотири ноти теми треба грати не легковажно, але й не педантично, а скоріше, плинно» (Ваєр, 1992: 89). Погоджуючись із припущенням пані Баєр, доповнимо, що піаніст здатен досягти необхідної плинності не лише завдяки рівності пальцевої артикуляції. Володіння мистецтвом тонкої педалізації також повинно бути у пріоритетах концертмейстера. Також дисертація С. Баєр містить цікаве зауваження, яке стосується обох виконавців: «Деякі переходи до повернення теми можуть спровокувати сповільнення, *ritenuto*. Темпом його робити не можна, а тільки динамікою» (Ваєр, 1992: 90). Вважаємо, що подібні уповільнення можуть романтизувати музику М. Равеля, що спотворить його композиторський стиль. Тому піаністові необхідно оволодіти технікою димінуючих переходів без темпових коливань, що так само являє собою нетривіальне завдання.

Повертаючись до теми політональності, звернемося до спостережень П. Камінського (Kaminsky, 2004). На прикладі гармонічного аналізу «Блюзу» (друга частина Сонати) дослідник доходить висновку про дуальність викладення матеріалу, що є пріоритетом у композиторському мисленні М. Равеля. «Використовуючи півтонові накладення як референційні звучності у формально стратегічних точках, композитор грає з політональністю, не усвідомлюючи цього. Відповідно, подальший аналіз стосується структурної ролі дуальності як пріоритету потенційного курсу дій» (Kaminsky, 2004: 258). На основі висновків з аналітичних есеїв П. Камінського, можемо говорити і про дуальність у мисленні концертмейстера як необхідну умову для виконання Сонати. Далі читаємо обґрунтування обраного дослідником терміну «накладення»: «Я вирішив відмовитися від “політональності” на користь “накладення” (*superimposition*) з можливістю основного і додаткового тонального фокусу. Грунтуючись на доказах, отриманих із низки різних праць, а також теоретичної лінії, що походить, принаймні, від Рамо, примат басового голосу та його результуюча тенденція до асиміляції дисонансів верхнього голосу тут збережені як фундаментальні принципи. Водночас попередній аналіз продемонстрував різні можливості маніпулювання тенденцією до асиміляції баса за до-

помогою його ослаблення» (Kaminsky, 2004: 262). Оскільки за басовий голос відповідає саме фортепіано, то варто з увагою поставитися як до аналітичних думок П. Камінського, так і до впровадження запропонованих концепцій у поле завдань концертмейстера.

Крім тональних взаємовідносин, друга частина Сонати унікальна ще й тим, що вимагає таких прийомів виконання, яких зазвичай уникають і не рекомендують в академічній музиці, що може послужити перепорою на шляху реалізації стильової достовірності цього твору. Музичний образ другої частини вимагає професійної зрілості обох музикантів. На перший погляд, здається несумісним поєднання постійної концентрації з блюзовою свободою, але врешті-решт вміння поєднувати ці стани і визначає рівень професійності та досвідченості виконавців.

Граючи з тембрами і штрихами, М. Равель домагається абсолютно нового звучання інструментів: «Він також розширює традиційні межі кожного інструмента, не тільки підкреслюючи різницю між скрипкою і фортепіано, але й заходячи настільки далеко, що змушує їх звучати як інші інструменти, як-от гітара, банджо або кларнет» (Баєр, 1992: 47).

Третя частина Сонати («*Perpetuum mobile*») становить значну складність саме для скрипаля за рахунок безперервного руху шістнадцятими у швидкому темпі. Фактурна прозорість фортепіанної партії зовсім не означає простоти її виконання. Фортепіанна партія, з одного боку, виконує функцію ритмічної організації стрімкого потоку шістнадцятих у партії скрипки, а з іншого, імітує широку палітру звучання оркестрових інструментів, які по черзі проводять тематичний матеріал. Вступ третьої частини має виконуватися одразу в готовому темпі, без розгойдування, і з плавною динамікою крещендо, що вимагає досконалого ансамблевого чуття в обох виконавців.

Прикладом ритмічної несумісності, яка, у свою чергу, є цеглинкою загального «конструктора» несумісності, пропонуваного М. Равелем у Сонаті, слугують моменти з геміолами, де на дводольний метр у партії скрипки накладається тридольний метр партії фортепіано (тт. 67–84). Залишаючись у розмірі три чверті, мелодична лінія скрипки виписана таким чином, що її метроритмічні акценти створюють ілюзію дводольності. Оскільки партія фортепіано зовсім

«прозора», то для піаніста таке ритмічне накладення не становить значної складності, а є, скоріше, цікавою інтелектуальною розвагою.

Про фортепіанну партію у третій частині Сонати по-французьки витончено сказав Стефан Лефевр: «Піаніст додає розділові знаки, іноді стримані, іноді більш наполегливі; додає ремінісценції фрагментів тем двох попередніх частин для ідеальної алхімії, розпеченої до білого та приготованої до досконалості менш ніж за чотири хвилини!» (Lefèvre, 2013).

Окресливши найбільш очевидні виконавські проблеми, що чекають на концертмейстера в Сонаті М. Равеля Соль-мажор для скрипки і фортепіано, перейдемо до спроби знайти деякі шляхи їх подолання. У контексті нашого дослідження ми спиратимемось на психологічну базу з її термінологією, адаптованою для вирішення музичних завдань і, зокрема, на поняття антиципації.

Антиципація являє собою процес передчуття найближчих за часом подій, в якому беруть участь всі чуттєві механізми організму. Якщо процес антиципації проходить гладко, не порушуючи очікувань, то залишається непомітним для свідомості. Якщо ж щось іде врозріз очікуванням, то виникає емоційна реакція з негативним забарвленням. Контрольована антиципація є усвідомленим процесом передчуття найближчої події з фіксацією її звершення та результату. Звернімося до наукової думки українських психологів: «У еволюційно-генетичному плані антиципація людини є вищою формою розвитку випереджаючого відображення та преадаптації» (Батраченко, 2010: 387). Вищий рівень мозкової діяльності, пов'язаний з антиципацією, психологи визначають як «двоєдиний процес випереджального відображення (прогнозування й упередження) і творення майбутнього (проектування і опредметнення)» (Батраченко, 2010: 386). Спираючись на конкретні завдання, зафіксовані в композиторському тексті, виконавець щоразу заново створює музику. При цьому процес виконання потенційно містить у собі план із певним набором паттернів завдань, необхідних для звукової реалізації конкретного музичного твору. «Саме антиципація забезпечує формування мети, планування і програмування поведінки (діяльності), вона включається в процеси прийняття рішень, поточного контролю і в комунікативні акти»

(Ніколенко, 2014: 25). Як бачимо, антиципація відіграє важливу роль у досягненні бажаного результату як у житті людини в цілому, так і у професійній діяльності піаніста-концертмейстера зокрема.

Якщо розглядати процес антиципації теоретично, відірвано від конкретної події, то її механізм зводиться до таких дій: «Спочатку з'являється когнітивне відображення антиципованої події, потім у міру її наближення посилюється емоційне та вольове ставлення до неї, потім формується переднастройка та установка, які можуть переходити у відповідну дію, а дія, у свою чергу, може породжувати певний матеріалізований продукт антиципації» (Батраченко, 2010: 390). Проекуючи цю тезу на музичну сферу, бачимо, що процес виконання зводиться до розв'язання послідовності завдань, у комплексі яких спочатку планується дія, спрацьовує інтенція на її реалізацію, а потім відбувається оцінка того, наскільки дійсне збіглося з бажаним. Під дією маємо на увазі виконання конкретного нотного тексту, максимально наближене до певного слухового ідеалу, сформованого виконавцем, на що спрямована діяльність тактильно-м'язової системи, що безпосередньо взаємодіє з інструментом. Багато музикантів-педагогів у своїх методичних працях використовують термін «передчуття», також це поняття фігурує в посібниках з методики викладання спеціальних інструментів. Різниця між передчуттям та антиципацією полягає у градації точності очікуваного. Згідно з академічним тлумачним Словником української мови, передчуття – це «неясне відчуття того, що може відбутися, настати» (Білодід, 1975: 179). Антиципація ж відзначається саме точністю й конкретністю, що направлена на найближчі за часом події. До того ж, її механізми дозволяють підготувати відповідь на майбутню подію. Тому вважаємо, що термін «антиципація» є більш змістовним та глибше занурює у проблему підготовки музичного матеріалу до виконання на інструменті.

Коли в репетиційному процесі музичний твір повторюється неодноразово, це сприяє утворенню навички гри. З одного боку, це неймовірно корисна функція організму, що спрямована на розвантаження мозкової активності, а з іншого – тут криється когнітивна пастка. Вона проковує слабшання уваги та концентрації, що призводить до гри на «автопілоті», коли м'язова та слухова пам'ять дозволяють

виконувати текст без контролю свідомості. Особливо це посилюється в моменти сценічного хвилювання.

Першим етапом стає визначення виконавських завдань, які необхідно буде вирішувати в конкретному музичному опусі. У нашому прикладі із Сонатою М. Равеля були окреслені проблеми широкого плану, вирішення яких має накладатися на міцну технічну базу. Під нею маємо на увазі загальні принципи виконання нотного тексту, однаково характерні для всієї академічної музики для фортепіано. Зрозуміти зв'язок масштабних завдань піаніста-ансамбліста з проблемою антиципації допоможуть методи дедукції та індукції. У процесі свого довгого навчання піаніст активно накопичує досвід та набуває певних професійних знань, на кшталт розуміння стилів, культури звуковидобування, техніки педалізації, художньої фантазії, тембрової партитури, особливостей формотворення тощо. На цьому етапі працює принцип індукції як отримання загального досвіду через накопичення окремих елементів. Засвоєні знання згодом потребують застосування на конкретному музичному матеріалі. Припускається, що, коли піаніст береться виконувати Скрипкову сонату М. Равеля, він вже має достатньо повні знання стосовно базових принципів музичного виконання загалом та специфіки камерної музики французького композитора зокрема. Щоб відтворити бажаний опус в його цілісності, враховуючи як інтерпретаційні, так і ансамблеві завдання, музикант має послуговуватись дедуктивним методом, що дозволяє реалізувати власний досвід і теоретичні знання в послідовному розгортанні нотного тексту. Наприклад, як вже зазначалося вище, в музиці М. Равеля є багато переходів між темами, які не можна робити за рахунок темпового сповільнення, а необхідно реалізовувати тільки ресурсами динаміки. Тобто виконавець знає стильові особливості виконуваної музики і намагається втілити ці знання на рівні переходів між розділами форми. Антиципація працює тільки на рівні конкретних технічних завдань. Комплекс послідовно вирішуваних завдань врешті-решт складається в музичну цілісність твору.

Перед тим як зіграти на інструменті будь-який структурний елемент музичного тексту, необхідно заздалегідь підготувати його звуковий образ, тобто уявити його ідеальний варіант. Мозок дає команду

м'язовому апарату на відтворення цього елемента тексту. Постійний контроль свідомості над дрібними деталями у процесі виконання і є контрольованою антиципацією, яка в підсумку призводить до отримання стабільного результату. Антиципація дає змогу підготувати реакцію ще до початку самої події, тому при наскрізному відтворенні тексту не відбувається нашарування реального звучання на ідеалізований звуковий образ. Музика у свідомості піаніста весь час звучить ніби трохи з випередженням реального звучання. Професійні музиканти вміло демонструють таку навичку, що й відрізняє їхню гру від дилетантської.

Специфіка діяльності концертмейстера полягає в тому, що він зобов'язаний охопити свідомістю, крім свого матеріала, ще й партію соліста. З одного боку, звуковий образ у слуховій уяві піаніста-концертмейстера повинен бути фактурно повним, а з іншого – необхідно кожен структурний елемент тексту співвідносити з можливостями партнера, тобто завжди мати потенційну готовність до корекції звукового образу під час виконання. У процесі гри свідомість піаніста має бути спрямована на два плани: загальну траєкторію розвитку подій у творі та миттєве вирішення музичних завдань у конкретний зріз часу. У дуетній музиці, створеній у класико-романтичних традиціях, як правило, обидва інструменти дотримуються спільної лінії драматургічного розвитку, по черзі, каноном або одночасно проводячи тематичний матеріал. У Сонаті ж М. Равеля для скрипки і фортепіано обидва інструменти грають ніби в різних площинах. Ба більше, навіть ліва і права рука піаніста одночасно грають незалежний один від одного матеріал. І все ж, у підсумку перед слухачем має постати цілісний образ твору. Механізми контрольованої антиципації допоможуть піаністу-концертмейстеру об'єднати в єдине художнє ціле те, що сам композитор свідомо намагався роз'єднати.

Робота над кожним твором є індивідуальним вирішенням низки своєрідних завдань, та методичний каркас для переважної більшості зразків академічної музики є спільним і базується на загальних принципах, що походять від специфіки людської психології. Продемонструємо дію контрольованої антиципації на конкретному матеріалі – вступі третьої частини Сонати.



Перші 14 тактів «*Perpetuum mobile*» є вступом, який являє собою переклички обох партій, що складаються в одну загальну лінію. Центральна нота мотиву (ля-бемоль малої октави) спільна у обох інструментів, що всупереч загальному принципу несумісності зближає тембри і вимагає такої однорідності, ніби весь вступ виконує один музикант. Оскільки перші свої ноти скрипка грає *pizzicato*, то від фортепіано вимагається подібне за характером звуковидобування *staccato*. Як зазначалося раніше, вступ третьої частини Сонати треба виконувати в тому темпі, в якому потім буде викладатися загальний рух шістнадцятими. Тому перше, на що концертмейстеру потрібно спрямувати контрольовану антиципацію – це підготувати потрібний темп і штрих. М'язова система організму, незважаючи на тиху динаміку і мінімальні рухи, повинна бути в стані підвищеної активності.

Партія скрипки завжди завершує мотиви, і після пауз завжди починає фортепіано. По-перше, піаністові треба дуже уважно поставитися саме до пауз, їхню тривалість необхідно витримати максимально чітко. По-друге, може статися так, що скрипаль буде трохи уповільнювати темп під час виконання своїх мотивів. Концертмейстеру треба бути до цього готовим і вибудовувати подальше виконання з урахуванням темпових коливань. Та саме завдяки коротким мотивам і паузам між ними, піаніст має змогу потренувати контрольовану антиципацію. Останні чотири такти перед вступом головної теми викладаються поспіль без пауз. Найголовнішим, на що треба направити увагу концертмейстеру, окрім пальцевої рівності, виступає динаміка. На максимально короткій відстані треба не тільки прискіпливо виконати авторські вказівки, а й співвіднести власну динаміку з інтенсивністю крещендо скрипки. Активна увага та контрольована антиципація допоможе досконало виконати вступ «*Perpetuum mobile*». Як бачимо, головним у методиці контрольованої антиципації виступає правильне й чітко визначення цілей, конкретних завдань і інтенція до їх матеріалізації. Універсальність є однією з характеристик цієї психологічної настанови, що дозволяє використовувати її принципи на будь-якому музичному матеріалі.

### **Висновки.**

Мозок людини влаштований таким чином, що завжди, свідомо чи несвідомо, диктує команди організму, викликаючи конкретні фізич-

ні дії. Антиципація як вроджена психологічна настанова є корисною не тільки з погляду адаптації до зовнішнього світу, а й являє собою інструмент для вдосконалення професійних навичок людини, зокрема й піаніста-концертмейстера.

Соната М. Равеля для скрипки і фортепіано Соль-мажор обрана як ілюстративний приклад, що демонструє необхідність застосування антиципації, через цікаві особливості ансамблю – його немає у звичному розумінні. Піаніст може піти легким шляхом, і, покладаючись на професіоналізм скрипача, зосередитися тільки на своєму тексті. Завдання ж професійного концертмейстера полягає саме в організації та підтримці ансамблю. Контрольована антиципація спрямована на допомогу як у репетиційній, так і в концертній практиці піаніста-концертмейстера. Ба більше, під час сценічного виступу застосування контрольованої антиципації нівелює проблему хвилювання і допомагає дієво користуватися інструментами більш складної системи емоційного інтелекту саме завдяки концентрації на передбаченні та вирішенні конкретних завдань. Контрольована антиципація дає змогу ефективно долати комплекс найрізноманітніших складнощів і є універсальною складовою роботи над будь-яким музичним твором.

Звичні явища з повсякденного життя через свою зовнішню банальність часто можуть опинитися поза фокусом уваги. Але як об'єкт наукового осмислення, у зв'язці з іншими сферами діяльності людини, зокрема мистецтвом, вони можуть стати ключем до розв'язання певних проблем. Розглянувши з цієї позиції механіку гри на музичному інструменті із фокусуванням уваги на попередньому уявленні звукового образу музичного елемента перед його виконанням, можемо резюмувати, що контрольована антиципація є ключем до якісної та стабільної гри.

Теорія антиципації широко представлена у спеціалізованій психологічній літературі. Проекція ж роботи принципів антиципації на музичне мистецтво постає як доволі цікава та *перспективна тема*, яка може набути подальшого розвитку саме у зв'язку з ансамблевим музикуванням, де може розглядатися, наприклад, у системі емоційного інтелекту.

## ЛІТЕРАТУРА

- Батраченко, І. Г. (2010). *Психологічні закономірності розвитку антиципації людини*. (Дис. ... д-ра психолог. наук). Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара. Дніпро.
- Білодід, І. (Гол. ред.). (1975). *Словник української мови*. (Тт. 1–11). Т. 6: П–Поїти. Київ: Наукова думка, URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001624>
- Ніколенко, Д. О. (2014). Психологічні особливості спостережливості в процесі випереджального відображення дійсності. *Юридична психологія та педагогіка*, 1, 21–32, [http://elar.naiu.kiev.ua/bitstream/123456789/648/5/nikolenko\\_ua.pdf](http://elar.naiu.kiev.ua/bitstream/123456789/648/5/nikolenko_ua.pdf)
- Baer, S. I. (1992). *The Virtuoso Violin Works of Maurice Ravel. An Analysis of Structural, Technical and Interpretive Features*. (PhD thesis). Texas Tech University. Lubbock.
- Beavers, J. (2010). *Ravel in a New Key: Harmony in the Chamber Works, 1914–1927*. (PhD thesis). The University of Texas. Austin.
- Beavers, J. (2016). Integrating Incompatibilities: Melodic, Harmonic, and Formal Dissonance in Ravel’s Duo and Violin Sonata. *Indiana Theory Review*, 32 (1–2), 120–160. <https://doi.org/10.2979/inditheorevi.32.2.04>
- Beavers, J. (2020). Ravel’s Sound: Timbre and Orchestration in His Late Works. *Music Theory Online a Journal of the Society for Music Theory*, 27 (1), March 2021, <https://mtosmt.org/issues/mto.21.27.1/mto.21.27.1.beavers.html>
- Chung, J. (2009). *An Interpretation of the Solo Version of Maurice Ravel’s La Valse: Insights from George Balanchine’s Choreography*. (DMA thesis). University of Oklahoma. Norman, Oklahoma, <http://core.ac.uk/download/pdf/215222541.pdf>
- Kaminsky, P. (2004). Ravel’s Late Music and the Problem of “Polytonality”. *Music Theory Spectrum*, 26 (2), 237–264, <https://doi.org/10.1525/mts.2004.26.2.237>
- Lefèvre, S. (2013). *Maurice Ravel: Sonate en sol majeur pour violon et piano*. *Musicologie.org*. 16 octobre 2013, [https://www.musicologie.org/publiem/maurice\\_ravel\\_sonate\\_en\\_sol\\_majeur\\_pour\\_violon\\_et\\_piano.html](https://www.musicologie.org/publiem/maurice_ravel_sonate_en_sol_majeur_pour_violon_et_piano.html)
- Ravel, M. (1938). «Une esquisse autobiographique», avec une introduction par Roland-Manuel. *La Revue musicale*, Décembre 1938, 15–23, [https://dezedo.org/media/files/REVUE\\_MUSICALE\\_1928\\_12\\_p15\\_23\\_ESQUISSE\\_AUTOBIOGRAPHIQUE.pdf](https://dezedo.org/media/files/REVUE_MUSICALE_1928_12_p15_23_ESQUISSE_AUTOBIOGRAPHIQUE.pdf)

Vuillermoz, É. (1939). *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*. Paris: Éditions du Tambourinaire.

## REFERENCES

- Baer, S. I. (1992). *The Virtuoso Violin Works of Maurice Ravel. An Analysis of Structural, Technical and Interpretive Features*. (PhD thesis). Texas Tech University. Lubbock [in English].
- Batrachenko, I. H. (2010). *Psychological regularities of the development of human anticipation*. (Doctoral diss.). Oles Honchar Dnipro National University. Dnipro [in Ukrainian].
- Beavers, J. (2010). *Ravel in a New Key: Harmony in the Chamber Works, 1914–1927*. (PhD thesis). The University of Texas. Austin [in English].
- Beavers, J. (2016). Integrating Incompatibilities: Melodic, Harmonic, and Formal Dissonance in Ravel's Duo and Violin Sonata. *Indiana Theory Review*, 32 (1–2), 120–160. <https://doi.org/10.2979/inditheorevi.32.2.04> [in English].
- Beavers, J. (2020). Ravel's Sound: Timbre and Orchestration in His Late Works. *Music Theory Online a Journal of the Society for Music Theory*, 27 (1), March 2021, <https://mtosmt.org/issues/mto.21.27.1/mto.21.27.1.beavers.html> [in English].
- Bilodid, I. (Ed. in chief). (1975). Dictionary of the Ukrainian language. (Vols. 1–11). Vol. 6. Kyiv: Naukova dumka. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001624> [in Ukrainian].
- Chung, J. (2009). *An Interpretation of the Solo Version of Maurice Ravel's La Valse: Insights from George Balanchine's Choreography*. (DMA thesis). University of Oklahoma. Norman, Oklahoma, <http://core.ac.uk/download/pdf/215222541.pdf> [in English].
- Kaminsky, P. (2004). Ravel's Late Music and the Problem of "Polytonality". *Music Theory Spectrum*, 26 (2), 237–264, <https://doi.org/10.1525/mts.2004.26.2.237> [in English].
- Lefèvre, S. (2013). *Maurice Ravel : Sonate en sol majeur pour violon et piano*. *Musicologie.org*. 16 octobre 2013, [https://www.musicologie.org/publire/maurice\\_ravel\\_sonate\\_en\\_sol\\_majeur\\_pour\\_violon\\_et\\_piano.html](https://www.musicologie.org/publire/maurice_ravel_sonate_en_sol_majeur_pour_violon_et_piano.html) [in French].
- Nikolenko, D. O. (2014). Psychological features of observation in the process of anticipatory reflection of reality. *Legal psychology and pedagogy*, 1,

21–32, [http://elar.naiu.kiev.ua/bitstream/123456789/648/5/nikolenko\\_ua.pdf](http://elar.naiu.kiev.ua/bitstream/123456789/648/5/nikolenko_ua.pdf) [in Ukrainian].

Ravel, M. (1938). «Une esquisse autobiographique», avec une introduction par Roland-Manuel. *La Revue musicale*, Décembre 1938, 15–23, [https://dezedo.org/media/files/REVUE\\_MUSICALE\\_1928\\_12\\_p15\\_23\\_ESQUISSE\\_AUTOBIOGRAPHIQUE.pdf](https://dezedo.org/media/files/REVUE_MUSICALE_1928_12_p15_23_ESQUISSE_AUTOBIOGRAPHIQUE.pdf) [in French].

Vuillermoz, É. (1939). *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*. Paris: Éditions du Tambourinaire [in French].

### ***Mariia Obolenska***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
PhD in Art Studies, Lead accompanist,  
e-mail: maricobolenchik@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-4044-9633

### **Controlled anticipation as a psychological attitude of the pianist-concertmaster (on the example of M. Ravel's Sonata № 2 for Violin and Piano)**

#### ***Statement of the problem.***

*Controlled anticipation is a conscious process of fore sighting an upcoming event, preparing for its fulfillment, and taking full control over its course. Extrapolation of this universal model to the professional activity of a pianist-concertmaster allows to schematize the psychological foundations of the performance process. The distinctive feature of Ravel's Sonata for Violin and Piano in G Major is demonstrating the incompatibility of violin and piano declared by the composer. The main task of the concertmaster is to create an ensemble integrity, within which he should cover the musical material of all the parts of the ensemble. In the context of this Sonata, the pianist resolves a paradoxical contradiction – to combine into a single integrity what is deliberately polarized at the compositional level. This study was based on scientific works in the field of psychology, in particular, the researches of Ukrainian scientists (Batrachenko, 2010; Nikolenko, 2014) and the studies revealing the problems of performing Ravel's Violin Sonata (Baer, 1992; Kaminsky, 2004; Beavers, 2010, 2016, 2020; Lefèvre, 2013).*

**Objectives, methods, and novelty of the research.**

*The purpose of the study is to highlight the general principle of controlled anticipation and to argue their importance in the work of a pianist-concertmaster. For the first time a theoretical substantiation of anticipation as a controlled psychological process in the field of music is proposed and the research attention is focused on the performance problems of the concertmaster, who is responsible for the unifying function in the ensemble in Ravel's Sonata in G Major for Violin and Piano. The research methods are determined by attracting the psychological theory, which considered the concept of anticipation; an activity approach aimed at applying theoretical knowledge from the field of psychology in the preparatory work of a pianist-concertmaster, as well as the methods of deduction and induction in their direct interaction were used.*

**Research results and conclusion.**

*Controlled anticipation allows to solve effectively a wide variety of tasks and it is a universal model for working on any kind of music. The specificity of the concertmaster's activity lies in the fact that he is obliged to embrace the soloist's part with his consciousness in addition to his own material. It needs to correlate each structural element of the text with the partner's capabilities. Controlled anticipation as a psychological instruction is aimed at helping both in the rehearsal and concert practice of a pianist-concertmaster. Moreover, in the course of a stage performance, the use of controlled anticipation reduces the problem of excitement to nothing.*

**Keywords:** *pianist-concertmaster; anticipation; M. Ravel; sonata for violin and piano; ensemble.*

*Стаття надійшла до редакції 27 лютого 2023 року*

УДК780.616.432.082.4.071.2(474.2)

DOI 10.34064/khnum1-6605

### ***Пилипенко Станіслав Олександрович***

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: [pylupenkostanislav1493@gmail.com](mailto:pylupenkostanislav1493@gmail.com)

ORCID iD: 0000-0002-5180-8080

### **Творчий взаємовплив братів Ееспере та його віддзеркалення у Фортепіанному Концерті Рене Ееспере**

*У статті розглянуто аспекти, що сприяють розумінню і втіленню змісту Фортепіанного концерту Рене Ееспере: історію виникнення і специфіку музичної мови твору, принципи композиторського мислення. Виявлено авторську та виконавську концепції Концерту. Історію створення опусу реконструйовано автором дослідження на основі біографій композитора та першого виконавця Концерту, за матеріалами листування та інших джерел. Проаналізовано закономірності і своєрідність музичної драматургії композиції, особливості трактування концертного жанру, комплекс застосованих виразних засобів. Подано стислу характеристику змісту і теоретичний аналіз твору, за результатами якого встановлено форму частин Концерту – сонатне Allegro із дзеркальною репризою та віртуозною каденцією в першій, проста двочастинна репризна форма у другій, блискуче рондо у фіналі. У другій редакції твору Рене Ееспере досягає рівноваги між партіями соліста й оркестру. Охарактеризовано особливості інтерпретації Концерту Тармо Ееспере, чудовим піаністом, братом композитора. У висновках підкреслено, що Рене Ееспере створив самобутню за змістом та музичною виразністю концертну фортепіанну композицію на основі європейських класичних канонів, де національне втілюється насамперед через світосприйняття, втілене в інтонації та ритміці твору.*

**Ключові слова:** сучасне виконавство; фортепіанне мистецтво; естонська музика; фортепіанний концерт; Тармо Ееспере; Рене Ееспере.

### **Постановка проблеми.**

Творчість Рене Ееспере<sup>1</sup> охоплює другу половину ХХ та початок ХХІ століть. Митець як послідовник традицій естонської композиторської школи став відомим за межами батьківщини. У його музиці поєдналися стильові особливості різних епох, традиції минулого та сьогодення. Маючи величезну музичну ерудицію, Р. Ееспере виплекав свій самобутній композиторський стиль та заслужено отримав схвальну оцінку з боку колег. Німецький композитор Міхаель Топель<sup>2</sup> стверджує, що «музика Рене Ееспере оповита акварельною прозорістю, що сьогодні зустрічається вкрай рідко, а тому викликає інтерес та справляє свіже враження» (цит за: OlT, 1980: 27).

Знахідкою для сучасної фортепіанної літератури стали цикли мініатюр композитора «Чотири остинато», «Вісім ригурнелів», «Чотири діалоги», «Музичні скриньки», що перебувають у полі жанрових експериментів. Віддаючи данину розвитку національної естонської фортепіанної школи, Р. Ееспере не оминув і дитячу музику: свої мініатюри композитор адресував «підготовленим» виконавцям, однак у назві кожної задіяна яскрава образна сфера. Привертають увагу і концертні п'єси «*Ludus tactus*» та «*Concentus*», що стали досить популярними серед виконавців. Несхожі за образним змістом та фактурним втіленням («*Concentus*» є прикладом мінімалістичного стилю, а «*Ludus tactus*», навпаки, містить різнопланову піаністичну техніку), ці твори спонукають до екзистенційних роздумів. Отже, фортепіанна творчість естонського митця привертає все більшу увагу молодих та професійних виконавців, його опуси виконуються майже в усіх європейських країнах, а також у США, Канаді та Японії<sup>3</sup>.

Першим виконавцем фортепіанних та камерних опусів композитора в Естонії є його брат – відомий естонський піаніст

---

<sup>1</sup> Ест. René Eespere, рік народження 1953-й.

<sup>2</sup> Нім. Michael Töpel, рік народження 1958-й.

<sup>3</sup> У Японії твори композитора презентує піаністка Юко Йошіоко (англ. Yuko Yoshioko, 1967 р. н.).



Тармо Ееспере<sup>4</sup>. Багато творів Р. Ееспере мають присвяту братові та орієнтовані саме на його піанізм. Зокрема, другий зошит «Прелюдій», концертна п'єса «*Concentus*» та Фортепіанний концерт написані саме для Т. Ееспере. Творча взаємодія братів Ееспере викликає жваве зацікавлення, бо саме виконавець підтримував композитора у часи творчої кризи<sup>5</sup> і навіть став ініціатором написання деяких його фортепіанних опусів. Як відомо з біографії естонського піаніста, Тармо Ееспере обіймає посаду концертмейстера Талліннської опери, але популярність як піаніст він здобув завдяки блискучому відтворенню музики брата. Отже, у пропонованій статті спробуємо віднайти зв'язки, що виникають на шляху від авторської концепції до виконавської інтерпретації твору, а також висвітлити роль Тармо Ееспере у реалізації творчого потенціалу його брата-композитора.

**Останні дослідження і публікації.** Попри те, що фортепіанні твори Рене Ееспере виконуються і в Естонії, і в інших країнах світу, вони залишаються маловідомими в українських мистецьких колах і майже не представлені у вітчизняній музикознавчій сфері<sup>6</sup>. На зламі століть, після становлення Естонії як незалежної держави, творчість митця привернула увагу європейських музикознавців. Інтерес найчастіше викликають сольні фортепіанні твори композитора. Зокрема, Крістель Паппель<sup>7</sup> у книзі «Творці сучасної естонської музики» (Pappel, 1992) досить детально аналізує форму та драматургію опусів раннього періоду творчості митця, серед яких цикли «Чотири остинато» та «Вісім ритуруелів». Проте питання стилю, образна сфера, історія написання творів композитора, як і піаністичні проблеми, пов'язані з їх виконанням, висвітлені недостатньо. Розкриттю зазначеної проблематики сприяють праці зарубіжних авторів, які презентують фортепіанну творчість Р. Ееспере в контексті загальних тенден-

<sup>4</sup> Ест. Tarmo Eespere, рік народження 1959-й.

<sup>5</sup> Період з 1882 по 1995 роки, у цей інтервал не було написаного жодного твору для фортепіано.

<sup>6</sup> Крім дослідження автора цієї статті (Пилипенко, 2021).

<sup>7</sup> Ест. Kristel Pappel, рік народження 1961-й.

цій розвитку музичної культури Естонії, – Гаррі Ольта<sup>8</sup> (Olt, 1980), Йоханнеса Талла<sup>9</sup> (Tall, 1983).

Наукові праці, у яких було б представлено огляд творчості композитора в області жанру концерту, відсутні. Основними джерелами інформації у цьому напрямі є матеріали естонської преси (Е. Аруярв – Аруярв, 2013), інтерв'ю з митцем (Е. Колуччі – Colucci, 2012) та безпосереднє особисте спілкування автора статті з Р. Ееспере, яке відбувається шляхом інтернет-листування.

Варто зазначити, що контактні дані митців можна дізнатися як на персональних сайтах, так і в Естонському музично-інформаційному центрі<sup>10</sup>. Ця платформа досить унікальна, бо об'єднує мистецьку, наукову та археографічну спільноти. Зокрема, клавир Концерту Р. Ееспере у другій редакції та відеозапис прем'єри твору у виконанні Т. Ееспере допомогла розшукати працівниця центру Марілііс Валконен, за що автор статті їй дуже вдячний.

Додаткову теоретичну базу дослідження складають праці вітчизняних музикознавців, присвячені жанру фортепіанного концерту – В. Ракочі (2021); аналізу інтерпретацій музичних творів – В. Москаленка (2013); композиторським технікам другої половини ХХ ст. – Д. Малого (2021), К. Онищенко (2019); виконавській проблематиці – Т. Веркіної у співавторстві з М. Бондаренко, А. Сагаловою та К. Тимофєєвою (Verkina, Bondarenko, Sagalova, Timofeyeva, 2020), І. Іванової, М. Чернявської та О. Пуліної (Ivanova, Chernyavska, Pupina, 2020); типології композиторських стилів – Л. Серганюк у співавторстві з колегами (Serhaniuk, Sharovalova, Shehda, Kazymyryv, Kolubayev, 2021).

**Мета пропонованої статті** – встановити роль творчої взаємодії братів Ееспере через виявлення базових семантичних особливостей Фортепіанного концерту Рене Ееспере та їх репрезентації у виконавській версії Тармо Ееспере.

---

<sup>8</sup> Harry Olt (1929–2016) – шведський (естонського походження) композитор, музикознавець, редактор-видавець, автор відомих досліджень шведської і, особливо, естонської музики, чия багатогранна діяльність сприяла налагодженню постійних шведсько-естонських культурних контактів.

<sup>9</sup> Johannes Tall (1925–2022) – Почесний професор Університету Мічиган Флінт.

<sup>10</sup> Адреса офісу: Tõnismägi 3 a, Tallinn 10119, Estonia (<https://www.emic.ee/services>).

**Методологія дослідження** орієнтована на взаємозв'язок спеціальних музикознавчих підходів: жанрово-стильового, функціонально-структурного та інтерпретаційного аналізу.

**Виклад основного матеріалу дослідження.**

Жанр фортепіанного концерту є досить поширеним у музиці другої половини ХХ століття. В Естонії першими спробами пера у цьому жанрі стали п'ять концертів для фортепіано Артура Лемби (*Artur Lemba*, 1885–1963), створені у класико-романтичному стилі; Фортепіанний концерт *G-dur* (1939) Адольфа Ведро (*Adolf Vedro*, 1890–1944); Концертино для фортепіано *Es-dur* Едуарда Тубіна (*Eduard Tubin*, 1905–1982). Інтонаційно-ладова основа названих творів має фольклорне підґрунтя, зокрема П'ятий концерт А. Лемби (1960) написано на мотиви естонського народного танцю «*Kaera-jaan*».

Експериментальними в аспекті музичної семантики стали два концерти для фортепіано Раймо Кангро (*Raimo Kangro*, 1949–2001) і три концерти Яана Ряєтса (*Jaan Rääts*, 1932–2020). Деяким творам 1950–60 років притаманна стилістична строкатість або відверте наслідування концертам європейських композиторів. За спостереженнями Г. Ольта, у концертах Я. Ряєтса та Р. Кангро це виявляється як у композиційних принципах, так і у плані фактури та гармонії (Olt, 1980). Проте ці твори відіграли велику роль на певному етапі розвитку концертного жанру в Естонії.

У 80 роки в жанрі фортепіанного концерту чітко простежуються нові риси: вільна форма, динамічніша драматургія, лаконізм висловлювання. Найбільш яскраво це виявляється у творчості Рене Ееспере, одного з найталановитіших композиторів Естонії. Дослідниця Еві Аруярв<sup>11</sup> у музичній мові митця вбачає вплив стилістики творів епохи Бароко, рок-музики та зазначає зв'язок з естонською народною музикою і мінімалістською репетитивною технікою (Arujärv, 2013). Національного колориту додають енергійні танцювальні ритми, які поживляють лаконічну, камерну фактуру музики. Таким чином, у фортепіанних творах композитора риси барокової токатності поєднуються з кантиленою, зустрічаються різноманітні фактурні форму-

<sup>11</sup> Ест. Evi Arujärv, рік народження 1953-й.

ли, що вимагають від інтерпретатора вправності у зміні піаністичних прийомів.

Творчий доробок Р. Ееспере на момент написання статті налічує десять концертів, серед них «*Concerto ritornello*» для двох скрипок (1982/1993), концерт для скрипки (1983/1991), альту (1996/1998), віолончелі «*Concertatus celatus*» (2004), два концерти для флейти (1995/1998, 2003), концерт для кларнета «*In dies*» (2005), гітари (2007) і труби (2008). Яскравим прикладом втілення жанру став Фортепіанний концерт естонського митця. Саме він, на нашу думку, продемонстрував основні результати композиторських пошуків маєстро. Створення опусу було орієнтоване, передусім, на багатогранні піаністичні можливості Тармо Ееспере, які обов'язково слід відмітити при аналізі інтерпретації першого виконання твору.

Зазвичай у процесі створення музики Рене Ееспере співпрацює з Тармо, який дає йому поради щодо гри на інструменті, виявляє можливі недоліки партитури та підказує, як її поліпшити. Крім того, під час виконання музики на сцені піаніст відчуває, які саме музичні елементи не дуже добре сприймаються аудиторією. У такому випадку він може звернутися до композитора з проханням внести деякі зміни, щоб зробити твір більш привабливим для слухачів.

Тармо Ееспере здобув професійну освіту піаніста в Естонській академії музики і театру (закінчив 1982 р.) під керівництвом Вальдура Роотса (*Valdur Roots*, 1936–2011). Як соліст, він є основним виконавцем і популяризатором музики брата, дає сольні концерти у Фінляндії, Італії, Німеччині, Канаді, США, у тому числі Великому залі Академії музики Ліста, Карнегі-Холі і Центрі Кеннеді.

Фортепіанний концерт Рене Ееспере народжувався тоді, коли його брат був ще студентом, був завершений 1978 року та присвячений піаністові. Саме віяння того часу стимулювали натхнення композитора; формувалися нові образні задуми та інноваційні методи їх утілення. Р. Ееспере пише твори, різні за змістом, значні за концепціями, де найважливішим завданням стає включення фольклорних елементів у традиційні жанри та форми.

До цього опусу композитор ішов цілеспрямовано. Твору передували цикли мініатюр, а сам концерт (перша редакція) став «творчою ла-

бораторією», у якій він вперше поєднав звучання оркестру та сольного інструменту. Концерт мав стати дипломною роботою на закінчення асистентури під керівництвом Арама Хачатуряна. За спогадами Тармо, Рене сподівався, що його професор дасть поради щодо покращення оркестровки опусу, але вірменський митець пішов з життя, не встигнувши це зробити. Тому твір у першій редакції виконувався публічно лише один раз. Прем'єра Концерту у виконанні Тармо Ееспере та Естонського Національного Філармонічного Оркестру відбулася в Таллінні 19 грудня 1981 року, диригував Пітер Лільє (*Peeter Lilje*, 1950–1993) (див. Eespere, 1981).

В особистому листуванні<sup>12</sup> з автором цієї статті композитор наголошував на створенні другої редакції Концерту зі змінами в оркестровці, яку й було опубліковано у грудні 2019 року. За словами митця, перший варіант його не влаштовував, бо був занадто слабким. Імпульс до створення другої редакції надійшов від Тармо, бо саме він завжди надихає та підтримує Рене в часи творчої кризи. Естонський піаніст пише: «Кілька років тому ми разом із братом слухали запис прем'єри і раптом зрозуміли, що концерт непоганий і потрібно лише внести певні корективи в оркестрову партію» (там само)<sup>13</sup>. Над створенням нової версії композитор працював протягом двох років.

Зазначимо, що для Р. Ееспере втілення національних традицій у професійній творчості залишається головною метою, що зумовлює впровадження певних композиторських методів, серед яких провідним є опора на естонський фольклор. Введення національних елементів у музичний тематизм (принципи розвитку, ритми, мотиви та інтонації) формує композиторський стиль, який, у свою чергу, потребує особливого виконавського підходу. Які ж саме елементи застосував Р. Ееспере у своєму Концерті?

Аналіз клавіру Концерту Р. Ееспере (друга редакція) та відеозапису прем'єри твору у виконанні Т. Ееспере (Eespere, 1981) дає можливість виокремити зв'язки з національними традиціями та встановити характер їхнього втілення

---

<sup>12</sup> Зберігається в архіві автора статті.

<sup>13</sup> Там само.

Опус викликає дослідницький інтерес як в інтерпретаційному аспекті, так і з точки зору синтезу національної складової з європейською традицією. Інструментовка твору відповідає класичній західній моделі: крім фортепіано соло, оркестр включає 2 флейти, 2 гобої, 2 кларнети, 4 валторни, 2 труби, 2 тромбони, перші та другі скрипки, альти, віолончелі, контрабаси, литавриста та трьох окремих ударників (тобто використано парний склад оркестру). Ладовою основою Концерту є мажорно-мінорна система, розширена за рахунок європейських композиційних прийомів ХХ століття.

Проте, досліджуючи сучасну музику, завжди варто пам'ятати, що у «ХХ ст. будь-яка модель концерту стає нормою, віддзеркалюючи множину світоглядів...» (Ракочі, 2021: 26). Фортепіанний концерт Р. Ееспере яскраво відображає філософські погляди композитора. У творі втілено його власне сприйняття Всесвіту, де все пов'язано між собою та має свій музичний вимір. На думку естонського митця, вся музика – це віддзеркалення, насамперед, будови Всесвіту, а її першоосновою все ж таки є ритмічна організація (Colucci, 2012).

Концерт Р. Ееспере вирізняється яскравістю і свіжістю звучання, чому сприяє гармонійне співвідношення його форми та змісту. Час неблаганно стікає у повторюваних ритмоформулах його звукової тканини. Музика ніби натякає, що цінувати потрібно кожен мить життя, бо час людини в цьому світі є таким обмеженим. Образи, що змінюються, то неспокійні, то грайливі, передають психофізичний тонус буття. І ця «первісна ідея» притаманна й іншим опусам композитора, що написані в різні творчі періоди.

Концерт складається із трьох непрограмних частин – це типова конструкція класичного європейського сонатно-симфонічного циклу із зазначенням темпів. **І частина** (*Allegro moderato*) написана у сонатній формі зі вступом, що будується на двох контрастних елементах. Перший, оркестровий – висхідні та низхідні войовничі мотиви дерев'яних духових на тлі струнних. Другий – у партії фортепіано, повільний та невпевнений. Поєднуючись, обидва демонструють зародження ключової інтонації, що основана на кварто-квінтовій інтерваліці. Вступ важливий для становлення тематизму всього твору. Елементи його інтонаційного рельєфу згодом відтворюються в інших темах.

Основна тема *головної партії* (у подальшому скорочено – Г. П.) – вольова, імперативна, яскраво вираженого енергійного характеру – має специфічний синкопований ритмічний малюнок. Контур мелодії спирається на кварто-квінтові інтонації з поступовим «розгойдуванням» на інтервали кварта, квінти, сексти; нарешті він розгортається в октаву. Розширення діапазону теми асоціюється з накопиченням потужної енергії.

Т. Еспере дотримується темпу, виставленого композитором, не прагне швидкого руху та досягає співучої вимови й осмисленості кожного звуку, використовує педаль досить аскетично, а іноді й зовсім знімає її.

*Побічна партія* (далі – П. П.) контрастує головній. Її витоком є другий елемент вступу, проте він тепер виконується оркестром. У партії соліста звучать арпеджіато, які нагадують перебори струн канелю, старовинного естонського інструмента. Контрастує і жанрова семантика побічної з її «заколисуючими» фактурно-ритмічними формулами.

Естонський піаніст переконливо вибудовує кульмінації, місця з нюансом *f* звучать м'яко, вони вирівняні по відношенню до загальної динаміки – Тармо Еспере властиве ідеальне почуття міри. Співуче туше піаніста підкреслює ліричний зміст П. П.

Розробка починається з елементу Г. П., що звучить у соліста і переривається потужними вигуками міді. Далі «обіграється» П. П., яка поступово трансформується і набуває войовничого характеру. Розробка включає три розділи, межі яких, крім змін тематизму та виконавських груп, позначають також темпові вказівки композитора. Поступово починається експонування віртуозних формул у партії роля: різноманітних пасажних фігурацій через усю клавіатуру, в тому числі руху терціями у правій руці, що переходить в акорди та потужні октави обох рук із подвійним темповим прискоренням. На тлі хвилеподібних фігурацій фортепіано проходить епічна Г. П. у збільшенні. У ній вже немає і сліду войовничості, вона набуває рис величного гімну.

Отже, перша частина має сонатну форму із дзеркальною репризою. При цьому, на відміну від канонічних моделей формоутворення,

каденція не випереджає репризу, а роз'єднує П. П. та Г. П. У динамізованій репризі продовжується розвиток тематизму.

Після проведення П. П. оркестром її підхоплює соліст, підводячи музичний розвиток до масштабної каденції. В її основі – тематичний матеріал вступу, побудований на кварто-квінтових інтонаціях, які спочатку звучать у паралельному русі партій обох рук. Далі виникає образ протистояння, що створюється контрастним зіставленням шарів музичної тканини у різних регістрах. Поступово відбувається трансформація фактурних формул у паралельний рух акордами і формується образ подолання.

Каденція у виконанні Т. Ееспере розширює уявлення слухача про звукову палітру фортепіано. Привертає увагу туше піаніста – ясність кожного звуку, насиченість та розмаїття динамічних градацій. Загалом виконавській інтерпретації, представленій Т. Ееспере, притаманні обачність, певна емоційна сухість і метро-ритмічна сміливість. Незважаючи на токатність і остинатність фактури твору, імпульсивність музики, яка може спровокувати соліста на зайву відкритість, естонського піаніста відрізняє дбайливе ставлення до звуку.

Антитезою до першої у загальній драматургії концерту постає **II частина**, *Grave* – ліричний центр циклу, натхненний ноктюрн, лаконічний за змістом, взірць споглядальної лірики у творчості композитора. У побудові частини особливо вражають змінний розмір, притаманний естонській народній музиці, та кварто-квінтові інтонації мотивних закінчень, що виконують образно-семантичну функцію: начебто вдалині розноситься естонська пісня. Фактура в партіях обох рук прозора, гомофонно-гармонічного складу. Ремарки Р. Ееспере досить чітко вказують на особливості динаміки та педалізації твору, що допомагає запобігти виконавському свавіллю.

Початок частини (розділ *A*) – «пісня» солюючого фортепіано, яку з 16 такту підхоплює *solo* гобоя на тлі ажурного акомпанементу фортепіано та духових. Основна тема не зазнає кардинальних змін, вона лише варіюється, немов народна пісня. У цілому *Grave* написано в простій двочастинній репризній формі. Розділ *B* представлений численними фортепіанними арпеджіато, основаними на пентатонічних акордах.



В інтерпретації Т. Ееспере виклад партії соліста приваблює різноманітним звучанням пластів фактури. Піаніст, барвисто зіставляючи регістри фортепіано, майстерно застосовує прийоми «пісенного» інтонування. Мелодичній лінії притаманна органічність переходів та артикуляції за допомогою продуманої позиційної аплікатури.

У репрізі мелодію знову веде фортепіано у супроводі акомпанементу дерев'яних духових. Поступово вона затихає та розчиняється (авторська ремарка «*perdendosi*»).

Виконання мелодичних ліній II частини потребує від інтерпретатора гарного *legato*, значення якого хочеться особливо підкреслити. Важливу роль відіграє і педалізація, пов'язана із кантиленим трактуванням інструмента композитором, а також з гармонічною колористикою і тембровою функцією фактури твору. У виконанні Т. Ееспере слід особливо відзначити ритмічну гнучкість та чудове відчуття пластики кантилених тем.

Активний, запальний **фінал** (*Prestissimo*) у формі рондо пронизаний токатними віртуозними фігурами у фортепіанній партії, що лежать в основі тематичного розвитку частини. Рефрен та обидва епізоди не контрастують між собою. У фіналі фактично відсутній матеріал, що виконує функцію мелодії (крім невеликих висхідних фраз басів в оркестрі), його тематизм побудовано на загальних формах руху. Семантика фіналу сходить до образності архаїчного ритуального дійства, що має фольклорні витоки.

Т. Ееспере демонструє емоційну яскравість і від початку частини задає активний тон для подальшого розвитку її драматургії. Необхідно підкреслити віртуозну майстерність піаніста, точність виконання ним надскладних технічних прийомів. У свою чергу, Р. Ееспере, спираючись на гарну технологічну базу, зміг створити складну сольну партію, насичену акордами та стрибками, що охоплюють весь діапазон фортепіано, водночас зробивши її зручною для добре підготовленого виконавця.

Т. Ееспере переконливо втілює у своїй інтерпретації одну з основних ідей Концерту – зіткнення ліричного героя з об'єктивною реальністю. В основі виконавської драматургії твору – втілення закладеного композитором конфлікту між зловісно-агресивною силою та

душевно-поетичним началом через звукову реалізацію різноманітних типів мелодики, ритміки, фактури, тембрової палітри Концерту.

Тармо Ееспере виразно передає увесь спектр динамічних та агогічних нюансів, які досить детально зазначені композитором у тексті, чітко та наполегливо підкреслює ритмічні особливості твору, віртуозно втілюючи все багатство його ритмічних малюнків. Незважаючи на доволі рухливу фактуру, виконавець досягає легкості звучання. Відповідально ставиться піаніст і до авторської педалізації.

Т. Ееспере яскраво відтворює і національну специфіку Концерту. По-перше, він добре відчуває форму, певні ознаки якої пов'язані з естонською ментальністю: лаконічність висловлювання, раціоналізм та єдність (частини виконуються *attacca*). По-друге, піаніст органічно виконує надскладні ритмічні конструкції зі змінним розміром, характерні для музики Концерту. Гідна реалізація поставлених композитором метроритмічних завдань ґрунтується на глибокому та чуйному розумінні специфіки естонських фольклорних жанрів. По-третє, національна приналежність музики відчувається у самій природі фортепіанного інтонування, що віддзеркалює типові особливості притаманного естонському фольклору вербального інтонування.

### **Висновки.**

Творчий взаємовплив двох талановитих естонських музикантів – Тармо та Рене Ееспере – постає як важливий елемент у процесі народження композиторського твору та його наступному виконавському прочитанні. Фактично піаніст виступає як співавтор композитора, і ця співпраця допомагає збагачувати й покращувати музику, що створюється. Результат такої співпраці яскраво втілений у Фортепіанному концерті Рене Ееспере, що випромінює енергію, динамічність, оптимізм та демонструє чудове оркестрування, і який поряд з творами для духових і струнних прикрашає палітру цього жанру у творчості композитора.

Художні прийоми, застосовані Р. Ееспере, крім експериментальних пошуків (у тому числі відмови від класико-романтичного типу мажоро-мінорних відносин), певною мірою демонструють прихильність композитора до естонського фольклору. Зокрема, він використовує спектр його характерних рис: поліфонізацію фактури (елементи

підголоскової поліфонії), сонорні ефекти, метричну змінність та ритмічне комбінування, типові інтонаційні елементи – октавні звучання та кварто-квінтові ходи; у рухливих епізодах відсилає до танцювальних жанрів через застосування змінного розміру та дрібних тривалостей. Національна основа вбачається і у звуконаслідуванні тембрів старовинних естонських струнно-щипкових інструментів.

Перша частина Концерту (*Allegro moderato*) – сонатна форма зі вступом, активною багатоступеневою розробкою, що яскраво доповнюється каденцією соліста. Важливу роль у частині відіграє темпова динаміка, яка створює образ постійного розвитку, прагнення до безперервного оновлення. Друга частина (*Grave*) – поетичний ноктюрн, образ очікування оновлення та щастя. Фінальне рондо (*Prestissimo*) втілює радість загального тріумфу.

На завершення підкреслимо, що у другій редакції концерту досягнуто рівновагу між партіями соліста й оркестру: парний склад оркестру використовується автором яскраво й повноцінно. У свою чергу, перед виконавцем постають певні завдання, насамперед, виявлення інтонаційного рельєфу мелодичної лінії, енергії ритму, протиставлення моторних та ліричних епізодів. Фактура партії соліста віртуозна і багата на ліричний мелодизм.

Оскільки нову редакцію Концерту композитор надіслав до видавництва перед початком пандемії (грудень 2019 року), твір, в силу карантинних обмежень, не виконувався навіть в Естонії. Проте ми вважаємо, що він неодмінно ввійде до репертуару відомих піаністів і студентів консерваторій та зазвучить на концертних майданчиках України.

**Перспектива** подальшого вивчення теми полягає у виявленні композиційних та виконавських концепцій інших фортепіанних творів Рене Ееспере.

## ЛІТЕРАТУРА

- Малий, Д. М. (2021). Техніка письма як складова композиційного процесу (на прикладі творчої практики другої половини ХХ–ХХІ століть). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 59, 117–130, DOI 10.34064/khnum1-5908.

- Москаленко, В. Г. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. Київ: НМАУ.
- Онищенко, К. М. (2019). *Остинато у музиці ХХ століття: поняття, специфіка, функції*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Пилипенко, С. О. (2021). Звукове втілення фортепіанних циклів Рене Еспере: досвід виконавського аналізу. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 131, 94–103, DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243222>
- Ракочі, В. О. (2021). Інструментальний концерт: проблеми класифікації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 60, 7–35, DOI 10.34064/khnum1-6001.
- Arujärvi, E. (2013). *Rõõmustagem, sestaegaonvähe*. Retrieved from <https://www.sirp.ee/s1-artiklid/c5-muusika/2013-12-19-13-32-10/>
- Colucci, E. (2012). *René Eespere. Interview with the Estonian composer*. Retrieved from <https://youtu.be/faTgglyxWXQ>
- Eespere, T. (piano). (1981). ERSO stuudiotund: Rene Eespere Kontsert klaverile ja orkestrile. Retrieved from <https://arhiiv.err.ee/video/vaata/erso-stuudiotund-rene-eespere-kontsert-klaverile-ja-orkestrile>
- Ivanova, I., Chernyavska, M., Pupina, O. (2020). Didactic Potential of Instructive Etude and its Explication in the Process of Professional Development of a Pianist. *Tarih Kultur ve Sanat Arastirmalari Dergisi – Journal of History Culture and Art Research*, 3 (9), 257–266, DOI 10.7596/taksa.d.v9i3.2742
- Olt, H. (1980). *Estonian Music*. Tallinn: Perioodika.
- Pappel, K. (1992). *Eesti tänase muusika loojaid*. Tallinn: Eesti Muusikafond.
- Serhaniuk, L., Shapovalova, L., Shehda, L., Kazymyryv, K., Kolubayev, O. (2021). Portraits and self-portraits of composers at the musical work. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 11 (17), 111–115.
- Tall, J. (1983). Elements of folk music in selected works of Estonian composers. *Journal of Baltic Studies*, 14 (1), 40–47.
- Verkina, T., Bondarenko, M., Sagalova, A., Timofeyeva, K. (2020). The Performing Art as a Practice of Actual Intoning. *Tarih Kultur ve Sanat Arastirmalari Dergisi – Journal of History Culture and Art Research*, 9 (3), 17–28, DOI 10.7596/taksa.d.v9i3.2656

## REFERENCES

- Arujärvi, E. (2013). Rõõmustagem, sestaegaonvähe. [Let's rejoice, for a little while]. Retrieved from <https://www.sirp.ee/es1-artiklid/c5-muusika/2013-12-19-13-32-10/> [in Estonian].
- Colucci, E. (2012). *René Eespere. Interview with the Estonian composer*. Retrieved from <https://youtu.be/faTggIyxWXQ> [in Estonian, in English].
- Eespere, T. (piano). (1981). ERSO stuudiotund: Rene Eespere Kontsert klaverile ja orkestrile [ERSO studio lesson: Rene Eespere Concerto for piano and orchestra]. Retrieved from <https://arhiiv.err.ee/video/vaata/erso-stuudiotund-rene-eespere-kontsert-klaverile-ja-orkestrile> [in Estonian].
- Ivanova, I., Chernyavska, M., Pupina, O. (2020). Didactic Potential of Instructive Etude and its Explication in the Process of Professional Development of a Pianist. *Tarih Kultur ve Sanat Arastirmalari Dergisi – Journal of History Culture and Art Research*, 3 (9), 257–266, DOI 10.7596/taksa.d.v9i3.2742 [in English].
- Malyi, D. M. (2021). The writing technique as a component of the compositional process (on the examples of creative practice of the second half of the 20<sup>th</sup>– 21<sup>st</sup> centuries). *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 59, 117–130, DOI 10.34064/khnum1-5908 [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. H. (2013). *Lectures on musical interpretation*. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
- Olt, H. (1980). *Estonian Music*. Tallinn: Perioodika [in Estonian].
- Onyshchenko, K. M. (2019). *Ostinato in music of the 20<sup>th</sup> century: concept, specifics, functions*. (PhD diss.). *Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Kyiv [in Ukrainian].
- Pappel, K. (1992). *Eesti tänase muusika loojaid*. [Creators of today's Estonian music]. Tallinn: Eesti Muusikafond [in Estonian].
- Plypenko, S. O. (2021). Sound embodiment of Rene Eespere's piano cycles: experience of performance analysis. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 131, 94–103, DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.131.243222> [in Ukrainian].
- Rakochi, V. O. (2021). The instrumental concerto: classification issues. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 60, 7–35, DOI 10.34064/khnum1-6001 [in Ukrainian].

- Serhaniuk, L., Shapovalova, L., Shehda, L., Kazymyryv, K., Kolubayev, O. (2021). Portraits and self-portraits of composers at the musical work. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 11 (17), 111–115 [in English].
- Tall, J. (1983). Elements of folk music in selected works of Estonian composers. *Journal of Baltic Studies*, 14 (1), 40–47 [in English].
- Verkina, T., Bondarenko, M., Sagalova, A., Timofeyeva, K. (2020). The Performing Art as a Practice of Actual Intoning. *Tarih Kultur ve Sanat Arastirmalari Dergisi – Journal of History Culture and Art Research*, 9 (3), 17–28, DOI 10.7596/taksa.d.v9i3.2656 [in English].

### ***Stanislav Pylypenko***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student, the Department of Interpretation and Music Analysis  
e-mail: pylypenkostanislav1493@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-5180-8080

## **Creative interaction of the Eespere brothers and its reflection in the René Eespere's Piano Concerto**

### ***Statement of the problem.***

*The piano heritage of René Eespere, despite its uniqueness, has been neglected by researchers. Nowadays, there is no evidence that the Estonian master's works have ever been mentioned in the national musicological literature. The Piano Concerto was composed on the initiative of the Estonian pianist Tarmo Eespere, the composer's brother. In its first version, the work was performed only once. Thus, the composer's piano music, in particular the Piano Concerto, as well as Tarmo Eespere's interpretations, require detail research and comprehensive coverage by musicologists. The context of creative communication between the two Estonian musicians is of particular interest.*

### ***Recent research and publications.***

*The article relies on the works of foreign authors who highlight the piano work of Estonian composers in the context of general trends in the development of Estonian musical culture – H. Olt (Olt, 1980), J. Tall (1983); press materials – E. Arujärv (2013), interview – E. Colucci (2012), as well as private correspondence*

*of the author of the article with the composer and the first performer of the concert. The theoretical basis of the article includes the works of Ukrainian musicologists dedicated to the genre of the concerto – V. Rakochy (2021), the analysis of interpretations of musical works – V. Moskalenko (2013); the compositional techniques of the second half of the 20<sup>th</sup> century – D. Malyi (2021), K. Onyshchenko (2019), and also the articles by Ukrainian scholars – T. Verkina and others (2020), I. Ivanova and others (2020), L. Serhaniuk and others (2021), which are aimed at highlighting the performance issues and typology of composer styles.*

***Objectives, methods, and novelty of the research.***

*The purpose of the study is to establish the role of the creative interaction of the Eespere brothers through the identification of the basic semantic features of René Eespere's Piano Concerto and their representation in the performance version by Tarmo Eespere. The genre-stylistic, functional-structural, and interpretative methods of analysis are used in the study. The article discusses aspects that contribute to the understanding and implementation of the content of the Piano Concerto. The author's and performer's concepts of the work are revealed. For the first time, not only in Ukrainian musicology, but also in the world one, René Eespere's Piano Concerto became the focus of attention.*

***Research results and conclusion.***

*The article analyses the principles of the Piano Concerto dramaturgy, the complex of its expressive means, and the interpretative peculiarities of the concerto genre. Brief description of the content and musicological analysis of the work is given. The interpretation of this Concerto by Tarmo Eespere is characterized. The conclusions emphasize that René Eespere created an original, in terms of content and intonation, work based on European classical canons, where the national is embodied primarily through the world perception, intonation, and rhythm. In the second version of the Concerto, the composer achieved a classical balance between the solo and orchestra parts. The prospect of further study of the topic is identification of the composer and performance concepts of other René Eespere's piano works.*

***Keywords:*** *contemporary performance, piano art, Estonian music, piano concerto, Tarmo Eespere, René Eespere.*

*Стаття надійшла до редакції 21 лютого 2023 року*

УДК 78.083«19»

DOI 10.34064/khnum1-6606

### **Попов Юрій Кирилович**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра спеціального фортепіано

e-mail: ykropov1@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-9062-5116

### **Феномен метажанровості в музиці доби Модернізму та Постмодерну**

*Метою дослідження є понятійно-сміслові виокремлення поняття метажанровості як феномена, що перебуває у трансгресивних стосунках з академічною системою музичних жанрів. Актуальність теми зумовлена необхідністю наукового осмислення еволюційних процесів жанротворення, зокрема й найбільш поширеної в добу Модернізму та Постмодерну практики жанрових метаморфоз, унікальних авторських жанрових рішень, що породжують явище «метажанровості», яку слід розуміти як свідомий вихід за межі академічної традиції в бік семантизації того чи іншого жанрового інваріанту. В методологічному плані дослідження спирається на новітні напрацювання теорії музичних жанрів щодо семантичного навантаження жанрового інваріанту як типу змісту та певних принципів його структурування, а також використовує філософсько-культурологічний підхід. Інноваційним аспектом є те, що феномен метажанровості розглядається як результат синергійного мислення, яке покладається на метафізичну наукову картину світу й тим самим забезпечує неповторність авторської жанрово-філософської концепції. Резюмується, що презентований музичною творчістю доби Модернізму та Постмодерну підхід до алгоритмів жанротворення виявляє наміри трансгресивного проривання за межі усталеної академічної системи музичних жанрів, але при цьому – попри породження новітніх системотворчих алгоритмів – продовжує традицію семантичної структуризації феномена «жанр». Констатовано майже невичерпний ресурсний потенціал метажанровості як категорії, що дозволяє композиторам більш повно виражати свої наміри.*



*Адже вона розширює можливості засобами музичного мистецтва осмислювати оточуючу реальність, вибудовувати філософські концепції, «розкодування» яких потребує від усіх, хто звертається до музичного твору, активності сприйняття та інтелектуальних зусиль, висуваючи перед дослідниками унікальні завдання з інтерпретації музичних текстів.*

**Ключові слова:** жанр; метажанровість; інваріант; семантика жанрового інваріанту; жанротворення; модернізм; постмодерн.

### **Постановка проблеми.**

Питання тлумачення поняття жанру у сфері музичної творчості – одне з найбільш стабільних та динамічних водночас: дається взнаки еволюційна складова історико-стильового процесу та його породжувальна функція стосовно як кристалізації, так і трансформації жанрових амплуа. Адже, з одного боку, – це питання технології композиторського процесу; з іншого – підлеглість творчим ініціативам історично актуальної світоглядної парадигми, у зв'язку з чим маємо можливість спостерігати щоразу інші мотиваційні чинники жанротворення. Не є винятком й новітня фаза музичної творчості, яка на сьогодні мислиться як така, що охоплює добу Модернізму і продовжується у фазі Постмодерну: інноваційні процеси щодо технологій музичної творчості безпосередньо торкнулися того естетичного арсеналу, з якого традиційно зростає певне жанрове амплуа та його стильове «обличчя». А отже, на прицілну увагу заслуговує питання найбільш поширеної в добу Модернізму та Постмодерну практики жанрових метаморфоз, унікальних авторських модифікацій усталених жанрів музичної творчості, що породжують явище «метажанровості», яку слід розуміти як свідомий вихід за межі академічної традиції в бік семантизації того чи іншого жанрового інваріанту.

**Останні дослідження та публікації.** Когнітивна спадщина щодо теорії музичного жанру є доволі строкатою і стосується різних історичних періодів. Зокрема, на сьогодні загальноприйнятними вважаються щонайменше дві теоретичні концепції, які були оприлюднені й увійшли до практичного ужитку в останній третині ХХ століття: виокремлення соціокультурного аспекту функціонування жанрів музичної творчості (друга половина 60 років ХХ століття) та фактично діаметрально

протилежна концепція, в основу якої покладена семантика жанру (межа 70–80 років ХХ століття). Названі концепції різняться акцентами на «зовнішніх» та «внутрішніх» координатах розуміння музичного жанру як феномена культурного простору. З одного боку, до уваги брався чинник сприйняття жанрових явищ у їхній концертно-побутовій специфіці; з іншого – уявлення щодо жанрового інваріанту в музичній свідомості реципієнта. Різницю поміж названими концепціями складав і добір аргументуючих даних: у першому випадку враховувався ресурсний та побутово-комунікаційний чинник; в другому – іманентний семантичний код жанру (родова сфера, структурний інваріант тощо).

Своєю чергою, у просторі музикознавчої думки початку ХХІ століття все частіше висловлювалися судження про домінуючу у добу Модернізму та Постмодерну фазу жанрових модифікацій (Біла, 2010; Заранський, 2008; Коробецька, 2010; Ляхіна, 2011; Новак, 2004), у зв'язку з чим постало питання методологічно виваженого усвідомлення жанрових явищ шляхом понятійно-сислового оновлення власне категорії «жанр» (Семененко, 2003; Семененко, 2008; Сюта, 2009; Чернова, 2008; Ящук, 2011), виходячи із ситуації метаморфоз у сфері жанрової специфікації музичної творчості.

**Мета дослідження** – окреслити понятійні виміри феномена «метажанровість», який історично сформувався у стильовому просторі доби Модернізму та продовжує існувати у фазі Постмодерну.

#### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Можна вважати, що сліди феномена метажанровості спостерігаються вже у бароковому часі – згадаймо «Музику на воді» Г.-Ф. Генделя, що належить до так званих «плернерних» жанрів. Але історично наступний рух до академізації музичної творчості та усталення конкретних жанрових амплуа не потребував бодай чогось «невизначеного». Тому увага до цього явища виникає винятково у зв'язку з модерним періодом музичної творчості – етапом деконструкції академічних традицій в умовах докорінної зміни світоглядної парадигми та музичного хронотопу (Корнієнко, 2003; Орлова, 2010; Ржевська, 2011; Юдкін-Ріпун, 2003). Адже новітня музична свідомість різко протиставляла себе будь-чому традиційному як стереотипному (вже вкотре – зважаючи на протидію стереотипізації в добу Романтизму). Безпосередньо поняття метажан-

ровості розкривається з огляду на смислове поле префікса «méta-», яке охоплює все те, що має місце «поміж», «поза» певними явищами чи «предметами» усвідомлення. Отже, якщо власне «предметом» усвідомлення вважати те, що у філософському сенсі має «фізичний вимір» (складові класичної / за механістичними законами побудованої наукової «картини світу» (Романюк, 2009), а слідом засновані на ній постулати «класичної» теорії музики), то виявляється і «метафізичний» вимір, зокрема й в жанровій площині – це те, що можливо осмислити згідно з парадигмою постнекласичної наукової картини світу, а саме – за умов визнання ментального поля культури та його наповнення мислеформами як квантовими згустками / енергіями цього поля (в нашому випадку – це складові пам'яті культури, зокрема – пам'ять жанру).

Проте, не варто думати, нібито поняття метажанровості переростає традиційне значення категорії «жанр»; навпаки – воно зберігає його за собою. Так само, як жанрова характерність проглядає вже при етимологічному тлумаченні «імені» жанру (наприклад, «кантата» / від *cantare* – «співаю» / семантема оспівування певного ідеалу; «ораторія» / від *oratorium* – місце для молитви / семантема усвідомлення істинного), так і метажанровість сходить до певного жанрово-семантичного інваріанту, але – згідно з індивідуальним задумом композитора, що й надає музичному твору статусу унікальності.

Згадаймо для прикладу такий метажанровий проєкт, як «Музика для струнних, ударних і челести» Бели Бартока (1936 рік написання): у цьому випадку семантизації піддається, власне, визначення «Музика». Одразу ж мусимо заперечити існуюче судження про те, що начебто «Музика для струнних, ударних і челести» Бели Бартока є зразком жанру інструментального концерту – в душі реінтерпретаційної версії барокового *concerto grosso*. З одного боку, це й справді буде правомірним, оскільки іманентність концертного жанру ґрунтується на семантемі «духу концертності» – змаганні виконавців у технічній вправності та виразовій ефектності. Однак, попри неймовірно потужний у виразовій силі тематизм твору Бартока, що й справді відповідає «духу концертності», слід, все ж таки, зважити на семантичний код авторської назви твору – «Музика ...» – і поринути в його образно-смислове поле. До речі, якщо й шукати семантичні паралелі із концертним жанром, то якнай-

відповіднішою буде аналогія з романтичним типом інструментального концерту – як концерту-монологу, що в історії академічної музичної творчості є пріоритетним у втіленні лірико-суб’єктивної модальності<sup>1</sup>.

Захищаючи позицію щодо осмислення «Музики...» Бели Бартока саме як метажанрового явища, наголосимо: цей твір має змістовним осердям глибоко пережиті особисто композитором почуття й думки щодо глобальних трагедій Людства, духовного простору самої Людини, яка «вслуховується» в обертони життя і спротиву злу / агресії / смерті. А отже, цілковито медитативна природа музичної образності твору й визначає те, що слід розуміти як «метажанровість». У кожній із частин композиції поетапно втілюються «стани» суб’єкта (внутрішня модальність): від монологічного запитування-блукання в медитативних мислеформах та діалогу у вигляді поліфонії пластів, які спричиняють щоразу активніший рух до розпачливих інтонацій реквієму (I частина); крізь драматичне і, водночас, гротескне зображення «обличчя» зла та спротиву йому (модальність відчуження, але із виразними алюзіями на тематизм бетговенського типу) (II частина); услід за тим (III частина) – неймовірно скорботна епіка живої матерії душі та духовної боротьби: фази страху й відчаю, жалоби, «вітру благодаті», твердості духу, Божественного простору неба Миру, Сонця й Надії, щодо яких висновком стає вираження жалю, немочі, скорботи у «свинцевих» крапаннях сліз. Але завершенням усього (IV частина) є модальність моторики – енергійна танцювальна стихія (вираз «чоловічої» природи танцювального модусу) з «ударним» тематизмом класицистського зразка, – яка, попри лірико-суб’єктивний простір жалю та виснажливих страждань, увінчується «широким» апофеозом. Отже, не стільки структурний, скільки семантичний бік цього творчого задуму і втілює те, що запропоновано мислити як «метажанровість».

До типу «метажанрових» слід також віднести такі творчі проекти, як «*Камерна музика*» Пауля Гіндеміта, із відповідною нумерацією циклів – №№ 1–7 (1922–1927) та «*Концертна музика*» (для духового і струнного оркестру – 1930 рік написання; для духового оркестру – 1926-й). Знову

---

<sup>1</sup> Термін застосовано тут у загальному сенсі для позначення якісних характеристик емоційно-психологічних станів.

ж таки, якщо порівнювати ці твори з камерно-інструментальними ансамблями зразка «Брандербурзьких концертів» Й.-С. Баха, то це буде визнанням пріоритетності цього ресурсного (виконавсько-стилістичного) амплуа, але – не в плані семантичного інваріанту, який (подібно до твору Бартока) сходить до «образу» Світу музики. Принагідно, нагадаємо: власне «сюїта» як результат академічного досвіду набуває ознак або лінійного / сюжетного, або параболічного типу співвідношення концептуальних одиниць, і розуміння саме цього аспекту її композиційної форми забезпечує алгоритм декодування творчого задуму (наприклад, у романтичних камерно-вокальних циклах). В нашому випадку (зразка циклічної форми із різкими зсувами / зміщеннями у значеннях образності) варто зважити саме на пріоритетність параболічного співвідношення, яке суттєво впливає на алгоритм творення філософського сенсу метажанрової концепції. Осібним чином відзначимо культурологічну перспективу циклів «Музики...» Пауля Гіндеміта: це – неординарні за образністю реінтерпретаційні / неореставраційні зразки модерністичної музичної творчості (Корнієнко, 2003), в яких композитор, кореспондуючи з історично відомим, здійснює синергію життєвих емоцій, що віддзеркалюють сьогодення у його небезпечних для Людства проявах (звідси – експресіоністична стильова парадигма). Отже, метажанровість у цьому випадку виявляється виключно через семантичне амплуа.

На думку спадають також такі вочевидь метажанрові зразки, як «*Метаморфози*» для струнного оркестру або ж *23 солістів Ріхарда Штрауса* (1945 рік написання) та «*Секвенція № 8*» Лючано Беріо для скрипки соло (1976). До уваги також слід взяти й інші «Секвенції» композитора для найрізноманітніших інструментів соло – флейти, арфи, голосу, гітари, тромбону, гобою, альту, альт-саксофона, фортепіано, тромбона, фаготу, акордеона, віолончелі, що відтворюють особливу «звукову реальність», де в лоні звукової матерії виникають певні алюзії на мікромолекулярні процеси, в які втручаються світові катаклізми.

Багатовекторна у стильовому відношенні творчість *Мирослава Скорика* також вплинула на процеси модифікації жанрових моделей. Широко розповсюджена у виконавській практиці піаністів *П'ята партита* (1975) є, на наш погляд, характерним зразком метажанрової концепції. Адже, попри авторську ремарку «У стилі ретро», сам жанр

партити, що відсилає нас до музики доби Бароко, трактується композитором сучасності надзвичайно своєрідно. Вже у доборі номерів проявляється індивідуальний підхід до застосування старовинної жанрової моделі. Так, взявши за основу такі атрибути жанру партити, як наявність прелюдії, а також вставної частини – арії, композитор повністю перебудовує «каркас» циклу, замінюючи обов'язкові алеманду, куранту і сарабанду на «Вальс» та «Хор». Місце жиги посідає Фінал. Мабуть, останнє рішення продиктоване намаганням композитора засвідчити результати еволюційних процесів, маркуючи партиту як одно з джерел формування сонатної форми. Така «модернізація» дозволяє Скоріку розширити часовий простір при застосуванні музичних алюзій. У повній відповідності до значення цього терміну, що походить від латинського *allusidere*, що можна перекласти як «натякати, жартувати», композитор у першому номері сюїти («Прелюдії») подає матеріал, який змушує згадати характерні риси почерку С. Рахманінова. Це фігурації супроводу, основані на сповзаючих по півтонах гармоніях – подібним чином викладений матеріал в партії лівої руки у крайніх розділах II частини до-мінорного Концерту Рахманінова та в його романсі «Маргаритки». На цьому тлі у верхньому регістрі з'являються співзвуччя, що імітують удари дзвонів. Друге речення дозволяє провести аналогію із сольним фортепіанним вступом до першої частини згаданого Концерту. У середині «Прелюдії» чуємо «задерикувати» злети пасажів, якими її автор пародіює притаманну фактурі творів свого попередника широкоосяжність.

«Вальс» вводить в романтичну та імпресіоністичну атмосферу, що викликає згадку про цикл «Благородних та сентиментальних вальсів» М. Равеля. Зазначимо, що М. Скоріку вдалося не тільки переконливо відобразити витонченість та шарм, притаманні французькій музиці, але й створити власний високохудожній твір.

Крайні розділи «Арії» (що своїм елегантним характером та гармонічною будовою нагадують відому тему М. Тарівердієва з популярного кінофільму радянських часів «Сімнадцять миттєвостей весни») вочевидь мають своїм стилістичним прообразом барокову арію, зокрема бахівську (як, власне, й музика М. Тарівердієва – звідси й схожість).

«Фінал» простягає паралелі до творчості Д. Шостаковича. Це одночасне проведення мелодичних ліній в крайніх регістрах, остинат-

ність, іронічно-гротескова маршовість. Але п'єса цікава не тільки цим. Останній номер циклу – своєрідний ребус з музичних символів та алюзій. Композитор пропонує виконавцям та слухачам на свій розсуд розкодувати прихований тут зміст.

У п'єсі присутній рефрен, бурхливість та стрімкість якого на її початку переростає у безумство та лють наприкінці твору. Якщо відчуті в інтонаційній побудові теми рефрену відголоси лезгінки з притаманними їй строгим ритмом та кружляючим типом мелодичного руху, то зрозумілішим стає натяк на диктаторську дикість, уособлену в образі «отця народів» за допомогою цього кавказького танцю. Безпосередньо на об'єкт карикатури та сарказму – «советський режим» – вказує пряма цитата з гімну СРСР. М. Скорик виразив усю агресивну сутність цієї держави-монстра у середній частині «Фіналу», де бездушні остінатні акорди перемелюють усіляке інакодумство, уособлене на їх тлі жалібними звуками самотнього голосу. Наступаючі дисонантні співзвуччя, підкреслені синкопованим ритмом, асоціюються з войовничістю та загарбницькими намірами імперського режиму. Прозорливий композитор передбачив і його розпад, про що свідчить апокаліптична порожнеча, що настає після шаленої кульмінації. Епілог, побудований на повторюванні жалібних інтонацій – алюзія на Плач Юродивого з фінальної сцени «Бориса Годунова» М. Мусоргського.

На довершення відзначимо, що самотність Партити № 5 М. Скорика пов'язана з намаганням автора здійснити стильову мандрівку у часі крізь певні шари музичної (а з огляду на декодовані алюзії, й не тільки музичної) історії, що обумовлює наявність «метафізичного виміру» твору завдяки численним виходам у ментальний простір, розташований «поза межами», «поміж рядками» власне нотного тексту.

### **Висновки і перспективи подальших досліджень.**

Репрезентований музичною творчістю доби Модернізму та Постмодерну підхід до алгоритмів жанротворення виявляє наміри трансгресивного проривання за межі усталеної академічної системи музичних жанрів, але при цьому – попри породження новітніх системотворчих алгоритмів – продовжує традицію семантичної структуризації феномена «жанр».

Можна констатувати майже невичерпний ресурсний потенціал метажанровості як категорії, що дозволяє композиторам більш повно виражати свої наміри. Адже вона розширює можливості засобами музичного мистецтва осмислювати оточуючу реальність, вибудовувати філософські концепції, «розкодування» яких потребує від усіх, хто звертається до музичного твору, активності сприйняття та інтелектуальних зусиль, висуваючи перед дослідниками унікальні завдання з інтерпретації музичних текстів.

### ЛІТЕРАТУРА

- Біла, К. (2010). Особливості сучасного етапу розвитку жанру інструментального концерту та його різновидів. *Українське музикознавство*, 36, 76–83.
- Заранський, В. (2008). Трансформація жанру сучасного українського скрипкового концерту. *Музична україністика: сучасний вимір*, 2, 207–217.
- Корнієнко, Н. (2003). Світові метаморфози і проблеми цілісності культури, або від Фауста до Протея. *Матеріали до українського мистецтвознавства*, 2, 19–20.
- Коробецька, С. (2010). Сучасний камерно-оркестровий стиль: історичні передумови та основні тенденції. *Українське музикознавство*, 36, 142–150.
- Ляхіна, Т. (2011). Характерні особливості розвитку скрипкової фантазії в контексті модерністських тенденцій у музичному мистецтві. *Музична україністика: сучасний вимір*, 6, 258–266.
- Новак, А. (2004). Еволюція музичних жанрів у ХХ ст. в когнітивній інтерпретації. *Українське музикознавство*, 33, 438–447.
- Орлова, Н. (2010). Шлях еволюції: від тематизму класико-романтичної музики до атематизму творів Арнольда Шенберга. *Українське музикознавство*, 36, 58–65.
- Ржевська, М. (2011). Деякі передумови формування українського модусу музичного модернізму. *Музична україністика: сучасний вимір*, 6, 115–124.
- Романюк, І. (2009). Картина світу як категорія пізнання логосу музики. *Ставропігійські студії*, 3, 124–132.
- Семененко, Н. (2008). Преміум-сегмент сучасної української музики: метамовні дискурси у хоровій творчості Віктора Мужчиля. *Музична україністика: сучасний вимір*, 2, 224–231.
- Семененко, О. (2003). Постмодерністські універсалії, реалії та віртуалії в су-



часній українській музиці. *Матеріали до українського мистецтвознавства*, 2, 165–170.

Сюта, Б. (2009). Інтердискурс в українській музиці кінця ХХ століття. *Музична україністика: сучасний вимір*, 4, 40–46.

Чернова, І. (2008). Феномен гри в інструментальному театрі постмодернізму. *Музична україністика: сучасний вимір*, 2, 113–121.

Юдкін-Ріпун, І. (2003). Семантика та статистика: організація тексту в культурі ХХ століття. *Матеріали до українського мистецтвознавства*, 2, 86–91.

Ящук, А. (2011). Концепція поетичного тексту як засада змістотворення в камерно-інструментальній творчості Юрія Ланюка. *Музична україністика: сучасний вимір*, 6, 239–244.

## REFERENCES

Bila, K. (2010). Features of the current stage of development of the genre of instrumental concert and its varieties. *Ukrainian musicology*, 36, 76–83 [in Ukrainian].

Zaranskyi, V. (2008). Transformation of the genre of modern Ukrainian violin concerto. *Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension*, 2, 207–217 [in Ukrainian].

Kornienko, N. (2003). World metamorphoses and problems of cultural integrity, or from Faust to Proteus. *Materials for Ukrainian art history*, 2 19–20 [in Ukrainian].

Korobetska, S. (2010). Modern chamber and orchestral style: historical background and main trends. *Ukrainian musicology*, 36, 142–150 [in Ukrainian].

Liakhina, T. (2011). Characteristic features of the development of violin fantasy in the context of modernist trends in music. *Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension*, 6, 258–266 [in Ukrainian].

Novak, A. (2004). The evolution of musical genres in the twentieth century in cognitive interpretations. *Ukrainian musicology*, 33, 438–447 [in Ukrainian].

Orlova, N. (2010). The path of evolution: from the thematics of classical and romantic music to the athematism of the works of Arnold Schoenberg. *Ukrainian musicology*, 36, 58–65 [in Ukrainian].

Rzhevskaya, M. (2011). Some prerequisites for the formation of the Ukrainian mode of musical modernism. *Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension*, 6, 115–124 [in Ukrainian].

- Romaniuk, I. (2009). The picture of the world as a category of cognition of the logos of music. *Stauropigian studies*, 3, 124–132 [in Ukrainian].
- Semenenko, N. (2008). Premium segment of contemporary Ukrainian music: metalanguage discourses in the choral work of Victor Muzhchyl. *Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension*, 2, 224–231 [in Ukrainian].
- Semenenko, N. (2003). Postmodern universals, realities and virtualities in contemporary Ukrainian music. *Materials for Ukrainian art history*, 2, 165–170 [in Ukrainian].
- Siuta, B. (2009). Interdiscourse in Ukrainian music of the late twentieth century. *Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension*, 4, 40–46 [in Ukrainian].
- Chernova, I. (2008). The phenomenon of playing in the instrumental theater of postmodernism. *Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension*, 2, 113–121 [in Ukrainian].
- Yudkin-Ripun, I. (2003). Semantics and statistics: the organization of the text in the culture of the twentieth century. *Materials for Ukrainian art history*, 2, 86–91 [in Ukrainian].
- Yashchuk, A. (2011). The concept of poetic text as a basis for content in the chamber and instrumental works of Yuri Laniuk. *Musical Ukrainian Studies: Modern Dimension*, 6, 239–244 [in Ukrainian].

### ***Yurii Popov***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
PhD in Art Studies, Associate Professor,  
the Department of Special Piano  
e-mail: ykpopov1@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0001-9062-5116

### **The phenomenon of meta-genre in music era of Modernism and Postmodernism**

#### ***Statement of the problem. Objectives, methods, and novelty of the research.***

*The purpose of the study is to distinguish the concept of meta-genre as a phenomenon that is in transgressive relations with the academic system of musical genres. The topicality of the study is due to the need for a scientific*

*understanding of the evolutionary processes of genre creation, in particular, the practice of genre metamorphoses, unique authorial genre solutions, which give rise to the phenomenon of “meta-genre” that should be understood as a conscious departure from the academic tradition towards the semanticization of what or another genre invariant. Methodologically, the research relies on the latest developments in the theory of musical genres regarding the semantic load of genre invariant as a type of content and certain principles of its structuring, and also uses a philosophical and cultural approach. An innovative aspect is that the phenomenon of meta-genre is considered as the result of synergistic thinking, which relies on a metaphysical scientific picture of the world and thus ensures the uniqueness of the author’s genre-philosophical concept.*

**Research results and conclusion.**

*It is summarized that the approach to genre-creating algorithms presented by the music of the Modernism and Postmodern era reveals intentions of a transgressive breakthrough beyond the established academic system of musical genres, but at the same time continues the tradition of semantic structuring of a phenomenon of the “genre”. It is possible to ascertain the almost inexhaustible resource potential of meta-genre as a category, which allows composers to more fully express their intentions. After all, it expands the possibilities of understanding the surrounding reality by the means of musical art, building philosophical concepts, the “decoding” of which requires the activity of perception and intellectual efforts from everyone who turns to a musical work, presenting the unique challenges in researching and interpretation of musical texts.*

**Keywords:** *genre; meta-genre; invariant; semantics of genre invariant; genre creation; modernism; postmodern.*

*Стаття надійшла до редакції 7 лютого 2023 року*

УДК 78.071.1(477.54)(092):783.29

DOI 10.34064/khnum1-6607

***Савченко Ганна Сергіївна***

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

завідувач кафедри композиції та інструментування

e-mail: lanna2@ukr.net

ORCID iD: 0000-0002-9845-0450

**«Lacrimosa» Олександра Щетинського:  
музика, написана під час війни з вірою в перемогу  
Людяності і Світла**

*Актуальність теми статті зумовлена потребою музикознавчого осмислення твору, написаного під час трагічних подій війни проти України, спричиненої імперськими намірами сусідньої тоталітарної держави. Метою статті є дослідження композиції О. Щетинського «Lacrimosa» для шести інструментів (2022) у контексті духовної кризи початку повномасштабного російського вторгнення. Вперше осмислюються духовний зміст твору, його місце у творчості українського композитора та загальнокультурному просторі. За результатами дослідження, «Lacrimosa» О. Щетинського постає 1) як текст «in tempo», що написаний «тут і зараз» і є об'єктивацією рефлексії митця щодо подій війни; 2) як твір, що продовжує лінію інструментальних композицій духовної тематики в контексті творчості українського майстра, зокрема його пошуків у сфері звуку й організації звукоматерії в часі та просторі; 3) як такий, що належить українській та європейській музичним культурам XXI століття. У висновках відзначено, що «Lacrimosa» О. Щетинського є текстом пам'яті, в якому закодована інформація травматичного сьогодення, актуальна не тільки в українському, але й також в європейському та світовому культурних просторах, як у наш час, так і в історичній перспективі – як свідчення боротьби «світла й людяності» з «темрявою та варварством».*

**Ключові слова:** сучасна українська музична культура; інструментальна музика; музичний текст; час; простір; фактура; звук; тембр; духовна тематика; *Lacrimosa*; творчість Олександра Щетинського.

### Постановка проблеми.

Війна як ситуація глобальної кризи ставить людину перед екзистенційним вибором – утратити людяність чи залишитися людиною, яка трансцендує (М. Мамардашвілі), зростаючи в Особистість. Загроза фізичного знищення, неможливість контролювати хід подій, страх за близьких людей змушують подвійну біологічно-соціальну природу людини нібито розщепитися, дозволяють біологічному началу взяти гору над соціальним із метою концентрації на виживанні. У той же час, жахи війни породжують явища граничної людяності й моральності, відданості і стійкості, любові й милосердя.

«*Lacrimosa*» для шести інструментів<sup>1</sup> Олександра Щетинського була написана на початку повномасштабної війни, коли російські війська стояли під Києвом, місто щодня бомбили й обстрілювали<sup>2</sup>. Партитура містить анотації автора, в яких коротко розкривається концепція твору і даються аналітичні ключі до розуміння технічного боку композиції. Коментар до «*Lacrimosa*» є гранично лаконічним: «Твір написано в перші тижні нової російсько-української війни, із думкою про жакливі трагічні події на українській землі, із вірою в перемогу людяності та світла над варварством і темрявою» (Щетинський, 2022). Актуальність дослідження саме цієї композиції зумовлена потребою сьогочасного музикознавчого «відгуку» – осмислення твору, написаного під час війни у ситуації кризи.

---

<sup>1</sup> Твір написаний для гобоя, валторни, двох тромбонів, скрипки та органа. Такий склад визначений проханням створити музику для виконавців із Луганської філармонії, які евакуювалися до Львова на початку повномасштабного вторгнення. Прем'єра твору відбулася 17 квітня 2022 року у Львівському органному залі. Партію органа виконала львівська органістка Світлана Позднішева, диригував Іван Остапович. Інформацію про цю подію можна знайти в українському інтернет-журналі «Музика» (Сидорак, 2022).

<sup>2</sup> Композитор не покидав Києва на початку війни, будучи свідком усіх подій, що розгорталися.

**Останні дослідження і публікації.** Теоретичну базу цієї статті складають наукові джерела з різних сфер знання про людину. Оперування поняттям «криза» зумовило звернення до праць із психології<sup>3</sup>, філософії, етики (Булах, 2016; Стасевська, 2016; Франкл, 2023; Fromm, 2013) з метою акцентувати особистісний духовний аспект цього явища, базуючись на розумінні кризи в глобально-історичному вимірі як першопричини духовних зрушень і оминаючи всі інші різновиди кризових ситуацій, що вивчаються соціологами, культурологами, політологами, істориками, економістами тощо<sup>4</sup>.

Слід зазначити, що криза як ситуація, котра може бути породжена різними обставинами (віковими, життєвими тощо), оцінюється психологами як амбівалентне явище – одночасно деструктивне й конструктивне, продуктивне. У переживанні кризи, на думку фахівців, «актуалізується екзистенційна рефлексія, що надає ... можливості виокремити нові орієнтири, цінності й життєві смисли, наповнити новими інтенціями власний особистісний та життєвий простір» (Булах, 2016: 61). Продуктивність кризи виявляється в тому, що вона «“змушує” кожну особистість осмислити все, що відбувається в її житті, знайти в собі сили для прийняття важливих рішень, для узгодження міжособистісних взаємин, для здійснення морального вибору. Конструктивне вирішення кризи підвищує суб'єктність людини, ієрархізує її цінності й цілі, накреслює нові смисли життя, оновлює життєвий простір існування» (Булах, 2016: 62). Криза ініціює самоактуалізацію та самоздійснення людини, благодатним ґрунтом для чого є творчість у широкому розумінні. У ситуації війни творчість є потужною духовною силою протидії, інструментом внутрішньої інженерії, спрямованої на збереження та зростання людяного в Особистості як своєрідного конструкту, який конститує і скеровує духовне життя. Наведені положення про подвійність реакції на кризу дають розумін-

---

<sup>3</sup> Окреслена проблематика – людина у стані кризи – є вельми розгалуженою й розробленою у психології. У межах цієї статті аналіз наукових джерел обмежується кількома, адже ми не ставили за мету показати повну картину існуючих точок зору щодо цієї актуальної в сучасному бутті людства теми.

<sup>4</sup> До прикладу: Басва, 2018; Meyrick & Barnett, 2020.

ня того, що з початком повномасштабної війни в Україні від 24 лютого 2022 року творча, наукова, педагогічна діяльність українських митців, дослідників, викладачів не знизилася своєї напруги, а в багатьох випадках – підвищила свою інтенсивність і потужність<sup>5</sup>.

У зв'язку з думкою щодо важливості й необхідності креативної діяльності як механізму збереження людяності в умовах кризи звернімо увагу на положення статті австралійських вчених, які, на прикладі австралійського суспільства в умовах пандемії COVID-19, розмірковують над сутністю кризи і висувають категорію цінності в якості інструмента дослідження культури й мистецтва, наголошуючи на тому, що їх суспільна роль в цей період зросла (Meurick & Barnett, 2020: 77). З'явилося нове розуміння їх значущості через переконфі-

---

<sup>5</sup> У гуманістичній етиці Е. Фромма смисл людського буття полягає в розкритті та реалізації усіх своїх сил і можливостей, у плідному житті. Під плідністю філософ розуміє конструктивну, позитивно орієнтовану діяльність, націлену на досягнення розвитку, зростання, свободи, щастя окремої особистості, збереження її життя, збереження її як унікальної істоти. Відповідним чином, повна самореалізація індивіда, його щасливе життя стають основою внутрішньої рівноваги людини й гармонійних відносин у соціумі, це – єдиний шлях до гармонії та єдності зі світом. «Метою гуманістичної совісті є продуктивність і, відповідно, щастя, яке необхідним чином супроводжує продуктивне життя» (Fromm, 2013: 132). Ця думка суголосна роздумам М. Мамардашвілі: «...Людина не створена природою і еволюцією. Людина створюється. Безперервно, знову і знову створюється. Створюється в історії за участю її самої, її індивідуальними зусиллями» (Мамардашвілі, 1992). Отже, інтенсифікація духовного життя у кризовій ситуації є засобом збереження людиною себе як особистості.

Цінними є свідчення В. Франкла, який у деяких випадках констатував інтенсифікацію духовного життя в жахливих умовах концтаборів, незважаючи на зосередженість в'язнів на суто вітальних потребах і неможливість реалізувати особистісний потенціал. «Попри всю вимушену фізичну та духовну примітивність життя в концентраційному таборі, духовне життя могло бути глибшим. Уразливі люди, які звикли до багатого інтелектуального життя, могли відчувати сильний біль (вони часто були тендітної статури), але їхнє внутрішнє життя не страждало так сильно. Вони були спроможні рятуватися від навколишнього жахіття в багатому внутрішньому житті й духовній свободі. Тільки таким чином можна пояснити явний парадокс: деякі слабкіші в'язні часто виживали в таборі краще, ніж міцні люди» (Франкл, 2023: 53). І далі: «Що інтенсивнішим ставало внутрішнє життя в'язня, то сильніше він реагував на красу мистецтва і природи – як ніколи раніше» (Франкл, 2023: 55).

гурацію – перенесення акценту з трактування власне цінності як блага (там само: 79) на цінність як суспільно значущий феномен (там само: 85–86). Це виводить розуміння цінності культурних здобутків на новий ступінь: рух відбувається від усвідомлення їх утилітарної корисності до осягнення їхньої багатовимірної функціональності, яка дозволяє визнати особливий статус культури та мистецтва як конструктивних сил у часи криз.

Мистецтво і культура є також пам'яттю людства, яка зберігає соціально та історично значущу інформацію в перекодованій мовою мистецтва формі<sup>6</sup>. Підвищення актуальності цієї властивості відбувається в ситуації кризового розлому. А. Erll зауважує, що дослідження феномена культурної пам'яті має міждисциплінарний характер, у його вивченні задіяні історія, соціальна психологія, політична філософія, літературознавство, медіа-студійні проекти. Автор виокремлює три виміри культурної пам'яті з відповідними напрямками дослідження. Це репрезентація «травматичного минулого» («traumatic pasts») в літературі та кіно (до прикладу, дослідження Голокосту, поезія Першої світової війни, зображення в художніх творах порушення прав і свобод людини у всьому світі тощо); це «соціальне життя» текстів та інших медіа в мнемоісторичній перспективі; третім виміром є транснаціональна та транскультурна пам'ять (Erll, 2011). Залишаючи поза увагою дві останні сфери формування та функціонування культурної пам'яті, зазначимо, що в першому вимірі саме кризові стани, явища та події є предметом фіксування й рефлексії в мистецтві. Також очевидно, що не тільки вербальні та візуальні види мистецтва, які бере до уваги автор, можуть акумулювати інформацію та репрезентувати (опосередковано, у власний спосіб, детермінований специфікою мистецтва) досвід травматичного минулого або сьогодення. Немає сумнівів, що така властивість притаманна й музиці.

Духовні кризи активізують духовне будівництво. Звернення О. Щетинського до духовної тематики під час війни є цілком законним у контексті творчості композитора в цілому. П. Рудь зазначає,

---

<sup>6</sup> Культура як пам'ять людства досліджується в численних працях Ю. Лотмана, аналіз яких не є метою в межах цієї статті.



що, на відміну від багатьох композиторів, котрі до духовної тематики звертаються переважно в пізній творчості, композитор свій творчий шлях почав зі втілення в хоровій та інструментальній музиці складних біблійних і євангельських тем (Rud, 2021 a: 69), які й далі, у творчій еволюції О. Щетинського, мали величезне значення (Rud, 2021a: 71).

**Метою статті** є дослідження твору Олександра Щетинського «*Lacrimosa*» для шести інструментів (2022) у контексті духовної кризи початку повномасштабної російсько-української війни.

**Новизна** дослідження полягає у спробі осмислення музичного твору в кількох площинах: 1) як такого, що написаний «тут і зараз» – у ситуації духовної кризи, спричиненої війною; який є свідченням соціально-історичного розлому й об'єктивацією рефлексії митця на події війни; 2) такого, що продовжує лінію інструментальних творів духовної тематики в контексті творчості композитора, його пошуків у сфері звуку й організації звукоматерії в часі та просторі; 3) нарешті, такого, що належить українській, ширше – європейській музичній культурі ХХІ століття.

### **Виклад основного матеріалу.**

У молитві «*Lacrimosa...*» надзвичайно тонко й невимовно складно поєднуються об'єктивний і особистісний тон висловлювання, надлюдське й людське, страх, трепет і боязка надія на милість і спасіння. Із великою емоційною силою, трагічно й напружено прокреслюється ціннісна смислова вертикаль між світами Земним і Небесним. Обрання за назву першого слова молитви, яке за століття набуло в європейській музичній культурі статусу емного символу, здатного виконати функцію програмувального коду, визначило смислову багатозаровість твору та його композиційне рішення. Зауважимо, що О. Щетинський об'єктивує смисл молитви засобами інструментальної музики максимально абстрактно й узагальнено, що в цілому притаманне його творам духовної тематики<sup>7</sup>. Зі- і протиставлення –

---

<sup>7</sup> Наприклад, щодо твору для восьми віолончелей «Марфа і Марія», який відсилає до відомого євангельського сюжету, композитор зауважує: «Життєва парадигма минушого й вічного стала програмним мотто твору «Марфа і Марія» для ансамблю восьми віолончелей. Тут немає ілюстрування сюжету. Важливішим було музичне від-

діалог – загального та одиничного, об’єктивного та особистісного задається програмувальним кодом, розгортаючись по горизонталі й вибудовуючи вертикаль композиції.

У трактуванні ансамблевого складу, який виник ситуативно, О. Щетинський виявляє закладені в ньому семантичні можливості, диференціюючи тембри відповідно до традиції їх застосування в європейській композиторській практиці, тим самим наділяючи їх певною (не константною) функцією в діалозі. Отже, гобой і скрипка стають голосами індивідуальними, трепетними й самотніми, які, однак, можуть долучитися до загального «хору», а мідні духові (валторна і два тромбони) об’єднуються в групу, котра репрезентує надособистісне начало. Звучання органа пронизує весь твір, його функція амбівалентна: на початку твору він є фундаментом ансамблю, представлений як постійно присутня відсторонена «третя сила». Поступово орган перетворюється на голос, якому доручається об’єктивне висловлювання – мелодія з елементами стилізації української народної пісні, що є кульмінацію всього твору, моментом катарсичного просвітлення.

У тембровому профілі та фактурі твору наявна логіка, визначена не тільки програмним задумом, а й технічними й художніми ідеями, актуальними для творчості О. Щетинського в цілому. Це робота зі звуком<sup>8</sup> як одиницею звукоматерії, витворення різних її конфігурацій, інтерес до тембру, вибудовування в кожному творі особливого часу та простору. «*Lacrimosa*» починається з одного звука – довгого органного «а» в малій октаві, який у ритмізованому варіанті дублюється у другого тромбона. Зауважимо, що з «а» в октавному дублюванні (перша-друга октави) починається Флейтовий концерт (1993) композитора, «а» першої октави звучить на початку твору для восьми віолончелей «Марфа і Марія» (2009), що дає підстави трактувати цей звук як першоелемент, із якого постає звукоматерія. В «*Lacrimosa*»

---

биття символічного змісту євангельської історії, що містить чимало смислових шарів і є багатим джерелом для розмірковувань, інтерпретацій і художніх творів упродовж віків» (Щетинський, 2009).

<sup>8</sup> Спостереження з цього приводу містить дисертаційне дослідження П. Рудь (2021b).

вона справді створюється / збирається з елементів поступово: на ритмізоване й довге «а» у тромбона й органа нашаровується «с» першої октави першого тромбона у більш довгих тривалостях, далі – «f» першої октави у валторни, і, нарешті, «gis» першої октави гобоя у дрібніших тривалостях. Усі звуки, що долучаються до загального звучання, дублюються органом. Останній звук порушує чисту діатоніку перших тактів, звуковий простір поступово розширюється, вміщуючи звуки хроматичного звукоряду «d», «h», «b», «cis», «g», «fis», «e». До вступу скрипки у ц. 7 (т. 51), у межах першого розділу звук «es» відсутній, 11 звуків складають модус, який визначає звуковисотний склад горизонталі та вертикалі музичної тканини. Проте модальна техніка, застосована композитором, надалі органічно поєднується з вільною атональністю, роботою з 12-тоновими полями.

Повернімося до мелодичної лінії гобоя. Виокремлення його із групи духових інструментів як індивідуального голосу відбувається поступово від т. 37 шляхом проникнення в партію більш широких інтервальних ходів (на квінту, септиму), ніж у інших духових, амбітус яких не перевищує тритону. Лінія особистісного висловлювання, лише намічена у гобоя, підхоплюється і стає потужнішою у т. 51 в партії скрипки, якій доручено сольний фрагмент. Він починається треллю «d-e» (в першій октаві), яку можна трактувати як вслуховування в одиницю звукоматерії (звук) через «розхитування», розсування його меж. У трелі в наступних тактах вперше у творі звучить звук «es» («d-es»), заповнюючи до кінця шкалу 12-тонового звукоряду. Це є подією в тонко сплетеній звукоматерії. Далі звук «es» звучатиме в експресивній, звуковисотно і ритмічно індивідуалізованій мелодичній лінії гобоя (т. 100), який остаточно дистанціюється від надособистісного «загалу» духових інструментів. Від т. 91 до т. 125 вибудовується лінія його мелодичного розвитку в декілька етапів, починаючись від *p* і завершуючись пронизливим *frullatto* на *f* у високому регістрі. У подальшому викладенні ініціатива сольного висловлювання передається від гобоя до скрипки і навпаки. Міра звуковисотної та ритмічної індивідуалізованості обох партій до т. 186 є високою, що протиставляє їх іншим інструментам. Мідні духові й орган від початку «*Lacrimosa*» утворюють у будові фактури два шари: партія органа –

більш статичний, витриманий у крупних тривалостях, розташований віддалено у просторі за рахунок динаміки; партії мідних духових – більш рухливий через ритміку, розташований у середині звукового простору.

Від т. 187 індивідуалізованість партій гобоя та скрипки нівелюється, натомість увага зосереджується на просторово-стереофонічних ефектах, закладених композитором у партитурі. У коментарях міститься схема розташування виконавців на сцені, передбачено рух музикантів за куліси під час гри (ц. 19–21), створення ефекту звучання за зачиненими й відчиненими дверима (ц. 22–27), «у результаті чого слухачі в залі чують посилення або послаблення звуку мідних» (Щетинський, 2022). Саме у цьому розділі скрипка і гобой втрачають значення сольних інструментів, перебираючи на себе функції озвучення додаткових ліній, які беруть участь у створенні єдиного звукового ефекту. Далі тромбоністи (ц. 27) розташовуються праворуч і ліворуч у кінці залу біля входу для створення стереозвучання, а валторніст – посередині. У ц. 38 музиканти бічними й центральним проходами повертаються на свої місця на сцені. Цікавим є коментар композитора щодо цих пересувань: «Під час усіх переходів виконавці на мідних інструментах грають напам'ять і рухаються повільно... Усі їхні рухи мають бути невинуватими. Важливо не втрачати зосередженості на грі, відчуваючи себе певною мірою акторами – учасниками особливого "ритуалу"». Коментар підтверджує важливе: робота композитора зі звуком і звукоматерією не передбачає абстрагування від художньо-естетичних завдань. Кожний звук партитури пронизаний смислом, зумовлений програмувальним кодом молитви.

Від моменту, коли виконавці на мідних інструментах посідають місця в кінці зали (ц. 28), гобою та скрипці знову надається функція сольних інструментів, які ведуть експресивний діалог (згадаймо, що до цього інструменти чергувалися, не звучали разом). До кульмінації (ц. 34) вони вичерпують енергію експресивного сольного висловлювання, перетворюючись на голоси, на перший погляд, другорядні, зі «згладженим» звуковисотним рельєфом, проте важливі у смислово-му плані. В партії скрипки, наприклад, у ц. 31-й встановлюється ости-

натна ритмоформула, яка складається з комбінації однієї, двох і трьох тридцятьдругих, які перериваються паузами такої ж тривалості. Повторення ритмоформули розділені паузою, відповідно, ця формула переміщується відносно тактової риски (розмір 2/4), немовби понад метричною сіткою, порушуючи рівномірну акцентність, тим самим утворюючи відчуття плинності, яке конфліктує з ритмічною остинатністю. Тому остинато звука «h» третьої октави у цьому ритмі від ц. 31 до ц. 34 створює подвійний ефект, із одного боку, завмерлості, статичності, з іншого, рухливості й живого трепету. Про надання великого значення повторенням звуків сказано в композиторському коментарі: «Багатократні повтори однієї ноти є наскрізним прийомом у творі. Їх завжди слід трактувати як частину фрази, наче виразне речитативне промовляння прихованого тексту, із відповідним розподілом “сміслових” акцентів і динамічних й артикуляційних коливань» (Щетинський, 2022). Виходячи з цього, трактувати партію скрипки через її звуковисотну й ритмічну остинатність як другорядний голос ми не можемо. Це – реакція на «страшні» *glissandi* (спочатку короткі, потім довгі), які починають проникати в партії двох тромбонів від т. 208, викликаючи асоціації з приглушеним ревом сирен повітряної тривоги. Саме «довгому виттю» тромбонів контрапунктує биття ритмоформули у скрипки, створюючи смислову напругу між загальним і одиничним, надлюдським і особистісним. Вслуховування у звуки різної якості (повторювані та змінювані, довгі й короткі, різнотемброві та різнорегістрові) – і різного смислового навантаження – так можна визначити ідею, покладену в основу організації звукоматерії цього фрагмента. Зауважимо також, що остинатність на різних масштабних рівнях композиції – від окремого звука, фрази до твору в цілому (що виявляється в точних / варіантних повторах фактурних, звуковисотних ідей і тематичних елементів) – формує застиглий, завмерлий час, притаманний ритуалу.

Напружене смислове протиставлення надлюдського й особистісного породжує кульмінаційний вибух (ц. 34). На відміну від плинності музичного процесу та злагодженості переходів між розділами форми у багатьох творах О. Щетинського, кульмінацію подано різко у стик: після тихого звучання – акорд *ff* у органа і *glissando* у вал-

торни, яке прорізає звуковий простір, підкріплене висхідними фігурами у тромбонів. У тривалій кульмінаційній зоні варіанти фрази з валторновим *glissando* і спрямованими вгору фігурами тромбонів «проговорюватимуться» багаторазово, тим самим реалізуючи ідею повторення на різних масштабних рівнях композиції, визначальну для ритуалу. Пронизливі проголошення породжують реакцію: контрапункт ліній мідних інструментів і гобоя в комплементарному ритмі на остинатних звуках, із яких складалася звукоматерія твору на початку: «a», «c», «f», «gis», «h». Скрипка обіграє ці звуки спочатку в коротких мотивах, потім у фігураційному русі. Ідея повторення ритмоформули, реалізована у скрипки, «проростає» в інших партіях, виявляючи закладені в ній смислові можливості. Вона буде реалізована і далі – у завершальному розділі твору (від т. 483), де «as» третьої октави повторюватиметься у скрипки спочатку з частою пульсацією, потім із тривалими паузами, поступово завмираючи (останній звук – т. 505). Це «серцебиття» контрапунктує з мелодію в дусі української народної пісні, що звучить у партії органа<sup>9</sup> як тиха смислова кульмінація твору, поєднуючись по вертикалі з педальними повторюваними звуками в партіях духових інструментів (які складаються у кластер «a-h-b-c») і кластерами в низькому регістрі в органа («cis-dis-e-f»). Акцентуємо два важливих моменти. Останнім звуком мелодичної лінії органа є «dis (es)» третьої октави, що свідчить про смислову та структурну значущість цього тону у звуковисотній системі композиції. Функцію пульсації («серцебиття») від скрипки перебирають на себе органні кластери *staccato grave*, які й завершують твір, поступово завмираючи.

Аналізована композиція – не перше інструментальне втілення молитви «*Lacrimosa*» у творчості О. Щетинського. У «Літургійному» концерті для фортепіано з оркестром (2015) сім частин циклу, об'єднані у три макрочастини, названі за першими словами молитов

---

<sup>9</sup> Від великої кульмінації (ц. 34) орган перебирає на себе функції сольного інструмента (ц. 42) й тембру визначального, який здатний «повести» за собою інших або утворити звуковисотну конструкцію, на якій тримається фактурна вертикаль (див., наприклад, ц. 43).

реквієму. Шоста частина, «*Lacrimosa*», вирішена як тихий зосереджений діалог фортепіано (носія ліричного висловлювання) з литаврами, які репрезентують об'єктивне, надособистісне начало. Характерно, що відкриває частину звуковисотне остинато литавр («*e*» малої октави) – своєрідне ритуально-молитовне «проговорення». Відповіддю є тема у фортепіано, запозичена композитором із «Елегії» власного фортепіанного циклу «Музика Харкова»<sup>10</sup>. Вона зазнала звуковисотних і метроритмічних перетворень, проте жанрова основа, яка впізнається в мелодичному спаданні середніх голосів, у новій темі збережена, що надає їй особистісності.

Закінчуємо аналіз твору О. Щетинського роздумами Г.-Г. Гадамера. У статті «Мистецтво й наслідування», написаній 1967 року, філософ розмірковує щодо сутності нового мистецтва, досвід якого спонукає до переосмислення категорій класичної естетики, зокрема мімесису в платонівському та аристотелівському розумінні. Г.-Г. Гадамер пропонує звернутися до мімесису у більш давньому трактуванні піфагорейської школи, попри всі суперечливі моменти її вчення. Посилаючись на інтерпретацію цього вчення Аристотелем, він коротко формулює сутність наслідування в трактуванні піфагорійців. Усесвіт, небесна сфера, звукові гармонії виражаються в числових співвідношеннях. У цьому виявляється дивовижний порядок, який називається космосом. Що ж наслідується в мистецтві? Числа та співвідношення чисел. Через дотримання чистих чисел і реалізується мімесис. Те, що закладене в сутності числа, вважає Г.-Г. Гадамер, невидиме для ока, це лише певна раціональність, яка досягається розумом. Числовий порядок наявний у всьому, на ньому ґрунтується і світовий, і музичний, і душевний лад (Гадамер, 2001: 24–25).

Філософ ставить питання: чи не у всякому мистецтві ми переживаємо досвід упорядкування? І дає таку відповідь: у творах мистецтва ми стикаємося з духовною енергією ладу: «Художній твір стоїть по-

---

<sup>10</sup> Фортепіанний цикл «Музика Харкова», написаний 1981 року, є студентською роботою композитора. 1989 року О. Щетинський переробив його: заново була створена третя частина «Елегія», тема якої покладена в основу «*Lacrimosa*» Фортепіанного концерту «Літургійний» (2015).

серед звичного й близького світу, який нині розпадається, як запоруба ладу, і, можливо, всі сили збереження й підтримування, які несуть на собі людську культуру, ґрунтуються на тому, що як взірець являється нам у праці митця і в досвіді митця: ми знову й знову приводимо до ладу те, що для нас розпадається» (Гадамер, 2001: 27).

### **Висновки.**

«*Lacrimosa*» О. Щетинського, продовжуючи лінію духовних творів композитора, є осмисленням подій перших тижнів повномасштабної російсько-української війни, текстом пам'яті, у якому закодована інформація травматичного сьогодення, актуальна не тільки в українському, а також європейському та світовому культурних просторах, сьогодні і в історичній перспективі – як свідчення боротьби «світла й людяності» з «темрявою та варварством». Поєднання сконцентрованості на сьогоднішньому («темрява») з одночасним накресленням вектора, спрямованого у майбутнє («перемога над нею») зафіксовано в анотації та визначає специфіку часової організації твору, в якому поєднуються відчуття теперішності (жахлива завмерлість), рух до катарсичної мелодії в душі українських народних пісень і ритуальний макрочас. Сміслова багатовимірність молитви, яка є програмувальним для композиції кодом, визначає і організацію простору, де взаємодіють різні за значенням лінії та шари, і роботу зі звуком та звукоматерією, сутнісну для композиторської техніки О. Щетинського. Семантика «*Lacrimosa*», таким чином, втілюється: 1) через фактуру, де зіставляються / протиставляються голоси, які персоніфікують, з одного боку, особистісне, з іншого – надлюдське начало; між ними відбувається напружений діалог; 2) через спрямованість музичного руху до просвітлення (надії на спасіння); 3) через складну часову організацію.

Стрункий конструкт композиції вибудовується на основі продуманої звуковисотної, мотивної, тематичної, ритмічної, фактурної, тембрової організації: поєднання модальної техніки з вільною атональністю й роботою з 12-тоновими полями, застосування мотивної варіантності, гнучкої ритміки фраз із униканням регулярної акцентності, принципу повтору на мікро- і макрорівнях форми, використання певної логіки чергування прозорої та щільної фактури, чергування



і взаємодії «сольних» (особистісних) і «хорових» (надособистісних) ліній / шарів і фрагментів із відповідним тембровим рішенням. У результаті постає логічна художня цілісність, у досвіді творення і осягнення якої долається деструкція кризової ситуації та реалізується ідея продуктивного творчого життя, «духовна енергія ладу».

Подальшою *перспективною* дослідження є аналіз фортепіанних композицій О. Щетинського, які втілюють духовну тематику, а також інших творів митця, написаних ним під час війни.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Баєва, К. О. (2018). Біоцентризм та суб'єктивний контроль як потенціал подолання кризових умов екологічних змін. У зб. *Особистість у кризових умовах та критичних ситуаціях життя*. (Матеріали IV Міжнародної науково-практичної конференції 22–23 лютого 2018 року, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка), сс. 11–14. Суми: Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка.
- Булах, І. С. (2016). Життєва криза як імпульс до самоціннісної траєкторії особистісного зростання людини. *Проблеми сучасної психології*, 33, 58–68.
- Гадамер, Г.-Г. (2001). Мистецтво і наслідування. У кн. Гадамер, Г.-Г. *Герменевтика і поетика. Вибрані твори*, сс. 16–27. Київ: Юніверс.
- Мамардашвілі, М. (1992). Філософія – це свідомість вголос. Мамардашвілі, М. *Як я розумію філософію*. URL: <http://ibib.ltd.ua/filosofiya-eto-soznanie-27349.html>
- Рудь, П. В. (2021b). *Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Сидорак, М. (2022) «Lacrimosa» Олександра Щетинського: післязвуччя. *Музика*, 27 квіт., <http://mus.art.co.ua/lacrimosa-oleksandra-shchetynskoho-pisliazvuchchia/>
- Стасевська, О. А. (2016). Людина в пошуках ціннісних смислів у контексті культури постсучасності. *Вісник Національного університету «Юридична академія України імені Ярослава Мудрого»*. Серія: Філософія, філософія права, політологія, соціологія, 1 (28), 58–69.
- Франкл, В. (2023). *Людина в пошуках справжнього сенсу. Психолог у концтаборі*. Харків: КСД.

- Щетинський, О. (2022). *Lacrimosa* для гобоя, валторни, двох тромбонів, скрипки і органа. (Рукопис). Зберігається в особистому архіві композитора.
- Щетинський, О. (2009). «*Марфа і Марія*» для восьми віолончелей. (Рукопис). Зберігається в особистому архіві композитора.
- Erll, A. (2011). Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory: new directions of literary and media memory studies. *Journal of Aesthetics & Culture*, 3 (1), <https://doi.org/10.3402/jac.v3i0.7186>, URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v3i0.7186>
- Fromm, E. (2013). *Man for Himself. An Inquiry into the Psychology of Ethics*. New York: Open Road Integrated Media, <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.28965/page/n7/mode/2up>
- Meyrick, J & Barnett, T. (2020). From public good to public value: arts and culture in a time of crisis. *Cultural Trends*, 30 (1): Art and culture in the viral emergency, 75–90, DOI: 10.1080/09548963.2020.1844542
- Rud, P. (2021a). The developments of spiritual music traditions in Oleksandr Shchetynsky's creative work. *American Research Journal of Humanities & Social Science (ARJHSS)*, 4 (7), 68–71, URL <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/07/1476871.pdf>

## REFERENCES

- Baieva, K. O. (2018). Biocentrism and subjective control as potential for overcoming crisis conditions of environmental changes. In *Personality in crisis conditions and critical life situations: materials of the IV International Scientific and Practical Conference (February 22–23, 2018, Sumy, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko)*, pp. 11–14. Sumy: Publication of the Sumy DPU named after A. S. Makarenko [in Ukrainian].
- Bulah, I. S. (2016). Life crisis as an impulse to the self-value trajectory of a personal growth of a human. *Problems of modern psychology*, 33, 58–68 [in Ukrainian].
- Erll, A. (2011). Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory: new directions of literary and media memory studies. *Journal of Aesthetics & Culture*, 3 (1), <https://doi.org/10.3402/jac.v3i0.7186>, URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.3402/jac.v3i0.7186> [in English].
- Frankl, W. (2023). *Man in search of true meaning. A psychologist in a concentration camp*. Kharkiv: KSD [in Ukrainian].

- Fromm, E. (2013). *Man for Himself: An Inquiry into the Psychology of Ethics*. New York: Open Road Integrated Media, <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.28965/page/n7/mode/2up> [in English].
- Gadamer, H.-G. (2001). Art and imitation. In *Gadamer H.-G. Hermeneutics and poetics. Selected works*, pp. 16–27. Kyiv: UniverS [in Ukrainian].
- Mamardashvili, M. (1992). Philosophy is consciousness out loud. *M. Mamardashvili. How I understand philosophy*, URL: <http://ibib.ltd.ua/filosofiya-eto-soznanie-27349.html> [in Ukrainian].
- Meyrick, J & Barnett, T. (2020). From public good to public value: arts and culture in a time of crisis. *Cultural Trends*, 30 (1): Art and culture in the viral emergency, 75–90, DOI: 10.1080/09548963.2020.1844542 [in English].
- Rud, P. (2021a). The developments of spiritual music traditions in Oleksandr Shchetynsky's creative work. *American Research Journal of Humanities & Social Science (ARJHSS)*, 4 (7), 68–71, URL <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/07/I476871.pdf> [in English].
- Rud, P. (2021b). *The evolution of Oleksandr Shchetynskyi's compositional style*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Shchetynsky, O. (2009). “Martha and Mary” for eight cellos. (Manuscript). Stored in the composer's personal archive [in Ukrainian].
- Shchetynsky, O. (2022). *Lacrimosa* for oboe, French horn, two trombones, violin and organ. (Manuscript). Stored in the composer's personal archive [in Ukrainian].
- Stasevska, O. A. (2016). A person in search of valuable meanings in the context of postmodern culture. *The Bulletin of Yaroslav Mudryi National Law University. Series: Philosophy, philosophy of law, political science, sociology* 1 (28), 58–69 [in Ukrainian].
- Sydorak, M. (2022). “Lacrimosa” by Oleksandr Shchetynskyi: aftertone. *Music*, April 27, <http://mus.art.co.ua/lacrimosa-oleksandra-shchetynskohopisliazvuchchia/> [in Ukrainian].

**Hanna Savchenko**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
PhD, Associate Professor  
Head of the Department of Composition and Orchestration  
e-mail: lanna2@ukr.net  
ORCID iD: 0000-0002-9845-0450

**«Lacrimosa» by Oleksandr Shchetynsky:  
music written in wartime with the faith in triumph  
of Humanity and Light**

***Statement of the problem. Recent research and publications.***

*The piece titled “Lacrimosa” for six instruments by Oleksandr Shchetynsky has been written in the beginning of full-scale war, when the Russian troops were dislocated near Kyiv, when the city was shelled every day. The relevancy of this topic of research is caused by a need for musicological comprehension of a musical piece, written in the times of war as a critical situation.*

*Theoretical basis of the article is founded on the sources from the different spheres of humanitarian knowledge. The usage of the term “crisis” caused appeal to the works on psychology, philosophy and aesthetics (Bulakh, 2016; Stasevska, 2016; Frankle, 2020; Fromm, 2013) with the aim to accentuate personal, spiritual aspect of this phenomenon. The main theses of the article by Australian scholars (Meyrick & Barnett, 2020) are used to emphasise importance and necessity of creative activity as a mechanism allowing to preserve humanity in the conditions of a crisis. The work by A. Erll (2011) became a foundation of the idea about musical text being a reminiscence about traumatic past or present times. The research by P. Rud (2021 a, 2021 b) is an important addition to studying O. Shchetynsky’s work.*

***Objectives and scientific novelty of the study.***

*The purpose of the article is to research Oleksandr Shchetynsky’s “Lacrimosa” for six instruments (2022) in the context of a spiritual crisis that took place in the beginning of full-scale war of Russia against Ukraine. Novelty of the study is caused by comprehension of a musical work in several dimensions: 1) as one that was written “here and now”, one being an objectification of artist’s reflexion*

*on the war; 2) one continuing the row of instrumental works on spiritual themes in the context of the composer's creativity, his search in the spheres of sonority and organization of the sound in the time and space; 3) the one being the part of Ukrainian and European musical cultures of XXI century.*

***Research results and conclusion.***

*O. Shchetynsky's "Lacrimosa" continues a row of spiritual works by the composer, being a text of memory, which bears the information about traumatic present codified in it. The concentration on today ("darkness") is combined with a semantic vector directed to the future ("victory over it") determines the specifics of the temporal organization of the work, where there is a movement towards a cathartic melody in the spirit of a Ukrainian folk song. Semantic multi-dimensionality of the prayer, that becomes a code programming the composition, defines the organization of sound space as well, which has lines and layers of different significance interacting with each other, as well as work with the sound and sound matter, that is essential for O. Shchetynsky's compositional technique.*

*Elegant construction of the composition is caused by well-thought organization of different attributes: pitches, motives, themes, rhythms, textures and timbres. Thus, the end result is an artistic unity, with the experience of creating and understanding it is a way to overcome destructive influence of critical situation, allowing to realize the idea of productive creative life, "spiritual energy of harmony".*

***Keywords:*** *modern Ukrainian musical culture; musical text; instrumental music; time; space; texture; sound; timbre; spiritual problematics; Lacrimosa; Oleksandr Shchetynsky's creativity.*

*Стаття надійшла до редакції 3 березня 2023 року*

УДК 78:534.3

DOI 10.34064/khnum1-6608

*Демченко Дмитро Анатолійович*

Дніпровська академія музики імені М. Глинки,  
аспірант кафедри музикознавства, композиції та виконавської майстерності  
e-mail: composer.dmytrodemchenko@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0003-2128-1991

### **Засоби створення нового комплексного звуку в електроакустичній музиці Остапа Мануляка**

*У статті вивчаються погляди відомих композиторів, зокрема українських, на нову якість звуку та засоби його створення, які можуть бути втілені, передусім, у галузі електроакустичної музики. Наведено приклади комп'ютерних програм, які надають різні можливості реалізації нового комплексного звуку. Один зі шляхів формування нового звуку продемонстровано у статті на прикладі творчості сучасного українського композитора Остапа Мануляка, а саме, його твору «Еолові процеси». Розглянуто авторську стратегію щодо трансформації природних явищ, описаних у програмних поясненнях до композиції, у специфічний багатовимірний простір, створений завдяки синтезу акустичного та електронного звучання. Тракткування звуку як об'єкту дозволило композиторові сформуванати складні темброві пласти. У висновках висувається думка, що специфічні якості нового звуку XXI століття та його вплив на слухача потребують створення глосарія для опису його якісних характеристик.*

**Ключові слова:** *тембр; комп'ютерні програми; звуковий об'єкт; секвенсори; DAW; параметри звуку; новий звук.*

**Постановка проблеми.** У XXI столітті сучасні митці отримали можливість використовувати нові технології, пов'язані зі сферою комп'ютерної індустрії. Процес залучення комп'ютерних технологій до композиторської творчості розпочався ще в минулому столітті, але,

якщо раніше митці працювали у великих приміщеннях, з генераторами та осциляторами, то сьогодні кожен бажаючий може робити все у власному ноутбучі. Тотальна діджиталізація як ознака нового витка науково-технічного прогресу призвела до створення нового звукового простору з новими можливостями звукобудування. Музичний простір, у центрі якого перебуває комп'ютер, надає можливість впливати на музичний процес, брати в ньому участь, створювати і спостерігати трансформації звукового матеріалу, в тому числі й вже відомого – все це було недоступним для слухача традиційної музики. Тому вивчення нового звукового простору, нового звука, зокрема тих його характеристик та особливостей функціонування, що виникли у сфері електроакустичної музики, постає як один з найважливіших напрямів сучасної музичної науки, про що свідчать кількість і різноманітність присвячених цій темі досліджень та публікацій. Актуальним завданням видається й вивчення творчості українських митців, які працюють в межах цього напрямку.

**Останні дослідження і публікації.** Проблеми нового звукобудування в електроакустичній музиці висвітлюються у численних україномовних та іншомовних дослідженнях (Білозуб, 2012, 2014; Голубенко, 2020; Гайденко, 2005; Ракунова, 2008; Тучинська, 2014, Ван Ціхуей, 2019, Юферова, 2021; Manning, 2004; Smalley, 1997 та ін.).

У дисертації Г. Юферової (2018: 114) засоби звуковидобудування в електроакустичній музиці розглянуто у контексті нової комунікації: авторка підкреслює, що з використанням музикантами комп'ютерного програмного забезпечення процеси «музичної комунікації зазнали перетворень <...> що розширення ряду складових елементів комунікаційного процесу відбулося за рахунок появи в ньому техніко-інформаційних ланок, які надали процесам музичної комунікації ознак інтерактивності». Проблему так званого мікрозвуку як «естетичного тренду цифрової музики» розглянуто в дослідженні М. Голубенко, що, за висновками авторки, пов'язано з концепцією «аугментативної естетики» (естетики «перебільшення»), яка пояснює глибоко симулятивну природу звукозапису «як сфери творчої діяльності» (Голубенко, 2020: 3).

У роботі Пітера Меннінга (Manning, 2013) розкривається одна з революційних подій у сфері модульного синтезу, а саме – поява транзистора наприкінці 1950 років, яка стала важливим поворотним моментом у розвитку електронного музичного обладнання. Універсальність і гнучкість транзисторної електроніки дозволила створювати будь-яку кількість звукових ланцюгів і міксувати їх між собою в один великий патч.

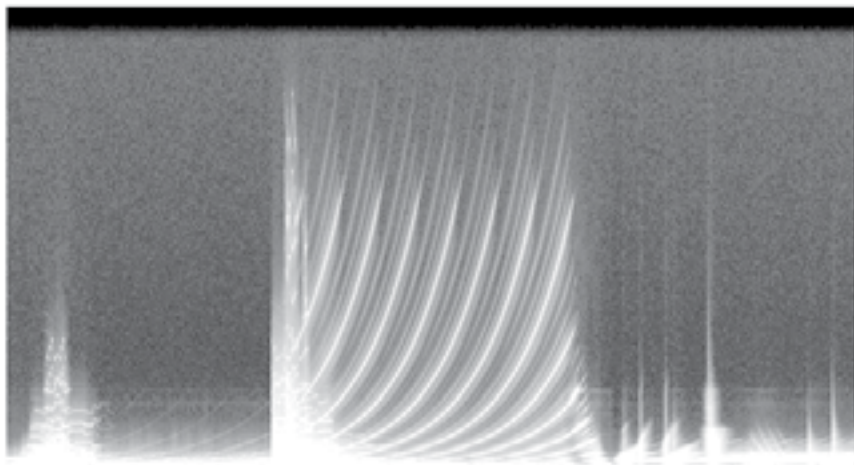
У збірнику матеріалів XXII Колоквіуму (конференції) з музичної інформатики (СІМ) під назвою «Machine Sounds, Sound Machines» під редакцією Федеріко Фонтана та Андреа Гуллі описано цікаві прийоми роботи зі звуком у сфері електроакустичної та комп'ютерної музики та спостереження щодо загальної природи звуку. Один з авторів збірника, Стефано Папетті, звертається до питання властивостей звуку (Papetti, 2019). Він вважає, що звук – це не лише те, що сприймається слухом, а й акустичний прояв коливального процесу. Під час відвідування концерту на нас спрямовується потік більш-менш інтенсивних звукових хвиль, які викликають як слухові, так і тактильні відчуття. Музична практика з традиційними інструментами - це значною мірою мультисенсорний досвід (слуховий, тактильний та, до певної межі, візуальний), у якому інструменти й музиканти тісно пов'язані у складній системі взаємодій. Інструмент реагує на жести музиканта, а музикант, зі свого боку, калібрує свої жести відповідно до звукової і тактильної (вібротактильної і пропріоцептивної) реакції інструменту. Як показали нещодавні дослідження акустичних інструментів, здебільшого скрипки та фортепіано, описані С. Папетті, сприйняття й оцінка якості інструменту пов'язані не тільки з його звуковими, але й з тактильними властивостями.

Жан-Клод Ріссе, який, поряд із Максом В. Метьюсом і Джоном Чаунінгом, є однією з провідних фігур в сфері комп'ютерної музики, створив міцний фундамент для її розвитку завдяки своїй допитливості, загальній культурі та гострому інтересу до вивчення звуку. Результатом його ретельної роботи стало відтворення звукових моделі акустичних інструментів засобами цифрового синтезу.

На Ілюстрації 1 представлено спектр звуку, відтвореного засобами цифрового синтезу з «Мутацій» Шепарда-Ріссе.



**Ілюстрація 1.** Візуалізація звукового спектру



Таким чином, проблема нового комплексного звуку, його складових та формування є багатоаспектною та має міждисциплінарний характер.

**Мета статті** полягає у виявленні шляху створення нового комплексного звуку в електроакустичній музиці сучасного українського композитора Остапа Мануляка.

**Методологія дослідження.** У цій розвідці ми спиралися на методи *опису та аналізу* звукового об'єкта, створеного за допомогою певних програм, елементи *семантичного аналізу та спектрморфологічного аналізу* Д. Смоллі (Smalley, 1997), враховуючи коментарі та уточнення композитора Остапа Мануляка, які дозволяють виокремити суто змістові трансформації різних типів тембрових форм.

**Виклад основного матеріалу дослідження.**

Концепт нового комплексного звуку формувався на тлі різноманітних тенденцій, пов'язаних зі створенням актуальних звукових світів, які суттєво вплинули на сучасну філософію нового звуку. Наприклад, значну роль відіграла концепція «Нової складності» (New Complexity). Кожен з композиторів цього напрямку робив свій

внесок не тільки у його розвиток, але й розкривав поступову трансформацію характеристик звучання та його чинників. Так, Дж. Кейдж обґрунтовує відсутність меж між звуком та тишею (згадаймо його концептуальну п'єсу «4'33'»), впроваджуючи думку, що усі звуки світу можуть бути музичними: «Бо в ... музиці не відбувається нічого, крім звуків: тих, які нотовані, і тих, які ні. Ті, які не нотовані, з'являються в написаній музиці як тиша, відкриваючи двері музики для звуків, які трапляються в навколишньому середовищі», – пише композитор у своїй книзі з відповідною назвою – «Тиша» (Cage, 1973: 7–8). Слідом за Дж. Кейджем, П. Булез, тривалий час співпрацюючи з Паризьким *Institute de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* (IRCAM) («Інститут досліджень та координації Акустики/Музики») «з метою інтеграції традиційного інструментального середовища з новим середовищем, доступним за допомогою комп'ютерів» (Boulez, & Gerzso, 1988), приходять до нового розуміння музичного звука, декларуючи залежність його фізичних параметрів від волі композитора й концепції твору: «Комп'ютери можуть видавати звуки, які не може відтворити жоден звичайний інструмент. Обидва різновиди звуку можуть бути інтегровані в музичний твір, якщо композитор працює з техніками, щоб чітко висловити основні ідеї. Композитори мали, по суті, одне середовище, за допомогою якого можна було висловити свої музичні ідеї у формі, яку зможе оцінити аудиторія: звуки, які музиканти можуть видобувати з традиційних інструментів. З появою комп'ютерів та іншого обладнання для обробки цифрових сигналів стали доступними абсолютно нові засоби музичного вираження. Композитор, який застосовує ці електронні пристрої, обмежений лише фантазією у створенні “оркестру” звуків» (там само).

Співпраця П. Булеза з IRCAM сприяла підходу композитора до народження нового синтетичного звукового простору немовби «зсередини», із глибоким зануренням у процес створення та подальшої обробки звуку на комп'ютері, прикладом чого й є цитована вище стаття «Комп'ютери в музиці» (Boulez, & Gerzso, 1988).

Ідеї щодо нового звуку мають різні стильові підґрунтя: так, концепція нового звукомислення Яніса Ксенакіса базується на загальних законах музики та спрямована на визначення таких концепцій і технік

формування звуку, як метамузика, мікрозвукова структура, динамічний стохастичний синтез.

На прикладі ідей Я. Ксенакіса яскраво висвітлюється важливість джерела та основи звукобудування для отримання нової якості. Я. Ксенакіс створює комп'ютерну систему UPIC – «Unité Polyagogique Informatique SEMAMu» («Блок поліагогічної інформатики SEMAMu»). Аббревіатура SEMAMu розшифровується як «Centre des Etudes Mathematiques Automatiques Musicales» – «Центр музично-математичних досліджень» – саме у цьому дослідницькому центрі, розташованому в Парижі, й було виконано цю унікальну розробку. Це єдиний у своєму роді інструмент, надскладна комп'ютерна система зі своєю периферією, створена для інтерактивної композиції музичних партитур, здатна переводити графічну нотацію в звукові хвилі. Принцип її роботи такий: на спеціально створеній панелі за допомогою ручки з електромагнітною кулькою креслять фігури, які комп'ютер пов'язує з таблицею, де ці криві нотують. Тобто, це свого роду цифровий планшет, пов'язаний з комп'ютером, який перекладає графічні малюнки у музичні символи. Комп'ютер прораховує графічні дані і на їх основі відтворює параметри висоти, часу тощо, і після цифрового / аналогового перетворення результат негайно передається динаміком і записується на плівку. За допомогою системи можна створювати хвильові форми, криві, графічні партитури, можна змішувати фізичні партитури (докладніше див. Frisius, 2020).

Однією з основних умов для реалізації концепцій нового звуку, що продовжують свій розвиток і сьогодні, є вибір програм, які відповідають авторському баченню. Наведемо опис та результати застосування деяких з них. Вони є прикладом того, що новий комплексний звук має можливості для різних трансформацій завдяки технічним джерелам його створення, що постійно оновлюються.

Програму VCV RACK 2 вибрано нами тому, що її можливості дозволяють сучасному композитору за допомогою віртуальних модулів створювати нові тембри і нові звукові пласти, проводити експерименти з обертонами. Також звернемо увагу на програму SPEAR, створену для аналізу, редагування та синтезу звуку, яка дає змогу розкласти звук на гармоніки, створювати свій власний тембр шляхом додавання

або вилучання обертонів і різних маніпуляцій із часом. Процедура такого аналізу полягає у представленні звуку у вигляді багатьох окремих синусоїдальних доріжок, кожна з яких відповідає одній синусоїдальній хвилі з частотою та амплітудою, що змінюються в часі. Крім того, що синусоїдальна модель пропонує дуже детальний аналіз частотного складу звуку, який змінюється в часі, вона також дає багато можливостей для редагування та маніпуляцій, зокрема для оперативного маніпулювання даними аналізу, вирізання і вставки частин спектра. SPEAR також підтримує більшість стандартних форматів файлів для імпорту та експорту даних аналізу.

Для розуміння процесу створення сучасної електроакустичної композиції вважаємо важливим також згадати програму Audacity. Вона являє собою багатофункціональний аудіоредактор звукових файлів, орієнтований на роботу з кількома доріжками одразу в реальному часі. Звуковий редактор Audacity забезпечує виконання ряду функцій: це запис з мікрофону, лінійного входу та інших джерел, запис з одночасним прослуховуванням наявних доріжок, запис до 16 каналів одночасно (необхідна багатоканальна звукова карта), індикація рівня запису і відтворення, зміна темпу зі збереженням висоти тону, зміна висоти тону зі збереженням темпу, видалення шуму за зразком, спектральний аналіз з використанням перетворення Фур'є з різними формами вікна, відтворення безлічі доріжок одночасно (без підтримки багатоканального звуку – під час відтворення використовуються тільки два канали, в які мікшуються всі доріжки), зведення доріжок з різними якісними характеристиками з автоматичним перетворенням останніх на задані характеристики проекту в режимі реального часу.

Отже, застосування програм з подібними функціями дозволяє аналізувати, редагувати та синтезувати звук, виокремлювати його складові (парні та непарні гармоніки), і, в результаті цих маніпуляцій, створювати свій *неповторний унікальний тембр*. Саме останній виступає визначальним чинником формування особливої семантики електроакустичної музики.

Розглянемо шлях будування нового звуку та його семантичні особливості на прикладі твору відомого українського композитора

Остапа Мануляка «Aeolian processes» для флейти, гобоя, кларнета, валторни, ударних і електроніки (Остap Manulyak, 2021). Існує також інша версія твору, яка може бути зіграна в суто акустичному варіанті. Як і більшість сучасних авторів, Мануляк має власну філософію звуку та різноманітно втілює її у своїх творах.

В цій електроакустичній композиції композитор працює в програмі Max MSP, яка трансформує у звук цифрові дані щодо явищ природи, які публікуються на сайті <https://pandemic-media-space.com/main>. За коментарем автора, твір віддзеркалює дані про зміни температури, швидкості вітру, атмосферного тиску та якості повітря в різних країнах. Композитора турбувало те, що температурні максимуми та швидкі, непередбачувані зміни погоди, викликані господарською та промисловою діяльністю, постійно зростають. Країни, які постраждали від коронавірусної кризи, прагнуть відновити свою економічну потужність незалежно від наслідків. Інтенсифікація застарілих промислових технологій призводить до подальшої нестабільності і непередбачуваних майбутніх наслідків на глобальному рівні. У своєму творі, підкреслює Мануляк, він хотів акцентувати увагу на посиленні вітрової ерозії та інших процесів, викликаних глобальними змінами клімату й антропогенною діяльністю.

Композиція складається з чотирьох частин. Порядок частин, у разі живого виступу, має бути змінений відповідно до актуальних погодних даних, що відображаються на вказаній вище платформі. Музична тканина кожної частини будується на основі інтерпретації даних про зміни температури / якості повітря з використанням різних алгоритмів, пов'язаних з процесами вітрової ерозії.

На основі комп'ютерного аналізу природних даних композитор отримав шкалу звуковисотності, з якою працював у подальшому. Шкалювання звуковисотності і різні параметри акустичного простору автор прописував у партитурі для задіяних музичних інструментів. На звучання останніх нашаровується електронний звук без визначеної висоти. Так виникає складне поєднання тембрів, які мають різні спектри завдяки обробці звуку в програмах LogicPro та Audacity, можливості якої описані вище. Ця багатоспектровість створює ілюзію різних висот звуку, завдяки чому виникає певна

експресія. Але ця експресія не є традиційною, тобто почуттєвою, а є більш абстрактною, безпредметною, такою, що висуває на перший план континуальність.

Для аналізу нових якостей звуку твору О. Мануляка застосуємо поняття так званих трьох спектрморфологічних архетипів Д. Смоллі: атаку звука (момент енергетичного імпульсу без резонансу); спад (атаку, розширену резонансом); завершену тривалість (починається поступово і поступово спадає, наприклад, педаль у струнних). Також результатом дії цих архетипів є існування чотирьох типів звукового руху, а саме: циклічний / центрований, односпрямований, двонаправлений (Smalley, 1997: 107).

Твір відкривається акустичним вступом у виконанні флейт і кларнетів. Потім композитор застосовує електронне звучання, що синтезується в результаті аналізу параметрів вітру у програмі Max MSP. У партії електроніки прослідковується повільне просування сигналу, де фактично відсутня атака, є резонанси, які з часом забезпечують зростання динаміки. Спектр гармонік і частотних секторів повільно робить сигнал напруженішим і насиченішим, що створює так званий «спектрофон» для підтримки акустичних інструментів.

Друга частина композиції заснована майже повністю на електронному звучанні, подекуди уривками грають і акустичні інструменти. Сам звуковий спектр відходить на другий план, немає атаки, що можна порівняти зі «звуковою хмарою». Атака сигналу з'являється в електронній партії далі, коли елементи «звукової хмари» (сукупність гармонік) підтримують тривале існування цього тембру. Завдяки специфічному руху звукових хвиль виникає ефект, що нагадує піцкато струнних інструментів.

Протягом всієї композиції простежується нашаровування різно-тембрових хвиль електронної партії, де атак немає (фаза атаки проявлена лише в партії акустичних інструментів), є поступовий *Decay*, але є стабільний рівень сигналу *Sustaine*, який переходить в *Release*, а саме – у фазу остаточного загасання тембрового сигналу.

В окремих фрагментах можна почути спектр звуку тарілки, який підкреслює зміни розділів.

Аналізуючи твір з урахуванням визначених вище типів руху, можна стверджувати, що він належить до типу циклічного руху сигналу електроніки, що ніби існує у різних часових вимірах.

У результаті слухач отримує цілісну звукову картину, яка розгортається у процесі створення палітри тембрів і оперування ними в реальному часі. Композитор є не тільки творцем власного звукового простору, а і виконавцем, транслятором філософської звукової концепції, що дуже важливо в контексті напряму *live electronic*. Також розкривається і художня ідея, висловлена у програмі автора. З кожним нашаруванням матеріалу створюється відчуття руху повітряних хвиль, на якому композитор акцентує увагу за допомогою електронного синтезу, завдяки чому у слухача виникає відчуття перебування «всередині» природних явищ.

### **Висновки.**

Результати дослідження полягають в усвідомленні перспектив подальших розвідок щодо засобів утворення нового звуку в електроакустичній музиці в контексті постійного оновлення технічного обладнання та прогресу науки. Шлях Остапа Мануляка – це шлях синтезу акустичного електронного звучання. Тракткування композитором звука як об'єкта дозволило йому сформувати складні темброві пласти, що наочно відображається на спектрограмі твору. Новий звук у XXI столітті має вже інші якості та впливи на слухача, що створює широке поле для подальших експериментів, метою яких має бути, перш за все, високий художній рівень нової, зокрема електроакустичної, музики.

### **ЛІТЕРАТУРА**

- Білозуб, Л. М. (2013). Інноваційні композиторські технології в національному контексті. *Культура України*, 40, 274–280, URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku\\_2013\\_40\\_36](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2013_40_36)
- Білозуб, Л. М. (2014). Музичні комп'ютерні технології у творчості сучасних українських композиторів. *Вісник Запорізького національного університету. Педагогічні науки*, 1 (22), 181–187, URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vznu\\_ped\\_2014\\_1\\_26](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vznu_ped_2014_1_26)

- Ван Ціхуей (2019). Сучасні музично-комп'ютерні технології: суть, роль та значення в сучасній професійній музичній освіті. *Теорія та методика навчання та виховання*, 47, 9–16, URL: <http://journals.hnpu.edu.ua/index.php/methodics/article/view/2869>
- Гайденко, І. А. (2005). *Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Голубенко, М. М. (2020). *Темпоральність музичної культури цифрової доби*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Ракунова, І. М. (2008). *Нові композиторські технології (на прикладі творчості Алли Загайкевич)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Тучинська, Т. І. (2014). Простір звуку в сучасній українській електронній музиці: звукові ландшафти. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*, 48, 226–236, URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz\\_2014\\_48\\_24](http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2014_48_24) [рос.].
- Юферова, Г. В. (2021). *Музичні комп'ютерні технології в комунікаційних процесах у сучасній українській музиці*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми.
- Boulez, P. & Gerzso, A. (1988). Computers in Music. *Scientific American*, 258 (4), 44–51. Ircam – Centre Georges-Pompidou, <http://articles.ircam.fr/textes/Boulez88c/>
- Cage, J. (1973). *Silence. Lectures and writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, URL [https://monoskop.org/images/6/6b/Cage\\_John\\_Silence\\_Lectures\\_and\\_Writings\\_1973.pdf](https://monoskop.org/images/6/6b/Cage_John_Silence_Lectures_and_Writings_1973.pdf)
- Frisius, R. (2020). The Upic – Experimental Music Pedagogy – Iannis Xenakis. In Brümmer L., Kanach S., Weibel P. (Eds.). *From Xenakis's Upic To Graphic Notation Today*, pp. 160–184. Berlin: Hatje Cantz Verlag; Karlsruhe: ZKM, URL: <https://zkm.de/en/from-xenakiss-upic-to-graphic-notation-today>.
- Manning, P. (2013). *Electronic and Computer Music*. (4<sup>th</sup> ed.). New York, NY: Oxford University press, URI <https://www.academia.edu/38087738/>



Electronic\_music\_and\_Computer\_music\_Peter\_Manning\_Oxford\_University\_Press\_2013

- Manulyak, O. (2021). Aeolian processes [Audio], [https://www.youtube.com/watch?v=OzFOs7R7Jp0&ab\\_channel=Ukrainian](https://www.youtube.com/watch?v=OzFOs7R7Jp0&ab_channel=Ukrainian)
- Papetti, S. (2019). Aptica e Interazione Musicale. In Fontana, F., Gulli, A. (Red.) *Machine Sounds, Sound Machines. XXII Colloquio di Informatica Musicale – 22nd Colloquium on Music Informatics. Atti della Conferenza – Conference Proceedings* (Udine, Italy, November 20–23, 2018), pp. 27–34. DADI – Dip. Arti e Design Industriale. Università IUAV di Venezia, URL [http://cim.lim.di.unimi.it/2018\\_CIM\\_XXII\\_Atti.pdf](http://cim.lim.di.unimi.it/2018_CIM_XXII_Atti.pdf)
- Smalley, D. (1997). Spectromorphology: Explaining sound-shapes. *Organised Sound*, 2 (2), 107–126, DOI:10.1017/S1355771897009059

## REFERENCES

- Bilozub, L. M. (2013). Innovative composer technologies in the national context. *Culture of Ukraine*, 40, 274–280, URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku\\_2013\\_40\\_36](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2013_40_36) [in Ukrainian].
- Bilozub, L. M. (2014). Musical computer technologies in the work of modern Ukrainian composers. *Bulletin of Zaporizhzhya National University. Pedagogical Sciences*, 1 (22), 181–187, URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vznu\\_ped\\_2014\\_1\\_26](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vznu_ped_2014_1_26) [in Ukrainian].
- Boulez, P. & Gerzso, A. (1988). Computers in Music. *Scientific American*, 258 (4), 44–51. Ircam – Centre Georges-Pompidou, <http://articles.ircam.fr/textes/Boulez88c/> [in English].
- Cage, J. (1973). *Silence. Lectures and writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, URL [https://monoskop.org/images/6/6b/Cage\\_John\\_Silence\\_Lectures\\_and\\_Writings\\_1973.pdf](https://monoskop.org/images/6/6b/Cage_John_Silence_Lectures_and_Writings_1973.pdf)
- Frisius, R. (2020). The Upic – Experimental Music Pedagogy – Iannis Xenakis. In Brümmer L., Kanach S., Weibel P. (Eds.). *From Xenakis's Upic To Graphic Notation Today*, pp. 160–184. Berlin: Hatje Cantz Verlag; Karlsruhe: ZKM, URL: <https://zkm.de/en/from-xenakiss-upic-to-graphic-notation-today> [in English].
- Haidenko, I. A. (2005). *The role of musical computer technologies in modern composer practice* (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

- Holubenko, M. M. (2020). *Temporality of musical culture of the digital age*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Manning, P. (2013). *Electronic and Computer Music*. (4<sup>th</sup> ed.). New York, NY: Oxford University press, URI [https://www.academia.edu/38087738/Electronic\\_music\\_and\\_Computer\\_music\\_Peter\\_Manning\\_Oxford\\_University\\_Press\\_2013](https://www.academia.edu/38087738/Electronic_music_and_Computer_music_Peter_Manning_Oxford_University_Press_2013) [in English].
- Manulyak, O. (2021). Aeolian processes [Audio], [https://www.youtube.com/watch?v=OzFOS7R7Jp0&ab\\_channel=Ukrainian](https://www.youtube.com/watch?v=OzFOS7R7Jp0&ab_channel=Ukrainian) [in English].
- Papetti, S. (2019). Aptica e Interazione Musicale [Haptics and Musical Interaction]. In Fontana, F., Gulli, A. (Red.) *Machine Sounds, Sound Machines. XXII Colloquio di Informatica Musicale – 22nd Colloquium on Music Informatics. Atti della Conferenza – Conference Proceedings* (Udine, Italy, November 20–23, 2018), pp. 27–34. DADI – Dip. Arti e Design Industriale. Università IUAV di Venezia, URL [http://cim.lim.di.unimi.it/2018\\_CIM\\_XXII\\_Atti.pdf](http://cim.lim.di.unimi.it/2018_CIM_XXII_Atti.pdf) [in Italian].
- Rakunova, I. M. (2008). *New composer technologies (on the example of Alla Zahaikevych's work)*. (Extended abstract of PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Smalley, D. (1997). Spectromorphology: Explaining sound-shapes. *Organised Sound*, 2 (2), 107–126, DOI:10.1017/S1355771897009059 [in English].
- Tuchinskaya, T. I. (2014). Sound space in modern Ukrainian electronic music: soundscapes. *Kyiv musicology. Culture and art history*, 48, 226–236, URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz\\_2014\\_48\\_24](http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2014_48_24) [in Russian].
- Yuferova, H. V. (2021). *Musical computer technologies in communication processes in contemporary Ukrainian music*. (PhD diss.). Sumy A. S. Makarenko State Pedagogical University. Sumy [in Ukrainian].
- Wang Qihui (2019). Modern music and computer technologies: essence, role and importance in modern professional musical education. *Theory and methods of teaching and upbringing*, 47, 9–16, URL: <http://journals.hnpu.edu.ua/index.php/methodics/article/view/2869> [in Ukrainian].

**Dmytro Demchenko**

Dnipro Academy of Music named after M. Glinka,  
graduate student,  
the Department of Musicology, Composition and Performing Arts  
e-mail: composer.dmytrodemchenko@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0003-2128-1991

**The means of creating a new complex sound  
in the electroacoustic music by Ostap Manulyak**

***Statement of the problem.***

*In the 21<sup>st</sup> century, modern artists got the opportunity to use new technologies related to the field of the computer industry. Total digitalization led to the creation of a new sound space with new possibilities of sound engineering. The musical space, the center of which is the computer, provides an opportunity to influence the musical process, participate in it, create and observe the transformation of sound material. Hence, one of the most important issues of modern music science is the studying of new sound, in particular, those characteristics and features of its functioning that arose in the field of electroacoustic music. The study of the creativity of Ukrainian artists who also work in this direction seems to be an urgent task.*

***Objectives, methods, and methodology of the research.***

*The purpose of the article consists in discovering the way of creating a new complex sound in the electro-acoustic music of the modern Ukrainian composer Ostap Manulyak. In this investigation, we relied on the methods of description and analysis of a sound object created with the help of certain programs, elements of semantic analysis and spectromorphological analysis by D. Smalley (Smalley, 1997), taking into account the comments and clarifications of the composer Ostap Manulyak, which allow us to single out purely content transformations different types of timbre-sound forms. For the first time in Ukrainian musicology, Ostap Manulyak's music appears as a subject of analysis.*

***Research results and conclusion.***

*The article gives examples of certain computer programs that provide various possibilities for the realization of a new complex sound. One of the ways*

*of its forming is demonstrated on the example of O. Manulyak's work «Aeolian Processes». The study takes steps towards the application of certain specific means of analyzing electronic music (according to D. Smalley's concept) and identifying the special semantics that arises from the new complex sound. The composer's strategy for transforming the characteristics of natural phenomena described in the program to the work into the music space presented by acoustic instruments and electronic sounds, interacting with them is considered. In particular, the spectral analysis and the combination of its results allow the composer to influence the pitch values. Treating sound as an object allows the composer to form complex tonal layers.*

*It is concluded that the musical composition's peculiarities are due to both the use of a certain computer program and the author's artistic task, which determines the quality of the sound object. Ostap Manuliak's way is the way of synthesizing acoustic and electronic sound.*

*The specific qualities of the new sound of the 21<sup>st</sup> century create a wide field for further experiments, the goal of which should be, first of all, a high artistic level of new, in particular, electroacoustic music.*

**Keywords:** *timbre; computer programs; sound object; sequencers; DAW; sound parameters.*

*Стаття надійшла до редакції 1 березня 2023 року*

УДК 781.63 (477)

DOI 10.34064/khnum1-6609

***Кисляк Богдан Миколайович***

Львівський державний університет фізичної культури  
імені Івана Боберського, кандидат мистецтвознавства, старший викладач,  
кафедра хореографії та мистецтвознавства,  
докторант Харківського національного університету мистецтв  
імені І. П. Котляревського  
e-mail: bogdankuslyak@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-5622-8851

***Токар Тетяна Василівна***

Львівський державний університет фізичної культури  
імені Івана Боберського,  
викладач кафедри хореографії та мистецтвознавства  
e-mail: tanatokar824@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-2723-6094

**Загальні закономірності побутування акордеона у XX столітті**

*Загальний хід еволюції виконавства на акордеоні, за всіх спроб обмежити його рамками лише естрадного або побутового музикування, безсумнівно, свідчить про поступове, але закономірне «сходження» акордеона на висоти академічної музики. Сам процес академізації акордеонного виконавства має розгалужений шлях та досить значну кількість передумов, розуміння яких необхідне для більш глибокого орієнтування в історико-професійних аспектах розвитку цього інструмента. Відповідно, метою статті є спроба запропонувати узагальнену характеристику тієї соціокультурної ситуації, яка зумовила формування академічної галузі виконавства на акордеоні. У статті в хронологічному порядку описано загальні закономірності побутування акордеона у XX столітті. Порушено питання академізації акордеона, визначено особливості і характерні риси цього явища, яке є невід'ємним етапом розвитку*

акордеонного виконавства. Як результат, виокремлено тезу, що клавішний акордеон, нехай і не настільки масштабно як кнопковий, все ж таки досить міцно стверджується на академічній сцені.

**Ключові слова:** акордеон; побутування акордеона; історія розвитку акордеона; акордеон у ХХ столітті; академізація акордеона; академічне виконавство на акордеоні.

### **Постановка проблеми.**

Процес залучення акордеона до різних видів музичної практики йшов і продовжує йти майже у всіх країнах світу. Відповідно до цієї тези, наша стаття *має на меті* узагальнену характеристику тих соціокультурних передумов, що сприяли поступовому процесу академізації акордеонного виконавства, і які ще потребують висвітлення й наукового осмислення.

**Останні дослідження і публікації.** Специфіка теми роботи потребує звернення до історико-культурних музикознавчих досліджень. Серед авторів відомих робіт, у яких висвітлено процес історичного розвитку баянно-акордеонного мистецтва, вважаємо за необхідне назвати А. Басурманова, В. Бичкова, М. Давидова, М. Імханицького, Є. Іванова, А. Мірека, Є. Показанник, О. Спешилову. Проте роботи цих дослідників датовані переважно другою половиною ХХ століття. Водночас ми спиралися на новітні дослідження, авторами яких є В. Марченко (2014), М. Плющенко (2021), Л. Парасківа (2021), М. Булда (2007) та інші. Також вагомими та цінними є роботи І. Єргієва, серед них монографія, присвячена явищу артистизму музиканта-інструменталіста (2014), та дисертація, у якій автор розглядає український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва (2006). Ці дослідження є корисними для подальшого заглиблення в питання історико-культурного розвитку акордеона та акордеонного виконавства.

**Методологія дослідження.** У роботі використано поєднання системно-аналітичного та структурно-функціонального методів дослідження.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Клавішний акордеон масово з'явився у всіх європейських країнах фактично одночасно – у 20-х – на початку 30 років ХХ століття.

Він швидко привертає увагу виконавців, які змінюють фортепіано або інші типи гармонік на новий інструмент. У Болгарії та в інших східноєвропейських країнах він незабаром став найпопулярнішим масовим інструментом. Про це свідчить велика кількість відомих виконавців, серед яких варто згадати Б. Карлова, П. Ралчева, В. Чухрана, Л. Пухновського, С. Цветича, К. Манка та інших акордеоністів.

Потужний та інтенсивний розвиток виконавства на інструменті отримало у країнах Балтії, де і дотепер зосереджена чи не найбільша кількість професійних акордеоністів-клавішників, від В. Дівчатка, Л. Сурвілли, А. Байки та Л. Вігли до Е. Габніса, Л. Шляконіте, А. Лочеріса, І. Нікітіна, Г. Савкова, Ст. Стасюліса та багатьох інших. Саме в Литві, Латвії та Естонії акордеон має надзвичайну популярність не тільки як побутовий, естрадний і джазовий інструмент, але і як інструмент академічного напряму.

Для скандинавських країн, незважаючи на домінування кнопкових моделей в академічному виконавстві, акордеон залишається одним з улюблених інструментів у аматорському та естрадному музикуванні. У другій половині ХХ століття буквально знаковими фігурами у виконавстві на акордеоні були Й. Сундеквіст, Г. Сундеквіст та Д. Мейер.

Заслужують на увагу й канадські виконавці – Лео Акіно, який гастролював зі своїми концертами в СРСР у 1978 році, а також Барбара Мартіндейл та Ру Юн Ліу, яких найчастіше згадують американські дослідники.

Специфічним моментом у розвитку виконавства, на наш погляд, є той факт, що акордеон стає побутовим інструментом не відразу, як це сталося з його попередниками – ручними гармоніками, а лише після періоду перебування на естраді, на сценах вар'єте, ресторанів і танцювальних майданчиків у руках професійних виконавців.

Наприклад, в Італії масове поширення акордеона та баяна відбулося від самого початку ХХ століття. Серійне виготовлення сприяло перетворенню баянів та акордеонів на предмети масового музичного побуту – популярні твори за участю цих інструментів зазвучали по всій Європі. Проте інтенсивний розвиток оригінального репертуару і професійного виконавського мистецтва баяністів та акордеоністів в Італії відбувається лише у другій половині ХХ століття, тоді як тра-

диції баянно-акордеонного мистецтва в інших країнах було закладено музикантами італійського походження (Парасківа, 2021: 35).

Лише заявивши про себе протягом двох десятиліть як про концертний інструмент, акордеон до початку 30 років набуває такої популярності в Європі та Північній Америці, що приходить і у сферу побутового музикування. Акордеон частково витісняє навіть своїх більш простих побратимів – віденські та німецькі гармоніки, а також концертини та бандонеони. Франція продовжує співати і танцювати мюзети, акордеон набуває популярності в Азії – Японія та Китай не залишаються осторонь, також швидко прийнявши і полюбивши акордеон.

Під час Другої світової війни акордеон стає одним з найпопулярніших переносних інструментів по обидва боки фронту. На німецькому він в основному перебуває в руках солдатів і офіцерів і служить їм нагадуванням про далеку батьківщину, а по другий бік фронту, наприклад в Україні, він все частіше постає поряд з баяном, з'являючись у концертних бригадах на імпровізованих сценах на передовій як інструмент, що акомпанує. У цей час в Америці, яка теж певною мірою живе проблемами війни, він переживає період, який пізніше отримав назву «Золоте століття акордеона» (пік у 1930–1950 роках). Інструмент застосовується переважно в естрадній сфері музикування, і саме як естрадний інструмент здобуває широку популярність, розпочинаючи новий етап свого розвитку.

Після війни виробництво музичних інструментів досить швидко налагоджується в Німеччині та Італії, і на якийсь час акордеон відновлюється у своєму колишньому довоєнному статусі, що природно пов'язано з психологічною спробою повернення у спокійне довоєнне життя. Але умовний «час танго» вже минув, технічні характеристики акордеона також не стоять на місці, адже постійно тривають роботи з його вдосконалення. Як результат, до 50 років ХХ століття відбулося закріплення основних параметрів сучасного концертного інструмента з готово-виборною системою «Converter» або «Baritonbasse» в лівій клавіатурі, з доопрацьованою системою реєстрів-перемикачів, з резонаторним каналом – ламаною декою або, іншими словами, «Cassotto». Усе це значно розширює можливості акордеона як академічного інструмента і дає потужний поштовх його розвитку саме в цій ролі.



Свідченням визнання акордеона як «серйозного» інструмента є ряд певних явищ: поява цього інструмента в середніх спеціальних і вищих навчальних закладах, значна кількість концертуючих акордеоністів, що мають у своїй програмі в основному класичні переклади й оригінальні твори, а також поява цілої низки платівок, де акордеон також представлений зовсім не в ролі «застільного супутника».

Після війни за акордеоном поступово закріплюється подвійний статус естрадного й академічного інструмента, причому його «естрадність» ніби роздвоюється, оскільки одна частина репертуару переходить у пласт побутової музики, а друга, найбільш високоякісна, набуває рис академізму. До речі, у наш час важко простежити використання акордеона у виключно академічному напрямі, без застосування інструмента в ролі естрадного соліста чи ансамбліста. Детально естрадне побутування акордеона описано в монографії «Естрадний олімп акордеона» (Черепанин, Булда, 2008).

Протягом 1960–70 років акордеон закріплює своє становище на сцені, залишаючись при цьому одним із улюблених побутових інструментів. Популярність його в ролі акомпануючого інструмента для співаків – від французьких шансоньє до виконавців ліричної пісні – в ансамблі з іншими інструментами залишається досить стабільною. Новий напрям, що з'являється в цей же час, – рок-н-рол – залишає акордеон за межами своєї уваги, трактуючи його як «надто традиційний інструмент». Але з кінця 80 років ХХ століття акордеон іноді використовується і в рок-н ролі, причому в найрізноманітніших напрямках, від «чистого» року до джаз-, фолк- року тощо.

Від цього часу (60–70 роки ХХ століття) та донині «відбувається активне поширення акордеона та баяна у концертній діяльності музикантів, з'являються перші професійні оригінальні естрадно-джазові твори, в музиці академічного напрямку використовується естрадно-джазова специфіка, акордеонно-баянне мистецтво досягає високого художнього еталону на міжнародному рівні. До його характерних тенденцій належать: становлення методичних засад професійної майстерності; опора на оригінальну музику; індивідуалізація художньо-виконавських традицій; формування джазово-академічного напрямку акордеонно-баянного мистецтва» (Булда, 2007: 37). Глибоко та детально естрадно-джа-

зовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ – початку ХХІ століття розглянуто в дисертації Ю. Дяченка (2017).

Проте навіть до нашого часу зберігається дещо стереотипне ставлення до баяна та акордеона виключно як до фольклорних інструментів. Про це пише М. Плющенко, наголошуючи, що «“фольклорний” образ інструментів народного оркестру зберігається навіть на етапі їх академізації у вигляді закріплених за ними тембрових амплуа, наприклад, прості короткі наспіви (обрядового походження) чи, навпаки, більш розгорнуті та навіть складні за формою музичні імпровізації (вокальні, інструментальні) із типовими для них інструментальними зворотами яскраво національного характеру» (Плющенко, 2021: 34).

Стосовно академічного виконавства на акордеоні можна з упевненістю сказати, що процес його становлення та розвитку, як і всіх інших напрямів, бере свій початок саме в репертуарі перших акордеоністів, які виконували і салонний класичний репертуар, і популярні побутові мелодії, а також власні віртуозні варіації на народні теми. Не можна стверджувати, що виконавці, які вельми поверхово сприймали і відтворювали класичні твори, не ставили перед собою художніх завдань, обмежуючись чисто прикладними. Сам рівень їхньої освіти, професійної підготовки, технічна недосконалість інструменту та низка інших моментів були природними обмежувачами, стримувальними факторами, подолати які можна, лише пройшовши певний шлях. Цей шлях у різних країнах зайняв різний за протяжністю відрізок часу. Зокрема, у Німеччині вже в 1927 році з'являються перші твори, цілеспрямовано орієнтовані на академічне виконання. В Україні ж про появу власне академічного репертуару в концертних програмах акордеоністів можна говорити тільки із середини 70 років минулого століття. Водночас у США сьогодні можна вести мову лише про стадію становлення, підкреслимо – становлення саме академічного виконавства.

Зазначена особливість у часовій різниці стосовно процесу академізації акордеону визначається багатьма факторами: загальним культурно-історичним розвитком, соціально-економічною обстановкою, музичними уподобаннями нації, навіть політичними інтересами держави. Країни з досить лояльною демократичною системою відіграли іншу, але не менш важливу, роль у становленні та розвитку виконав-

ства – тут саме ринок, попит на певний репертуар та інструмент був тим фактором, який приводив у рух розвиток виконавства на акордеоні. Зворотним боком цього процесу була неминуха усередненість і навіть примітивність музичного матеріалу, заснованого на смаках масової аудиторії. Однак говорити про побутову музику з позицій переваги професійного музиканта над музично невідготованою публікою було б не тільки некоректно, але й непрофесійно при вивченні такого багатопланового інструмента, яким є акордеон.

Крім того, суттєвим фактором у розвитку нових галузей виконавства, на наш погляд, є наявність одного або кількох лідерів (виконавця, викладача, композитора), чий зусилля, спрямовані на поширення нового музичного матеріалу (за умов певної підготовленості до його сприйняття масової аудиторії) досить швидко залучають усе нових та нових послідовників<sup>1</sup>. У Німеччині таким ініціатором появи академічного напрямку у виконавському мистецтві акордеоністів став Ернст Хонер. Саме на його замовлення з'явилися перші твори для акордеона, написані професійними композиторами. Будучи власником фірми «Hohner» і переслідуючи насамперед мету щодо розширення ринку збуту інструментів та освоєння нової галузі (видавництва нотної та методичної літератури для акордеону), Е. Хонер усвідомлював перспективність розвитку акордеона в новій якості, свідченням чого стало і звернення до професійних замовлень на твори, і цілеспрямована пропагандистська робота, і відкриття коледжу для викладачів за класом акордеона, а також створення оркестрів та видавничая діяльність. Зусилля Хонера незабаром виправдалися – акордеон виявився не «народним», а «респектабельним» інструментом (Fett, 1957).

Розвиток оригінальної літератури для акордеона відбувався найшвидшими темпами саме в Німеччині не тільки через його велику поширеність у цій країні, але ще й тому, що саме тут уперше до створення спеціальної літератури звернулися професійні композитори.

---

<sup>1</sup> Наведемо лише один приклад: бандонеон, який пережив пік своєї популярності ще на початку минулого століття в Аргентині і, здавалося б, зовсім пішов у тінь своїх побратимів, знову набув світової популярності і став символом нового музичного напрямку (Tango Nuevo) завдяки Астору П'яццолле – композитору і виконавцю-бандонеоністу.

Ініціатива, що виходила не з боку виконавців, а з боку «компоністів», які не володіли навичками гри на гармоніках, була основана насамперед на знанні ними правої клавіатури органно-фортепіанного типу, а також на формальному уявленні про розташування бас-акордового акомпанементу за кварто-квінтовим колом.

Таке умовне знання фактурних і звукотворчих особливостей акордеона все ж таки компенсувалося професіоналізмом композиторів, які мали багаж знань, необхідних для якісного виконання будь-якої композиції, і загальною культурою, яку не завжди мали акордеоністи того часу.

Помилково було б стверджувати, що позитивним було лише звернення до нового інструмента «нейтральних» композиторів. Безсумнівно, що багато звукотворчих можливостей інструмента залишалися б і досі нерозкритими без активної участі в композиторській діяльності самих виконавців. Можна сказати, що на першому етапі, який стосується формування репертуару (зокрема, естрадного та академічного), йшов процес взаємовпливу та взаємозбагачення між виконавцями, які складали музику естрадного напрямку та досконало володіли технікою гри (звичайно, на рівні майстерності того часу), а також знали фактурні особливості інструмента, і композиторами – «теоретиками-музикознавцями», які володіли більш професійними композиційними техніками.

Власне образотворчий і технічний потенціал інструментів був ще дуже обмеженим не тільки через відсутність виборної клавіатури, але й через скромну реєстрову палітру, а також недостатню якість і відсутність ряду додаткових удосконалень, що з'явилися пізніше. Акордеон 20–30 років ХХ століття дуже примітивний, з позиції сучасного виконавця й композитора, інструмент, що не давав того простору, який був необхідним для пошуку в області звукотворчості. Про це свідчать нечисленні приклади використання акордеону та фісгармонії в академічних творах того часу.

Такі композитори, як П. Гіндеміт («Kammermusik» № 1), А. Берг (опера «Wozzeck»), К. Вайль («Тригрошова опера»), В. Томпсон (опера «Foir Saints»), Д. Шостакович (опера «Золоте століття»)<sup>2</sup> ви-

---

<sup>2</sup> Цю інформацію наводить Г. Докторський в інтернет-версії своєї книги «The Classical Squeesebox» (Doktorski, 2001).

користували звук фісгармонії або акордеона виключно для відтворення певного колориту – імітації звучання органа, побутових танцювальних мотивів, джазової музики тощо. Тому вже сам факт появи в Німеччині оригінальних творів для акордеону, де композитори відмовлялися від стереотипів звучання та сприйняття цього інструменту, що склалися на той час, безсумнівно, став наступним кроком у становленні репертуару акордеоністів.

Саме цей «крок» композиторів заводить у «глухий кут» перших виконавців таких творів, оскільки нова для них мова класичних композицій висуває вищі вимоги до їх виконавського мистецтва. На передній план тепер виступає не віртуозна технічність, а осмисленість і «інтелігентність» виконання, а нові завдання вочевидь вимагають інших засобів втілення. Не випадково такі композитори, як Х. Герман, К. Мар, К. Резлінг, Ф. Стіг, Х. Цілхер, а трохи пізніше – Г. Бреме, О. Герстер, Е. Кнорр, Е. Колер звертаються до танцювальних жанрів набагато рідше, ніж акордеоністи, які самі пишуть концертні п'єси (й використовують їх лише як демонстрацію однієї якості навіть у сюїтах та інших багаточастинних формах). Уже в 30 роки перелічені композитори, крім характеристичних та ліричних мініатюр, звертаються до сонат, сюїт, розгорнутих одночастинних та варіаційних форм. Звичайно, ступінь володіння особливостями, тонкощами композиторської техніки у творах для акордеону перших композиторів, які звертаються до цього інструменту, є різною – від застосування фактури, подібної до фортепіанної, до вільної та вмілої в рамках технічних можливостей виконавців того часу.

Але перші паростки нового напрямку виконавства в першій половині ХХ століття залишаються ще занадто слабкими. Весь цивілізований світ переживає «золоте століття акордеона» – століття танго, фокстроту, свінгу – популярної музики, що виконувалася на акордеоні, яку сьогодні все частіше самі виконавці-акордеоністи називають одним дуже емним словом – «мюзет»<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Хоча сам термін до останнього часу позначав дуже специфічний стилевий напрям усередині загального руслу естрадної музики для акордеона, що асоціюється насамперед із французьким вальсом-мюзет. Сьогодні дуже поширеним стає його вживання для загального позначення легких естрадних п'єс.

Широка популярність естрадного піано-акордеона стає деяким стримувальним фактором у темпах його розвитку як академічного інструмента. До того ж, кнопкові акордеони (баяни), які мали бурний успіх на естраді в середині століття, «раптом» з'являються на академічній сцені і настільки міцно там стверджуються, що акордеону, який прийшов слідом за ними, залишається задовольнятися лише дуже скромною частиною «академічного» напряму. Звичайно, однією з причин цього явища є значна обмеженість технічних можливостей правої рояльної клавіатури акордеона порівняно з більш компактною та чутливою кнопковою. Однак, на наш погляд, некоректним є вже саме порівняння фактурних і теситурних можливостей цих двох інструментів. Адже нікому не спаде на думку говорити про те, що краще – гобой чи кларнет, скрипка чи альт, домра чи балалайка, а тим більше, ставити виконавців на цих інструментах перед необхідністю конкурсного змагання. За всієї умовності наведеного прикладу, все ж таки хочемо підкреслити той факт, що наші уявлення про певний абсолют, ідеал, а не конкретне зіставлення конкретних виконавців дають нам змогу говорити про наявність в інструмента звукотворчого потенціалу, необхідного для академічного рівня виконавства. Й акордеон такий потенціал, безсумнівно, має.

Популярність естрадного інструмента стала стримувальним фактором і у вдосконаленні його техніко-конструктивних характеристик, необхідних для виконання серйозної музики, і в розвитку академічного репертуару, і в переорієнтації вподобань масової аудиторії, але тільки на деякий час. Кнопковий акордеон, не будучи настільки поширеним на естраді, тим не менш, з огляду на більший технічний потенціал його правої клавіатури, швидше привертає увагу нового покоління виконавців, що орієнтуються на «класику». Наприклад, баян в Україні, який не мав традицій естрадного виконавства і асоціювався, насамперед, зі сферою народного музикування, швидко виходить на новий професійний рівень. А акордеон тривалий час приваблює слухачів своєю незалежністю від суто фольклорної сфери музикування та опорою на найпопулярніший пласт сучасної побутової музики.

Така тенденція простежується не тільки в Україні, а й в інших європейських країнах, «кнопки» швидше прокладають собі дорогу

на академічну сцену не лише завдяки своїй «технологічності», а й завдяки відсутності масової популярності в естрадному виконавстві. Акордеон, міцно ствердившись на естраді з виконанням «легкої» музики, до сьогодні у більшості слухачів асоціюється саме з побутовою та естрадно-джазовою сферою музичного виконавства. Крім того, саме у тих країнах, де акордеон і сьогодні популярніший, ніж його кнопковий «кузен», академічне виконавство не настільки розвинене, як у країнах з давніми та міцними традиціями використання кнопкових інструментів.

Існуюча диспропорція в технічному потенціалі цих двох модифікацій (яка стає вирішальним фактором на конкурсах), що неминуче призводить до значного утиску клавішних інструментів на академічній сцені, відпала б сама собою, якби було виключено традиційне змішування цих інструментів у конкурсних змаганнях. Тільки-но відпаде питання про те, хто грає більш технічно, акордеоніст чи баяніст, на нашу думку, відразу вирішиться проблема перспективності академічного акордеонового виконавства, оскільки за всіма іншими параметрами цей інструмент, не меншою мірою, ніж кнопковий, заслуговує на визнання.

Все вищезазначене дозволяє нам з упевненістю говорити про те, що акордеон не може далі задовольнятися лише роллю «простуватого жартівника». На перший погляд, ситуація в академічному виконавстві свідчить про тенденцію відходу цього інструмента з концертної сцени. Однак з іншого боку, безперечно зростання професіоналізму виконавців, подальше вдосконалення техніко-конструктивних характеристик, активний розвиток репертуару та методик навчання гри на інструменті, поява акордеону в сучасній камерній музиці тощо говорять про зворотний процес – процес активного інтегрування акордеона у сферу професійних класичних інструментів.

Необхідно усвідомити, що період бурхливого розквіту акордеону у 30–50 роки ХХ століття не був реальною вершиною його розвитку, а був лише етапом, що підготував ґрунт для наступного кроку з поступовим рухом угору – до висот академічного виконавства. Зростання професіоналізму, постійна ставка на подолання межі технічних та

звукотворчих можливостей попереднього покоління виконавців, серйозна переорієнтація на значно складніший для сприйняття музичний матеріал не могли не призвести до зниження привабливості акордеона для побутового виконавця.

Роздвоєння функції інструмента (на побутову і концертну) послужило основним фактором поступового падіння його популярності, обумовленого такими причинами:

- уся система освіти побудована, насамперед, на традиціях фортепіанної методики (точніше, на зовнішній її схематичності – обов'язкова наявність поліфонії, великої форми, етюдів тощо). Не торкаючись питання про доцільність такого наповнення програми акордеоністів (яка, безсумнівно, необхідна у професійному навчанні), зазначимо, що естрадна і побутова музика навіть на початковому етапі навчання, в останні роки стає дуже і дуже рідкісним гостем у програмах учнів-початківців, що не може не позначитися на їхньому інтересі до навчання «для себе»;

- негативними чинниками, які перешкоджали розвитку самостійного акордеонного мистецтва, було й часте залучення баяністів для викладання у класі акордеона, спільність конкурсів та відсутність диференціації в номінації «баян-акордеон», тривала фактична відсутність оригінального акордеонного репертуару. З цих причин акордеонне мистецтво поставало «в тіні» баянного виконавства та «живилося» його методичними розробками (Марченко, 2014: 143);

- виконавець-академіст, який сьогодні має дуже високий рівень професійної майстерності, не може викликати масове бажання слухачів «піти його стопами» з таких причин, як занадто складна мова виконуваних творів, надто різні завдання, переслідувані виконавцем і слухачем, налаштованим на сприйняття легкої розважальної музики<sup>4</sup>. Технічна оснащеність і віртуозність сучасних виконавців вже не може створити у слухачів ілюзію щодо нескладності навчання гри

---

<sup>4</sup> Неправильно було б говорити, що існує лише такий тип слухача – на сьогоднішній день вже сформувалася академічно орієнтована аудиторія. Інша справа, що така аудиторія не може бути масовою (принаймні нині) і, отже, не може визначати масовий попит на інструмент і його репертуар.



на акордеоні. Сам факт того, що акордеон пережив пік своєї популярності в «естрадній» якості, є позитивним моментом для професійного навчання – усвідомленість при виборі конкретного інструмента дає більший відсоток високих результатів.

Наведене твердження зовсім не декларує оберненої пропорційності у затребуваності акордеона як естрадного та академічного інструмента. Навпаки, саме високий рівень естрадного виконавства зможе забезпечити подальшу академізацію акордеона. Суть питання полягає в тому, що на зміну дуже примітивному любительському буму сьогодні має прийти і приходять нове ставлення до акордеона – як до інструмента професійного, що вимагає висококласної технічної віртуозності, тонкого музичного чуття в обох згаданих областях музикування.

**Висновки.** На наш погляд, тенденції розвитку, що чітко виявляються сьогодні в репертуарі акордеоністів, свідчать про те, що клавішний акордеон, нехай і не настільки масштабно, як кнопковий, все ж таки досить міцно стверджується на академічній сцені. Явищу академізації акордеона передував багаторівневий процес розвитку інструмента, в якому можна виділити такі чинники:

- масове розповсюдження акордеона у країнах сучасної Європи від початку 20 років ХХ століття;
- поява акордеона на естрадній сцені (вар'єте, ресторани, танцювальні майданчики тощо);
- проникнення акордеона у побутову сферу в 30 роках ХХ століття, а також його популяризація у країнах Азії;
- технічна еволюція механізму акордеона, що призвела до закріплення у 1950 роках основних параметрів, які притаманні сучасному інструменту;
- процес асиміляції акордеона в академічній сфері, закріплення його подвійної ролі як естрадного й академічного інструмента, а також соціокультурні зміни на користь сприйняття його «серйозного» статусу;
- активне створення та розповсюдження від 1960 років оригінальних професійних композицій для акордеона, а також закріплення акордеонного виконавства на міжнародному рівні.

Процес розвитку і ствердження акордеона в академічній сфері продовжується й нині. Сучасний його етап позначений вдосконаленням методичних засад професійної майстерності, опорою на оригінальну музику та індивідуалізація художньо-виконавських традицій, а також формування нових академічних напрямів акордеонного мистецтва.

## ЛІТЕРАТУРА

- Булда, М. В. (2007). *Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавство*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Дяченко, Ю. С. (2017). *Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть: композиторські та виконавські виміри*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Ергиев, И. Д. (2014). *Артистизм музыканта-инструменталиста*. Одесса: Астропринт.
- Єргієв, І. Д. (2006). *Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Марченко, В. (2014). Еволюція акордеонного мистецтва: історичний аспект. *Культура і сучасність*, 2, 142–147.
- Парасківа, Л. М. (2021). *Становлення та тенденції розвитку акордеонного мистецтва в світовій музичній культурі*. (Магістерська робота). Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича. Чернівці.
- Плющенко, М. Ю. (2021). *Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця ХХ – початку ХХІ століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Черепанин, М. В., Булда, М. В. (2008). *Естрадний олімп акордеона*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ.
- Doktorski, H. (2001). *The Classical Squeeze box: A Short History of the Accordion in Classical Music. Musical Performance*, vol. 3, parts 2–4, pp. 11–44.

Fett, A. (1957). *Dreißig Jahre Neue Musik für Harmonika 1927–1957. Ein Beitrag zur Geschichte der Harmonika-Instrumente und ihrer Literatur*. Trossingen: Hohner Verlag.

## REFERENCES

- Bulda, M. V. (2007). *Pop-jazz music in the accordion-bayan art of Ukraine of the second half of the 20<sup>th</sup> – beginning of the 21<sup>st</sup> century: composer's work and performance*. (PhD diss.) Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Cherepanin, M. V., Bulda, M. V. (2008). *Pop Olympus of the accordion*. Ivano-Frankivsk: Lileia NV [in Ukrainian].
- Diachenko, Yu. S. (2017). *The pop-jazz direction of accordion-bayan art of the 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries: composer and performance dimensions*. (PhD diss.) Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Doktorski, H. (2001). *The Classical Squeeze box: A Short History of the Accordion in Classical Music. Musical Performance*, vol. 3, parts 2–4, pp. 11–44 [in English].
- Fett, A. (1957). *Dreißig Jahre Neue Musik für Harmonika 1927–1957. Ein Beitrag zur Geschichte der Harmonika-Instrumente und ihrer Literatur*. Trossingen: Hohner Verlag [in German].
- Marchenko, V. (2014). Evolution of accordion art: historical aspect. *Culture and Modernity*, 2, 142–147 [in Ukrainian].
- Paraskiva, L. (2021). *Formation and development trends of accordion art in world musical culture*. (Master thesis). Yuri Fedkovich Chernivtsi National University. Chernivtsi [in Ukrainian].
- Pliushchenko, M. (2021). *Timbral and textural specificity of transcriptions with accordion or bayan by Kharkiv composers of the late 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries*. (PhD diss.) Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Yerhiiev, I. D. (2006). *Ukrainian “modern bayan” as a phenomenon of world art*. (PhD diss.). Odesa A. V. Nezhdanova State Music Academy. Odesa [in Ukrainian].
- Yerhiiev, I. D. (2014). *Artistry of a musician-instrumentalist*. Odessa: Astroprint [in Russian].

***Bohdan Kysliak***

Ivan Bobersky Lviv State University of Physical Culture,  
PhD in Art Studies, Senior lecturer,  
the Department of Choreography and Art History,  
doctoral student of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts  
e-mail: bogdankuslyak@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-5622-8851

***Tetiana Tokar***

Ivan Bobersky Lviv State University of Physical Culture,  
teacher of the Department of Choreography and Art Studies,  
e-mail: tanatokar824@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-2723-6094

**General patterns of existence of the accordion  
in the 20<sup>th</sup> century**

***Statement of the problem.***

*Today the process of integrating the accordion into various types of musical practice continues to be in almost all countries of the world. The general course of the evolution of accordion performance, despite all attempts to limit it to pop music or house hold music, undoubtedly indicates a gradual but natural “ascension” of the accordion to the heights of academic music. According to this thesis, the **purpose of the article** is an attempt to offer a generalized description of the socio-cultural situation that led to the formation of the academic field of accordion performance.*

***The results and conclusions.***

*The keyboard accordion appeared en masse in all European countries almost at the same time – in the 20<sup>s</sup> and early 30<sup>s</sup> of the 20<sup>th</sup> century. The instrument quickly attracted attention of performers who switch from piano or various types of the hand harmonic to the new instrument. A specific point in the development of accordion performance, in our opinion, is the fact that the instrument does not become a house hold immediately, as it happened with its predecessors – hand*

*harmonicas, but only after a period of stage being in the hands of professional performers (variety shows, music in restaurants and dance halls). The recognition of the accordion as a “serious” instrument is evidenced by a number of certain phenomena: the appearance of this instrument in special secondary and higher educational institutions, a significant number of concert accordionists whose program includes mainly classical transcriptions and original works, and also the appearance of a number of records. The development of original repertoire for the accordion was the most rapid in Germany, not only because of its wide spread use in this country, but also because it was here that professional composers first turned to the creation of special literature.*

*After the Second World War, the accordion gradually secured the dual status of a pop and academic instrument, and its pop component seemed to split, as one part of the repertoire passed into the stratum of house hold music, and the other, more high quality, acquired the features of academicism.*

*Overtime, the instrument demonstrated the tendency to leave the concert stage. On the other hand, the undeniable growth of the performers' professionalism, the further improvement of technical and constructive characteristics, the active development of the repertoire, the constantly increasing level of technique, the appearance of the accordion in modern chamber music, etc., speak of the reverse process – the process of active integration of the accordion into the sphere of professional classical instruments.*

*Thus, in our opinion, the development trends that are clearly evident today in the repertoire of accordionists indicate that the keyboard accordion, even if it is not as large-scale as the button one, is still quite firmly established on the academic scene.*

**Keywords:** *accordion; the history of the development of the accordion; the accordion in the 20<sup>th</sup> century; academicization of the accordion; academic performance on the accordion.*

*Стаття надійшла до редакції 3 березня 2023 року*

Розділ 2.

**ШЛЯХАМИ МИСТЕЦЬКОГО СИНТЕЗУ**

УДК 792.2

DOI 10.34064/khnum1-6610

***Каленіченко Ольга Миколаївна***

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
доктор філологічних наук, професор,  
кафедра театрознавства  
e-mail: onkalenich@ukr.net  
ORCID iD: 0000-0002-2412-9154

**Взаємодія мистецтв театру, кіно та музики в постмодерністських інтерпретаціях творів корифеїв режисером О. Ковшунюм**

*У статті розглянуто дві вистави О. Ковшуню – «Бурлака» (2010) і «Любов» (2018), які були здійснені на сцені Харківського театру імені Т. Шевченка і привернули увагу не тільки своєю яскравістю і видовищністю, але і глибоким філософським змістом. Мета цього дослідження – довести, що вистави О. Ковшуню «Бурлака» та «Любов», в яких простежується взаємодія таких видів мистецтв, як театр, кіно та музика, і присутні нестандартні режисерські рішення, відповідають принципам постмодерністського театру. Аналіз названих постановок показав, що режисер, відштовхуючись від творів корифеїв, презентує завершені роботи, в яких можна знайти головні ознаки поетики постмодернізму і які являють собою оригінальний синтез тексту, музики, танцю і просторово-зорового образу вистави. У спектаклях О. Ковшуню органічно поєднуються різні акторські моделі гри, відчутний вплив кінематографії на сценографію, а жанрові визначення вистав відходять від традиційних і пропонують новий погляд*

*не тільки на претексти, але і на оточуючий нас світ. Разом з тим, можна говорити про те, що О. Ковшун пропонує своїм глядачам своєрідні «ребуси», які потрібно розгадувати протягом вистави.*

**Ключові слова:** *постмодерністський театр; риси поетики постмодернізму; подвійний код; синтез елементів театру переживання та театру фізичного; музика популярна та народна; кінематограф; естрада; стильова еkleктика; сцена у сцені.*

### **Постановка проблеми.**

До класичної української драматургії корифеїв українські театри на початку ХХІ століття зверталися не дуже часто. Наприклад, п'єсу «Безталанна» І. Карпенка-Карого ставили Київський національний академічний Молодий театр (вистава «Зачарований», режисер А. Білоус, 2015) і Національний академічний драматичний театр імені І. Франка (режисер-постановник І. Уривський, 2021), п'єсу Карпенка-Карого «Сто тисяч» – Чиказький український драматичний театр «Гомін» (2015), а п'єсу М. Старицького «Циганка Аза» – Чернігівський обласний академічний український музично-драматичний театр імені Т. Г. Шевченка (режисерка – В. Тимченко, 2015) та Дніпровський національний академічний український музично-драматичний театр імені Т. Г. Шевченка (режисерка – О. Петровська, 2021).

Зазначимо, що театр «Гомін» створив реалістично-психологічну виставу з автентичним українським одягом і елементами побуту, і це зрозуміло, бо його завдання – нагадувати українській діаспорі в Америці про національні коріння.

Яскраві костюми, запальні циганські танці, багато музики – усе це приваблює в постановці В. Тимченко, але, як вважає А. Липківська, «постановки національної класики Вірою Тимченко» «архаїчні, традиційні» (Альманах, 2021: 81). Режисерка О. Петровська у виставі «Циганка Аза» при збереженні традиційного підходу до тексту Старицького (зі святковим автентичним українським одягом та декораціями) використала у своїй постановці «колоритний відеоряд, вибудований на великому екрані за законами кіно та телемистецтва» (Галацька, 2022).

Режисери київських театрів, звернувшись до п'єси «Безталанна», у своїх виставах експериментують з акторською пластикою, костюмами героїв, які не пов'язані з якоюсь добою, та декораціями. У постановці І. Уривського умовний очерет, що «росте» у першій дії по всій сцені, виконує «функції то ширми, то опори» (Володарський, 2021). Крім того, для своєї вистави «Безталанна» Уривський «перекроїв літературний матеріал за своїми лекалами. Цього разу він розмазав риси епохи, прибрав трагічний фінал і зробив із соціально-побутової драми екзистенційну» (Володарський, 2021).

У виставі А. Білоуса «придуману форму спектаклю, з оригінальним пластичним малюнком Ліди Соклакової», А. Подлужна називає «драматичним балетом»: «Уповільнені синхрони плавних, гарно-дивних рухів групи дівчат, яка переміщується в глибині сцени, зображують жителів села, перебіг їхнього неспішного буття. Немає класичних балетних па, це саме візуальна драматизація пластики, коли говорить і виражає дію тільки тіло. Зосереджено-заворожливий стан стилізації руху виглядає досить сучасно, модерно, вигідно відтіняючи контрастом активну вербальну дію» (Подлужна, 2015). У той же час, «візуальне тло драматичного кордебалету висвічує великий план головних виконавців» (Подлужна, 2015).

Принципово новий підхід, сучасний, постмодерністський, до творів корифеїв продемонстрував О. Ковшун у своїх виставах «Бурлака» (2010), за однойменною п'єсою І. Карпенка-Карого, і «Любов» (2018), за п'єсою М. Кропивницького «Де зерно, там і полова», у Харківському державному академічному українському драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка. Однак поки ніхто з рецензентів цих вистав не зміг визначити напрям, на який спирається у своїй практиці О. Ковшун. Досі немає і жодної статті наукового характеру, яка була би присвячена аналізу творчості режисера, чим визначаються *актуальність і наукова новизна* нашої статті.

**Мета дослідження** – довести, що вистави О. Ковшуна «Бурлака» та «Любов», які ґрунтуються на взаємодії таких видів мистецтва, як театр, кіно та музика і демонструють неординарні режисерські рішення, відповідають принципам постмодерністського театру.



### **Виклад основного матеріалу статті.**

Прем'єра вистави за п'єсою І. Карпенка-Карого «Бурлака» відбулася на сцені харківського театру імені Т. Г. Шевченка 17 вересня 2010 року.

І. Франко, вперше прочитавши п'єсу І. Карпенка-Карого «Бурлака» наприкінці 1890-х, зазначив, що «се вельми живий і драматичний малюнок безправ'я, яке ... царює від гори до низу; малюючи той найнижчий низ, автор, проте, прорубає добре вікно, крізь яке можна бачити й вищі шаблі ... безправ'я...». І далі письменник зауважує: «Ся штука, відіграна добрими артистами, повинна би зробити на сцені величезне враження» (Франко, 1981: 11).

Дійсно, оригінальна інтерпретація режисером п'єси «Бурлака» видатного корифея українського театру, що предстала перед глядачем у музично-ексцентричній «обгортці», і широке коло цікавих акторських робіт у виставі створили «тотальну провокацію» (за О. Ковшуном), яка привернула увагу багатьох харків'ян (КультУра, 2010).

Історія про порядну людину Опанаса, який хоче допомогти селянам позбутися волосного старшини Михайла Михайловича, хапуги і крадія, що дбає про свої, а не громадські інтереси, завдяки прийому транспонування у 2000-ні та постмодерністській літературній грі режисера з текстом п'єси Карпенка-Карого перетворюється на сучасний сюжет, де мова йде про місцеві вибори. Недаремно журналістка О. Григор'єва, розповідаючи про виставу на каналі «КультУра», зазначила, що хтось з глядачів «розчув навіть знайомі імена харківського політикуму»; у той же час, актор Є. Романенко, який у виставі грав волосного старшину, у своєму інтерв'ю звернув увагу на те, що такої мети режисер не ставив, і, «якщо хтось це пізнає в собі, то це його особиста справа» (КультУра, 2010).

Але разом з тим, у виставі Ковшуна підіймаються і важливі сучасні проблеми всього українського суспільства. Для кінця XIX століття в п'єсі Карпенка-Карого важливим, безумовно, був акцент на «механізмі упокорення простих людей хитрішими й підступнішими, ув'язнення їх – і фізичного, й духовного» (Яценко, 1997: 401), і у цьому можна було побачити трагедію буття простої людини того часу. У наш час важливішою, безсумнівно, стає проблема, що теж

закладена у творі драматурга й пов'язана з «марністю намагань розбудити в людях їхню людську гідність, активність у відстоюванні її» (Яценко, 1997: 401). І це вже не є по суті трагедією, а стає «комедією жахів», за визначенням режисера (Культура, 2010).

Режисерська гра з претекстом, що є однією з рис театру постмодернізму, дозволяє О Ковшуну по-іншому подивитися і на характер героїв п'єси Карпенка-Карого. Якщо протагоністу Опанасу в п'єсі протиставлений Михайло Михайлович, то у Ковшуна – це два місцевих діяча, які хочуть відібрати владу один у одного. При цьому, якщо Михайло Михайлович на початку вистави – марковано впізнана фігура, завдяки традиційній костюмній парі діяча-функціонера з сорочкою коралового кольору, що посилює ефект, бо відсилає уважного глядача до «малинових» піджаків 1990-х, одного з головних бандитських атрибутів того часу, і які насправді мали різні відтінки червоного кольору, то Опанас (актор Г. Афанасьєв) з'являється у білому костюмі з білою перукою на голові, білим віялом з пуху та пір'їв і ще із білою коробкою з тортом (сценографія Тетяни Медвідь).

З тексту драми глядач пам'ятає, що герой прийшов з Криму. У ремарці Карпенко-Карий позначає: «Входить Бурлака, в постолах, в світі, з торбою за плечима і з чабанською гирлигою в руках» (Карпенко-Карий, 1989: 36). Нагадаємо, що верхній український чоловічий одяг шили з домотканого сірого чи білого сукна. Таким чином, можна пояснити білий колір одягу героя тим, що Ковшун уважно читав текст карпенківської п'єси і втілює рекомендації драматурга у виставу. Дійсно, в інтерв'ю М. Корнющенко режисер зізнався, що підбирає матеріал для вистав сам: «Вчитуюся в п'єсу, “сканую” текст, відшукую те, що стоїть за словами» (Корнющенко, 2013: 29).

Разом з тим, фігура Опанаса у виставі, безумовно, отримує новий сенс. І тоді по-іншому треба прочитувати і білий костюм героя. Так, білий колір класичного чоловічого костюму означає не тільки свіжість і чистоту, але і те, що людина хоче почати своє життя з білого аркуша, а у виставі – запропонувати нове життя іншим. У той же час, білий костюм має урочистий вигляд, і його обирають для особливих випадків. Тобто білий одяг Опанаса – це безсумнівна жива реклама, завдання якої – не тільки вразити уяву потенційних

виборців, а й відправити їм меседж про те, що їх чекає нове щасливе життя у майбутньому.

Віяло в руках героя, як і білий костюм, сигналізує «тубільцям», що герой приїхав з далеких теплих країв. На це «працює» і італійська пісня «O Sole mio», перероблена на американський лад «It's Now or Never», під яку Опанас з'являється на сцені. За однією з версій, пісню «O Sole mio» було складено італійцями в Одесі наприкінці XIX століття. Звернемо увагу, що використання у виставі інтертексту є теж типовою постмодерністською рисою.

На противагу Михайлу Михайловичу, Опанас відразу репрезентує себе пересічним громадянам як людину, яка не замішана у брудних махінаціях, яка має найкращі людські якості і риси характеру, яка приїхала з далеких країв, і тому знає, як по-новому побудувати місцеве життя. Підкреслює благі наміри новоявленого претендента на владу і символізує подальше солодке життя виборців торт, який і приносить з собою герой.

Отже, уважний глядач відчує типово постмодерністську режисерську іронію у зображенні не тільки Михайла Михайловича, але і Опанаса.

Зауважимо, що О. Ковшун досить вільно поводить себе і зі списком персонажів п'єси, одночасно викреслюючи тих, хто вже не актуальний у сучасній виставі, і додаючи тих, хто краще за все виявляє особливості сьогодення. Разом з цим, він відходить від карпенківських характеристик персонажів, бо, як ми бачимо у виставі, для режисера немає людей зовсім поганих чи дуже хороших, і ця концепція втілює ще одну рису постмодерністського світобачення – релятивізм.

Деякі дослідники вважають, що у сучасному театрі «потрібно акцентувати увагу на існуванні у мистецтві постмодерну двох напрямів: масового та елітарного. Останній – не для загального вжитку, це приклад вишуканого мистецтва, яке має новаторський характер і вимагає підготовленого реципієнта, здатного зрозуміти складну мову знаків, отримувати естетичне задоволення від процесу їх розкодування та народження цілого спектру різноманітних асоціацій» (Мельничук, 2021: 153). Але, на наш погляд, така концепція є помилковою і не враховує всього корпусу вистав українських драматичних театрів остан-

ніх десятиліть, де можна знайти багато спектаклів, які, завдяки подвійному коду їх прочитання (що також є рисою постмодернізму), цікаві всім глядачам, які прийшли до театру.

Подвійний код у виставах О. Ковшуна дозволяє глядачу-інтелектуалу отримати велику естетичну насолоду від осмислення образів-символів, які пропонує йому режисер.

Перш за все, звернемо увагу на великий екран, розташований на сцені. Саме завдяки телебаченню українці, починаючи з 1990 років, познайомились з великою кількістю західноєвропейських, американських та латиноамериканських серіалів, так званих «мільних опер», про бідних і багатих, які теж плачуть, про успішну, але і трагічну боротьбу з мафіозними кланами і про захоплююче життя тих, хто живе у Санта-Барбарі. Тому з таким задоволенням персонажі вистави дивляться на події, які розгортаються перед ними на сцені та на екрані «телевізора» і багатьма рисами нагадують улюблені серіали.

Уважні глядачі звернули увагу і на сапки, з якими танцює на сцені жіночий склад тубільців, що є тонким натяком на те, що саме наприкінці 1980-х – початку 1990-х усім охочим харків'янам роздавали «сотки» під городи та сади у приміській зоні, які спочатку активно і освоювали городяни.

Дуже цікавим образом-символом вистави стає автівка «Запорожець» випуску 1960 років, який сприймається як «карма» України (КульгУра, 2010), «однокрилий янгол» (Коваленко, 2010: 78) або «бог з машини» (КульгУра, 2010). Цей образ-символ, як нам здається, може прочитуватися і як натяк на складне минуле українського народу, в якому поєдналося і велике (велич запорізьких козаків), і дрібне (малогабаритна машина, прототипом якої був легковий автомобіль особливо малого класу «Fiat-600»).

Невідривність минулого України від її сьогодення підкреслює інтер'єр кабінету Михайла Михайловича, де на задньому плані проглядає традиційний селянський тинок, а на передньому нагромаджується десять сейфів різних кольорів і розмірів. Таке гротескове поєднання минулого і сучасного можна побачити і у зміні одягу старшини. Справжня одяг героя, що розкриває його істинну сутність – це кожух навиворіт, який не тільки нагадує традиційний зимовий одяг

українців, але й є одним із символів Святюк, коли лицедії для зображення нечистої сили вивертали верхній одяг навиворіт.

Звернемо увагу ще на один момент. У першій дії Старшина вимовляє фразу: «Хотів би я тепер упирем бути, щоб причарувать її...» [Галю. – О. К.] (Карпенко-Карий, 1989: 31), з якої Ковшун робить візуалізовану метафору (друга дія вистави) у сцені, коли упирі висмоктують всі сили з країни, як і тоді (перша дія), коли Михайло Михайлович, після вдалого вирішення писарем проблеми, що робити з Олексою, ласує писарською кров'ю.

Кидається у вічі і костюм дрібного крадія Гершки (актор С. Гусев): рожева шуба поверх трико борця. Якщо трико говорить про готовність шахрая хитрувати, обманювати та лукавити, то шуба в усі часи сприймалася як символ достатку. У той же час, рожева пухнастість шуби на тулубі чоловіка сигналізує про обман і незбіг зовнішнього та внутрішнього.

Увагу глядача привертає і більярдний стіл, на якому з'ясовують відносини персонажі вистави та завдяки якому герої виявляють певні особливості свого характеру. Наприклад, шарпання старшиною нігтями по більярдному столу вочевидь говорить про те, що це хижак, який не зупиниться ні перед чим, а його легкі стрибки на стіл при зовнішній неповороткості та монолог, проголошений на столі, розкривають його підступність і бажання посісти високу посаду.

Образ-символ більярдного столу можна прочитувати по-різному: він пов'язується з азартною грою, причому на великі гроші, але, водночас, як видається, режисер нагадує глядачам і про те, що життя – театр, тобто гра, і у цьому театрі ми всі – актори.

Зупинимось ще на одному моменті. У виставі О. Ковшуна можна побачити не тільки філософський, але і метафізичний рівень, пов'язаний з питанням – чи існує Бог? Чи існує нечиста сила? Ю. Коваленко вже звернула увагу на те, як хрестяться підручні Михайла Михайловича: «...Хресні знамення обидва творять не канонічно, а немов би швидко розрізаючи себе навпіл» (Коваленко, 2010: 79), тобто як представники нечистої сили. Водночас грім, який «супроводжує» монолог Старшини щодо неможливості зупинитися накопичувати гроші, має оціночний характер і попереджає героя про можливі наслідки.

Яскравим прикладом застосування режисером інтертекстуальності можна назвати музичний супровід вистави.

У п'єсах корифеїв звучить багато українських народних пісень різних жанрів. У «Бурлаці», наприклад, це і весільні, і ліричні, і станові пісні. У виставі О. Ковшуна за цією п'єсою можна виділити *три типи* використання музики.

По-перше, жива автентична українська народна пісня – у виконанні Бабусі (актриса І. Кобзар): колискова «Повішу на'в ялині...», соло та дует з Галею (актриса О. Шелкунова) «Ой місяцю-місяченьку, не світи нікому...». Ця музика пов'язана з національним кодом українців.

По-друге, пісні / танці, які допомагають зрозуміти характери персонажів: циганський танок Гершки, який викриває його злочинську натуру; танго Олекси (актор А. Сердюк), яке виявляє водночас безладність і рішучість його характеру, що виявляються у зацікавленості грошима та, водночас, боротьбі за своє кохання; пісня “It's Now or Never” при появі Опанаса, яка підкреслює, що герой приїхав з-за кордону і привіз нові ідеї, про що йшлося вище.

І, по-третє, мелодії, які стають у виставі лейтмотивами: танці тубільців постійно супроводжуються музичним фрагментом з пісні Даха Браха «Два дуби», а усі «жорстокі» сцени насильства у виставі, які пародіюють подібні сцени з кримінальних бойовиків – інструментальним рефреном з пісні Горана Бреговича «Mesecina». Нагадаємо, що пародія є також рисою естетики постмодернізму.

Такий широкий підхід до вибору і музики, і костюмів (від автентичних національних українських до кітчевих тубільських і класичних та сучасних європейських) пов'язаний, як пояснює режисер, з тим, що «на нашій території настільки все змішалось, така еkleктика певних смаків, різних культур, націй, музики, все, що завгодно» (КультУра, 2012), й це дозволило втілити у виставі еkleктику стилістичну, за якою проглядає постмодерністський плюралізм підходів до явищ культури.

Отже, режисер поставив у своїй виставі найактуальніші питання життя країни, але відповідей на них не знав у той час не тільки О. Ковшун, але й інші культурні й суспільні діячі України. У цьо-

му сенсі знаковим є фінал «Бурлаки», де виноситься вирок реаліям 1990–2000 років (падіння автомобіля «Запорожець» на голови можновладцям) і дається натяк на можливий вихід зі складної ситуації, що склалася: біла напівпрозора тканина, яку передає акторам на сцену з екрану Україна, охоплює їх всіх, тобто Покров Пресвятої Богородиці – символ традиційної національної духовності, має захистити українців від негараздів, – сподівається режисер.

Разом з тим, сподіватися тільки на захист Пресвятої Богородиці не можна, вважає режисер, треба багато працювати над собою, «переорювати» свою свідомість, ставати справжніми громадянами своєї Батьківщини. Це послання співвітчизникам підкреслюється у сцені орання землі та засівання поля зерном нового вражаю, що відбувається відразу і на сценічному майданчику, і на екрані.

Звернемо увагу на те, що режисер довіряє таку важливу справу жінкам. Н. Зборовська (1998) зазначає: «Традиційна східноєвропейська (слов'янська) модель сім'ї ґрунтується на сильній (родовій) матері та слабкій або повністю відсутній фігурі батька. Якщо космополітичний патріархальний міт ставить чоловіка у смисловий центр, натомість витісняє і підкорює жінку, то в українській культурі він має специфічне “неповноцінне” побутування. Українська ментальність має яскраво виражений фемінний характер».

Прем'єрвистави Ковшуна «Любов» за п'єсою М. Кропивницького «Де зерно, там і полова» («Дві сім'ї») відбулася 28 вересня 2018 року в театрі імені Т. Шевченка. Як і у виставі «Бурлака», О. Ковшун транспонує сюжет п'єси Кропивницького у 1970–1980 роки, відкинувши соціальну проблематику, яка заважала розкрити трагічність кохання героїні п'єси Кропивницького Зіньки. Але глядач відразу помічає, що скрутне становище, в якому опинилася героїня, пов'язане не з відчаєм, який кидає її в обійми Романа, що пожалів нещасну невістку, як у п'єсі, а з негамовною пристрасстю молоді жінки, яка вже після одруження зрозуміла, кого вона кохає насправді.

Вистава «Любов» приваблює тим, що режисер до найдрібніших подробиць продумав побут і костюми тієї доби. Знаковими для того часу були телефони-автомати, автомати газованої води на вулицях, танцювальні майданчики з раковинами-сценами у парках, де перебу-

вали музиканти під час виступу. Міні-плаття, середні підбори – все це мовби зійшло зі сторінок журналів мод того часу. Також звернемо увагу й на те, що Зінька постійно носить джинси кльош, а Роман одягнений у джинсовий костюм. Молодий глядач зовсім не зрозуміє, у чому тут справа. Але ця деталь говорить про те, що режисер уважно читав твір Кропивницького. Нагадаємо, що у п'єсі Роман – син багатих міщан, а одна з дівчат, Любка, дивлячись на Зіньку, із заздрістю говорить: «Як гарно убрана! А від доброго намиста аж шия вгинається» (Кропивницький, 1990: 194). Зрозуміло, що режисеру треба було знайти той одяг, який був би дуже дорогим у 1970–1980 роки, і таким чином підкреслити заможність сім'ї Жлудів, а «фірмові» джинси та джинсові костюми у той час завозились зі США і коштували чималі гроші.

Велику роль у виставі «Любов» грає добір пісень, які вживу на сцені виконують харківський гурт «The Beat Chess» або актори. Це, перш за все, «Червона рута» В. Івасюка та кілька пісень, які є доробком гурту «Nazareth»: «Dream On», «Love Hurts» та «Sunshine».

Пісні, що майже постійно лунають зі сцени-раковини, пов'язані з коханням, і палітра відтінків цього почуття у виборі режисера дуже цікава: від радісного світосприйняття у «Sunshine» («Нехай сонце, сонце світить яскраво», «Дозвольте отримати мені квиток у ваше серце»), через мрії у «Dream On» з відтінком суму («Мрій, / Хоч це важко сказати, / Хоч ти дуриш себе, мрій», «Кожен може сміятися наді мною, бо я плачу. / Ти можеш розповісти своїм друзям, / Як сильно я благав тебе залишитися. / Ти можеш жити своєю фантазією без мене, / Але ти ніколи не дізнаєшся, наскільки ти мені був потрібен») та зізнання, що «Я без тебе всі дні / У полоні печалі», до усвідомлення трагічності та безвиході ситуації («Кохання – це біль, / Кохання – це шрами», «Кохання схоже на вогонь, що спалює тебе, якщо занадто пекучий»).

На такому широкому музичному тлі актриса В. Святаш (Зінька) не тільки проживає на сцені життя своєї героїні, але, завдяки використанню елементів фізичного театру, уточнює свої відчуття на рівні рухів, що, з одного боку, допомагає зрозуміти всі відтінки її переживань, а з іншого – прозора натякає на всю марність її сподівань (це і біг на одному місці на сцені, що обертається по колу, який стає об-



разом-символом неможливості наздогнати своє щастя, і руйнування умовної будівлі життя героїні в передостанній яві, що може прочитуватися як образ-символ образи молодої жінки на весь світ за нездійснені мрії та інше).

Значимо, що такий метод роботи з тілом актора як матеріалом уперше, як зазначає Ю. Коваленко (2011: 206), використав Лесь Курбас. Сучасні харківські режисери (О. Ковшун, С. Пасічник та інші) активно використовують цей метод у своїх постмодерністських виставах, а театрознавці виявляють його, наприклад, у танц-виставах (Веселовська, 2014: 6–7).

Створюючи постмодерністський спектакль, Ковшун активно вводить естрадні номери, різні за типами. Наприклад, серед пластико-хореографічних номерів запам'ятовується сольний виступ Бакалійниці (акторка І. Кобзар) під пісню гурту «Nazareth», у той же час, танці на сцені під «Червону руту» створюють ефект «сцени у сцені», завдяки якій глядач по-новому починає осмислювати те, як жили його співвітчизники у 1970–1980 роки, які в них були інтереси, наскільки вони були начитані (недаремно актори кілька разів повторюють одну й ту саму репліку: «Це з Кропивницького!») та відкриті один одному. Режисер пропонує і кілька виразних пантомім: гумористичне копіювання дочкою Ганни (акторка Е. Островська) виступів співаків, щоранкову радіо-гімнастику батька Хвески (актор С. Гусев) та інші.

На сцені живую співають Зінька та Хотина (акторка Т. Турка), під фонограму – Роман (актор Є. Моргун), перед мікрофоном монолози чи репліки читають Зінька, Хведоска (акторка М. Добрусина), Хотина, Настя Жлудиха (акторка Т. Петровська).

Завершує низку естрадних номерів, що органічно вписуються у виставу, кульмінаційна сцена, в якій останній монолог Зіньки переважається з фрагментами сцени одруження Романа та Хведоски під варіації на «Весільний марш» Мендельсона, де поступово нагнітаються драматичні інтонації.

Звернемо увагу на те, що через всю виставу лейтмотивом проходить суха гроза (кожна ява закінчується гуркотом грому), і тільки у фіналі вона вибухає дощем, а хмара, що накриває у цей час героїню, забирає її на небо. Такий сюжетний хід режисера є алюзією на бі-

блійний текст: «Мені помста належить, Я відплачу», – тобто люди не можуть судити інших, тільки Бог має право це робити. Такий фінал допомагає зрозуміти ідейно-художню концепцію режисера: головне, щоб людина кохала по-справжньому і щиро, вона може і помилятися, але її почуття мають йти зі самого серця.

Як бачимо, ковшунівська вистава «Любов» також є складною для прочитання. І тут можна погодитись з думкою, висловленою театрознавицею А. Липківською: «Загалом вистави Ковшуна можна було б “діагностувати” так: перенасичений розчин театральності. Описувати їх – невдячна річ, тим більше, що налагоджений за довгі роки театрознавчий інструментарій тут часто хибить: аж надто незвичні зв’язки й химерні траєкторії руху думки доводиться відрефлексовувати критикові» (Липківська, 2012).

### **Висновки.**

Аналіз вистав «Бурлака» і «Любов» показав, що О. Ковшун, як і інші українські митці, звертається до драматургії корифеїв, але його підхід до творів Карпенка-Карого та Кропивницького принципово новий, постмодерністський, порівняно з роботами чернігівських, дніпровських та київських режисерів.

Це виявляється, по-перше, на рівні поетики вистави, підхід до якої є постмодерністським за своєю суттю. Транспонуючи сюжети класичної української драматургії у сучасність і при цьому активно використовуючи іронію, пародію, чужі тексти, перегуки прийомів кінематографа зі сценічними прийомами побудови окремих сцен, подвійний код, еkleктику, в якій присутній і кітч, режисерську гру з претекстами та інше, підкреслюючи ті проблеми, які залишаються актуальними і в наш час, знімаючи різкі протиставлення між героями, режисер продовжує їхнє життя, дарує їм друге дихання. З іншого боку, завдяки новому підходу до текстів, О. Ковшун створює складні та об’ємні сценічні концепції, які надовго запам’ятовуються глядачам.

По-друге, режисер відходить від жанрової чистоти визначень драматургами XIX століття своїх творів («драма») і звертається до нових симбіозних жанрових побудов: «Бурлака», за визначенням О. Ковшуна, – це «комедія жаків», а «Любов» – «містична драма». І ці нові жанрові визначення необхідні режисерові, бо вони

акцентують його відхід від стереотипів сприйняття відомих творів української класики та підкреслюють новий режисерський погляд на претексти.

По-третє, у виставах О. Ковшуна осучаснені тексти п'єс корифеїв поєднуються з музичним супроводом, який спирається на популярну та народну музику, з груповими, парними та сольними танцями, естрадними номерами, а також відеорядом і спецефектами, а у «Любові» – з «живою» музикою, яку безпосередньо на сцені виконують гурт «The Beat Chess» та актори. Такий синтез вербальної, музичної, танцювальної та візуальної складових значно розширює можливості сучасного театрального мистецтва.

Таким чином, дослідження показало, що режисурі О. Ковшуна притаманна логіка постмодернізму, а синтез елементів театру переживання та театру фізичного, оригінальна просторова композиція вистав, новий підхід до смислового навантаження музики, танців та естрадних номерів та їх нове жанрове прочитання – все це, на наш погляд, дозволяє говорити про кристалізацію постмодерністського творчого методу митця.

**Перспективи дослідження** пов'язані, як видається, з кількома напрямками. По-перше, це продовження вивчення творчості О. Ковшуна, стилевих особливостей його старих і нових вистав як єдиного метатексту, який дозволить деталізувати творчий метод режисера, по-друге, це робота з виявлення постмодерністських тенденцій у виставах інших харківських митців, що дасть змогу говорити вже про харківський постмодерністський театральний простір.

## ЛІТЕРАТУРА

- Альманах Всеукраїнського театрального Фестивалю-Премії "ГПА".* (2021). Київ: НСТДУ, URL <https://nstdu.com.ua/festival/>
- Веселовська, Г. І. (2014). *Сучасне театральне мистецтво*. Київ: НАКККіМ.
- Володарський, Ю. (2021). Вистава «Безталанна»: шкода людей, особливо всіх. *Yabl*, <https://yabl.ua/2021/12/06/vistava-beztalanna-shkoda-lyudej-osobливо-vsih>
- Галацька, В., Мироненко, М. (2022). Вистава «Циганка Аза» – мрія Лідії Кушкової. *Портал ДніпроКультура*, <https://www.dnipro.librdp.ua>

- Зборовська, Н. (1998). Український культурний канон: феміністична інтерпретація. *Незалежний культурологічний часопис «І»*, 13, <http://www.ji.lviv.ua/n13texts/zborovs.htm>
- Карпенко-Карий, І. (1989). *Драматичні твори*. Київ: Наукова думка.
- Коваленко, Ю. (2010). Невже ж така наша доля? («Бурлака» І. К. Карпенка-Карого у харківському «Березолі»). *Просценіум*, 2–3, 78–80.
- Коваленко, Ю. (2011). «Розумний Арлекін» – С. Пасічник (Штрихи творчого портрету актора). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 32, 205–217.
- Корнющенко, М. (2013). Конструктивний постмодерн О. Ковшуна. *Український театр*, 2, 26–29.
- Кропивницький, М. (1990). *Драматичні твори*. Київ: Наукова думка.
- КультУра – «Бурлака» ХУАДТ ім. Т. Г. Шевченко (2010), <https://youtu.be/sPoVDhdLbo8>
- Липківська, А. (2012). Перенасичений розчин театральності від Олександра Ковшуна. *Кіно-Театр*, 4, [http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=1376](http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1376)
- Мельничук, Ю. С. (2021). Український театр на шляху до власної ідентичності: історичні передумови, виклики та перспективи. *Українська культура: минуле, сьогодення, шляхи розвитку*, 38, 151–158.
- Подлужна, А. (2015). Любов врятує світ? *Культура*, [https://zn.ua/ukr/ART/lyubov-vryatuye-svit\\_.html](https://zn.ua/ukr/ART/lyubov-vryatuye-svit_.html)
- Франко, І. (1981). *Зібрання творів. (Тм. 1–50)*. Т. 31. Київ: Наукова думка.
- Яценко, М. Т. (ред.). (1997). *Історія української літератури. XIX століття. (Кн. 1–3)*. Кн. 3. Київ: Либідь.

## REFERENCES

- Almanac of the All-Ukrainian Theater Festival-Award “GRA”*. (2021). Kyiv: NSTDU, <https://nstdu.com.ua/festival/> [in Ukrainian].
- Franko, I. (1981). *Collection of works. (Vol. 1–50)*. Vol. 31. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Halatska, V., Myronenko, M. (2022). The play “Gypsy Aza” is a dream of Lidia Kushkova. *DniproKultura portal*, <https://www.dnipro.lib.dp.ua> [in Ukrainian].
- Karpenko-Kary, I. (1989). *Dramatic works*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

- Korniushchenko, M. (2013). O. Kovshun's constructive postmodernism. *Ukrainian theater*, 2, 26–29 [in Russian].
- Kovalenko, Yu. (2010). Is this our fate? (“Burlaka” by I. K. Karpenko-Kary in Kharkiv's “Berezil”). *Proscenium*, 2–3, 78–80 [in Ukrainian].
- Kovalenko, Yu. (2011). “Smart Harlequin” – S. Pasichnyk (Strokes of the actor's creative portrait). *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 32, 205–217 [in Ukrainian].
- Kropyvnytskyi, M. (1990). *Dramatic works*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- KultUra – “Burlaka” of HUADT named after T. H. Shevchenko (2012), <https://youtu.be/sPoVDhdLbo8> [in Russian].
- Lypkivska, A. (2012). Oversaturated solution of theatricality from Oleksandr Kovshun. *Kino-Teatr*, 4, [http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=1376](http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1376) [in Ukrainian].
- Melnichuk, Yu. S. (2021). Ukrainian theater on the way to its own identity: historical prerequisites, challenges and prospects. *Ukrainian culture: past, present, ways of development*, 38, 151–158 [in Ukrainian].
- Podluzhna, A. (2015). Will love save the world? *Culture*, <https://zn.ua/ukr/ART/lyubov-vryatuye-svit-.html> [in Ukrainian].
- Veselovska, H. I. (2014). *Modern theater art*. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
- Volodarskyi, Yu. (2021). The performance “Talentless”: a pity for people, especially everyone. *Yabl*, <https://yabl.ua/2021/12/06/vistava-beztalanna-shkoda-lyudej-osoblivo-vsih> [in Ukrainian].
- Yatsenko, M. T. (ed.). (1997). *History of Ukrainian literature. 19<sup>th</sup> century. (Books 1–3)*. Book 3. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- Zborovska, N. (1998). Ukrainian cultural canon: a feminist interpretation. *Independent cultural journal «Ī»*, 13, <http://www.ji.lviv.ua/n13texts/zborovs.htm> [in Ukrainian].

***Olha Kalenichenko***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
Doctor of Philology, Professor,  
the Department of Theater Studies  
e-mail: onkalenich@ukr.net  
ORCID iD: 0000-0002-2412-9154

**The interaction of the arts of theater, cinema and music  
in the postmodernist interpretations of the coryphaeus' works  
directed by O. Kovshun**

***Statement of the problem.***

*In recent decades, Ukrainian directors have turned to the dramaturgical heritage of coryphaeus – to the works of I. Karpenko-Kary, M. Starytsky, M. Kropyvnytsky. On the stages of theaters represents a very wide palette of interpretations of their works: from realistic and psychological performances with authentic Ukrainian clothes and elements of everyday life to experiments with acting plasticity and searching for new scenography opportunities, but Oleksandr Kovshun demonstrated a fundamentally new approach to the classical texts in his spectacles “Burlaka” (2010), based on the play of the same name by I. Karpenko-Kary, and “Love” (2018), based on the play by M. Kropyvnytsky “Where is grain, there is chaff”, in the Kharkiv State Academic Ukrainian Drama Theater named after T. H. Shevchenko. At the same time, there are still no scientific works by art critics, in which these performances were analyzed and the creative assets of the director were understood.*

***Objectives and novelty of the research.***

*The purpose of the study is to prove that O. Kovshun's productions “Burlaka” (“Rover”) and “Love”, which based on interaction of such art types as theater, cinema and music presenting non-standard directorial decisions, correspond to the principles of postmodern theater. For the first time, Kovshun's performances “Burlaka” and “Love” are considered from the point of view of postmodernism aesthetics, which makes it possible to estimate the director's work from a new angle.*

**Results of the research.**

*In the performance “Burlaka”, Kovshun transposes the plot of Karpenko-Kary’s play to the 2000s and, thanks to the postmodern literary game with the pre-text, turns it into a modern plot talking about both, the local elections and the current problems of the country. The same technique of transposition is used by the director in the play “Love”, where the audience is immersed in the 1970s and 80s, and only the plot of Zinka’s love for Roman remains in the play. Kovshun’s active use of images-symbols in his performances allows to interest the intellectual viewer; to force him to start thinking about what he saw and heard. At the same time, images-symbols help to better understand the director’s ideological and artistic concept of performances.*

**Conclusion.**

*The study showed that O. Kovshun creates the postmodern performances, and it can be revealed on the levels of poetics, the director’s experiments with new symbiotic genre forms (the director’s definitions “horror comedy”, “mystical drama”), the synthesis of the theater of “experience” and the “physical” theater, and the stylistics demonstrating eclecticism, which in “Burlaka” is observed in scenography and musical accompaniment, as well as on the dramaturgy level that be influenced by cinematographic technique on the construction of the scenes. In “Love”, a certain selection of domestic and Western European songs carrying self-own contexts allows to more accurately reveal the experiences of the heroine. The solo, couple and group dances and pop numbers play an important role in the performances. All this allows us to speak, in our opinion, about the crystallization of the artist’s postmodern creative method.*

**Keywords:** *postmodern theater; features of postmodern poetics; double code; synthesis of elements of the theater of experience and the theater of the physical; popular and folk music; cinematography; variety show; stylistic eclecticism; scene within a scene.*

*Стаття надійшла до редакції 28 січня 2023 року*

*Аннічев Олександр Єгорович*

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
старший викладач кафедри театрознавства

e-mail: annichev@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-4096-4229

**Метод, прийоми і стильові особливості  
режисури С. Пасічника  
(на прикладі вистав 2010–2020 років)**

*У статті розглянуто вистави головного режисера Харківського державного академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка, заслуженого діяча мистецтв України Степана Володимировича Пасічника (1965 р. н.) з метою виявлення своєрідності методу та сценічних прийомів, що визначають індивідуальні стильові особливості постановок режисера. На основі власного театральньо-критичного аналізу актуальних вистав С. Пасічника 2010–2020 років, інтерв'ю з майстром та рецензій інших авторів було виявлено репертуарні уподобання майстра, де превалює тяжіння до трагікомедії, та певні особливості його методу: власний спосіб розбору п'єси або інсценізації (в основі якого – паралельний аналіз сюжету та притчі, що за ним стоїть), образність і метафоричність сценічної лексики і, водночас, глибоке психологічне дослідження дієвої лінії кожного персонажа. Режисер уважний до музичної драматургії вистав, де музика часто є контрапунктом до дії, розкриваючи режисерський підтекст вербального тексту; широко застосовується лейтмотивний принцип. Розглянуто професійні пріоритети С. Пасічника в комплексі всіх постановочних елементів: від сюжетного аналізу п'єси, репетиційного періоду, до художнього та технічного оснащення вистави. Підсумовано, що завдяки конкретиці й вибірковості застосованих прийомів, форма драматичних вистав С. Пасічника завжди мінлива, та висунуто думку, що філософські погляди режисера відповідають екзистенційному напрямку в мистецтві драматичного театру.*



**Ключові слова:** *Степан Пасічник; Харківський театр імені Т. Г. Шевченка; режисура; вистава; аналітичний метод; стиль; репетиційний період; сценічний характер; постановочний прийом; «Королева краси»; «Танго»; «Two-Step на валізах».*

### **Постановка проблеми.**

Степан Пасічник – актор, режисер з філософським мисленням, театральний педагог, поет, драматург, який має непересічний багатогранний талант, своєрідне світовідчуття, невтомну творчу енергію. Безперечна цінність його режисерської практики полягає саме в тому, що його спектаклі викликають інтерес не лише театральних критиків та істориків театру, а й великої глядацької, в тому числі молодіжної, аудиторії. Разом з тим, наразі існує лише одна наукова стаття, що досліджує творчий метод митця (на хронологічно більш ранньому матеріалі вистав 1990–2000 років) (Коваленко, 2012 b) – отже, питання залишається майже невисвітленим.

**Мета цього дослідження** – виявити особливості характерних для постановочної культури Степана Пасічника сценічних прийомів, його методу і стилю роботи над виставою.

**Останні дослідження і публікації за темою.** На жаль, серед виданих наукових і публіцистичних статей та інтерв'ю, в яких аналізуються вистави С. Пасічника, немає докладних досліджень його методу, прийомів та стильових особливостей його постановочної практики на сучасному етапі. Разом з тим, у контексті нашого дослідження були розглянуті наукова публікація Ю. Коваленко (Щукіної) «Режисерсько-педагогічний метод С. Пасічника як продовження традицій “Березоля”» (2012b), її ж статті у фаховій періодиці: «Режисер-поет» (Коваленко, 2012a) і «Степан Пасічник: “Для мене актуальний герой – Сірано. Бо його почуттів і думок бракує нашому цинічному світові”» (Щукіна, 2021); наукова стаття В. Любченко «“Самогубець” на харківській сцені: музично-сценічне прочитання С. Пасічником – Г. Фроловим» (2021) та рецензії на окремі вистави С. Пасічника театрознавців Н. Логвиної (2016), О. Чепалова (2018), Ю. Швеця (2013), Ю. Полякової (2016).

**Завдання та методологія дослідження.** Отже, завдання статті – визначити і охарактеризувати режисерсько-постановочні пріоритети С. Пасічника, який зараз є головним режисером Харківського академічного драматичного театру імені Т. Г. Шевченка на прикладі актуальних за часом вистав; простежити основні етапи його творчої біографії, розкрити специфіку його режисерського методу, підходи до роботи з акторами, сценографом, композитором у найбільш показових сучасних виставах. Застосовано методи систематизації та узагальнення розрізненої інформації, зокрема, з власного театраль-но-критичного досвіду аналітики вистав С. Пасічника, а також біографічний, історико-хронологічний, компаративний та інтерпретаційний підходи з елементами методу реконструкції вистав.

#### **Виклад основного матеріалу.**

Одразу по закінченні акторського курсу народного артиста України О. Барсеяна у Харківському інституті мистецтв імені І. П. Котляревського Степан Пасічник призначався режисерами на відповідальні ролі у виставах за п'єсами видатних драматургів – М. Куліша, В. Винниченка, Лесі Українки, В. Шекспіра, С. Мрожека, І. Карпенка-Карого, Г. Ібсена, Дж. Патріка та багатьох інших. Йому випала рідкісна можливість грати по дві серйозні прем'єри в один театральний сезон, працюючи з дуже різними режисерами, які застосовували різні режисерсько-постановочні методи і виразні сценічні прийоми. Далося взнаки й те, що Степан з юних років був захоплений історією Харківського українського театру «Березіль», мріяв працювати тільки на його сцені і робив усе можливе, щоб стати частиною цієї легендарної трупи. Йому пощастило розпочати свій творчий шлях із чудовим режисером, художнім керівником театру, заслуженим артистом України Олександром Біляцьким, який одразу довірив йому серйозну роль Володі у виставі «Дорога Олена Сергіївна» за п'єсою Людмили Розумовської. Їхня творча співпраця була продовжена роботою над п'єсою Зіновія Сагалова, в основу якої ліг сюжет популярного на той час роману Маріо П'юзо «Хрещений батько», де молодий актор зіграв Майкла – сина і правонаступника мафіози дона Корлеоне.

1991 року С. Пасічник дебютував уже як режисер. Працюючи над виставою «Тасмунія», він самостійно перетворив три оповідан-

ня В. Винниченка на п'єсу, в який погодилися грати провідні артисти театру. На малій сцені С. Пасічник вправно організував творчий репетиційний процес. Насичена глибоким психологізмом драма, що стосується складних людських взаємин, відразу ж увійшла до репертуару, привернувши увагу інтелектуального глядача. На тлі тогочасного – переважно реалістичного – театрального мистецтва Харкова С. Пасічник апробував і використав модерністські засоби сценічної виразності, що склалися на ґрунті суто національних естетичних традицій.

Прем'єра його наступної вистави «Маклена Граса» за п'єсою М. Куліша відбулася в Києві в рамках відбіркового туру для участі у Днях української культури в Польщі (Spotkanie z Ukraine), де 1993 року ця вистава і представляла Україну. Саме цією виставою Харківський театр імені Т. Г. Шевченка вперше репрезентував своє мистецтво в Європі. Видатний польський режисер Анджей Вайда високо оцінив постановочну та виконавську культуру харківської театральної школи та режисерські дебюти Степана Пасічника. Протягом 1990-х «Маклені Грасі» аплодували в Харкові, Кракові та Познані (театральний проект «Malta-off», 1997), у Львові та Донецьку.

У 1994 році С. Пасічник вступив на факультет режисури драматичного театру Харківського інституту мистецтв (майстерня професора О. С. Барсеяна) і на третьому курсі навчання започаткував власний театральный колектив – своєрідний студійний театр «P. S.». Розмірковуючи про власний метод в режисурі у наш час, С. Пасічник підкреслив: «...[М]ої погляди склалися в процесі співпраці з такими різними режисерами, як Володимир Кучинський, Олександр Біляцький, Володимир Оглоблін, Вірляна Ткач... Спочатку це було інтуїтивне відчуття “свого” театру. Та згодом ти сприймаєш кожную зустріч з тим, з ким тебе зводить робота, як певну школу зі знаками “плюс” або “мінус”» (цит. за: Щукіна, 2021: 30).

2002 року за ініціативою секції театральної критики при Харківському відділенні Національної спілки театральних діячів України С. Пасічника було відзначено Муніципальною премією імені Мар'яна Крушельницького в номінації «Найкращий режисер року» (за виставу «Адвокат Мартіан»). Протягом 2006–2009 років

С. Пасічник уперше очолив колектив «шевченківців» як художній керівник. Його спектаклі нерідко ставали лауреатами, володарями дипломів і творчих премій у численних номінаціях. Не в останню чергу, індивідуальність митця завжди визначала його активна проукраїнська позиція. У 2009 році режисер був відзначений почесним званням заслуженого діяча мистецтв України.

Після нетривалого повернення до акторської діяльності, від 2012 року С. Пасічник знову здійснює постановки у Театрі імені Т. Г. Шевченка. У сценічному мистецтві С. Пасічника особливе значення має етичний рівень художнього погляду на життя з розкриттям мотивів людської поведінки, вчинків, переживань, що органічно спрямовує глядачів до емпатії та морального очищення. Як досвідчений режисер-постановник, Степан Пасічник тягнє до театральних прийомів, у яких реалістичні традиції сценічної правдоподібності тісно пов'язані зі знаковою символікою, яка завжди добре сприймається сучасним глядачем. Символічні значення у сценографії та в акторських роботах збагачують концептуальний задум його вистав емоційно забарвленими асоціаціями.

Сценічна редакція п'єси «Королева краси» М. Мак-Донаха повернула глядачам радість зустрічі зі справжнім драматичним мистецтвом, яким колись був відомий Харківський театр імені Т. Г. Шевченка. Велич і славу за всіх часів театру приносили спектаклі, в яких професійні та особисті якості режисера виявлялися через талановитих артистів. У «Королеві краси» С. Пасічника варто наголосити на культурі допоміжного забезпечення та технічного обслуговування вистави, оскільки вони безпосередньо пов'язані з режисерським методом, постановочним стилем та прийомами акторського втілення образів. Важливе значення у сценічній дії має відтворення на малій сцені «справжнього» і водночас театральньо-символічного побутового середовища. Сценічна реальність декорацій (здебільшого С. Пасічник працював з головною художницею театру Тетяною Медвідь), реквізиту та костюмів у його виставах не є копіюванням предметного середовища; завдання постановника, в першу чергу, полягає в тому, щоби стилізувати реальність предметами-знаками, які дозволяли б ототожнювати невідомі предмети з відомими за їх призначенням у реально-

му житті. Важливою вихідною подією вистави, яку вдало обґрунтували режисер і дві акторки, Майя Струннікова (Морін) і Олена Качан (Мег), є міжособна війна матері і доньки. Режисер наочно зближує експозицію тривалого спільного минулого героїнь з тією миттю, з якої починається конкретна дія, що набуває логічного сенсу лише в перспективі, після аналізу причинно-наслідкових зв'язків. «Королева краси» С. Пасічника – психологічно виважена вистава, не з примарною, а з реально обґрунтованою розв'язкою всіх намірів, заявлених на початку драматичної дії. Для цього режисерові завжди важливо підпорядкувати своєму постановочному задуму кожному дійову особу та, підготувавши актора до осмисленої дії, вивести його на «шахівницю». «Шахова локація» дійових осіб – не перебільшення, а аналітичний прийом, необхідний С. Пасічнику на першому етапі роботи над сценічним малюнком майбутньої вистави. Його режисерський метод, в підсумку, зводиться до того, що будь-які сумніви персонажа, завершуючись, переходять у свою протилежність, і тоді в житті дійових осіб з'являється новий виток взаємин, що породжують наступну протилежність, що призводить в результаті до безперервного потоку намірів (цілей) та варіантів їх досягнення. За такого аналітичного процесу кожна роль стає невід'ємною частиною загального ансамблю виконавців. Виникає докладна біографічна легенда, зживаючись з якою, актор здатний донести до глядача сенс трагічних перипетій, які випали на долю його сценічного персонажа. Вистава «Королева краси» продемонструвала вміння режисера переосмислити стиль і тональність викладу подій, заданих драматургом: «...[М]ожна уявити, яку надзвичайну роботу провів режисер, аби зняти з тексту чи не найжорстокішого з талановитих сучасних драматургів крижану коросту...» – зауважив театрознавець Ю. Швець (2013: 18).

У спектаклі «Two-Step на валізах» за п'єсою «Змішані почуття» американського драматурга Річарда Баера, змінивши фабулу твору, режисер пройшов на «два кроки» далі за драматурга і цим позбавив свою виставу нудної сентиментальності, перетворивши «типових представників» на живих і люблячих людей. Христіна, сценічна героїня актриси Агнеси Дзвонарчук, розбиваючи нездоланну перешкоду, наповнюється силою, і вже після цього, зваживши свої можливості,

тверезо оцінює свій вчинок – саме так сприймається сцена повернення Христини зі спальні, де вона скоїла те, чого так болісно боялася. Подальше сценічне життя персонажа змінює жанрову форму вистави, перетворюючи її з мелодрами на іронічну комедію з глибокими підтекстами. Артистка розставляє акценти ролі, немов плете мереживо, нитки якого дедалі ближче притягують до Христини страждаючого Германа Льюїса (Володимир Маляр). Перед нами вже не пригнічена бранка пам'яті про свого померлого чоловіка, а іронічна жінка, яка вистраждала друге кохання і впевнена в тому, що має на нього право. Отже, С. Пасічник продемонстрував унікальний прийом, який дозволив А. Дзвонарчук перетворити мелодраматичні події першого акту на забобон минулого часу й подарувати її Христині можливість кохати і бути коханою. Ю. Полякова акцентувала увагу на жанрово-стильовій редакції твору Р. Баера, зробленій С. Пасічником, та зазначала майстерне вибудовування ним архітектоніки вистави: «Фінальна картина немов би дзеркально відбиває мізансцену, зіграну на початку першої дії. Тільки тоді у великому пакувальному ящику ховалася збентежена жінка, яку налякав спалах пристрасті Генрі, а тепер – скривджений чоловік, якого Крістіна виманює, як краба з-під каменю, своїм несподіваним проханням одружитися з нею. Цей смішний епізод знижує пафос щасливого фіналу» (Полякова, 2016: 15). Н. Логвинова підкреслила, що у «Two-Step на валізах» С. Пасічник відійшов від притаманної його роботам 1990–2000 років демонстративної режисури, складної символістичної сценічної лексики у бік глибини опрацювання ролей акторами: «В колективі театру необхідно рости і формувати режисерів, що знають особливості кожного актора, навіть усієї трупи. Адже тільки точне потрапляння в індивідуальність і дає високий художній результат. С. Пасічник, обравши виконавців В. Маляра і А. Дзвонарчук, немовби розкрив високу художню силу театру» (Логвинова, 2016: 6).

Складна композиційна побудова драми «Танго» Славомира Мрожека протягом багатьох десятиліть привертала до себе увагу режисерів. Автор п'єси вишукано закодував причинно-наслідкові зв'язки, вміло сховавши їх за низкою побутових перипетій і конфліктних ситуацій, що виникають на їхньому ґрунті між дійовими особа-

ми. При цьому драматург у ремарках до діалогів обережно натякає на важливі деталі, підштовхуючи режисера до відповідних сценічних рішень (чому у квартирі вісім стільців, а на столі розставлений посуд різних епох, навіщо згадується давно померлий дідусь, а після його похорону у квартирі вже понад десять років красується ритуальний катафалк?). Все це провокує режисера на реалізацію вистави в прийомах театру абсурду, однак лише такий варіант відкинута С. Пасічником, бо він не здатний розкрити секретів складної драми С. Мрожека. Режисер зосередив увагу на традиційному реалістичному підході і, відштовхнувшись від нього, проклав оригінальний шлях, зручний для безперервної сценічної дії. Перший акт спектаклю він перетворює на своєрідний анклав, населений дивними типами, які роду свого не пам'ятають і невідомо навіщо живуть, приховані під звичними для повсякденного спілкування масками. Кожен із членів цієї сім'ї добре розуміє, чия сутність прихована під оманливою маскою близького по крові індивіда, але не робить спроби зазирнути під неї, боячись свого відкриття. Життя цих людей потонуло у брехні, що стала нормою побутового спілкування у стінах цієї оселі-звалища історичних рудиментів. Саме таким чином виникає аналогія, що уподібнює цю сім'ю до якоїсь держави, де втрачені нормальні зв'язки із зовнішнім світом. Використовуючи мешканців квартири у своїх інтересах і насміхаючись над культом сумнівних цінностей кожного, до будинку втерся маргінального вигляду громадянин Едуард (Роман Жиров). Йому вдається підкорити практично всіх, крім Артура (Євген Моргун). Останній – студент університету, єдиний, хто виходить за межі квартири, а якщо сприймати це символічно – за межі уявної держави. Таким чином режисер визначає протагоніста та антагоніста у боротьбі за лідерство: мета одного – будь-якими способами підпорядкувати собі дурний «народець», залишивши все як є, а завдання іншого – навчити і змусити переглянути своє життя з позицій інших етичних норм і моральних критеріїв. Аргентинське танго, що лунає у фіналі вистави, супроводжує танець двох чоловіків – пролетарія Едика і екс-еліти суспільства дядька Євгенія. Цей протиприродний танець, в якому сивий аристократ підкоряється пружній ініціативі люмпена, фокусує соціальний та психологічний зміст вистави.

Вистави «Королева краси», «Танго» і «Two-Step на валізах» – наочний доказ того, що аналітичний метод С. Пасічника активно впливає на психологічний стан артиста, даючи можливість органічно відтворювати боротьбу внутрішніх протиріч, що виливається у низку конфліктних імпульсів. Художній образ кожної поставленої ним вистави постає як результат дослідження психофізичного стану сценічних персонажів, пов'язаних складними взаєминами. Використаний у роботі над спектаклями постановочний метод дієвого аналізу вимагає для своєї реалізації набору відповідних прийомів, що застосовуються у репетиційному процесі. Згодом сценічні прийоми сприймаються як оригінальні пристосування для виразного трактування актором сценічного характеру.

Практично в кожній виставі С. Пасічник використовує прийом, який в сучасній теорії драми називається «розпізнаванням», що завжди слідує за трагічною помилкою. У його спектаклях він доручений не основним, а допоміжним дійовим особам. У «Two-Step на валізах», де зміна картин відбувається за допомогою коротких інтермедій за участю двох працівників фірми з упаковки речей, перевезення меблів та дрібного домашнього скарбу, два чарівні хлопці – Ральф (Валерій Брильов) і Чак (Михайло Терещенко) включені в дію як сторонні спостерігачі, які з легким гумором оцінюють і коментують один одному дивні, на їх погляд, відносини між двома незнайомцями. Крім цього, на них покладено символічну місію поступово спустошувати інтер'єр квартири. Після кожної їх появи вітальня звільняється від предметів інтер'єру. Ось уже згорнуті штори, винесені камінні статуетки і зняті зі стін улюблені ляльки-символи, що уособлювали дружну сім'ю, яка колись збиралася в цій кімнаті. Господиня не дозволила запакувати тільки П'єро, попросивши Ральфа повернути його на стіну. І глядачі починають здогадуватися, кого символізує цей П'єро: чоловіка, що помер, або того, хто вже зайняв його місце в серці самотньої жінки.

У «Танго» прийом «розпізнавання» діє через Стоміла (Валерій Брильов) – неадекватного «алхіміка» душ людських. Дивний персонаж, граючи з ляльками, подає потрібну інформацію про залаштункове життя сімейства, яке опинилось у фокусі уваги драматур-



га. У невеликому епізоді актор віртуозно балансує на межі життєвої правдоподібності та театрального гротеску.

Ті ж функції покладено на ефемерну Віру (Тетяна Петровська) у сценічній версії чеховської драми «Дядя Ваня». Примарна поява покійної дружини Івана Войницького стає драматичним лейтмотивом вистави – в емоційно напружені моменти її образ виникає, щоб заспокоїти Івана. Придумана С. Пасічником роль безмовної провісниці трагічної розв'язки залишається в пам'яті так само, як і інші дійові особи. Завдяки сценам містичної присутності Віри, незримої для інших персонажів, які актриса проживає з глибоким внутрішнім хвилюванням, нам стає зрозумілим її минуле життя та місце в ньому Войницького. Отже, саме Віра є ключем до розгадки основного режисерського задуму драми «Дядя Ваня».

Існує таке поняття, як активований режисером персонаж, що впливає своєю енергетикою на психологічний стан оточуючих дійових осіб. Для цього потрібний добре підготовлений режисером артист, здатний у процесі сценічної дії втілювати його постановочні ідеї, прийоми та жанрову стилістику вистави. Саме такі актори зіграли головні ролі у драмі «Дядя Ваня» і трагіфарсі «Самогубець» за п'єсою М. Ерדмана, постановках, які, після низки вдалих вистав на малій сцені, С. Пасічник успішно здійснив на основній сцені театру.

Одним з характерних режисерських прийомів С. Пасічника є музичний контрапункт до дії. Аналізуючи співтворчість режисера з композитором Г. Фроловим над виставою «Самогубець», В. Любченко відстежила дві основні музичні теми спекиаклю, що багато разів інтонаційно та ритмічно варіюються, залежно від режисерського підтексту: «Перша музична тема вистави ... є тим ядром, що, трансформуючись, змінюючи жанр, темп, тембр, подекуди, й звуковисотність, стає джерелом для створення подальших тем» (Любченко, 2021: 204). «Мелодичний контур» іншої теми (яка у виставі характеризує «інтелігенцію») «... запозичений з української народної пісні “Ішла дівча лучками”», її мелодія «... у поєднанні зі співом її на склад “па” перетворюється на звуковий образ ницого, примітивного, міщанського мислення і засіб викриття вульгарної і непристойної людської поведінки, не вартої душі Подскальникова» (там само: 209).

В останніх за часом виставах С. Пасічника велику роль також відіграв амбівалентний реально-символістичний простір. О. Чепалов писав про сценографію вистави «Самогубець»: «Режисер із художником Тетяною Медвідь явно хочуть відійти від звичної комедії комунального побуту – на задньому плані є кін із завісою, щоби глядачі не забували: перед ними театральне видовище, а не картинки минулого. А ще у сценографії є “вічний календар” із запасом на століття...» (Чепалов, 2018). У виставі «Дядя Ваня» сцена насичена образами і алегоріями: садова гойдалка, дзеркало, розкрите вікно, акторська гардеробна, гримувальний столик, пеньки від колишнього саду, самовари і патефон. Адже при розборі п'єси з акторами режисер свідомо закладав концепцію «театру в театрі».

### **Висновки.**

Режисура С. Пасічника на основній та малій сценах Харківського театру імені Т. Г. Шевченка зазнала значної еволюції, від «демонстративного» типу (1990–2000 роки) до глибоко реалістичних і, водночас, сценічно образних вистав, у яких режисер прагне розкрити та подати актора-особистість. Як режисер, С. Пасічник тяжіє до жанру трагікомедії, однак завдяки конкретиці й вибірковості застосованих прийомів, форма драматичних вистав С. Пасічника завжди мінлива, а філософські погляди режисера відповідають екзистенційному напрямку в мистецтві драматичного театру. У триумвіраті з художницею Т. Медвідь та композитором Г. Фроловим режисер прагне відтворити на сцені амбівалентне середовище і варіативну музично-інтонаційну сферу, що допомагають глядачу сприймати не лише сюжет, але й при-тчу, що стоїть за ним. Режисер використовує музику як складову драматургічного плану своїх вистав, широко застосовуючи лейтмотивний принцип. Музичний супровід часто виступає в його виставах у якості «контрапункту» до дії, розкриваючи за вербальним текстом режисерський підтекст. З роками С. Пасічник напрацював власний унікальний метод аналізу тексту. Актор у його виставі – не лише персонаж, але й особистість, персону. Режисер вміло використовує, зокрема, такий прийом, як «активованій персонаж». Протягом останнього десятиліття репертуарна палітра С. Пасічника включає як світову та українську класику, так і кращі сучасні європейські драми. Разом з тим, у своїх

виставах режисер виступає не просто як їх постановник, а як вдумливий інтерпретатор, піддаючи ревізії як жанр, так і стиль авторського твору.

У контексті сучасних театральних пошуків режисура Степана Пасічника є відображенням суті того періоду, коли (у 1930 роки) було перервано чи штучно призупинено природний шлях розвитку українського театру. На його думку, щоб рухатися далі, необхідно відновити важливу ланку, яка грубо вирвана з ланцюга української культури. Режисер повертає модерністські засоби театральної виразності, що склалися на ґрунті національних етико-естетичних традицій, і передає їх зі сцени у властивій лише йому творчій манері.

**Перспективи подальших розвідок.** Творчість заслуженого діяча мистецтв України С. В. Пасічника безперечно, заслуговує на фундаментальне дослідження. Низка тем може бути розкрита в окремих наукових статтях: українська класика у його режисерсько-постановочній практиці на сцені Театру імені Т. Г. Шевченка та недержавного театру «Р. S.»; п'єси, створені С. В. Пасічником за сюжетами українських письменників В. Винниченка, І. Франка; поетичний театр С. Пасічника за спадщиною Лесі Українки, Л. Костенко, О. Теліги, Т. Шевченка; педагогічна діяльність режисера у ХНУМ імені І. П. Котляревського та інші.

## ЛІТЕРАТУРА

- Коваленко, Ю. (2012а). Режисер-поет. *Український театр*, 4, 26–27.
- Коваленко, Ю. (2012б). Режисерсько-педагогічний метод С. Пасічника як продовження традицій «Березоля». У зб.: *Лесь Курбас в контексті світової та вітчизняної культури. Матеріали міжнародної наукової конференції до 125-річчя від дня народження Леся Курбаса, 14–15 берез. 2012 р., Управління культури і туризму Харківської облдержадміністрації*, сс. 189–195. Харків: [б. в.].
- Логвинова, Н. Р. (2016). Режисерські глибини вистави Степана Пасічника. *Кіно-театр*, 6, 5–6.
- Любченко, В. Ю. (2021). «Самогубець» на харківській сцені: музично-сценічне прочитання С. Пасічником – Г. Фроловим. *Аспекти історичного музикознавства*, XXIV, 199–214.

- Полякова, Ю. (2016). Осіння рапсодія. *Український театр*, 5–6, 12–15.
- Чепалов, О. (2018, 15 бер.). Наше діло не труба. *День*.
- Швець, Ю. (2013). Продавці дощу. *Кіно-театр*, 1, 17–18.
- Щукіна, Ю. (2021). Степан Пасічник: «Для мене актуальний герой – Сірано. Бо його почуттів і думок бракує нашому цинічному світові». *Кіно-театр*, 2, 29–32.

## REFERENCES

- Chepalov, O. (2018, March 15). Our business is not a trumpet. *Day* [in Ukrainian].
- Kovalenko, Yu. (2012a). Stage director-poet. *Ukrainian theater*, 4, 26–27 [in Ukrainian].
- Kovalenko, Yu. (2012b). S. Pasichnyk's director' and pedagogical method as a continuation of "Berezil" traditions. In *Les Kurbas in the context of world and national culture. Materials of the international scientific conference for the 125<sup>th</sup> anniversary of the birth of Les Kurbas, March 14–15, 2012, Department of Culture and Tourism of the Kharkiv Regional State Administration*, pp. 189–195. Kharkiv: [no indicated] [in Ukrainian].
- Liubchenko, V. Yu. (2021). "Suicide" on the Kharkiv stage: music and stage reading by S. Pasichnyk – H. Frolov. *Aspects of historical musicology*, XXIV, 199–214 [in Ukrainian].
- Lohvynova, N. R. (2016). Director depth of Stepan Pasichnyk's performance. *Cinema-theater*, 6, 5–6 [in Ukrainian].
- Poliakova, Yu. (2016). Autumn rhapsody. *Ukrainian theater*, 5–6, 12–15 [in Ukrainian].
- Shchukina, Yu. (2021). Stepan Pasichnyk: "For me, Cyrano is a relevant hero. Because his feelings and thoughts are lacking in our cynical world". *Cinema-theater*, 2, 29–32 [in Ukrainian].
- Shvets, Yu. (2013). Sellers of rain. *Cinema-theater*, 1, 17–18 [in Ukrainian].

**Oleksandr Annichev**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
Senior Lecturer, the Department of Theater Studies  
e-mail: annichev@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0003-4096-4229

**Method, techniques and stylistic features of S. Pasichnyk's stage direction (based on the performances of 2010–2020)**

***Statement of the problem.***

*The article examines the performances of the chief director of the Kharkiv Taras Shevchenko State Academic Ukrainian Drama Theater, Honored Artist of Ukraine Stepan Volodymyrovych Pasichnyk (born in 1965). Stepan Pasichnyk is an actor, a director with a philosophical mindset, a theater teacher, a poet, a playwright, who has an unparalleled multifaceted talent, a unique worldview, tireless creative energy, and his performances arouse the interest not only of theater critics and theater historians, but also of a large audience, including youth. At the same time, there is currently only one scientific article that examines the creative method of the artist on the earlier material of 1990–2000 (Kovalenko, 2012b), also the articles of same author in periodicals (Kovalenko, 2012a, Shchukina-Kovalenko, 2021). Another scientific article is devoted to the musical component of one of the director's performances (Liubchenko, 2021); there are also reviews of selected S. Pasichnyk's performances (Lohvynova, 2016; Chepalov, 2018; Shvets, 2013; Poliakova, 2016). Therefore, the question remains almost unsolved.*

***Objectives and methods of the research.***

*The purpose of this study is to reveal the peculiarities of S. Pasichnyk's stage techniques, his method and style of work on the play, which are characteristic of his staging culture. The methods of systematization and generalization of scattered information are applied, in particular, from our own theater-critical experience of analyzing S. Pasichnyk's plays, as well as biographical, historical-chronological, comparative and interpretive approaches with elements of the reconstructing the performances.*

***Results and conclusion.***

*S. Pasichnyk's directing has undergone a significant evolution, from the "demonstration" type (1990–2000) to deeply realistic and, at the same time,*

*theatrically imaginative performances, in which the director seeks to reveal and present the personality of the actor. As a director, S. Pasichnyk gravitates towards the genre of tragicomedy, however, due to the individualization of the techniques used, the form of his dramatic performances is always changing, and his philosophical views correspond to the existential directing in the art of dramatic theater. In a triumvirate with the painter Tetiana Medvid and the composer Hennadii Frolov, the director aims to recreate an ambivalent environment and a variable musical and intonation sphere on the stage, which help the viewer to perceive not only the plot, but also the parable behind it. The director uses music as a component of the dramatic plan of his performances, widely applying the leitmotiv principle. Musical accompaniment often appears in his performances as a “counterpoint” to the action, revealing the director’s subtext of the verbal text. Over the years, S. Pasichnyk developed his own unique method of text analysis. The actor in his performance is not only a character, but also a personality. The director skillfully uses, in particular, such a technique as “activated character”. Over the last decade, S. Pasichnyk’s repertoire includes world and Ukrainian classics, as well as the best modern European dramas. At the same time, in his performances, he acts not only as their director, but as a thoughtful interpreter, subjecting to revision both the genre and the style of the author’s work.*

*In the context of modern theatrical searches, Stepan Pasichnyk’s directing is a reflection of the essence of the period when (in the 1930s) the natural path of Ukrainian theater development was interrupted or artificially suspended. In his opinion, in order to move forward, it is necessary to restore an important link that was roughly torn from the chain of Ukrainian culture. The director brings back the modernist means of theatrical expressiveness developed on the basis of national ethical and aesthetic traditions, and conveys them from the stage in a unique creative manner. So, the activity of the Kharkiv artist undoubtedly deserves further fundamental research.*

**Keywords:** *Stepan Pasichnyk; the Kharkiv Taras Shevchenko Academic Drama Theater; stage direction; performance; analytical method; style; rehearsal period; stage character; staging technique; “Beauty Queen”; “Tango”; “Two-Step on Suitcases”.*

*Стаття надійшла до редакції 11 грудня 2022 року*

Розділ 3.

**ТВОРЧА Й ОСВІТНЯ ДІЯЛЬНІСТЬ В СИСТЕМІ  
ІНТЕРДИСЦИПЛІНАРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ**

УДК 78.071.01/.2

DOI 10.34064/khnum1-6612

*Клендій Олександра Юрївна*

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
аспірантка кафедри історії української та зарубіжної музики

e-mail: sashader2018@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-5478-1653

**Музична редакція в аспекті міждисциплінарних зв'язків  
(сторінками зарубіжних досліджень)**

*Музичні редакції є доказом складної упорядкованості всіх сторін творчого процесу: музикантові-практику вони надають можливість виявити позицію композитора щодо виконавських норм свого часу, їхньої підпорядкованості художньому задуму; мета ж редактора полягає у наближенні до максимально точного відтворення авторської концепції через подолання «відстані» у виконавських практиках різних епох. Процес аналітичного осмислення музичної редакції як явища активізувався від другої половини ХХ століття, сприяючи появі зарубіжних досліджень, у яких акцент зроблено на міждисциплінарних зв'язках із запровадженням у музикознавстві методів критичної оцінки та соціалізації творів. Мета нашої статті полягає в систематизації цих аналітичних результатів з подальшим уведенням їх у вітчизняну наукову практику. Близькі міждисциплінарні зв'язки філології та музикознавства дозволили простежити як відповідність між ними, так і відокремити музичне редагування в самостійну область, одна з найбільш*

*вагомим ознак якої – взаємодія автора (композитора) та редактора-інтерпретатора у процесі створення музичної композиції.*

**Ключові слова:** *музичне мистецтво, музичне редагування, музична редакція, текстологія, першоджерело, міждисциплінарні зв'язки філології та музикознавства, метод критичної оцінки, соціалізація творів.*

### **Постановка проблеми.**

Питання редакцій музичного твору, редакторської діяльності як такої – невід'ємна частина музично-історичного процесу. Це та область музикознавчого знання, яка, перебуваючи на стику композиторської творчості та виконавської інтерпретації, може багато про що розповісти: вказати на особливості жанру в аналізований період, розкрити рівень технічної майстерності музикантів, виявити канони виконавського стилю та звукообразу інструмента, позначити пріоритети образно-змістовної спрямованості.

Поняття музичної редакції – композиторської чи виконавської – стосується групи нотних текстів, створених із конкретною метою: зміни музичного першоджерела чи на етапі його створення, чи згодом. Серед її функцій – адаптація нотного матеріалу до виконавчих реалій іншої епохи, інтерпретація авторського задуму. Редакція, виступаючи як окремий випадок текстології як науки у спеціальній професійній галузі – музичному мистецтві – постає як системне явище, що дозволяє при його розгляді сфокусувати увагу на низці питань, а саме: співвідношенні композиторського задуму та виконавського прочитання; причинах виникнення редакцій та їх зв'язках із виконавськими настановами часу та органологією; механізмах виявлення процесів оновлення у контексті стійкості традицій, інерційності сприйняття та специфіки їх відображення у нотному тексті як композиторського оригіналу, так і редакції.

Втім, незважаючи на те, що редагування може розглядатися на сучасному етапі як один із видів діяльності в текстології<sup>1</sup>, все ж таки

---

<sup>1</sup> Від кінця 1990 років назва «текстологія», по суті, стала терміном-«парасолею», оскільки співвідноситься з цілим рядом понять, на що вказує у своїй книзі «*Textual*



слід розуміти, що спочатку ця дисципліна була спрямована на вивчення текстів давнини (починаючи з Античності) і мала на меті відновлення максимально точного тексту першоджерела (нерідко записаного зі слів) через порівняльне вивчення рукописних та інших текстових варіантів (редакцій).

Однак специфіка виникнення музичних редакцій наближена до процесу літературного редагування, що дає право звернутися до визначення редакції з погляду філології (літературознавства), оскільки очевидним є вплив методів однієї галузі знань (філологічної) на методи, що застосовуються в іншій (музичній). Цю думку неодноразово підкреслюють у своїх працях зарубіжні дослідники – Дж. Грієр (Grier, 1996), Дж. Мак-Ган (McGann, 1992), К. Х. Хілзінгер (Hilzinger, 1974), Ф. Бретт (Brett, 1988).

Для розуміння еволюції музичної редакції слід окреслити коло понять, що розкривають багатозначність та дискусійність самого явища редагування.

Враховуючи механізм взаємодії філологічних та музичних підходів до редакторської роботи, надамо визначення самого її терміна. Так, «під редакторством (пер. з лат. – *redactus* – упорядкований) розуміють обробку, підготовку рукопису редактором до друку, головним чинником якого стає вдосконалення авторського рукопису, не змінюючи внутрішню концепцію, зводячи до мінімуму правки, відчуваючи стилістику, тактовність та чуття слова» (Бусел, 2005: 1207). Тобто літературне редагування передбачає опрацювання тексту відповідно до культурно-історичних умов, визначальним критерієм якого є воля автора.

---

*Scholarship: An Introduction*» Девід Гретхем (*David C. Greetham*): «Текстологія – дисципліна, що тоне в морі термінів: перелікова бібліографія, систематична бібліографія, описова бібліографія, аналітична бібліографія, історична бібліографія та текстова бібліографія, текстологічний аналіз та текстологічна критика, редагування текстів, документальна щодо таких старіших розподілів, як епіграфіка, палеографія, кодикологія і дипломатія, філологія та історична критика, вища та нижча критика, всіх, до яких ще можуть звертатися текстологи. І, якби ця какофонія була недостатньо гучною, недавня анексія “тексту” літературознавцями та критиками, що відмовилися від авторів, творів та історії, призвела до ще більшої двозначності та ще однієї боротьби за право володіння термінами» (Greetham, 1994/2015: 586).

Узагальнюючи пояснення щодо цього терміну, наведені в довідковій літературі, можна виокремити певні підходи до обробки матеріалу.

1. Переробка тексту самим автором, яка сприяє приведенню матеріалу до ладу, завершення певного етапу робочого процесу, що закладено в етимології слова «редакція» (від латинського – упорядкування) (Бибик, Сюта, 2006: 463).

2. Обробка тексту сторонньою особою – редактором – для підготовки твору до видання. Можлива і переробка самим автором будь-якої частини, враховуючи рекомендації критиків.

3. У практиці редагування старовинної літератури – ситуація співавторства, коли переписувач (редактор) вносив текстові зміни, виступаючи в ролі як редактора, так і співавтора. Відповідно до цього, можна виділити *авторську переробку тексту* для покращення твору, зважаючи на рекомендації критиків та редакторів (Ковалів, 2007: 575).

Якщо екстраполювати наведені визначення на область музичного редагування, то сенсу першого з них відповідає *композиторська редакція нотного тексту*; другого – *редакція, здійснена сторонньою особою – редактором*, у ролі якого може бути музикант-виконавець. На підтвердження сказаного наведемо роз'яснення з «Великого тлумачного словника сучасної української мови»: «... редакція є варіантом літературного або музичного твору чи окремої його частини, *виконавською* [курсив наш – О. К.] обробкою музичного твору» (Бусел, 2005: 1207).

**Останні дослідження і публікації.** Зацікавленість наукової спільноти питаннями музичного редагування значно актуалізується у другій половині ХХ століття. Ряд дослідників звертається до *історичної генези редакцій*, функцій останніх у період становлення музичної думки: Ф. Бретт (Brett, 1988), М. Бент (Bent, 1994), Р. Тарускін (Taruskin, 1995), Дж. Гріер (Grier, 1996), С. Хаммонд (Hammond, 2007). Автори здійснюють історичний екскурс в епоху створення ранніх музичних полотен, коли розвиток книго- та нотодрукування дозволив фіксувати першоджерело та розглядати його, умовно, як певну точку відліку для подальшого редагування. В роботах 1980-х починає домінувати підхід до розуміння редагування *як соціальної реклами*. Саме тоді Дж. Мак-Ган та Д. Ф. Маккензі стали говорити про адап-

тованість текстів до виконавських уявлень сучасності (тобто про *соціалізацію* творів), заперечуючи повну залежність твору від автора (McGan, 1992; McKenzie, 1999). У цьому випадку згадані дослідження Дж. Грієра та С. Хаммонд продовжують намічену тенденцію.

Проблеми музичного редагування актуалізуються і набувають своєї специфічної професійної спрямованості в дослідженнях, присвячених окремим творам у тій чи іншій області виконавства (фортепіанного, скрипкового та ін.). Зокрема, у вітчизняному музикознавстві накопичений такого роду матеріал щодо редакторських прочитань. Це праці А. Грищенка (2015), Володимира та Ірини Ходоровських (2016), Н. Зимогляд (2016), Г. Панкової (2013), М. Екман (2018), Л. Запевалової (2021). Зацікавленість питаннями редакторської діяльності здебільшого реалізується на матеріалі вивчення фортепіанної музики через аналіз редакторської роботи виконавців над музичним текстом.

Втім зазначимо недостатність розкриття цього напрямку, який потребує подальшого поглибленого вивчення. Цим обумовлюються *актуальність та новизна запропонованої статті*, в якій зроблено крок до розширення інформації стосовно музичного редагування через залучення матеріалу досліджень зарубіжних авторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

**Мета статті** полягає в систематизації аналітичних результатів досліджень низки зарубіжних авторів у вивченні явища музичного редагування з позиції міждисциплінарних зв'язків.

**Методологія дослідження.** У статті застосовуються: *історичний метод*, що виявляє особливості зародження і становлення процесу музичного редагування та розвитку редакції як явища; *методи термінологічного аналізу, узагальнення та систематизації*, у зв'язку із вивченням позицій дослідників у розкритті питань музичного редагування в аспекті взаємодії філології та музикознавства.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Розвиваючи ідею міждисциплінарних зв'язків – музикознавства та філології – в сфері редагування, канадський вчений Дж. Грієр найбільш дієвими для музичної аналітики вважає *методи критичної оцінки та соціалізації творів*. Перший – один із провідних у критичній текстології. Він спрямований на усунення *принципу виниклої помилки*

(*stemmatic filiation*). На прикладі діяльності вчених сучасності в бібліотеці Олександрії, які відновлювали текст Гомера (VIII–VII ст. до н. е.), Дж. Грієр демонструє вірогідність хибного тлумачення першоджерела, що закріплюється у наступних редакційних варіантах на правах цієї початкової загальної помилки. Її усунення стає можливим лише через позицію критичного ставлення до аналізованого тексту (літературного, музичного) з професійним розумінням його особливостей та історичного контексту (Grier, 1996: 16). Не менш значущим Дж. Грієр вважає *метод соціалізації витворів мистецтва* у музичному редагуванні. Яскравим прикладом подібної взаємодії автор називає співпрацю композитора та виконавця в період написання твору, як, наприклад, у випадку з Й. Брамсом та Й. Йоахімом у процесі роботи над Скрипковим концертом ор. 77 (Grier, 1996: 18). В основі цього методу редагування лежить залежність автора від навколишнього соціуму, епохи і сучасної йому виконавської традиції, які створюють контекст твору, впливаючи на початковий задум. Інакше кажучи, при всій своїй інноваційності, твір не може бути відірваний від традиції, саме тому композитор повинен враховувати названий фактор, орієнтуючись як на слухацьку аудиторію, так і на виконавський феномен. У такому разі, можна сказати, що автор вже на початковому етапі умовно виступає як редактор, беручи на себе відповідальність за подальше просування свого «продукту».

Розділяючи думку вченого щодо тісного взаємозв'язку філологічної науки і музикознавства у питаннях редагування, додамо, що наведені методи вказують на різні завдання, які стоять перед дослідником та виконавцем при опрацюванні музичної редакції, а також на різний рівень взаємин між редакцією та оригіналом. Ситуація виправлення загальної помилки передбачає роботу з артефактом, що вже відбувся, який отримав ряд редакційних змін, що може розглядатися як втручання «ззовні». При цьому ланцюг не переривається, продовжений далі новим дослідником / редактором / музикантом. В іншому випадку – соціалізації витвору мистецтва – творчий процес постає в динаміці, у найважливішій та цікавій фазі свого буття, розкриваючись немов зсередини. При зіставленні з музичним мистецтвом з'являються певні паралелі: втручання ззовні можна порівняти з *виконавськими редакціями*

ями композиторських оригіналів, тоді як процес редагування нотного тексту на момент його створення аналогічний *композиторській редакції*. В останньому випадку участь виконавця як консультанта відкриває унікальний вимір редагування, притаманний саме музичному мистецтву, який передбачає механізм подальшої комунікації – композитор-виконавець-слухач, з обов'язковим виходом на концертну сцену, презентацією твору аудиторії.

Не менш важливим і доречним стає і літературознавчий термін «*філологічні пам'ятники*», який використовується Дж. Грієром стосовно музичних творів минулого, що закріпилися в музичній та виконавській практиці на правах канону. Автор підкреслює, що в музиці XIX століття культивувалося максимальне збереження текстів-«пам'ятників», тобто відтворення оригіналу в первозданному вигляді. Як приклад, наводиться випуск повного зібрання творів І. С. Баха у 1850 році (*Bach-Gesellschaft*), В. А. Моцарта (*Alte Mozart-Ausgabe (AMA)*, 1877–1883)<sup>2</sup>. На думку дослідника, відмова від переваг «чистоти» першоджерела відбулася у XX столітті, будучи прийнятною музичною спільнотою, що дозволило зробити процес адаптації творів минулого динамічнішим та різноманітнішим за змістом і жанровим наповненням. Доповнимо, що причини критичного ставлення з боку музикознавців-редакторів до перших повних видань спадщини композиторів мали всі підстави: деякі твори В. А. Моцарта були відкриті вже після видання зібрання серії *AMA*, презентація інших, на думку фахівців, була недостатньо задовільною. Але, водночас, найважливішим напрямом музичної редакторської роботи XIX століття було створення канону – текстів, які мали таку ж значимість, як «їхні аналоги в літературі та політичній історії», на підставі яких і сформувалося ядро виконавського репертуару (Grier, 1996: 20).

Узагальнюючи спостереження канадського вченого, відзначимо, що у *процесі соціалізації* музичний твір зазнає низки змін, проте саме початковий задум композитора визначає ту остаточну форму, яка буде представлена слухачеві. Іншими словами, автор, перебуваючи у пев-

---

<sup>2</sup> Оригінальним розвитком цієї ідеї можна вважати рух *Historically Informed Performance* у XX–XXI століттях.

ній системі історичних координат, спрямовує процес редагування вже на момент створення композиції. Саме здатність композитора вловити прогресивні тенденції, які будуть сприйняті слухачською аудиторією та згодом переведені у статус норми, програмує майбутній успіх музики.

Ідея *соціалізації витворів мистецтва* (за Дж. Гріером) отримує цікавий розвиток у дослідженні С. Хаммонд<sup>3</sup> (Hammond, 2006: 5), присвяченому вивченню вокального жанру мадригалу в контексті культури XV–XVII століть, питанням нотодрукування та видання музичних творів тієї епохи. Аналізуючи німецькі редакції італійських мадригалів XVI століття, авторка підкреслює значимість фігури редактора-інтерпретатора, в ролі якого могли виступати виконавець, композитор, викладач музики, видавець та поет (переклад італійських текстів). Кожен з них, виходячи зі своїх професійних завдань та вимог аудиторії, доповнював оригінал власним баченням, виступаючи у цьому випадку в ролі співавтора. Відповідно, зміни, корегування, що вносилися редакторами, робилися для тогочасного споживача. Тобто очевидна дія методу *соціалізації творів мистецтва* (J. Grier), яка у С. Хаммонд отримує визначення *соціальної адаптації текстів* (Hammond, 2007: 2). Така адаптація іншомовних музичних артефактів, у згаданому випадку, італійського мадригалу німецькими авторами, зіграла роль своєрідної «реклами» жанру, сприяла створенню «*трансевропейської музичної мови*» (там само). Працюючи з нотним текстом, редактори виступали у ролі посередників між композитором та публікою: стандартизували позначення, виправляли очевидні їм помилки, вносячи цим власні спотворення, що загалом впливало на музичний текст. На думку дослідниці, у цьому вбачається відображення загальної тенденції у музичному редагуванні XVI–XVII століть – періоду амбітної «боротьби за титульний аркуш», на якому редактор поставав як співавтор твору. Мотивованість та бажання редакторів бути впізнаними реалізовувались через *індивідуальний редакторський стиль*, який виявлявся у прагнен-

---

<sup>3</sup> С'юзан Хаммонд / S. L. Hammond – музикознавиця, професорка, чії дослідження присвячені музиці раннього Нового часу (XV ст.) та Бароко, творчості К. Монтеверді. Авторка проєкту «Клаудіо Монтеверді: Довідник з досліджень та інформації» (*Routledge Music Bibliographies*).

ні популяризувати італійський мадригал шляхом пояснення невідомих «знаків» у тексті. Прирівнюючи процес редагування, що дозволяв через адаптацію творчо трактувати музику і текст, до інтерпретації, С. Хаммонд виокремлює три типи редакторів вокальних творів – це *компілятори, перекладачі та поети*. Усі вони були орієнтовані на споживчий попит, що ставило перед ними певні завдання та визначало ступінь змін музично-поетичного вихідника. «Компілятори» більшою мірою механічно обробляли текст без втручання у його внутрішню структуру. «Перекладачі» компілювали текст, одночасно адаптуючи його з урахуванням власних уявлень про правила перекладу, точного донесення авторського змісту. У свою чергу, «поети» виконували роль співавтора твору, оскільки переклад на іншу мову доповнювався поетичним баченням, індивідуальним стилем, що перекладав редакторський акт у розряд творчої «майстерні» (там само).

Розглянувши наведені дослідницею факти, зазначимо, що цей приклад може бути підтвердженням поширеності у старовинній музичній практиці, за аналогією зі стародавньою літературою, такого роду редакторської діяльності, як переписувач-співавтор. Важливим, на нашу думку, виявляється висновок С. Хаммонд про рівнозначну авторитетність для мистецтва Нового часу обох фігур: композитора як творця тексту та редактора як його оброблювача. Кожен із них однаково впливав на остаточний художній результат. Це також може слугувати аргументом на користь того, що вже в музичному мистецтві XVI–XVII століть були сформовані основні підходи до роботи над нотним текстом, що у подальшому отримали реалізацію у вигляді *автентичних* (у суворій відповідності до часу виникнення тексту), *адаптовано-академічних* та *романтизованих* моделей інтерпретування. Незалежно від того, що розглянутий С. Хаммонд процес торкався переважно вербально-поетичної сфери, його принципи діяли і в музичному мистецтві. Зокрема, визначені нею типи редакторів актуальні і тут, незважаючи на уніфікованість мови музики, яка не потребує перекладу як вербальна. Вирішальним у визначенні ступеня втручання стає згодом не стільки сам факт образно-змістовної доступності (відповідність німецького перекладу італійському музично-поетичному першоджерелу), скільки початкова творча спрямованість самого редактора, практична мета, яку він переслідував.

Хто виступає в його ролі? Композитор чи виконавець? Саме це питання стає часом визначальним у спрямованості характеру змін. Додамо лише, що співавторство, як один із найвищих проявів редакторської роботи, було загальноприйнятим, наприклад, і для старовинної практики скрипкового музикування, про що свідчать типові для доби Бароко приклади, коли виконавці (Ф. Джемініані, А. Вівальді) доповнювали власним авторським матеріалом твори своїх колег-сучасників (А. Кореллі, Дж. Тартіні).

Проте, захопленість соціальною адаптованістю музичного тексту може загрожувати порушенням цілісності первісного задуму авторського оригіналу, на що звертав увагу навіть послідовник цієї теорії Дж. Грієр. За його словами, редактори не лише стандартизують позначення, адаптуючи твори до поточних виконавських норм, але, виправляючи помилки, вносять власні спотворення та загалом впливають на музичний текст (Grier, 1996). Він, як і інші дослідники – Г. Генлі, Ф. Бретт – вказує на першорядність уртексту, наголошуючи, що «повага» до письмового «артефакту» дозволяє зберегти унікальність створеного, а критичність редакторського мислення визначає в результаті успішність редакторської діяльності (Henle, 1954; Brett, 1988).

Розвиваючи цю думку, Дж. Грієр торкається питань «вірного» тлумачення авторського тексту (*correct reading*), відзначаючи, що *редагування* – процес, в основу якого покладено *обґрунтовану виборність*, засновану на знаннях та вміннях, що й утворюють критичне мислення. Він наголошує на тому, що баланс між авторитетністю автора та обізнаністю редактора обумовлює більш виважений підхід до оброблюваного тексту. Доповнює ці міркування думка Ф. Бретта, який пов'язує успіх остаточного варіанта твору «з інтуїтивним відчуттям самої музики, яке не існує без самосвідомості редактора» (Brett, 1988: 21), тим самим підтримуючи *теорію критичної оцінки*, розглянутої вище.

Г. Генлі фокусує увагу на тому, що автограф і перше видання (*first edition*) можуть відрізнитися, що ставить під питання правомірність розгляду «*first edition*» в якості уртексту. Надалі, рішення про походження того чи іншого джерела приймає безпосередньо редактор. Так само й виконавець, вивчаючи такого роду розбіжності (автогра-



фа та *first edition* – умовного уртексту), може брати цей факт до уваги і залишати за собою право вибору редакційного варіанта (Henle, 1954: 18). На наш погляд, висловлені вченими-практиками сумніви в «істинності» уртексту, хоча і можуть бути сприйняті критично, але видаються не безпідставними, оскільки, за аналогією з філологією, в музичному редагуванні виникає згаданий вище *принцип виниклої помилки*, який потребує не лише більш ретельного та осмисленого розгляду з боку вчених-аналітиків, а й усвідомленого підходу виконавців до вибору тієї чи іншої редакції.

### **Висновки.**

Питання редагування досі залишаються актуальними для сучасної музичної науково-творчої діяльності. Наприклад, в еволюції скрипкового мистецтва формування звукообразу інструмента супроводжувалося постійним удосконаленням технічних прийомів та виконавських норм, збагаченням жанрової палітри, ускладненням репертуару залежно від історико-стильових тенденцій у музичному мистецтві. Необхідність поширення музичного матеріалу, нерідко в умовах іншої культурної традиції, його адаптації до виконавських реалій іншої епохи, прагнення до інтерпретації авторського задуму знаходили відображення у створенні редакторських варіантів, спрямованих на *соціалізацію творів*, їх подальшу популяризацію.

Генезис музичної редакції нерозривно пов'язаний зі сферою філології, що пояснює існуючі у музикознавстві підходи до вивчення специфіки музичного редагування, аналогічні й близькі за термінологією літературознавчим. До таких належать виокремлені зарубіжними авторами *метод критичної оцінки* і тенденція до *соціалізації творів*, поняття *філологічної пам'ятки*, проекцією якого постає *композиторське першоджерело (holograph manuscript, first edition)*; типологія редакторської діяльності залежно від ступеню втручання в авторський текст – спеціалізації «компілятор», «перекладач», «поет», які у музичній практиці відповідно представлені як *copyist, arranger, editor*.

**Перспективи** представленого дослідження полягають у подальшому вивченні специфіки музичного редагування як феномена, в якому відображено всю складність творчих відносин між композитором, редактором та виконавцем. Заслуговує на увагу розглянутий у стат-

ті міждисциплінарний аспект, який дозволяє залучити нові методи до вивчення цього процесу. Перспективним видається і порівняльний аналіз позицій вітчизняних та зарубіжних дослідників у питаннях редакції музичних творів.

## ЛІТЕРАТУРА

- Биби́к, С. П., Сьота, Г. М. (2006). *Словник іншомовних слів: тлумачення, словотворення та слововживання*. С. Я. Єрмоленко (ред.). Харків: Фоліо.
- Бусел, В. Т. (гол. ред.-уклад.) (2005). *Великий тлумачний словник сучасної української мови*. Київ; Ірпінь: Перун.
- Грищенко, А. П. (2015). Ферруччо Бузоні та його редакція «Добре темперованого клавіру»: творчі пошуки музиканта та їх втілення в збірці Й. С. Баха. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*, 2, 199–205, [http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm\\_2015\\_2\\_39](http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2015_2_39).
- Екман, М. С. (2018). Традиції редакторського ремесла «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха у фортепіанному виконавстві Ф. Бузоні. У зб. *Сучасні тенденції розвитку науки і освіти в умовах поглиблення євроінтеграційних процесів*, сс. 64–66. Мукачево: Вид-во МДУ.
- Запєвалова, Л. (2021). Другий фортепіанний концерт (Сі-бемоль-мажор) Людвіга ван Бетховена: у «пошуках» авторського стилю. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4 (52–53), 35–47, DOI: 10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251793.
- Зимогляд, Н. Ю. (2016). Ціннісні орієнтири музичної творчості (на прикладі виконавських редакцій «Прелюдії, фуги і варіації» С. Франка). *Культура України*, 4, 55–65, [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum\\_2016\\_54\\_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2016_54_7)
- Ковалів, Ю. І. (авт.-уклад.). (2007). *Літературознавча енциклопедія*. (Тт. 1–2). Т. 2: М–Я. Київ: ВЦ «Академія».
- Панкова, Г. (2013). Ліризм та емоційність як визначальні характеристики музики А. Веберна (на основі редакції Петером Штадленом Варіацій ор. 27). *Київське музикознавство*, 47, 188–196, [http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz\\_2013\\_47\\_22](http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2013_47_22)
- Ходоровський, В. І., Ходоровська, І. М. (2016). Фортепіанні сонати Л. В. Бетховена: принципи редагування О. Б. Гольденвейзера. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*, 1, 62–66, <https://doi.org/10.28925/2518-766X201616267>

- Bent, M. (1994). Editing early music: the dilemma of translation. *Early Music*, 22 (3), 373–392, <http://www.jstor.org/stable/3128085>
- Brett, Ph. (1988). Text, Context, and the Early Music Editor. In Kenyon, N. (Ed.). *Authenticity and Early Music: A Symposium*, pp. 83–114. Oxford: Oxford University Press.
- Greetham, D. C. (1994/2015). *Textual Scholarship: An Introduction*. New York: Routledge, <https://doi.org/10.4324/9780203821220>
- Grier, J. (1996). *The critical editing of music: history, method, and practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hammond, S. (2007). *Editing Music in Early Modern Germany*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315094687>
- Henle, G. (1954). Über die Herausgabe von Urtexten. *Musica*, 8, 377–380.
- Hilzinger, K. H. (1974). Über kritische Edition literarischer und musikalischer Texte. *Euphorion*, 68, 198–210.
- McGann, J. J. (1992). *A Critique of Modern Textual Criticism*. Charlottesville, VA: University of Virginia Press.
- McKenzie, D. F. (1999). *Bibliography and the Sociology of Texts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Taruskin, R. (1995). *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press.

## REFERENCES

- Bent, M. (1994). Editing early music: the dilemma of translation. *Early Music*, 22 (3), 373–392, <http://www.jstor.org/stable/3128085> [in English].
- Brett, Ph. (1988). Text, Context, and the Early Music Editor. In Kenyon, N. (Ed.). *Authenticity and Early Music: A Symposium*, pp. 83–114. Oxford: Oxford University Press [in English].
- Busel, V. T. (Ed.). (2005). *The large explanatory dictionary of the modern Ukrainian language* Kyiv; Irpin: Perun [in Ukrainian].
- Bybyk, S. P., Siuta, H. M. (2006). *Dictionary of foreign words: interpretation, word formation and word usage*. S. Ya. Yermolenko (ed.). Kharkiv: Folio [in Ukrainian].
- Ekman, M. S. (2018). Traditions of the editorial craft of J. S. Bach's "Well-Tempered Clavier" performed for piano by F. Busoni. In *Modern trends in the development of science and education in the context of deepening European*

- integration processes*, pp. 64–66 Mukachevo: Mukachevo State University Press [in Ukrainian].
- Greetham, D. C. (1994/2015). *Textual Scholarship: An Introduction*. New York: Routledge, <https://doi.org/10.4324/9780203821220> [in English].
- Grier, J. (1996). *The critical editing of music: history, method, and practice*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
- Hammond, S. (2007). *Editing Music in Early Modern Germany*. London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315094687> [in English].
- Henle, G. (1954). Über die Herausgabe von Urtexten. *Musica*, 8, 377–380 [in German].
- Hilzinger, K. H. (1974). Über kritische Edition literarischer und musikalischer Texte. *Euphorion*, 68, 198–210 [in German].
- Hryshchenko, A. P. (2015). Ferruccio Busoni and his edition of the “Well-tempered clavier”: the creative search of the musician and their translation in the collection of J. S. Bach. *International journal: Culturology. Philology. Musicology*, 2, 199–205, [http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm\\_2015\\_2\\_39](http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2015_2_39) [in Ukrainian].
- Khodorovskiy, V. I., Khodorovska, I. M. (2016). L. Beethoven’s Piano Sonatas: Goldenweiser’s Principles of Editing. *Musical art in the educological discourse*, 1, 62–66, <https://doi.org/10.28925/2518-766X201616267> [in Ukrainian].
- Kovaliv, Yu. I. (author-compiler). (2007). *Literary encyclopedia*. (Vols. 1–2). Vol. 2: M–Ya. Kyiv: VC “Akademiia” [in Ukrainian].
- McGann, J. J. (1992). *A Critique of Modern Textual Criticism*. Charlottesville, VA: University of Virginia Press [in English].
- McKenzie, D. F. (1999). *Bibliography and the Sociology of Texts*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
- Pankova, H. (2013). Lyricism and emotion as defining characteristics of A. Webern’s music (on the example of edition of the Variations op. 27 by Peter Shtadlen). *Kyiv musicology*, 47, 188–196, [http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz\\_2013\\_47\\_22](http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2013_47_22) [in Ukrainian].
- Taruskin, R. (1995). *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press [in English].
- Zapevalova, L. (2021). Second Piano Concerto (B-dur) by Ludwig van Beethoven: in “searching” of the author’s style. *Journal of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, 3–4 (52–53), 35–47. doi: 10.31318/2414-052X.3-4(52-53).2021.251793 [in Ukrainian].

Zymohliad, N. Yu. (2016). Value orientation of music performance (drawing on the performance interpretations of “Preludes, Fugues and Variations” by C. Franck). *Culture of Ukraine*, 4, 55–65, [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum\\_2016\\_54\\_7](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2016_54_7) [in Ukrainian].

### ***Oleksandra Klendii***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student,  
the Department of History of Ukrainian and Foreign Music  
e-mail: sashader2018@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-5478-1653

### **Music editing in the aspect of interdisciplinary connections (according to pages of foreign studies)**

#### ***Statement of the problem.***

*Editing of a musical work and editorial activity as such is an integral part of the music-historical process. This is the area of musicological activity that, being at the junction of composer creativity and performing interpretation, can tell a lot: to point out the peculiarities of the genre in a certain historical period, to reveal the level of technical skill of the musicians, the canons of the performance style and sound image of the instrument, to mark figurative and substantive priorities. Since the second half of the 20th century, research on the topic of music editing has been spreading, in which the emphasis is placed on the interdisciplinary connections of musicology and philology (Brett, 1988; Bent, 1994; Grier, 1996; Hammond, 2007). In Ukrainian musicology (Hryshenko, 2015; V. & I. Khodorovski, 2016; Zymohliad, 2016: Pankova, 2013; Ekman, 2018; Zapevalova, 2021 and other), music editing was mostly considered on the materials of piano works through the analysis of the work of musician-editor on a music piece.*

#### ***Objectives, methods, and novelty of the research.***

*However, we note the insufficiency of disclosure of this direction that requires further in-depth study. This determines the relevance and novelty of the article, which include systematized analytical results of research of the second half of the 20<sup>th</sup>–beginning of the 21<sup>st</sup> century on the issues of music editing, in the aspect*

*of connections between musicology and philology. The purpose of the article is to systematize the research materials of a number of foreign authors on the study of the phenomenon of music editing from the standpoint of interdisciplinary connections. The article uses the historical method, which reveals the peculiarities of the origin and formation of the process of music editing and its development as a phenomenon; methods of terminological analysis, generalization and systematization, in connection with the study of the positions of researchers in the disclosure of the above-mentioned problems.*

**Results and conclusion.**

*When developing the idea of interdisciplinary relations – musicology and philology in the field of editing – a Canadian Researcher J. Grier (1996) considers the ‘methods of critical assessment’ and ‘composition socialization’ to be the most effective for musicology. The literary term ‘philological monument’ projected by J. Grier onto a musical composition of the past, which consolidated in musical and performing practices on the rights of a canon, is equally important and relevant. In the work by S. L. Hammond (2006: 2), which covers the investigation of madrigal vocal art within the context of 15<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> century culture, the significant role of the figure of editor is emphasized, which could be played by a performer, a composer, a music teacher, a music publisher or a poet (the translator of the Italian texts). Each of them could complement the original work by their own vision acting as a co author. Consequently, changes and adjustments contributed by the editor were made for the contemporary consumers in order to popularize the musical works.*

*The necessity of musical material distribution, often under the conditions of other cultural traditions, its adaptation to the performance realities of the other period, the pursuit for the interpretation of author’s intentions reflected in the creation of editorial versions directed on socialization of compositions and their further spread.*

**Keywords:** *music editing; music edition; textology; first edition; musical art; interdisciplinary connections of philology and musicology; method of critical evaluation; socialization of pieces.*

*Стаття надійшла до редакції 11 березня 2023 року*

UDC 378.147

DOI 10.34064/khnum1-6613

***Alona Yurzhenko***

Kherson State Maritime Academy,  
PhD in Pedagogy, Senior Lecturer,  
The English Language Department for Maritime Officers  
e-mail: helen18@online.ua  
ORCID iD: 0000-0002-6560-4601

***Olena Kononova***

Maritime Applied College of Kherson State Maritime Academy,  
First Category Teacher  
e-mail: konon2017@ukr.net,  
ORCIDiD:0000-0003-0403-7292

**Features of distance teaching of foreign language  
for future seafarers: module “Art”**

*In this study, the problems of distance teaching of a foreign language to future seafarers are highlighted, namely: the “Art” module. The article’s objective is to investigate the organization of the learning process, the selection of methods and means of distance learning, the peculiarities of teaching of a Foreign Language in the context of maritime subjects. The role of art in the life of a cadet of higher maritime institution is analyzed. The study shows methods of distance learning of a foreign language using the platform Moodle as an example. A number of activities of the “Foreign Language” electronic course (“Art” module) on the Moodle platform are given. The advantages and disadvantages of using the platform Moodle while studying the “Art” module are highlighted. The results of the study show that the “Arts” module helps cadets improve their language competence and develop critical thinking, which allows them to be more successful in their future professional activities.*

**Keywords:** Moodle, distance learning, English for specific (marine) purpose, marine specialist, art.

### **Statement of the problem.**

Art is an integral part of person's life. We are eager to creativity, expressing in such way our emotions, thoughts, feelings. Every art has its own language, for example painting talks to us with a help of lines and colours, literature – with a help of words, and music – with sounds.

Seafarers often spend long periods of time away from their families and loved ones, and this can lead to feelings of isolation and loneliness. Engaging in creative activities like art can provide a source of emotional release, stress relief, and a sense of accomplishment, which can improve mental health and well being. The role of art in the life of a cadet of a higher maritime institution can be diverse and beneficial in many ways. Whether as a form of personal expression, a way to learn about different cultures, a professional skill, or a means of building teamwork, art can enrich a cadet's experience and prepare them for success as a seafarer.

That is why, when studying foreign languages, the basic knowledge of which is so necessary in maritime professions, the study of vocabulary related to art becomes important. The special module “Art”, included in the educational course “Foreign Language”, helps to accomplish this task. At the same time, in modern conditions, for various reasons, teaching a foreign language (as well as other disciplines) takes place remotely, which makes it necessary to master new computer technologies that provide this process.

**Analysis of publications according the topic.** Many scientists have conducted their research on distance learning especially while COVID-19. It should be noted that the importance of the distance learning system is evidenced by the growing number of works. Thus, studies of general didactic problems of distance learning were carried out by N. Boychuk, A. Voronkin, V. Hrytsak, I. Derkach, V. Datsyuk, L. Dobrovol'ska, B. Shunevych. In particular, the organization of distance learning in the professional training of future specialists were engaged by Yu Vasylevich, O. Kalitseva, S. Romaniuk, L. Trebyk (explored about upgrading the



qualifications of civil servants), O. Oliynyk (investigated students of non-language universities), N. Zhevakina (inspected the education of students of humanitarian specialties).

For the B. Holmberg's theory is typically the use of an empathic approach to the distance learning, which, in his opinion, reduces the "extreme" transactional distance of industrial distance learning, that is, in such a way education must necessarily involve dialogue and interaction (Holmberg, 1995). In this regard, for the distance learning methodology, the following opinion is appropriate: "learning how to learn" and "how to find useful sources" (Evans & Jakupec, 2022: 17).

At the same time, in the scientific work of these and other researchers a number of aspects of distance learning and its technologies are highlighted, which are characterized as modularity, flexibility, asynchrony, long-range, internationality, sufficient quality, various and multifaceted sources of educational information.

***Objectives, novelty and methodology of the study.*** The article investigates the organization of the learning process, the selection of methods and means of distance learning, the peculiarities of teaching of a foreign language in the context of maritime subjects.

*An innovative perspective* of the study was the rationale for the need to study art-related vocabulary in a foreign language course for future seafarers (module "Art"), as well as an analysis of modern distance forms of such training on the *Moodle* platform.

The study was conducted on the basis of Kherson State maritime Academy (KSMA, Ukraine), using the methods of scientific analysis of the studied phenomenon of distance teaching of a foreign language to future seafarers on the example the "Art" module. The system approach and the dialectical method were applied to consider the interactive distance learning practice.

#### **Presentation of the main research material.**

Speaking about seafarers, we can't but admit that it's not easy to be far from home and loved people, that is why while, having spare time a lot of them try to study. A vessel is a world of its own, which requires a competent and skilled crew to ensure the safe and efficient work. Working in an international environment, among a multinational crew, seafarers try

to find something common and interesting. It can be sport, different kinds of films, music.

We have all noticed that the role of music in our lives is quite large, music can affect our mood, calm us, raise our mood, and also make it worse. Music builds a special subculture, changes people's views on many things, shapes the style of clothing, communication or the style of the whole life. Different music has different effects on people. After all, some melodies can even improve human memory, they also help to build an associative series of certain events and moments of life.

Music is closely related to medicine. It has long been discovered that the music of Bach, Beethoven and other classics has a wonderful effect on people, cures diseases. There is even a special name, a direction in modern medicine – music therapy. A melody with a rhythm of 60 beats per minute acts on a person as a meditation, it is quite capable of distracting any person from any problem by slowing down brain activity.

If you listen to such music, memory, working capacity, calmness and self-confidence are actively improved. Everything is explained by the fact that the human brain simply stops the extra production of energy, which goes to the same negative emotions that prevent us from thinking correctly, confuse us and make us nervous once again. Similarly, listening to classical music helps to remember information. Sibelius "Sad Waltz" can save you in the fight against sleepless nights, and Tchaikovsky's pieces simply make wonders.

Music affects not only the moral and emotional state of a person, but also the work of internal organs, such as the heart, and the activity of blood pressure. For those who want to actively increase their blood pressure, it is worth listening to energetic music, and to stabilize the heart rate, listening to a calm melody is recommended. A very interesting fact is that a calm melody can have a positive effect on the blood. The melody that gives a person pleasure, actively increases the volume of lymphocytes in the blood, and accordingly, it becomes much easier for the entire human body to fight any diseases.

So, art can be a powerful form of communication, and seafarers who may not share a common language can use art to express themselves and communicate with others on board. This can help create a sense of

community and facilitate the sharing of experience among crew members. In this process, knowing the basic art-related vocabulary makes the task much easier.

However, it often becomes impossible to arrange offline education for students due to global social cataclysms – military operations, pandemics, natural disasters – or for personal reasons. In this case, modern communication technologies come to the rescue – various computer software that allows to maintain direct audiovisual contact with a group of students, as well as to exercise various forms of control over the quality of assimilating the linguistic skills in the practice of distance learning.

*The distance learning* bases on purposeful and controlled intensive independent work of the student, who can study in a place convenient for him, according to the schedule agreed with the teachers, and under the guidance of experienced professionals. Constant attention is paid for improving the quality of the supplying of educational services and the introduction of modern innovations using interactive methods and various audio-visual programs (Skype, video conferences based on the Zoom platform, as well as Viber, platform Moodle, etc.). A lot of students like to listen music, some of them presented their own musical “ideas”, using such service as Music-Lab (it helps to create music).

Students receive educational materials in graphic and textual information in synchronous or asynchronous mode, from one hand students do the task in accordance with the program and schedule, from the other hand – when he can have free time.

*Platform Moodle* is a distance learning management system, where is comfortable to use wide variety of different instruments for educational interaction between a teacher and a student. We can use it to present the material in video format, as a text, or presentation form. Also, students can make tests (*Fig. 1*), take part in discussion and even send files for correction (Diahyleva et al., 2021: 412).

SCORM (Sharable Content Object Reference Model) is a standard for creating e-learning content that can be shared across different LMS. Moodle is an open-source LMS that supports SCORM packages.

A SCORM package is a collection of web-based learning content (such as HTML, audio, video, and interactive activities) that is packaged

according to the SCORM standard. The package includes a manifest file that describes the content structure and organization, as well as how the content should be tracked and reported in the LMS.

**Fig.1. Test from Module “Art”**



When a SCORM package is uploaded to Moodle, the LMS uses the manifest file to organize and present the content to learners, and to track their progress and completion. SCORM packages can be used to deliver a wide range of e-learning content, including courses, quizzes, simulations, and games.

In summary, a SCORM package on Moodle is a standardized package of e-learning content that can be easily shared across different LMS platforms, and is used to deliver and track e-learning content in Moodle.

The example of SCORM activity of Module “Art” is shown in the *Figure 2*. This activity is called Hangman and the task of cadets to learn new lexical units, check their knowledge etc. It’s done by providing vocabulary

acquisition, contextualization, collaborative learning, and critical thinking opportunities (“flip”, according to McLuhan (2015: 15):“The conflict between the new ‘inner trip’ and the old outer trip in track or jalopee...”). The game is used to reinforce spelling and pronunciation of the words (Bernardes et al., 2022: 800).

**Fig. 2.** *Hangman activity (SCORM package)*



Another variant of SCORM package (fill in the gaps activity) is shown in the *Figure 3*. In this activity cadets watch the video and do post-watching task. They choose correct words/word combinations from the list. This activity helps learners improve their listening comprehension skills by listening carefully to the video p, and identifying the words that are missing. It also helps to learn new English words or phrases by exposing them to new vocabulary in context (Andriuschenko, 2015: 11). Cadets improve their spelling and punctuation skills by requiring them to write the missing words in the correct spelling and context. They also practice their grammar skills by exposing them to different sentence structures and verb tenses in context.

The HotPot module (*Fig. 4.*) helps teachers to share interactive learning materials and activities to their students via Moodle (Kayisoglu et al, 2022: 130). The exercises for such module are made by the teacher herself on the computer, using authoring software (at first it should be downloaded from the Moodle plugin database) and then load to platform

Moodle. The activities can be different: gaps filling, choosing the correct variant, etc.

**Fig. 3.** *Fill in the gaps after watching video activity (Module “Art”)*



The HotPot exercises are not like tests for sum up the assessment (Yurzhenko, 2018). They are designed for students to revise the vocabulary, complete the text the information studied during the lesson. The test is not finished until the student has 100% correct answers. That is why they should do it several times, also these activities have hints, which help a student to find the correct answer (Voloshynov & Yurzhenko, 2021: 35).

Studying foreign languages, including modules like “Art”, is beneficial for future seafarers because the role of art in their lives is multi-faceted and varied. Engaging in art can be a way for cadets to express themselves creatively, relieve stress, and cultivate a sense of well-being. It can also provide a source of enjoyment and satisfaction outside of academic and professional pursuits. Studying art can broaden cadets’ horizons and expose them to different cultural expressions from around the world. This can enhance their understanding and appreciation of different societies and ways of life. Art can also help cadets develop skills such as attention to detail, ability to solve problems, and creativity, which are important

for their professional success. Art can be a way for cadets to work collaboratively with their peers on creative projects. This can help build a sense of teamwork that can be useful in their future profession, where collaboration and communication are essential.

**Fig. 4.** *Activity from HotPot module*



### **Results and conclusion.**

At KSMA future seafarers study lot of different subjects, but one of them deals with art, music. This topic while “Foreign Language” course studying covers not many hours, but many genres of music and different instruments are described. During the lesson cadets study new words and word combination, read texts, discuss musical news. The role of teacher is to help students stimulating them to think independently and discover new perspectives on different situations (Levchuk, 2010: 12).

For some of them music is a voice for the thoughts and feelings. For others it’s a harmless way to relax and have fun. So many people, so many opinions. Seafarers often travel to different parts of the world, and music can be a way to learn about and engage with different cultures. By exploring local music and creating their own, seafarers can gain a deeper understanding and appreciation of the places they visit. (Cota Martinez et al., 2020).

Art can encourage creativity and problem-solving skills, which can be useful in a seafaring context where unexpected challenges and situations may arise. Developing these skills through art can help seafarers approach problems and challenges in a more creative and effective way.

So, the art plays an important role in the lives of students of a maritime educational institution, therefore, the “Art” module is included in the program of teaching them a foreign language. Due to distance learning students study foreign language using the platforms Moodle and Zoom, where different activities can be made. The results of the study show that the “Art” module helps students improve their language competence and develop critical thinking, choose the information from the Internet and be more successful in their future professional activities. In particular, it turns out that music has a huge impact on the intellectual abilities and capabilities of a person, because it contributes to the increase of emotional human activity, which improves thought processes.

Overall, art can be a valuable tool for seafarers to maintain mental health, communicate and express themselves, engage with different cultures, and develop important skills.

#### REFERENCES

- Andriuschenko, T. I. (Ed). (2015). *Aesthetic education of a teacher*. Kiev: Publishing House of M. P. Drahomanov NPU [in Ukrainian].
- Bernardes, O., Amorim, V., & Moreira, C. (Ed.) (2022). *Handbook of research on the influence and effectiveness of Gamification in education*. Porto: IGI Global, DOI: 10.4018/978-1-6684-4287-6 [in English].
- Cota Martínez, C., Briones Lara, V., & Valencia García, L. (2020). El uso de objetos de aprendizaje multimodal y juegos interactivos en el aprendizaje de verbos modales en inglés [The use of multimodal learning objects and interactive games in the learning of modal verbs in English]. *RECIE. Revista Electrónica Científica De Investigación Educativa*, 5 (1), 237–254. <https://doi.org/10.33010/recie.v5i1.1094> [in Spanish].
- Diahyleva, O. S., Gritsuk, I. V., Kononova, O. Y., & Yurzhenko, A. Y. (2021). Computerized adaptive testing in educational electronic environment of maritime higher education institutions. *CEUR Workshop Proceedings*, 2879, 411–422, doi:10.31812/123456789/4448 [in English].



- Evans, T., & Jakupec, V. (2022). Classic theories of distance education. Context and Interpretations. In O. Zawacki-Richter, I. Jung (eds.), *Handbook of Open, Distance and Digital Education*, Ch. 6, pp. 1–19. Singapore: Springer Nature Singapore, DOI: 10.1007/978-981-19-0351-9\_7-1/ [in English].
- Holmberg, B. (1995). *Theory and practice of distance education*. New York, NY: Routledge [in English].
- Kayisoglu, G., Bolat, P., Bolat, F. & Payalan, A. (2022). Examination of maritime education within frame of gamification. *Akıllı Ulaşım Sistemleri ve Uygulamaları Dergisi – Journal of Intelligent Transportation Systems and Applications*, 5 (2), 117–132, DOI: 10.51513/jitsa.1143499 [in English].
- Levchuk, L. T. (2010). *History of world culture*. Kyiv: Tsentr uchbovoi literatury, DOI: 978-966-611-01-0117-2 [in Ukrainian].
- McLuhan, M. (2015). *Culture is our business*. Eugene, OR: Wipf and Stock Publishers [in English].
- Voloshynov, S. A., & Yurzenko, A. Yu. (2021). The use of digital technologies while formation of professional competencies of future seafarers by means of LMS MOODLE. *Moodle Moot Ukraine 2021*, Kyiv, URL: <https://2021.moodlemoot.in.ua/course/view.php?id=10> [in English].
- Yurzenko, A. (2018). The concepts of “Communicative competence” and “Gamification of English learning for special purpose” in scientific discourse. *EUREKA: Social and Humanities*, 6, 34–38, DOI: 10.21303/2504-5571.2018.00803 [in English].

## ЛІТЕРАТУРА

- Андрющенко Т. І. (Ред.) (2015). *Естетична освіта педагога*. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова.
- Левчук, Л. Т. (2010). *Історія світової культури*. Київ: Центр учбової літератури, DOI: 978-966-611-01-0117-2.
- Bernardes, O., Amorim, V., & Moreira, C. (Ed.) (2022). *Handbook of research on the influence and effectiveness of Gamification in education*. Porto: IGI Global, DOI: 10.4018/978-1-6684-4287-6.
- Cota Martínez, C., Briones Lara, V., & Valencia García, L. (2020). El uso de objetos de aprendizaje multimodal y juegos interactivos en el aprendizaje de verbos modales en inglés. *RECIE. Revista Electrónica Científica De Investigación Educativa*, 5(1), 237–254. <https://doi.org/10.33010/recie.v5i1.1094>

- Diahyleva, O. S., Gritsuk, I. V., Kononova, O. Y., & Yurzhenko, A. Y. (2021). Computerized adaptive testing in educational electronic environment of maritime higher education institutions. *CEUR Workshop Proceedings*, 2879, 411–422, DOI: 10.31812/123456789/4448.
- Evans, T., & Jakupec, V. (2022). Classic theories of distance education. Context and Interpretations. In O. Zawacki-Richter, I. Jung (eds.), *Handbook of Open, Distance and Digital Education*, Ch. 6, pp. 1–19. Singapore: Springer Nature Singapore, DOI: 10.1007/978-981-19-0351-9\_7-1.
- Holmberg, B. (1995). *Theory and practice of distance education*. New York, NY: Routledge.
- Kayisoglu, G., Bolat, P., Bolat, F. & Payalan, A. (2022). Examination of maritime education within frame of gamification. *Akıllı Ulaşım Sistemleri ve Uygulamaları Dergisi – Journal of Intelligent Transportation Systems and Applications*, 5 (2), 117–132, DOI: 10.51513/jitsa.1143499.
- McLuhan, M. (2015). *Culture is our business*. Eugene, OR: Wipf and Stock Publishers.
- Voloshynov, S. A., & Yurzhenko, A. Yu. (2021). The use of digital technologies while formation of professional competencies of future seafarers by means of LMS MOODLE. *Moodle Moot Ukraine 2021*, Kyiv, URL: <https://2021.moodle moot.in.ua/course/view.php?id=10>
- Yurzhenko, A. (2018). The concepts of “Communicative competence” and “Gamification of English learning for special purpose” in scientific discourse. *EUREKA: Social and Humanities*, 6, 34–38, DOI: 10.21303/2504-5571.2018.00803.

***Юрженко Альона Юрївна***

Херсонська державна морська академія,  
кандидат педагогічних наук, старший викладач,  
кафедра англійської мови  
e-mail: helen18@online.ua  
ORCID iD: 0000-0002-6560-4601

***Кононова Олена Юрївна***

СП Херсонський морський коледж  
Херсонської державної морської академії,  
викладач першої категорії,  
e-mail: konon2017@ukr.net,  
ORCID iD: 0000-0003-0403-7292

**Особливості дистанційного навчання іноземної мови  
майбутніх моряків: модуль «Мистецтво»**

***Постановка проблеми. Останні дослідження і публікації.***

*Про важливість системи дистанційного навчання свідчить зростання останніми роками кількості робіт вітчизняних вчених: його дослідженням займалися Н. Бойчук, А. Воронкін, В. Грицак, І. Деркач, В. Дацюк, Л. Добровольська, Б. Шуневич. Зокрема, організацію дистанційного навчання у професійній підготовці майбутніх спеціалістів розглядали Ю. Василевич, О. Каліцева, С. Романюк, Л. Требик (у контексті питань підвищення кваліфікації державних службовців), О. Олійник (у практиці немовних ВНЗ), Н. Жевакіна (у навчанні студентів гуманітарних спеціальностей). Інтерактивні дистанційні методи навчання базуються на цілеспрямованій та контрольованій інтенсивній самостійній роботі студента, який може навчатися у зручному для нього місці за погодженням з викладачами розкладом та під керівництвом досвідчених викладачів-наставників.*

*Метою статті є дослідження питання організації процесу дистанційного навчання, відбір його методів та засобів при викладанні іноземної мови в контексті морської тематики. Інноваційними моментами досліджен-*

ня є те, що питання дистанційного викладання іноземної мови майбутнім морякам висвітлюються на прикладі модуля «Мистецтво», також аналізується роль мистецтва у житті курсантів морського закладу освіти.

**Методологія дослідження.** Дослідження проведено на базі Херсонської державної морської академії (ХДМА) з використанням методів наукового аналізу досліджуваного феномена проблеми дистанційного навчання іноземної мови майбутніх моряків на прикладі засвоєння модуля «Мистецтво». Для розгляду практики інтерактивного дистанційного навчання застосовано системний підхід та діалектичний метод.

Наголошено значення мистецтва, зокрема музичного, в повсякденному житті та професійній діяльності представників морських професій. Обґрунтовано важливість вивчення в курсі іноземної мови лексики, що пов'язана з мистецькою тематикою, сфокусованої в модулі «Мистецтво». Розглянуто структуру та зміст модуля, який містить відеоуроки, інтерактивні вправи й завдання, спрямовані на розвиток та покращення мовних навичок. Наведено приклади різновидів діяльності, що передбачена електронним курсом «Іноземна мова» (модуль «Мистецтво») на платформі Moodle. Висвітлено переваги та недоліки використання платформи Moodle під час вивчення модуля «Мистецтво». Наведено ряд інструкцій зі створення інтерактивних вправ як на платформі Moodle, так і на зовнішніх ресурсах.

**Результати дослідження** показують, що модуль «Мистецтво» допомагає курсантам покращувати свою мовну компетенцію та розвивати критичне мислення, що дозволяє їм бути більш успішними в майбутній професійній діяльності.

**Ключові слова:** Moodle; дистанційне навчання; морська англійська; морські фахівці; мистецтво.

Стаття надійшла до редакції 17 грудня 2022 року

УДК 796(063)

DOI 10.34064/khnum1-6614

### ***Горлов Анатолій Серафимович***

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат педагогічних наук, доцент,

кафедра мистецької освіти та гуманітарних дисциплін

e-mail: gorlovas@ukr.net

ORCID iD: 0000-0003-2161-4602

### ***Блещунова Катерина Миколаївна***

Національний технічний університет

«Харківський політехнічний інститут»,

кандидат педагогічних наук, доцент,

кафедра фізичного виховання

e-mail: bleshchunova@ukr.net

ORCID iD: 0000-0002-6187-6853

## **Фізичне здоров'я та перспективи його вдосконалення у студентів-музикантів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського**

*Здоров'я студентської молоді, дотримання нею здорового способу життя, у тому числі й тими, хто навчається у сфері мистецтва, є запорукою їхньої працездатності й успішності в майбутній професійній діяльності, а також задоволення обраною професією музиканта. Отже, перевірка фізичного здоров'я студентів є однією з найважливіших складових фізичного виховання молоді, яка вчиться. Мета цієї статті – дослідження найважливіших критеріїв оцінки індивідуального психічного, соціального і фізичного здоров'я студентів-музикантів задля вдосконалення навчальної роботи з дисциплін фізичного виховання та оздоровчої фізичної культури і якості набору абітурієнтів. У ході практичного дослідження, учасниками якого стали 127 студентів-магістрантів ХНУМ імені І. П. Котляревського,*

були застосовані методи тестування, діагностики, систематизації отриманих статистичних результатів. Інноваційність дослідження обумовлена тим, що проведена робота з тестування фізичного здоров'я студентів-музикантів ХНУМ імені І. П. Котляревського може стати початком розробки однієї з систем, яка сприятиме розвитку діагностики фізичного здоров'я молоді. Це дозволить студентам мати чіткіші стандарти оцінки свого фізичного здоров'я. Отже, завдяки ретельному аналізу якості фізичного здоров'я студентів двох факультетів (спеціальність 025 – «Музичне мистецтво») за підсумками двох навчальних років, встановлено, що студенти оркестрового факультету мають кращі результати, ніж студенти виконавсько-музикознавчого. Використання математико-статистичного аналізу результатів обстеження студентів чоловічої та жіночої статі дало змогу, при гендерному підході, визначити чотири кластерні групи, знання кількісних і якісних характеристик яких дозволяє відповідним чином зорієнтувати навчально-виховний процес на більш ефективно зростання рівня фізичного здоров'я студентів-музикантів.

**Ключові слова:** здоровий спосіб життя; психічне здоров'я; соціальне здоров'я; рівні здоров'я; антропометричні та фізіологічні показники фізичного здоров'я.

### **Постановка проблеми.**

Початок ХХІ століття, крім процесу глобалізації і пов'язаних з ним проблем, відзначається тим, що вчені і практики різних сфер діяльності усвідомлюють необхідність переходу до цілісної концепції збереження здоров'я. Актуальністю сьогодення стають такі питання, як здоров'я нації і вдосконалення фізкультурно-спортивної освіти в нашій країні. Проблема зміцнення здоров'я молоді постає сьогодні як одна із важливих, оскільки складні соціально-економічні умови, зростання чисельності молодого покоління з певними фізичними розладами, недостатні фізичні навантаження, підвищення нервово-психичної напруги, нерациональне харчування, поширення таких негативних суспільних явищ, як алкоголізм, наркоманія і тютюнокуріння, спричинили значне зниження рівня здоров'я молодого покоління. Нещодавні міжнародні дослідження показали зростання числа скарг на підвищення рівня стресу

і погіршення психічного здоров'я серед студентів університетів. За результатами нещодавніх досліджень, у всьому світі кожен п'ятий студент повідомляє про симптоми тривоги і депресії, стільки ж учнів звертаються по допомогу, щоб упоратися з академічним стресом та психічними розладами (Ibrahim, Kelly, Adams, & Glazebrook, 2013). Водночас встановлено, що заходи, спрямовані на підвищення фізичної активності, дуже сприяють зміцненню їх психічного та фізичного здоров'я. Безперечними є також результати епідеміологічних досліджень, згідно з якими фізично активні люди, які повідомляють про щоденне або щотижневе виконання регулярних вправ помірної або високої інтенсивності, таким чином ефективно запобігають погіршенню стану здоров'я та знижують ризик передчасної смерті (Miko, Zillmann, Ring-Dimitriou, Dorner, Titze, & Bauer, 2020).

Залучення студентів до ведення здорового способу життя неможливо без формування в них відповідної мотивації. Турбота про зміцнення здоров'я має стати ціннісним мотивом, що формує, регулює і контролює їхню повсякденну поведінку. Доведено, що ніякі побажання, накази, покарання не можуть змусити людину вести здоровий спосіб життя, охороняти і зміцнювати власне здоров'я, якщо усім цим не керує її усвідомлена мотивація (Бондаренко, 2010: 11–15; Вайнер, 2009: 39–40; Миколаєва, 2018: 23).

Треба зазначити, що біосоціальна природа людини проявляється у фізичній, духовній та матеріальній культурі суспільства. Фізичне виховання як один з компонентів здорового способу життя є органічною частиною загальнолюдської культури, її особливою самостійною областю. Здоров'я людини й суспільства взаємозумовлені – тільки здорові люди можуть створити здорове суспільство, і навпаки, здорових людей може виховати тільки здорове суспільство. До того ж, запорукою професійної майстерності людини може бути тільки високий рівень її працездатності, що прямо пов'язаний з достатнім рівнем фізичного здоров'я (Кірко, 2010: 41–43). Тому знання основ здорового способу життя посідає важливе місце у загальнокультурній та професійній підготовці сучасних студентів.

**Останні дослідження і публікації.** Результати наукових досліджень дозволяють дійти висновку, що лише третина студентів дотри-

мується здорового способу життя і відзначається гарним здоров'ям. Більшість ведуть не зовсім здоровий спосіб життя, який необхідно коригувати. Як правило, вони мають посередній і задовільний рівень здоров'я. У багатьох студентів не сформована потреба піклуватися про нього. Враховуючи те, що бажання вести здоровий спосіб життя у більшості студентів не стало панівним, виникає потреба змінити підходи до вирішення цієї проблеми, для чого варто залучати досвід різних країн у цьому напрямку. Наприклад, у сьогоdnішньому Китаї робота над вдосконаленням фізичної культури стала законодавчо керованим процесом. Зміст відповідної освіти включає там базові знання з фізичної культури, зміцнення здоров'я і спортивної діяльності (Keating, Smolianov, Liu, Jose, & Smith, 2018: 21).

З початку ХХІ століття показник руху, що є чи не головним критерієм здорового способу життя, у студентській молоді негативно змінився. З того часу, як Україна стала незалежною державою, були затверджені та приведені до виконання декілька державних програм розвитку фізичного виховання, спорту та рекреації. Однак численні проблеми цієї сфери в нашій країні залишаються не до кінця вирішеними. Аналіз сучасного стану фізичного виховання та спортивної підготовки у вищих закладах освіти України за 2018/2019 навчальний рік показав, що до процедури оцінювання фізичного здоров'я студентської молоді було допущено лише 47,1 % студентів. Результати оцінювання такі: 7,8 % – з високим рівнем фізичної підготовленості; 14,8 % – з достатнім рівнем; 16,1 % – із середнім рівнем; 8,4 % – з низьким рівнем; 52,9 % – не допущені до оцінювання. Отже, 77,4 % студентів мали недостатній рівень фізичної підготовленості. Наказом МОН України № 193 від 15.02.2021 затверджено «Рекомендації щодо стратегічного розвитку фізичного виховання та спорту серед студентської молоді до 2025 року», де передбачено конкретні дії для установ охорони здоров'я України.

В контексті заявленої нами проблематики здоров'я не слід розглядати як суто медичну проблему. Це стан повноцінного фізичного, духовного і соціального добробуту, а не лише відсутність хвороб та фізичних вад (Опанасенко, 1999: 56–60). Недостатній рівень знань студента «щодо фізичної, психічної і соціальної сфер здоров'я наклада-



ють негативний відбиток на його подальше життя. Одним із способів розв'язання даної проблеми є кардинальна зміна поглядів на причини порушення здоров'я, надання молоді знань щодо досягнення здорового способу життя» (Михайличенко, 2018: 16). Цілісно і системно ці питання розглянуті в роботах «Історико-філософські і методичні аспекти фізичної культури Китаю» (Любієв, Бондаренко, Горлов, 2008), «Здоров'я нації, традиції, еволюція загальної і фізкультурної освіти в епоху глобалізації Заходу і Сходу» (Любієв, Бондаренко, Горлов, 2010) та «Фізкультурно-спортивна освіта в системі підготовки сучасного інженера» (Любієв, Бондаренко, Горлов, 2011).

З метою покращення способу життя у світі розробляються не лише національні стандарти і заходи з моніторингу фізичного здоров'я, але й сучасні комп'ютерні системи управління інформацією. Вперше таку систему, «Fitnessgram», було розроблено в США (1977); китайська система тестування фізичного здоров'я студентів з'явилася значно пізніше (2003). Концепція розвитку китайської системи, на відміну від американської, полягає в управлінні даними, і в системі відсутня служба подальшого забезпечення фізичного здоров'я студентів і функція зворотного зв'язку (Plowman, Sterling, Corbin, Meredith, Welk, & Morrow, 2006: 5–20; Sun, Zhang, Ma, et al., 2013: 85–89).

Проблеми здоров'я людини і суспільства низка дослідників пов'язує з питаннями безпеки та соціально-економічного розвитку держави (Шевченко, Грищенко, Каменська, 2010: 282; Кірко, 2010: 43). Метою і критерієм економічного зростання країни є *людський розвиток*. Індекс людського розвитку (ІЛР) обчислюють за формулою, до якої входять індекси тривалості життя, рівня освіченості, скоригованого реального внутрішнього валового продукту (ВВП) на одну особу. Україна за ІЛР (0,788) посідає 76-те місце серед 177 країн і вважається країною із середнім рівнем людського розвитку. За більшістю показників вона значно відстає від усіх країн-членів Європейського Союзу. Аналіз свідчить, що кожен показник, за яким обчислюють ІЛР, прямо залежить від способу життя людини, а останній – від рівня сформованості її фізичної культури (Шевченко, 2010).

Таким чином, хоча Україна й посідає одне з останніх місць у Європі за тривалістю життя, програма розвитку фізичної культури

і спорту в країні все ж не є пріоритетом. Звідси, дослідження шляхів формування здорового способу життя у молодого покоління є *важливою і актуальною проблемою*. А перспектива вдосконалення здоров'я студентської молоді та дотримання нею здорового способу життя, зокрема тими, хто навчається у сфері мистецтва, є запорукою їхньої успішності в майбутній професійній діяльності, а також задоволення обраною професією.

**Мета цієї роботи** – дослідження й обґрунтування найважливіших критеріїв оцінки індивідуального психічного, соціального і фізичного здоров'я студентів-музикантів ХНУМ імені І. П. Котляревського задля вдосконалення навчально-виховної роботи в рамках дисциплін «Фізичне виховання» та «Оздоровча фізична культура».

**Методологія дослідження.** *Учасники.* У дослідженні взяли участь 127 студентів-магістрантів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського випуску 2019 (61 студент) та 2020 років (66 студентів). Залучали студентів таких спеціалізацій: 1) фортепіано та орган – 12/14 осіб; 2) академічний спів – 12/14 осіб; 3) хорове диригування – 8/6 осіб; 4) музикознавство і композиція – 0/5 осіб; 5) оркестрові струнні інструменти – 9/9 осіб; 6) оркестрові духові та ударні інструменти – 9/6 осіб; 7) народні інструменти України – 7/7 осіб; 8) музичне мистецтво естради та джазу – 4/5 осіб. У чисельнику дробів – студенти 2019 року випуску, у знаменнику – 2020-го.

**Застосовані методи.** Дослідження проходило у два етапи. На першому у студентів-музикантів проводили діагностику здоров'я – психічного (далі – ПЗ), соціального (СЗ) та фізичного (ФЗ). Діагностику ПЗ проводили за допомогою методики визначення ступеня душевної рівноваженості, спокою та душевної гармонії. Студентам пропонували відповісти на сім запитань анкети з діагностики ПЗ, де вони обирали варіант відповіді, що здавався їм найбільш відповідним до власних відчуттів і поведінки. Для діагностики СЗ, як і ПЗ, використовували методику визначення ступеня конфліктності, розроблену С. Степановим: пропонували відповісти на вісім питань, обираючи варіант відповіді, який найбільше відповідає особливостям власної поведінки. Інтерпретація індивідуальних психічних та соціальних

рис студента визначалась сумою балів, отриманих після заповнення обох анкет (див. Клочко, Бондаренко, 2007: 128–130).

Інтегральну оцінку рівня ФЗ студентів визначали за методикою Г. Л. Опанасенка (Iermakov, 2010: 32). Для оцінки рівня ФЗ враховували довжину і масу тіла, життєву ємність легень (ЖЄЛ), частоту серцевих скорочень у спокої (ЧСС), силу кисті, рівень систолічного тиску ( $AT_{\text{сист.}}$ ) і час відновлення пульсу після функціональної проби (20 присідань за 20 с). Абсолютні значення усіх п'яти показників переводили в бали згідно з гендерними таблицями Г. Л. Опанасенка. При цьому оцінку рівня фізичного здоров'я здійснювали за такою градацією: низький, нижче середнього, середній, вище середнього, високий (табл. 1, 2).

**Табл. 1.** *Шкала оцінки показників фізичного здоров'я для студентів жіночої статі*

Показники	Рівень фізичного здоров'я				
	Низький	нижче середнього	середній	вище середнього	високий
Маса /довжина тіла, г/см	451 (-2)	351–450 (-1)	< 350 (0)	– (-)	– (-)
ЖЄЛ / маса тіла, мл/кг	< 40 (-1)	41–45 (0)	46–50 (1)	51–56 (2)	> 56 (3)
Сила кисті/маса тіла, %	< 40 (-1)	41–50 (0)	51–55 (1)	56–60 (2)	> 61 (3)
ЧСС <sub>спок.</sub> × $AT_{\text{сист.}}$ /100, відн. од.	> 111 (-2)	95–110 (-1)	85–94 (0)	70–84 (3)	< 69 (5)
Час відновлення ЧСС, хв	> 3 (-2)	2–3 (1)	1,5–2,0 (3)	1,0–1,5 (5)	< 1 (7)
Загальна оцінка, бали	< 3	4–6	7–11	12–15	16–18

Масу тіла студентів вимірювали за допомогою електронних ваг (кг), а зріст визначали за допомогою звичайного ростоміра (см). Життєву ємність легень (ЖЄЛ) вимірювали максимальною величиною видиху через універсальний спірометр SP10W SPIROMETER (мл).

Силу кисті рук визначали за допомогою ручних кистьових динамометрів РД-40 і РД-100 (*кг*), артеріальний тиск (АТ) і частоту серцевих скорочень (ЧСС) вимірювали за допомогою медичного тонометра GAMMA START (*мм рт. ст.* та *кіль. скор./хв*). Останній, п'ятий показник ФЗ, час відновлення ЧСС <sub>спок.</sub>, вимірювали відразу після навантаження – 20 присідань за 20 секунд за допомогою пальпаторного прослуховування артерії в зоні променево-зап'ясткового суглоба, *хв* (*іл. 1*).

**Табл. 2.** Шкала оцінки показників фізичного здоров'я для студентів чоловічої статі

Показники	Рівень фізичного здоров'я				
	низький	Нижче середнього	середній	вище середнього	Високий
Маса /довжина тіла, <i>г/см</i>	>501 (-2)	451–500 (-1)	< 450 (0)	– (-)	– (-)
ЖЄЛ / маса тіла, <i>мл/кг</i>	< 50 (-1)	51–55 (0)	56–60 (1)	61–65 (2)	> 66 (3)
Сила кисті/маса тіла, %	< 60 (-1)	61–65 (0)	66–70 (1)	71–80 (2)	> 80 (3)
ЧСС спок. × × АТ сист./100, <i>відн. од.</i>	> 111 (-2)	95–110 (-1)	85–94 (0)	70–84 (3)	< 69 (5)
Час відновлення ЧСС, <i>хв</i>	> 3 (-2)	2–3 (1)	1,5–2,0 (3)	1,0–1,5 (5)	< 1 (7)
Загальна оцінка, <i>бали</i>	< 3	4–6	7–11	12–15	16–18

На *другому етапі* досліджень для визначення основних типів фізичного розвитку студентів чоловічої і жіночої статі використовували *кластерний аналіз*. Статистика складалася з матеріалів розрахунків п'ятьох показників фізичного здоров'я 51 студента чоловічої статі та 76 студентів жіночої статі. Відстань між кластерами визначали за методом Варда; застосований тип міри відстані (схожості об'єктів) – квадрат евклідової відстані. Математичну обробку матеріалу проводили з використанням статистичних програм Statgraphics Centurion XV та Excel.

**Іл. 1.** Інструментальні методи визначення показників фізичного здоров'я у студентів магістратури ХНУМ імені І. П. Котляревського



**Виклад основного матеріалу дослідження.**

*Хід дослідження.* Проблеми здоров'я і перспективи його вдосконалення у студентів вивчалися на матеріалі статистичного аналізу психічного, соціального та фізичного здоров'я студентів-музикантів ХНУМ імені І. П. Котляревського.

На *першому етапі* дослідження – діагностики психічного, соціального та фізичного здоров'я студентів випуску 2019 і 2020 років – було виконано кількісний порівняльний аналіз якісних рис їхнього фізичного розвитку та соціального і психічного виховання.

До складу магістерської групи студентів-музикантів 2019 року випуску, які проходили діагностику ПЗ, СЗ та тестування ФЗ, входили

25 осіб чоловічої статі і 36 – жіночої (табл. 3). У складі групи студентів-магістрантів 2020 року випуску діагностику й тестування проходило 26 студентів чоловічої статі і 40 – жіночої.

Рівень психічного та соціального виховання студентів, без урахування гендерного підходу, визначали за сумою балів (Табл. 3). Ураховуючи те, що під час діагностики психічного і соціального здоров'я на кожне питання в анкеті було представлено три можливі відповіді (а, б, в), суму балів нараховували за допомогою «ключа» (табл. 4).

Рівні фізичного здоров'я студентів-музикантів восьми спеціальностей (2019 та 2020 роки випуску) вимірювали та розраховували за п'ятьма показниками методики Г. Л. Опанасенка. Розрахунки кожного показника, без урахування гендерного підходу, були представлені окремо для студентів двох факультетів (табл. 5–6).

Антропометричний показник стосовно ризику ІХС (ішемічної хвороби серця) завдяки надлишковій масі тіла, визначали за формулою: маса тіла, кг / зріст, м<sup>2</sup> (Пирогова, 1986; Iermakov, 2010).

Для проведення математико-статистичного аналізу з метою визначення різновидів структури фізичного розвитку студентів чоловічої та жіночої статі (51+76 студентів) було використано такі вихідні дані: маса тіла (*кг*), довжина тіла (*м*), ЖЕЛ (*л*), систолічний та діастолічний артеріальний тиск (*мм рт. ст.*), ЧСС у спокої (*скор./хвил.*), швидкість відновлення ЧСС (*с*), сила кисті рук (*кг*), маса / довжину тіла (*г/см*), ЖЕЛ/масу (*мл/кг*), сила кисті рук / масу тіла (*кг/кг*), ЧСС спокою\*АТ систолічний / 100 *ум. од.* (табл. 7–8).

### **Результати.**

Шляхом кількісно-якісного аналізу (без урахування гендерного підходу) результатів діагностики ПЗ і СЗ студентів-музикантів магістратури ХНУМ імені І. П. Котляревського 2018/2019 і 2019/2020 навчальних років встановлено, що до *третьої категорії* діагностики ПЗ, рівня явного психічного розладу (від 36–50 балів), було включено тільки два студенти – по одному за кожний навчальний рік. Ці студенти належали до спеціалізацій «оркестрові духові та ударні інструменти» і «академічний спів». До *третьої категорії* діагностики СЗ (до 12 балів) за два навчальних роки не увійшло жодного студента (див. табл. 3).

**Табл. 3. Психічні і соціальні риси характеру людини залежно від кількості балів, набраних студентом під час діагностики ПЗ та СЗ**

<p>2018 / 2019 навчальний рік</p>	<p style="text-align: center;"><b>Психічне здоров'я</b></p> <p><b>0–17 балів</b> – Ви дуже спокійна, урівноважена людина, маєте внутрішню гармонію, якої інші люди прагнуть усе своє свідоме життя. Не втрачайте свого гарного душевного і фізичного стану, продовжуйте й далі приділяти достатньо уваги своєму організму.</p> <p><b>18–35 балів</b> – щось непомітно підточує ваше душевне благополуччя. Хоча Ви ще зберігаєте психічний баланс, все ж таки постарайтеся розібратися, що пригнічує Вас. Тільки тоді Ви знайдете внутрішню гармонію.</p> <p><b>36–балів</b> – Ви подібні до вогнедишного вулкану, готового ось-ось вивергнутися. Для Вас має особливе значення продумана програма оздоровлення організму, його фізичного і психічного стану. Ви дратуєтеся через дрібниці, приймаючи близько до серця всі малоприємні моменти стресових буднів. Не впустіть можливість привести свою нервову систему до ладу, інакше може бути пізно.</p>
<p>2019 / 2020 навчальний рік</p>	<p style="text-align: center;"><b>Соціальне здоров'я</b></p> <p><b>22–32 бали</b> – Ви тактовні і миролюбні, вправно йдете від суперечок і конфліктів, уникаєте критичних ситуацій на роботі й удома. Вислів «Платон – мені друг, але істина дорожча» ніколи не був вашим девізом. Можливо, саме тому Вас іноді називають пристосуванцем. Наберіться сміливості, і якщо обставини складаються так, що Вам необхідно висловити свою думку, повідомте її, незважаючи на осіб.</p> <p><b>12 –21 бали</b> – Ви вважаєтеся людиною конфліктною. Але насправді конфліктуєте лише тоді, коли немає іншого виходу й інші засоби вичерпані. Ви твердо обстоюєте свою думку, незважаючи на те, як це відобразиться на Вашому службовому становищі або приятельських стосунках. При цьому не виходите за рамки коректності, не принижуетесь до образ. Усе це викликає до Вас повагу.</p> <p><b>До 12 балів</b> – суперечки і конфлікти – це повітря, без якого Ви не можете жити. Полюбляєте критикувати інших, але якщо чуєте Вас немає справжніх друзів? Словом, постарайтеся перебороти свій безглуздий характер. зауваження на свою адресу, можете «з'їсти живцем». Ваша критика – заради самої критики, а не для користі справи. Дуже важко доводиться тим, хто опиняється поряд з Вами на роботі і вдома. Ваша нестриманість і грубість відштовхує людей. Чи не тому у Вас немає справжніх друзів? Словом, постарайтеся перебороти свій безглуздий характер.</p>

**Табл. 4.** *Ключ для нарахування балів «Соціального здоров'я»*

№ питання	1	2	3	4	5	6	7
А	10	0	5	5	5	0	0
Б	5	3	8	2	3	5	3
В	0	7	0	0	0	10	5

**Табл. 5.** *Тестування антропометричного показника фізичного здоров'я студентів-магістрантів виконавсько-музикознавчого та оркестрового факультетів ХНУМ імені І. П. Котляревського 2019 року випуску*

Показники та рівні ФЗ	Антропометрія (маса студента, $\varrho$ / довжина тіла, см)								
	N	P	O	Vys.	V/ser.	Sered.	N/ser.	Nyzk.	
Спеціальність									
<u>Фортепіано, орган</u>	10	1	1	-	-	8	3	1	
<i>Тести ФЗ (<math>\Sigma = 12</math>)</i>	84 %	8 %	8 %			67 %	25 %	8 %	
<u>Академічний спів</u>	9	3	-	-	-	8	2	2	
<i>Тести ФЗ (<math>\Sigma = 12</math>)</i>	75 %	25 %				67 %	16,5 %	16,5 %	
<u>Хорове диригування</u>	5	2	1	-	-	4	3	1	
<i>Тести ФЗ (<math>\Sigma = 8</math>)</i>	62 %	25 %	13 %			50 %	37,5 %	12,5 %	
<u>Музикознавство і композиція</u>	-	-	-	-	-	-	-	-	
<i>Тести ФЗ (<math>\Sigma = 0</math>)</i>									
<b>Усього: 32 студенти</b>	<b>24</b>	<b>6</b>	<b>2</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>20</b>	<b>8</b>	<b>4</b>	
Показники та рівні ФЗ	Антропометрія (маса студента, $\varrho$ / довжина тіла, см)								
Спеціальність	N	P	O	Vys.	V/ser.	Sered.	N/ser.	Nyzk.	
<u>Оркестрові струнні інструменти</u>	8	1	-	-	-	7	2	-	
<i>Тести ФЗ (<math>\Sigma = 9</math>)</i>	89 %	11 %				78 %	22 %		
<u>Оркестрові духові та ударні інструменти</u>	7	2	-	-	-	4	5	-	
<i>Тести ФЗ (<math>\Sigma = 9</math>)</i>	78 %	22 %				45 %	56 %		
<u>Народні інструменти України</u>	4	2	1	-	-	4	2	1	
<i>Тести ФЗ (<math>\Sigma = 7</math>)</i>	57 %	29 %	14 %			57 %	29 %	14 %	
<u>Музичне мистецтво естради та джазу</u>	4	-	-	-	-	3	1	-	
<i>Тести ФЗ (<math>\Sigma = 4</math>)</i>	100 %					75 %	25 %		
<b>Усього: 29 студентів</b>	<b>23</b>	<b>5</b>	<b>1</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>18</b>	<b>10</b>	<b>1</b>	



**Табл. 6.** Тестування антропометричного показника фізичного здоров'я студентів-магістрантів виконавсько-музикознавчого та оркестрового факультетів ХНУМ імені І. П. Котляревського 2020 року випуску

Показники та рівні ФЗ	Антропометрія (маса студента, $\rho$ / довжина тіла, см)							
	N	P	O	Vys	V/ser	Sered.	N/ser.	Nyzk.
<b>Спеціальність</b>								
<u>Фортепіано, орган</u> <i>Тести ФЗ (<math>\Sigma=14</math>)</i>	11 78,6 %	2 14,3 %	1 7,1 %	-	-	9 64,3 %	4 28,6 %	1 7,1 %
<u>Академічний спів</u> <i>Тести ФЗ= (<math>\Sigma 14</math>)</i>	10 75 %	2 12,5 %	2 12,5 %	-	-	6 50 %	5 31,2 %	3 18,8 %
<u>Хорове диригування</u> <i>Тести ФЗ (<math>\Sigma =6</math>)</i>	3 50 %	2 33,3 %	1 16,7 %	-	-	3 50 %	1 16,7 %	2 33,3 %
<u>Музикознавство,</u> <u>композиція</u> <i>Тести ФЗ (<math>\Sigma =5</math>)</i>	5 100 %	-	-	-	-	5 100 %	-	-
<b>Всього: 39 студентів</b>	<b>29</b>	<b>6</b>	<b>4</b>	-	-	<b>23</b>	<b>10</b>	<b>6</b>
Показники та рівні ФЗ	Антропометрія (маса студента, $\rho$ / довжина тіла, см)							
	N	P	O	Vys	V/ser.	Sered.	N/ser.	Nyzk.
<b>Спеціальність</b>								
<u>Оркестрові струнні інструменти</u> <i>Тести ФЗ (<math>\Sigma =9</math>)</i>	6 66,6 %	3 33,4 %	-	-	-	6 66,6 %	2 22,2 %	1 11,1 %
<u>Оркестрові духові та ударні інструменти</u> <i>Тести ФЗ (<math>\Sigma =6</math>)</i>	4 66,6 %	2 43,4 %	-	-	-	3 50 %	2 33,3 %	1 16,7 %
<u>Народні інструменти України</u> <i>Тести ФЗ (<math>\Sigma =7</math>)</i>	6 85,7 %	1 14,3 %	-	-	-	4 57,1 %	2 28,6 %	1 14,3 %
<u>Музичне мистецтво естради та джазу</u> <i>Тести ФЗ (<math>\Sigma =5</math>)</i>	4 80%	1 20%	-	-	-	2 40%	3 60%	-
<b>Усього: 27 Студентів</b>	<b>20</b>	<b>7</b>	-	-	-	<b>15</b>	<b>9</b>	<b>3</b>

**Табл. 7.** *Експериментальні вихідні дані щодо фізичного здоров'я студентів-музикантів чоловічої статі ХНУМ імені І. П. Котляревського (n = 51)*

№ п/ч	Маса тіла, кг	Довжина тіла, м	ЖСД, л	Артеріальний тиск sis, мм. рт. ст	Артеріальний тиск dis, мм. рт. ст	ЧСС <sub>спок.</sub> кіл. у д./хв	Швидкість відновлення, с	Сила кисті рук, кг	Маса тіла / довжину, г/см	ЖСД, Мл / масу, кг	Сила кисті, кг / масу (маса), кг	ЧСС <sub>спок.</sub> * AT <sub>s</sub> / 100, відн. од.
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
1	65,8	1,80	3,95	150	85	71	30	56	365,56	60,03	85,11	81,48
2	84,5	1,74	4,40	178	94	94	30	41	485,63	52,07	48,52	167,3
3	55,0	1,82	5,30	120	78	88	68	52	302,20	96,36	94,55	105,6
4	72,5	1,69	4,36	140	93	74	84	48	428,99	60,14	66,21	103,6
5	82,5	1,82	5,28	118	104	75	60	47	453,30	64,00	56,97	88,50
6	53,1	1,70	3,70	130	90	63	95	38	312,35	69,68	71,56	81,90
7	60,0	1,73	5,19	120	68	72	82	56	346,82	86,50	93,33	86,40
8	56,8	1,87	4,87	118	89	77	84	40	303,74	85,74	70,42	90,86
9	70,0	1,79	4,46	139	76	71	42	46	391,06	63,71	65,71	98,69
10	57,4	1,70	4,63	111	76	77	80	44	337,65	80,66	76,66	85,47
11	72,8	1,85	4,92	185	90	88	110	50	393,51	67,58	68,68	162,8
12	91,5	1,84	5,52	160	100	65	120	65	497,28	60,33	71,04	104,0
13	61,0	1,85	4,28	120	93	75	81	46	329,73	70,16	75,41	90,00
14	94,4	1,80	5,90	122	71	67	240	50	524,44	62,50	52,97	81,74
15	71,8	1,76	4,40	124	89	69	27	45	407,95	61,28	62,67	85,56
16	82,5	1,78	5,39	153	83	65	129	51	463,48	65,33	61,82	99,45
17	72,0	1,75	4,56	142	72	86	68	52	411,43	63,33	72,22	122,1
18	86,0	1,84	4,90	158	88	68	78	61	467,39	56,98	70,93	107,4
19	81,0	1,77	4,40	129	75	72	69	55	457,63	54,32	67,90	92,88
20	89,0	1,73	4,13	124	60	77	49	52	514,45	46,40	58,43	95,48
21	67,7	1,76	4,47	139	85	75	225	38	384,66	66,03	56,13	104,3
22	77,0	1,77	3,78	123	88	61	106	52	435,03	49,09	67,53	75,03
23	70,0	1,80	4,34	132	79	60	90	52	388,89	62,00	74,29	79,20
24	73,7	1,83	5,68	134	77	74	78	55	402,73	77,07	74,63	99,16
25	72,1	1,86	4,58	124	86	51	56	49	400,00	63,61	68,06	63,24
26	67,4	1,79	4,43	131	87	76	60	46	374,30	66,12	68,66	99,56
27	90,0	1,82	4,80	124	77	74	52	52	494,51	53,33	57,78	91,76
28	74,2	1,80	4,83	134	73	60	80	52	411,11	65,27	70,27	80,40
29	74,0	1,74	3,85	159	113	99	90	54	425,29	52,03	72,97	159,0
30	82,0	1,91	6,85	141	90	60	120	60	429,32	83,54	73,17	84,60
31	90,2	1,94	5,04	156	93	72	90	54	463,92	56,00	60,00	112,3
32	74,6	1,74	4,24	143	72	62	47	51	425,29	57,30	68,92	88,66
33	70,7	1,88	4,16	137	76	77	82	50	372,34	59,43	71,43	105,5
34	67,8	1,86	5,21	136	100	66	78	52	360,22	77,76	77,61	89,76
35	75,1	1,80	5,24	140	83	62	87	53	416,67	69,87	70,67	86,80

продовження табл. 7

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
36	75,3	1,73	4,16	111	82	65	62	50	433,53	55,47	66,67	72,15
37	93,0	1,80	5,11	153	111	84	79	42	516,67	54,95	45,16	128,5
38	78,0	1,80	5,81	122	84	77	58	51	433,33	74,49	65,38	93,94
39	75,5	1,98	5,48	130	91	61	60	56	378,79	73,07	74,67	79,30
40	65,0	1,86	5,52	120	80	66	77	40	349,46	84,92	61,54	79,20
41	82,0	1,77	4,80	128	74	71	81	51	463,28	58,54	62,20	90,88
42	83,0	1,84	5,27	128	77	83	53	42	477,01	63,49	50,60	106,2
43	74,0	1,77	4,62	133	90	87	90	66	418,08	62,43	89,19	115,7
44	69,0	1,70	4,51	144	85	86	49	42	405,88	65,36	60,87	123,8
45	52,0	1,64	5,24	108	87	96	60	50	317,07	100,8	96,15	103,7
46	89,0	1,80	4,80	134	87	66	115	53	494,44	53,93	59,55	88,44
47	66,0	1,90	4,99	128	100	80	120	40	347,37	75,61	60,61	102,4
48	80,0	1,81	4,15	143	81	76	75	37	441,99	51,88	46,25	108,7
49	93,0	1,92	5,01	134	91	67	83	52	484,38	53,87	55,91	89,78
50	67,0	1,76	4,38	143	75	56	79	56	380,68	65,37	83,58	80,08
51	75,0	1,77	4,15	153	110	73	54	38	423,73	55,33	50,67	111,7

**Табл. 8.** Експериментальні вихідні дані щодо фізичного здоров'я студентів-музикантів жіночої статі ХНУМ імені І. П. Котляревського (n = 76)

№ п/ч	Маса тіла, кг	Довжина тіла, м	ЖСЛ, л	Артеріальний тиск sis, мм. рт. ст	Артеріальний тиск dis, мм. рт. ст	ЧСС <sub>спок</sub> , кіл. уд./хв.	Швидкість відновлення, с	Сила кисті рук, кг	Маса тіла / довжину, г/см	ЖСЛ, мл / масу, кг	Сила кисті, кг / масу, (маса), кг	ЧСС <sub>спок</sub> * АТ <sub>с</sub> / 100, відн. один.
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
1	88,0	1,65	5,43	160	110	77	75	30,0	533,3	61,7	34,09	123,2
2	51,5	1,64	4,78	144	78	83	50	26,0	314,0	92,8	50,49	119,5
3	63,0	1,67	3,86	138	80	74	77	23,5	377,3	61,8	37,30	102,1
4	54,3	1,64	2,61	100	73	102	54	23,0	331,1	48,1	42,36	102,0
5	60,0	1,09	4,16	132	80	78	60	30,0	550,5	69,3	50,00	102,9
6	89,0	1,62	2,58	144	93	98	43	31,0	549,4	28,9	34,83	141,1
7	42,1	1,56	3,16	110	75	64	94	25,0	269,9	75,1	59,38	70,40
8	76,5	1,70	4,03	136	89	76	77	30,0	450,0	52,7	39,22	103,4
9	70,0	1,70	3,51	117	79	61	81	31,5	411,8	50,1	45,00	71,37
10	51,7	1,68	3,15	106	81	80	78	32,0	307,7	60,9	61,90	84,80
11	68,0	1,79	4,19	116	86	55	30	32,0	379,9	61,6	47,06	63,80
12	61,0	1,77	3,90	100	71	80	66	28,0	344,6	63,9	45,90	80,00
13	86,0	1,59	4,25	138	73	91	190	27,0	540,9	49,4	31,40	125,6
14	48,0	1,64	3,70	131	90	90	50	31,0	292,7	77,1	64,58	117,9
15	54,0	1,62	3,14	124	83	88	26	29,0	333,3	58,2	53,70	109,1

продовження табл. 8

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
16	43,8	1,60	2,38	122	85	90	30	26,0	273,8	54,3	59,36	109,8
17	52,0	1,74	1,66	115	70	80	88	26,0	298,9	31,9	50,00	92,00
18	62,0	1,66	3,40	118	80	94	96	26,0	373,5	54,8	41,94	110,9
19	65,4	1,61	3,82	100	74	79	90	32,0	406,2	58,4	48,93	79,00
20	60,3	1,66	3,66	129	85	76	90	25,0	363,2	60,7	41,46	98,04
21	53,7	1,64	3,50	125	70	62	60	30,0	327,4	65,2	55,87	77,50
22	52,7	1,60	2,99	135	118	68	90	23,0	329,4	56,7	43,64	91,80
23	51,0	1,58	3,06	120	88	67	140	26,0	322,8	60,0	50,98	80,40
24	48,4	1,63	3,59	99	67	54	65	23,0	296,9	74,2	47,52	53,46
25	49,0	1,62	3,60	116	80	74	85	30,0	302,5	73,5	61,22	85,84
26	51,6	1,57	3,01	99	76	57	230	23,5	328,7	58,3	45,54	56,43
27	51,0	1,60	2,85	109	85	78	56	24,0	318,8	55,9	47,06	85,02
28	63,5	1,69	3,35	132	87	84	66	31,0	375,7	52,8	48,82	110,9
29	56,8	1,64	3,84	124	84	89	62	27,0	346,3	67,6	47,54	110,4
30	57,1	1,59	3,68	118	74	72	50	20,5	359,1	64,5	35,90	84,96
31	65,0	1,55	2,90	110	75	70	60	31,0	419,4	44,6	47,69	77,00
32	54,7	1,66	3,43	131	82	85	80	35,0	329,5	62,7	63,99	111,4
33	57,0	1,65	3,51	153	90	96	41	32,0	345,5	61,6	56,14	146,9
34	49,0	1,59	3,20	110	85	75	77	31,0	308,2	65,3	63,27	82,50
35	57,0	1,74	3,64	108	80	80	90	37,0	327,6	63,9	64,91	86,40
36	78,0	1,65	2,02	116	84	74	207	28,0	472,7	25,9	35,90	85,84
37	66,5	1,67	4,30	119	72	68	76	36,0	398,2	64,7	54,14	80,92
38	58,5	1,69	3,44	118	71	77	81	34,0	346,2	58,8	58,12	90,86
39	57,0	1,68	2,93	134	104	77	88	30,0	339,3	51,4	52,63	103,2
40	59,0	1,67	3,27	121	74	77	75	26,0	353,3	55,4	44,07	93,17
41	75,0	1,57	3,63	116	76	83	149	20,0	477,7	48,4	26,67	96,28
42	47,0	1,47	2,78	120	78	75	85	20,0	319,7	59,2	42,55	90,00
43	63,0	1,59	3,50	137	85	72	79	34,0	396,2	55,6	53,97	98,64
44	52,0	1,68	1,82	118	92	75	150	16,0	309,5	35,0	30,77	88,50
45	68,0	1,76	4,06	116	70	70	52	37,0	386,4	59,7	54,41	81,20
46	53,2	1,64	3,14	141	88	75	80	35,0	324,4	59,0	65,79	105,8
47	79,0	1,69	4,06	157	72	69	83	30,0	467,5	51,4	37,97	108,3
48	58,0	1,70	4,19	106	89	86	45	26,0	341,2	72,2	44,83	91,16
49	78,0	1,78	3,79	148	100	72	79	42,0	438,2	48,6	53,85	106,6
50	61,0	1,67	3,59	124	91	60	55	30,5	365,3	58,8	50,00	74,40
51	64,0	1,74	4,47	130	90	68	65	33,5	367,8	69,8	52,34	88,40
52	48,5	1,63	3,10	120	75	71	50	22,5	297,6	63,9	46,39	85,20
53	48,0	1,63	2,50	120	79	65	96	26,0	294,5	52,1	54,17	78,00
54	80,0	1,75	4,00	123	80	77	71	28,0	457,1	50,0	35,00	94,71
55	86,5	1,67	3,36	135	71	67	69	36,0	518,0	38,6	41,62	90,45
56	58,0	1,71	3,74	120	88	66	72	40,0	339,2	64,5	68,97	79,20
57	57,0	1,66	2,50	117	88	72	85	30,0	343,4	43,9	52,63	84,24
58	86,5	1,75	3,47	122	77	65	75	35,0	494,3	40,1	40,46	79,30
59	58,0	1,68	3,78	123	81	70	128	34,0	345,2	65,2	58,62	86,10
60	56,0	1,77	3,80	118	84	90	76	30,0	316,4	67,9	53,57	106,2
61	52,0	1,64	3,59	114	83	76	48	26,0	317,1	69,0	50,00	86,64
62	54,0	1,72	2,99	129	87	80	68	24,0	313,9	55,4	44,44	103,2

продовження табл. 8

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
63	51,0	1,67	2,77	134	89	85	89	30,0	305,4	54,3	58,82	113,9
64	47,0	1,65	2,67	144	85	89	78	26,0	284,8	56,8	55,32	128,2
65	60,0	1,70	4,11	112	81	77	87	26,0	352,9	68,5	43,33	86,24
66	60,0	1,77	4,07	112	87	60	52	18,0	339,0	67,8	30,00	67,20
67	99,0	1,70	3,82	137	102	77	84	32,0	582,3	38,6	32,32	105,5
68	81,0	1,86	3,62	128	81	77	106	26,0	435,5	44,7	32,10	98,56
69	54,0	1,66	3,14	115	79	92	70	31,0	325,3	58,2	57,41	105,8
70	60,0	1,68	3,56	124	72	76	83	29,0	357,1	59,3	48,33	94,24
71	88,0	1,67	3,36	143	89	86	76	34,0	527,0	38,2	38,64	123,0
72	80,0	1,78	3,76	135	83	68	96	38,0	449,4	47,0	47,50	91,80
73	60,0	1,65	3,50	135	89	101	57	28,0	363,6	58,3	46,67	136,4
74	52,0	1,63	3,51	130	90	70	82	20,0	319,0	67,5	38,46	91,00
75	64,0	1,75	3,66	134	92	73	99	40,0	365,7	57,2	62,50	97,82
76	60,0	1,65	3,55	123	100	70	77	29,0	363,6	59,2	48,33	86,10

По-друге, аналіз діагностики ФЗ (без урахування гендерного підходу) вказує на необхідність звернути увагу, зокрема, на результати розрахунків коефіцієнтів ризику ішемічної хвороби серця (ІХС) з причини перевищення маси тіла студентів. Відмічено, що у 61 студента-музиканта (чоловічої та жіночої статі) магістратури ХНУМ імені І. П. Котляревського у 2018/2019 навчальному році нормальну масу було виявлено в 47 осіб (77 %), повноту – в 11 студентів (18 %), ожиріння – у 3 студентів (5 %), (див. табл. 4).

У 66 студентів-музикантів магістратури 2019/2020 навчального року ці показники є такими: нормальна маса – 49 осіб (74 %), повнота – 13 (20 %) та ожиріння – 4 студенти (6 %), (див. Табл. 5). Підкреслимо, що антропометричний показник у студентів-музикантів магістратури ХНУМ імені І. П. Котляревського у 2019/2020 навчальному році всього на 1 % нижчий від попереднього. Отже, у випускників 2020 року порівняно з випускниками 2019-го спостерігається невелике зростання кількості студентів з ризиком ІХС через перевищення маси тіла (див. табл. 4, 5).

Під час порівняння п'яти показників, визначальних для ФЗ студента (антропометричний, респіраторний, силовий, серцево-судинний, відновний ЧСС), а також власне ФЗ як інтегрального показника було помічено, що майже за всіма показниками відмінності є незначними, але вони мають певну тенденцію. Наприклад, у 2018/2019 на-

вчальному році *силовий показник* мав *високий (Vys.)* рівень – у 18 % обстежуваних, *вище середнього (V/ser.)* – у 23 %, *середній (Sered.)* – у 20 %, *нижче середнього (N/ser.)* – у 23 %, *низький рівень (Nyzk.)* – у 16 % від усієї кількості студентів-музикантів. У 2019/2020 навчальному році зазначені рівні мали такі показники: 9 %, 15, 22, 32, 22 % відповідно (табл. 8, 9; іл. 2). Якщо скласти разом два останніх рівні (нижче середнього і низький) за всіма показниками, то можна не лише побачити негативні та позитивні зміни показників ФЗ, а й окремо розрахувати сумарну якість фізичного здоров'я по факультетах за обидва навчальні роки (тбл. 9–10).

**Табл. 9.** *Тестування показників фізичного здоров'я (ФЗ) студентів магістратури ХНУМ імені І. П. Котляревського у 2018/2019 н. р. (n = 61)*

Показники ФЗ Спеціальність	Рівні	Антропометрія, мага, кг/зріст, см	ЖЄЛ, мл / масу, кг	Кистьова динамо- метрія, кг / маса, кг	ЧСС*АГ / 100, від. один.	Час відновлення ЧСС, с	Фізичне здоров'я, бали	Усього: кількість студ.* показники
		3	4	5	6	7	8	
1	2	3	4	5	6	7	8	9
<b>Фортепіано, орган (12 студ.)</b>	Vys.	-	8	1	1	4	0	14 (19,4 %)
	V/ser.	-	2	2	2	4	1	11 (15,4 %)
	Sered.	8	0	2	3	2	7	22 (30,5 %)
	N/ser.	3	1	6	3	1	2	16 (22,2 %)
	Nyzk.	1	1	1	3	1	2	09 (12,5 %)
<b>Академічний спів (12 студ.)</b>	Vys.	-	7	3	0	2	0	12 (16,7 %)
	V/ser.	-	1	4	2	8	1	16 (22,2 %)
	Sered.	8	0	2	3	0	7	20 (27,8 %)
	N/ser.	2	1	0	5	0	1	09 (12,5 %)
	Nyzk.	2	3	3	2	2	3	15 (20,8 %)
<b>Хорове диригування (8 студ.)</b>	Vys.	-	3	1	0	2	0	06 (12,5 %)
	V/ser.	-	3	2	2	6	1	14 (29,2 %)
	Sered.	4	1	0	2	0	3	10 (20,8 %)
	N/ser.	3	0	2	3	0	3	11 (22,9 %)
	Nyzk.	1	1	3	1	0	1	07 (14,6 %)

продовження табл. 9

1	2	3	4	5	6	7	8	9
<b>Оркестрові струнні інструменти (9 студ.)</b>	Vys.	-	8	1	2	0	0	11 (20,4 %)
	V/ser.	-	1	3	2	6	2	14 (25,9 %)
	Sered.	7	0	1	4	1	5	18 (33,3 %)
	N/ser.	2	0	4	1	1	2	10 (18,5 %)
	Nyzk	0	0	0	0	1	0	01 (1,90 %)
<b>Оркестрові духові та ударні інструменти (9 студ.)</b>	Vys.	-	2	0	0	3	0	05 (9,30 %)
	V/ser.	-	5	2	3	4	1	15 (27,8 %)
	Sered.	4	2	5	2	0	5	18 (33,3 %)
	N/ser.	5	0	0	3	1	0	09 (16,7 %)
	Nyzk	0	0	2	1	1	3	07 (12,9 %)
<b>Народні інструменти України (7 студ.)</b>	Vys.	-	3	4	0	3	0	10 (23,8 %)
	V/ser.	-	1	0	0	4	1	06 (14,3 %)
	Sered.	4	0	1	2	0	4	11 (26,2 %)
	N/ser.	2	1	1	2	0	1	07 (16,7 %)
	Nyzk	1	2	1	3	0	1	08 (19,0 %)
<b>Музичне мистецтво естради та джазу (4 студ.)</b>	Vys.	-	2	1	0	1	0	04 (16,6 %)
	V/ser.	-	2	1	1	3	0	07 (29,2 %)
	Sered.	3	0	1	2	0	4	10 (41,7 %)
	N/ser.	1	0	1	1	0	0	03 (12,5 %)
	Nyzk	0	0	0	0	0	0	-

Табл. 10. Тестування показників фізичного здоров'я (ФЗ) студентів магістратури ХНУМ імені І. П. Котляревського у 2019/2020 н. р. (n = 66)

Показники ФЗ Спеціальність	Рівні	Антропометрія, маса, кг / зріст, см	ЖЄЛ, мл / масу, кг	Кистьова динамо- метрія, кг / маса, кг	ЧСС*АТ <sub>3</sub> / 100, від. один.	Час відновлення ЧСС, с	Фізичне здоров'я, бали	Всього: кількість студ.* показники
	1	2	3	4	5	6	7	8
<b>Фортепіано, орган (14 студ.)</b>	Vys.	-	7	1	1	4	0	13 (15,5 %)
	V/ser.	-	4	2	3	8	4	21 (25,0 %)
	Sered.	9	1	6	4	0	6	26 (31,0 %)
	N/ser.	4	1	2	6	2	2	17 (20,2 %)
	Nyzk	1	1	3	0	0	2	07 (8,3 %)

продовження табл. 10

1	2	3	4	5	6	7	8	9
<b>Академічний спів (14 студ.)</b>	Vys.	-	6	1	1	2	0	10 (12,0 %)
	V/ser.	-	4	2	0	9	1	16 (19,0 %)
	Sered.	6	1	0	4	3	8	22 (26,2 %)
	N/ser.	5	1	6	5	0	1	18 (21,4 %)
	Nyzk	3	2	5	4	0	4	18 (21,4 %)
<b>Хорове диригування (6 студ.)</b>	Vys.	-	3	0	0	2	0	05 (13,9 %)
	V/ser.	-	1	0	1	4	0	06 (16,7 %)
	Sered.	3	1	1	5	0	3	13 (36,1 %)
	N/ser.	1	0	3	0	0	1	05 (13,9 %)
	Nyzk	2	1	2	0	0	2	07 (19,4 %)
<b>Оркестрові струнні інструменти (9 студ.)</b>	Vys.	-	4	0	0	2	0	06 (11,1 %)
	V/ser.	-	3	2	1	6	0	12 (22,2 %)
	Sered.	6	1	2	3	0	5	17 (31,5 %)
	N/ser.	2	0	4	3	1	4	14 (25,9 %)
	Nyzk	1	1	1	2	0	0	05 (9,30 %)
<b>Оркестрові духові та ударні інструменти (6 студ.)</b>	Vys.	-	3	0	0	2	0	05 (13,9 %)
	V/ser.	-	1	2	2	4	2	11 (30,5 %)
	Sered.	3	1	2	2	0	3	11 (30,5 %)
	N/ser.	2	1	1	1	0	0	05 (13,9 %)
	Nyzk	1	0	1	1	0	1	04 (11,2 %)
<b>Народні інструменти України (7 студ.)</b>	Vys.	-	2	0	0	2	0	04 (9,50 %)
	V/ser.	-	1	2	1	4	0	08 (19,0 %)
	Sered.	4	3	3	2	1	3	16 (38,2 %)
	N/ser.	2	1	1	2	0	3	09 (21,4 %)
	Nyzk	1	0	1	2	0	1	05 (11,9 %)
<b>Музичне мистецтво естради та джазу (5 студ.)</b>	Vys.	-	2	2	0	1	0	05 (16,7 %)
	V/ser.	-	1	0	1	3	1	06 (20,0 %)
	Sered.	2	0	0	2	1	2	07 (23,3 %)
	N/ser.	3	1	2	1	0	1	08 (26,7 %)
	Nyzk	0	1	1	1	0	1	04 (13,3 %)
<b>Музикознавство і композиція (5 студ.)</b>	Vys.	-	3	2	0	0	0	05 (16,7 %)
	V/ser.	-	0	0	3	4	1	08 (26,6 %)
	Sered.	5	0	1	1	0	2	09 (30,0 %)
	N/ser.	0	2	1	1	1	1	06 (20,0 %)
	Nyzk	0	0	1	0	0	1	02 (6,70 %)

*Перший приклад.* У 2018/2019 навчальному році ця сума рівнів була така: антропометрія – 5 %, респіраторний показник – 16 %, силовий показник – 39 %, серцево-судинний показник – 46 %, показник відновлення ЧСС – 13 %, інтегральний показник фізичного здоров'я –



31 %. У 2019/2020 н. р. ці сумарні величини становили: 6 %, 19, 54, 43, 6, 37 %. Отже, студенти магістратури ХНУМ імені І. П. Котляревського у 2019/2020 н. р. поступалися студентам 2018/2019 н. р. в показниках маси тіла, сили кисті, ЖЄЛ (життєвої ємності легень) та інтегрального показника ФЗ. Позитивні результати тільки по двох показниках – серцево-судинному та показнику відновлення ЧСС (див. табл. 8–9).

**Табл. 2.** Рівень кистьової динамометрії у студентів ХНУМ імені І. П. Котляревського (%).



**Другий приклад.** У 2018/2019 навчальному році на виконавсько-музикознавчому факультеті (ВМФ) тестували студентів таких спеціалізацій: «Фортепіано і орган» (25 показників низького рівня та нижче середнього), «Академічний спів» (24 показники), «Хорове диригування» (18 показників). Серед усіх 192 показників різного якісного рівня на ВМФ 67 показників низького і нижче середнього рівнів становлять 34,9 %. Сумарна кількість показників високого, вище середнього і середнього рівнів становить на ВМФ 65,1 % (див. табл. 8).

На оркестровому факультеті (ОРФ) тестували студентів таких спеціалізацій: «Оркестрові струнні інструменти» (11 показників низького та нижче середнього рівня), «Оркестрові духові та ударні інструменти» (16 показників), «Народні інструменти України» (15 показників), «Музичне мистецтво естради та джазу» (3 показники). Серед усіх 180 показників різного рівня якості на ОРФ 45 негативних показників становили 26,0 %. Тому сумарна кількість позитивних рівнів на цьому факультеті сягала 74,0 % (див. табл. 8).

У 2019/2020 навчальному році на виконавсько-музикознавчому факультеті тестували студентів чотирьох спеціалізацій; сумарна кількість двох негативних рівнів сягала 70 показників. Тому з усіх 230 показників негативні становлять 30,4 %, а позитивні – відповідно 69,6 % (див. табл. 9).

На оркестровому факультеті тестували студентів чотирьох спеціалізацій, у яких сумарна кількість негативних показників дорівнювала 54. Серед усіх 162 показників різного рівня на факультеті негативні становлять 33,3 %, а позитивні, відповідно, 66,7 % (див. табл. 9).

Таким чином, за показниками фізичного здоров'я студентів-музикантів магістратури ХНУМ імені І. П. Котляревського у 2018/2019 навчальному році лідером є оркестровий факультет – 74,0 % позитивних показників порівняно з 65,1 % на виконавсько-музикознавчому факультеті (ВМФ); у 2019/2020 навчальному році першість належить ВМФ – 69,6% проти 66,7% – ОРФ.

Для визначення різновидів структури (основних типів) фізичного розвитку студентів-музикантів чоловічої та жіночої статі був застосований кластерний аналіз статистичних даних, де відстані між кластерами (тип відстані – квадрат евклідової відстані) визначали за методом Варда (іл. 3, 4).

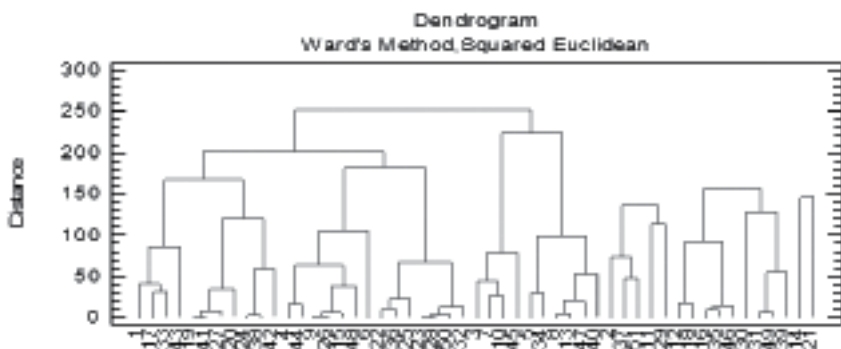
У підсумку серед студентів-музикантів різної статі виявлено по чотири основні підгрупи (табл. 11–12). У чоловіків це:

1) худорляві, доволі сильні, з гарними легенями та швидким відновленням ( $n = 35$ );

2) з нормальною масою та відновленням, слабкими легенями, підвищеним тиском і пульсом, слабкі ( $n = 5$ );

- 3) з надлишком маси, низьким пульсом, повільним відновленням, сильні ( $n = 9$ );
- 4) з надлишком маси, дуже поганим відновленням, слабкі ( $n = 2$ ).

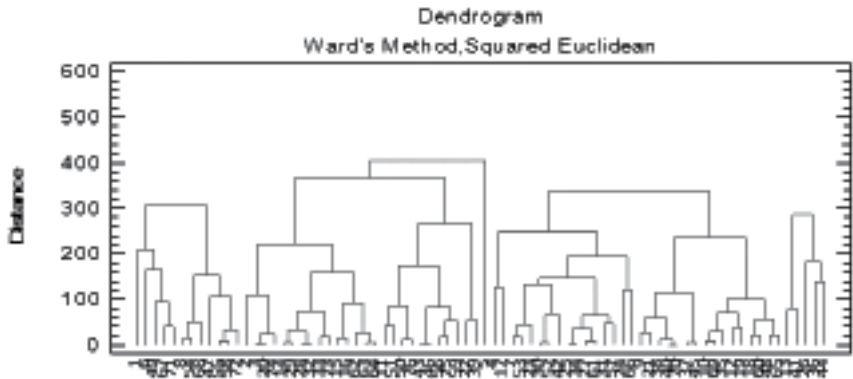
**Іл. 3.** Дендрограма розподілу студентів-музикантів чоловічої статі ( $n = 51$ ) на підгрупи за ознакою схожості структури фізичного розвитку.



Серед студентів-музикантів жіночої статі виявлено чотири підгрупи з дещо іншими характеристиками:

- 1) з надлишком маси, невисоким пульсом, слабкими легенями, підвищеним тиском та повільним відновленням, сильні ( $n = 12$ );
- 2) худорляві, сильні, з гарними легенями та швидким відновленням, схильні до гіпертонії ( $n = 27$ );
- 3) худорляві, з низьким пульсом, гарними легенями та доволі швидким відновленням ( $n = 32$ );
- 4) з нормальною масою, слабкими легенями, дуже поганим відновленням, слабкі ( $n = 5$ ).

**Лл. 4.** Дендрограма розподілу студентів-музикантів жіночої статі (n = 76) на підгрупи за ознакою схожості структури фізичного розвитку.



**Табл. 11.** Характеристика фізичного розвитку студентів-музикантів різних типологічних груп за абсолютними показниками

Підгрупи	Показники							
	Маса	Зріст	ЖЄЛ	ATsis	ATdis	ЧСС	Швидкість відновлення	Сила кисті
<b>Чоловіки (n = 51)</b>								
1 (n=35)	70,67	1,78	4,66	128,89	82,23	72,89	70,06	48,94
2 (n=5)	79,86	1,78	4,49	165,60	103,60	87,80	72,60	45,00
3 (n=9)	84,89	1,87	5,36	145,11	89,56	65,11	98,00	56,11
4 (n=2)	81,05	1,78	5,19	130,50	78,00	71,00	232,50	44,00
<b>Середнє</b>	<b>74,49</b>	<b>1,80</b>	<b>4,79</b>	<b>135,41</b>	<b>85,45</b>	<b>72,90</b>	<b>81,61</b>	<b>49,63</b>
<b>Жінки (n = 76)</b>								
1 (n=12)	84,29	1,72	3,77	139,00	87,25	75,75	77,83	32,67
2 (n=27)	56,87	1,64	3,51	131,44	88,41	78,22	69,22	29,80
3 (n=32)	56,01	1,66	3,36	113,53	77,78	75,13	74,72	27,92
4 (n=5)	68,52	1,61	2,95	117,40	80,20	76,00	185,20	22,90
<b>Середнє</b>	<b>61,60</b>	<b>1,66</b>	<b>3,45</b>	<b>124,17</b>	<b>83,21</b>	<b>76,38</b>	<b>80,53</b>	<b>29,01</b>

Назви підгруп відбивають найбільш істотні розбіжності між ними. Насамперед, вони відображають ті показники, які у студентів тієї чи іншої підгрупи виходять за межі середнього рівня розвитку.

Результати дослідження, які свідчать про наявність значних групових та індивідуальних розбіжностей у структурі фізичного розвитку студентів різної статі, указують на необхідність диференційованого підходу до змісту занять з фізичного виховання. В основу методичних підходів може бути покладено припущення про те, що чинниками, які забезпечують формування індивідуальної структури фізичного розвитку, виступають як обдарованість конкретної людини (задатки та здібності), так і особливості рухової діяльності (склад засобів та методів, співвідношення й розподіл навантажень, характер, величина та спрямованість тренувальних впливів) (іл. 5). Це означає, що формування індивідуальності являє собою процес прямої і зворотної залежності, коли не тільки індивідуальна структура фізичного розвитку залежить від властивостей і біологічної адаптації організму, але й особливості рухової активності впливають на розвиток і формування індивідуальних особливостей і здібностей людини (табл. 13).

**Табл. 12.** *Характеристика фізичного розвитку студентів-музикантів різних типологічних груп за відносними показниками*

Підгрупи	Показники			
	Маса /довжина тіла, г/см	ЖЄЛ/маса тіла, мл/кг	Сила кисті / маса тіла, %	ЧССспок. × АД-сист./100, відн. од.
<b>Чоловіки (n = 51)</b>				
1 (n=35)	396,73	65,90	69,25	93,94
2 (n=5)	448,65	56,17	56,35	145,40
3 (n=9)	454,49	63,13	66,10	94,48
4 (n=2)	455,34	63,97	54,29	92,66
<b>Середнє</b>	<b>414,65</b>	<b>64,24</b>	<b>66,62</b>	<b>98,72</b>
<b>Жінки (n = 76)</b>				
1 (n=12)	490,54	44,77	38,75	105,29
2 (n=27)	345,99	61,73	52,39	102,82
3 (n=32)	338,15	60,06	49,85	85,29
4 (n=5)	425,06	42,99	33,42	89,22
<b>Середнє</b>	<b>371,39</b>	<b>56,06</b>	<b>47,09</b>	<b>94,84</b>

**Табл. 13.** *Фактори, що визначають структуру фізичного розвитку студентів-музикантів*

У зв'язку з вищезазначеним особливої уваги набуває диференційоване або навіть індивідуалізоване планування: вибір напрямку, визначення змісту і співвідношення фізичних навантажень для кожної підгрупи студентів-музикантів чоловічої та жіночої статі. Під час розробки програм фізичної підготовки студентів потрібно враховувати відомі факти про те, що вплив на організм різних вправ неоднаковий. Якщо для виконання будь-якої вправи потрібна якість, розвинута у людини досить високо, то вплив цієї вправи відчувається слабо; темпи приросту менші, ніж при середніх і низьких рівнях розвитку тих чи інших фізичних рис. Водночас, невисокий рівень розвитку якості обмежує можливості застосування великих обсягів навантажень відповідної спрямованості. Тому процес фізичного виховання буде ефективним, якщо обсяг навантажень, що підлягає освоєнню, буде розділений на окремі частини (порції), які студенти повинні освоїти у визначеній послідовності і мають переходити до оволодіння черговою порцією тільки після освоєння попередньої.

У зв'язку з вищезазначеним особливої уваги набуває диференційоване або навіть індивідуалізоване планування: вибір напрямку, визначення змісту і співвідношення фізичних навантажень для кожної підгрупи студентів-музикантів чоловічої та жіночої статі. Під час розробки програм фізичної підготовки студентів потрібно враховувати відомі факти про те, що вплив на організм різних вправ неоднаковий. Якщо для виконання будь-якої вправи потрібна якість, розвинута у людини досить високо, то вплив цієї вправи відчувається слабо; темпи приросту менші, ніж при середніх і низьких рівнях розвитку тих чи інших фізичних рис. Водночас, невисокий рівень розвитку якості

обмежує можливості застосування великих обсягів навантажень відповідної спрямованості. Тому процес фізичного виховання буде ефективним, якщо обсяг навантажень, що підлягає освоєнню, буде розділений на окремі частини (порції), які студенти повинні освоїти у визначеній послідовності і мають переходити до оволодіння черговою порцією тільки після освоєння попередньої.

### **Висновки.**

Аналіз науково-методичної літератури і документальних матеріалів, дотичних до основних положень «Національної доктрини розвитку фізичної культури і спорту в Україні» (2003) показав, що на сьогодні у вищій школі накопичилися великі проблеми, пов'язані з якістю фізичного виховання, професійної фізичної підготовки студентської молоді та дотриманням останньою здорового способу життя. Тому дуже вчасними є наказ МОН України № 193 від 15.02.2021, який затвердив «Рекомендації стратегічного розвитку фізичного виховання і спорту серед студентської молоді на період до 2025 року» та Постанова Кабінету Міністрів України від 4.11.2020 «Про затвердження стратегії розвитку фізичної культури і спорту на період до 2028 року». Обидва документи спрямовані на забезпечення учасників освітнього процесу оздоровчою руховою активністю, заняттями з фізичного виховання і спорту для гармонійного розвитку та підтримки здоров'я як найвищої соціальної цінності – здоров'я нації України.

У результаті діагностики психічного і соціального здоров'я студентів-музикантів магістратури ХНУМ імені І. П. Котляревського 2018/2019 та 2019/2020 навчальних років визначено, що до третьої (36–50 балів) негативної категорії психічного здоров'я (ознаки явного психічного розладу) належали тільки два студенти, по одному за кожний навчальний рік (спеціалізацій «Оркестрові духові та ударні інструменти» і «Академічний спів»). До третьої (до 12 балів), важкої, категорії соціального здоров'я, згідно процедури діагностики, за два навчальних роки не було включено жодного студента.

Розрахунки коефіцієнтів ризику ішемічної хвороби серця (з причини перевищення маси тіла) показали, що серед випускників магістратури 2019 року (61 особа) кількість студентів з ожирінням становила 5 %, а із 66 випускників 2020 року – 6 %.





Порівняння і групування п'яти показників, визначальних для діагностики фізичного здоров'я студента (антропометричного, респіраторного, силового, серцево-судинного, відновного з ЧСС, а також самого ФЗ як інтегрального показника), показало, що студенти-музиканти магістратури ХНУМ імені І. П. Котляревського (без урахування гендерного підходу) у 2019/2020 навчальному році поступалися студентам 2018/2019 навчального року за показниками маси тіла, сили кисті, життєвої ємності легень та інтегрального показника ФЗ. Позитивні результати було зафіксовано тільки за двома показниками – серцево-судинним та показником відновлення ЧСС.

За показниками фізичного здоров'я (середній, вище середнього і високий рівні) у 2018/2019 навчальному році лідером був оркестровий факультет – 74,0 % позитивних показників порівняно з 65,1% на виконавсько-музикознавчому факультеті; але у 2019/2020 навчальному році першість належить ВМФ – 69,6 % проти 66,7 % на ОРФ.

Кластерний аналіз із застосуванням математичної обробки статистичного матеріалу щодо показників фізичного розвитку і здоров'я студентів магістратури ХНУМ імені І. П. Котляревського встановив, що кожна з гендерних груп досліджуваних поділяється на чотири якісні підгрупи (чоловіки: 35 – 5 – 9 – 2, разом 51 особа; жінки: 12 – 27 – 32 – 5, разом 76 осіб). У чоловіків найкращі показники здоров'я має перша підгрупа – худорляві, доволі сильні, з гарними легенями та швидким відновленням (35 осіб), що становить 68,6 % від 51 особи досліджуваних. Серед жінок найбільш дієспроможними є досліджувані особи другої і третьої підгруп – худорляві, сильні, з гарними легенями та швидким відновленням, схильні до гіпертонії (27 осіб), і худорляві, з низьким пульсом, гарними легенями та доволі швидким відновленням (32 особи). Разом це 59 осіб – 77,6 % від 76 досліджуваних.

За результатами досліджень стає очевидним, що шляхом удосконалення фізичного здоров'я студентів-музикантів можуть бути не тільки звичайне збільшення академічних групових занять, але й якісна зміна планування практичних занять з фізичного виховання за принципом індивідуальної диференціації: вибір напрямку, визначення змісту і співвідношення фізичних навантажень для кожної кластерної підгрупи студентів чоловічої та жіночої статі.

Під час диференціації робочих програм фізичної підготовки студентів-музикантів потрібно враховувати, що вплив на організм різних вправ неоднаковий і потребує індивідуальної диференціації, в залежності від якісної характеристики для кожної підгрупи, визначеної кластерним аналізом.

Отже, в основу методичних підходів до навчальних занять, спрямованих на покращення здоров'я та фізичної підготовки студентської молоді, може бути покладена теза про те, що факторами, які забезпечують формування індивідуальної структури фізичного розвитку, виступають як персональні риси конкретної людини (задатки та здібності), так і особливості рухової діяльності (засоби та методи, співвідношення й розподіл навантажень, характер, величина та спрямованість тренувальних впливів).

#### ЛІТЕРАТУРА

- Бондаренко, Т. В. (2010). Організаційні аспекти диференційованого навчання художньої гімнастики. *Теорія фізичної культури і методологія*, 1, 11–15.
- Вайнер, Е. М. (2009). Здоровий спосіб життя як принципова основа забезпечення здорової життєдіяльності. *Основи безпеки життя*, 3, 39–46.
- Кірко, Г. О. (2010). Визначення актуальності щодо ведення здорового способу життя студентами. *Проблеми фізичного виховання і спорту*, 8, 41–43.
- Клочко, В. М., Бондаренко, Т. В. (2007). Фізичне і психічне здоров'я студентів в умовах переходу на «Болонську» систему освіти. *Сучасні аспекти виховання студентської молоді*, 1, 128–130.
- Любимев, А. И., Бондаренко, Т. В., Горлов, А. С. (2008). *Историко-философские и методические аспекты физической культуры Китая*. Харків: НТУ «ХП».
- Любимев, А. Г., Бондаренко, Т. В., Горлов, А. С. (2010). *Здоров'я нації, традиції, еволюція загальної і фізкультурної освіти в епоху глобалізації Заходу та Сходу*. Харків: НТУ «ХП».
- Любимев, А. Г., Бондаренко, Т. В., Горлов, А. С. (2011). *Фізкультурно-спортивна освіта в системі підготовки сучасного інженера*. Харків: НТУ «ХП».
- Михайличенко, В. С. (2018). Роль успішності в формуванні здорового способу життя студентів. *Здоров'я нації і вдосконалення фізкультурно-спортивної освіти в Україні*, 5, 16–18.

- Николаева, С. В. (2018). Формирование мотивации к здоровому образу жизни у школьников и студентов. У зб. *Здоров'я нації і вдосконалення фізкультурно-спортивної освіти в Україні. Тези доповідей V Всеукраїнської науково-практичної конференції, 26–27 вересня 2018 р.*, сс. 23–26. Харків: НТУ «ХП».
- Опанасенко, Г. Л. (1999). Проблеми здоров'я та здорового способу життя студентської молоді. *Наука в олімпійському спорті*, 3, 56–60.
- Пирогова, Є. О., Іващенко, Л. Я., Страшко, Н. П. (1986). *Вплив фізичних вправ на працездатність і здоров'я людини*. Київ: Здоров'я.
- Шевченко, Л. С., Грищенко, О. А., Каменська Т. М. та ін. (2010). *Безпека людського розвитку: економічно-теоретичний аналіз*. Харків: Право.
- Ibrahim, A. K., Kelly, S. J., Adams, C. E., & Glazebrook, C. (2013). A systematic review of studies of depression prevalence in university students. *Journal of psychiatric research*, 47 (3), 391–400, <https://doi.org/10.1016/j.jpsychires.2012.11.015>
- Iermakov, S. S., Apanasenko, G. L., Bondarenko, T. V., Prasol, S. D. (2010). Physical culture as the main tool of health's culture. *Pedagogics, Psychology, Medical-Biological Problems of Physical Training and Sports*, 11, 31–33.
- Keating, X., Smolianov, P., Liu, X., Castro-Piñero, J., Smith, J. (2018). Youth Fitness Testing Practices: Global Trends and New Development. *The Sport Journal*, 21 (1), <https://thesportjournal.org/article/youth-fitness-testing-practices-global-trends-and-new-development>
- Miko, H., Zillmann, N., Ring-Dimitriou, S., Dorner, T., Titze, S., Bauer, R. (2020). Effects of physical activity on health. *Gesundheitswesen. Bundesverband der Ärzte des Öffentlichen Gesundheitsdienstes*, 82, 184–95, DOI: 10.1055/a-1217-0549
- Plowman, S. A., Sterling, C. L., Corbin, C. B., Meredith, M. D., Welk, G. J., Morrow, J. R. (2006). The history of FITNESSGRAM. *Journal of Physical Activity and Health*, 3 (s2), 5–20, doi: 10.1123/jpah.3.s2.s5.
- Sun, Z., Zhang, B., Ma, H., et al. (2013). Comparison of physical health test management systems between Chinese and American students. *Journal of Physical Education*, 20(3), 85–89.

## REFERENCES

- Bondarenko, T. V. (2010). Organizational aspects of differentiated teaching of artistic gymnastics. *Theory of physical culture and methodology*, 1, 11–15 [in Ukrainian].
- Ibrahim, A. K., Kelly, S. J., Adams, C. E., & Glazebrook, C. (2013). A systematic review of studies of depression prevalence in university students. *Journal of psychiatric research*, 47(3), 391–400, <https://doi.org/10.1016/j.jpsychires.2012.11.015> [in English].
- Iermakov, S. S., Apanasenko, G. L., Bondarenko, T. V., Prasol, S. D. (2010). Physical culture as the main tool of health's culture. *Pedagogics, Psychology, Medical-Biological Problems of Physical Training and Sports*, 11, 31–33 [in English].
- Keating, X., Smolianov, P., Liu, X., Castro-Piñero, J., Smith, J. (2018). Youth Fitness Testing Practices: Global Trends and New Development. *The Sport Journal*, 21 (1), <https://thesportjournal.org/article/youth-fitness-testing-practices-global-trends-and-new-development> [in English].
- Kirko, H. O. (2010). Determination of the relevance of leading a healthy lifestyle by students. *Problems of physical education and sports*, 8, 41–43 [in Ukrainian].
- Klochko, V. M., Bondarenko, T. V. (2007). Physical and mental health of students in the conditions of transition to the “Bologna” system of education. *Modern aspects of education of student youth*, 1, 128–130 [in Ukrainian].
- Liubiev, A. H., Bondarenko, T. V., Horlov, A. S. (2008). *Historical-philosophical and methodical aspects of China's physical culture*. Kharkiv: NTU “KhPI” [in Russian].
- Liubiev, A. H., Bondarenko, T. V., Horlov, A. S. (2010). *Health of the nation, traditions, evolution of general and physical education in the era of globalization of the West and the East*. Kharkiv: NTU “KhPI” [in Ukrainian].
- Liubiev, A. H., Bondarenko, T. V., Horlov, A. S. (2011). *Physical culture and sports education in the system of training a modern engineer*. Kharkiv: NTU “KhPI” [in Ukrainian].
- Miko, H., Zillmann, N., Ring-Dimitriou, S., Dorner, T., Titze, S., Bauer, R. (2020). Effects of physical activity on health. *Gesundheitswesen. Bundesverband der Ärzte des Öffentlichen Gesundheitsdienstes*, 82, 184–95, DOI: 10.1055/a-1217-0549 [in English].

- Mykhailychenko, V. Ye. (2018). The role of success in the formation of a healthy lifestyle of students. *Health of the nation and improvement of physical culture and sports education in Ukraine*, 5, 16–18 [in Ukrainian].
- Nikolayeva, S. V. (2018). Forming motivation for a healthy lifestyle among schoolchildren and students. In *Health of nation and improvement of physical culture and sports education in Ukraine. Abstracts of reports of the 5<sup>th</sup> All-Ukrainian Scientific and Practical Conference, September 26–27, 2018*, pp. 23–26. Kharkiv: NTU “KhPI” [in Russian].
- Opanasenko, H. L. (1999). Problems of health and healthy lifestyle of student youth. *Science in Olympic Sport*, 3, 56–60 [in Ukrainian].
- Plowman, S. A., Sterling, C. L., Corbin, C. B., Meredith, M. D., Welk, G. J., Morrow, J. R. (2006). The history of FITNESSGRAM. *Journal of Physical Activity and Health*, 3 (s2), 5–20, doi: 10.1123/jpah.3.s2.s5 [in English].
- Pyrohova, Ye. O., Ivashchenko, L. Ya., Strashko, N. P. (1986). *The influence of physical exercises on human working capacity and health*. Kyiv: Zdorov'ia [in Ukrainian].
- Shevchenko, L. S., Hryshchenko, O. A., Kamenska, T. M. et al. (2010). *Safety of human development: economic and theoretical analysis*. Kharkiv: Pravo [in Ukrainian].
- Sun, Z., Zhang, B., Ma, H., et al. (2013). Comparison of physical health test management systems between Chinese and American students. *Journal of Physical Education*, 20 (3), 85–89 [in English].
- Vainer, E. M. (2009). A healthy lifestyle as a fundamental basis for ensuring a healthy life activity. *Fundamentals of life safety*, 3, 39–46 [in Ukrainian].

**Anatolii Horlov**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor,  
the Department of Art Education and Humanitarian Disciplines  
e-mail: gorlovas@ukr.net  
ORCID iD: 0000-0003-2161-4602

**Kateryna Bleshchunova**

National Technical University “Kharkiv Polytechnic Institute”  
PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor,  
the Department of Physical Education  
e-mail: bleshchunova@ukr.net  
ORCID iD: 0000-0002-6187-6853

**Physical health and prospects of its improvement  
for music students of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky  
National University of Arts**

***Statement of the problem. Objectives, material, and methods of the research.***

*Health and healthy lifestyle of student young people, including those who studies in the sphere of art, is the mortgage of their capacity and success in future professional activity. In order to improve the quality of educational work on the discipline “Fundamentals of physical education and a healthy lifestyle”, the studies and estimation of main parameters of psychical, social and physical health of music students of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts were undertaken. The 127 students of master’s degree course took part in the study, among them 61 students of the 2019 graduating class and 66 graduates of the 2020. On the first stage of our investigation the diagnostic research methods were used; on its second phase the mathematical statistic methods were applied.*

*The results of diagnostics of individual psychical, social and physical health (without the account of gender approach) are analysed for the students-musicians of master’s degree separation 2018/2019 and 2019/2020 school.*

*In the course of the study, the results of testing the mental, social and physical health of master students (without taking into account the gender approach) of two faculties of the University – the musical performance and orchestral ones were analyzed. The comparative quantitative analysis on several various indexes of quality of music students health separating 2018/2019 and 2019/2020 academic years, was conducted. Also, the cluster analysis with application of mathematical processing of the statistic data, taking into account the gender differentiation, was undertaken to reveal the current state of health and perspectives of its perfection for male and female groups of the students.*

#### **Research results.**

*A comparison and grouping of five indicators determining the diagnosis of a student's physical health (anthropometric, respiratory, strength, cardiovascular, restorative) showed that in the 2019/2020 academic year, students-musicians of the master's degree of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts were inferior to the students of 2018/2019 year in terms of body weight, hand strength, vital capacity of the lungs, and an integral indicator of physical health. Positive results were recorded only for two indicators – cardiovascular and recovery. A high level of physical health was not revealed, however; the students of orchestral faculty have the better results than the students of the performance and musicology faculty.*

#### **Conclusion.**

*According to the results of research, it becomes obvious that the way to improve the physical health of music students can be not only the usual increase of training in academic group classes, but also a qualitative change in the planning of practical classes in physical education based on the principle of individual differentiation: choosing a direction, determining the content and ratio of physical exertion for each cluster subgroup of male and female students.*

*When differentiating work programs of physical training of music students, it should be taken into account that the effect on the body of various exercises is not the same and requires individual approach depending on the qualitative characteristics for each subgroup determined by cluster analysis.*

**Keywords:** *psychical health; social health; healthy lifestyle; health levels; anthropometric and physiology indexes of physical health.*

Наукове видання

Харківський національний  
університет мистецтв імені І. П. Котляревського

Виходить з 1998 року

**ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА,  
ПЕДАГОГІКИ ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ**

ВИП. 66

Збірник наукових статей

**Відповідальний за випуск** – Чернявська М. С., кандидат  
мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи ХНУМ імені  
І. П. Котляревського

Редактори-упорядники – Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк

Комп'ютерне макетування – Л. В. Русакова

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 9.04.2023. Формат 60х84 1/16.

Умов. др. арк. 14,9. Об. вид арк. 15,0.

Зам. № . Тираж 100 прим.

*Віддруковано у друкарні ТОВ «Естет Прінт»  
Україна, 61002, м. Харків, вул. Рилєєва, 60*