

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 69

Збірник наукових статей

Харків
2023

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Протокол № 6 від 22 грудня 2023 року)
Свідоцтво 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.; 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: *Николаєвська Юлія Вікторівна (Nikolaievska Yuliia)* – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри інтерпретології та аналізу музики, проректор з науково-педагогічної, творчої роботи та інноваційної діяльності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

Редакційна колегія: ► *Адамонієне Рута (Adamoniene Ruta)* – доктор філософії, професор, Університет Миколаша Ромеріса, Вільнюс, Литва. ► *Говорухіна Наталія Олегівна (Govorukhina Nataliia)* – 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. ► *Карвашевська Моніка (Karwaszewska Monika)* – PhD hab., доцент, керівник відділу досліджень, розвитку персоналу та видавничої справи, Музична академія імені Станіслава Монюшка, Гданськ, Польща. ► *Копелюк Олег Олексійович (Kopeliuk Oleh)* – кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з науково-педагогічної роботи та міжнародних зв'язків 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 Ваоім Олександрович (Rakochi Vadim)* – доктор мистецтвознавства, старший викладач кафедри інструментального виконавства Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», Київ, Україна. ► *Роценко 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, професор, завідувачка 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. ► *Шаповалова Людмила Володимирівна (Shapovalova Liudmyla)* – 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».

П 78 **Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти** : зб. наук. ст. Вип. 69. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2023. 196 с. ISSN 2519-4496

У збірнику представлені різноманітні дослідницькі теми: аспекти аналізу музичної семантики, у тому числі барокової риторики та національної символіки (розділ 1); концепція універсальності творчої особистості і феномен авторської школи (розділи 2, 3); питання вдосконалення музичної освіти у сфері баянно-акордеонного виконавства (розділ 3).

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

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 69

Collection of Research Papers

Kharkiv
2023

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 Yuliia* – Dr. habil. in Art Studies, Full Professor, Department of Interpretology and Music Analysis, vice-rector for scientific, pedagogical, creative work and innovation activities of the 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 Art Studies, 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* – Dr. habil. in Art Studies, Associate Professor, Vice-Rector for Research of the Dnipro M. Glinka Academy of Music, Dnipro, Ukraine. ▶ *Karwaszewska Monika* – PhD hab., Associate Professor, Faculty of Choral Conducting, Church Music, Arts Education, Eurhythmics and Jazz, Stanislaw Moniuszko Academy of Music in Gdańsk: Gdańsk, Polska. ▶ *Kopeliuk Oleh* – PhD in Art Studies, 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* – Dr. habil. in Art Studies, Full 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* – Dr. habil. in Art Studies, Senior Lecturer, Department of Instrumental Performance, Municipal Institution of Higher Education, Kyiv Regional Council, "Pavlo Chubynsky Academy of Arts", Kyiv, Ukraine. ▶ *Roshchenko Olena* – Dr. habil. in Art Studies, Full Professor, Department of Ukrainian and Foreign Music, the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ▶ *Savchenko Hanna* – PhD in Art Studies, Professor, Head of the Department of Composition and Orchestration, the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ▶ *Schöning Kateryna* – PhD in Art Studies, Head of scientific projects (PostDoc, Senior), University Lecturer (Historical Musicology), Institute of Musicology, University Vienna, Vienna, Austria. ▶ *Shapovalova Liudmyla* – Dr. habil. in Art Studies, 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 69. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors-compilers L. Rusakova & Ya. Serdiuk. Kharkiv: KhNUA, 2023. 196 p. ISSN 2519-4496

P 78

The collection presents various research topics: aspects of the analysis of musical semantics, including Baroque rhetoric and national symbolics (section 1); the concept of the universality of the creative personality and the phenomenon of the author's school (sections 2, 3); the issue of improving musical education in the field of bayan and accordion performance (section 3).

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

ЗМІСТ

Розділ 1. Семантичні виміри музичного твору

<i>Холодкова О. С.</i>	Системи риторики та семіотики в аналізі світської інструментальної музики епохи Бароко	7
<i>Мамона А. Г.</i>	«Чотири пісні» ор. 41 на вірші Р. Тагора в музикознавчій рефлексії: аспекти висвітлення орієнтальних візій Кароля Шимановського	40
<i>Александрова О. О., Черторижська М. С.</i>	Духовно-семантичний підхід як методологічна основа аналізу релігійної музики (на прикладі циклу «Монологи віків» В. Степурка)	56
<i>Сюн Яхуан</i>	Музична символіка у дзеркалі вокально-виконавської поезики (на матеріалі вокального циклу «Настрої» Лесі Дичко)	87
<i>Ден Еньї</i>	Семантика назв фортепіанних етюдів Ло Майшо як перетворення традиційних національних образів	104

Розділ 2. Творчі портрети

<i>Гордєєв С. І.</i>	Акторська та педагогічна творчість Вячеслава Хім'яка в контексті розвитку української театральної музично-драматичної школи	123
----------------------	---	-----

Розділ 3. Баянно-акордеонне мистецтво: освітній аспект

<i>Єгоров Є. О.</i>	Баянна школа О. Міщенко в метафорах та реаліях творчо-педагогічного процесу	159
<i>Кисляк Б. М.</i>	Імпровізація в освітньому просторі сучасного баянно-акордеонного мистецтва	180

TABLE OF CONTENTS
Section 1. Semantic dimensions of a musical work

<i>Olena Kholodkova</i>	Rhetoric and semiotic systems in the analysis of Baroque secular instrumental music	7
<i>Anhelina Mamona</i>	Four Songs op. 41 to Rabindranath Tagore's poems in musicological reflection: aspects of exploring Karol Szymanowski's Oriental visions	40
<i>Oksana Aleksandrova, Mariia Chertoryzhska</i>	Spiritual-semantic approach as a methodological basis for the analysing religious music (on the example of V. Stepurko's cycle "Monologues of the Ages")	56
<i>Yahuan Xiong</i>	Musical symbolism in the mirror of vocal performance poetics (on the material of Lesia Dychko's vocal cycle "Moods")	87
<i>Dan Enyi</i>	The semantics of the names of Luo Maishuo's Piano Etudes as the transformation of traditional national images	104

Section 2. Creative portraits

<i>Serhiy Hordieiev</i>	Viacheslav Khim'iak's acting and pedagogical creativity in the context of the developing the Ukrainian theater music and drama school	123
-------------------------	---	-----

Section 3. Bayan and accordion art: an educational aspect

<i>Yehor Yehorov</i>	O. Mishchenko's button accordion school in metaphors and realities of creative and pedagogical process	159
<i>Bohdan Kysliak</i>	Improvisation in the educational space of contemporary bayan and accordion art	180

Розділ 1.

СЕМАНТИЧНІ ВИМІРИ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

УДК 785.034.7:[808.5+81'22]

DOI 10.34064/khnum1-6901

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

e-mail: scherzo1331@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-6596-9953

Системи риторики та семіотики в аналізі світської інструментальної музики епохи Бароко

Проблема музичної риторики не втрачає своєї актуальності для дослідників вже майже протягом століття. Проте у процесі формування уявлень про неї виникли деякі стереотипи, які вимагають аналізу та спростування. Мета статті полягає в диференціації риторичної і семіотичної систем в музиці та доведенні того, що риторика не є лише набором фігур, які мають усталену семантику, а може трактуватися й як система композиції (поетики). Такий аналітичний підхід вперше реалізується на прикладі камерної музики та Концерту для скрипок без баса Г. Ф. Телемана, що і становить новизну нашого дослідження. Підсумовано, що риторика є значно ширшою системою, яка охоплює не тільки окремі засоби виразності, а також принципи побудови твору та музичної нарації. Термін «фігура» стосується не лише певного риторичного звороту із закріпленим семантичним значенням, але може використовуватися і як аналог термінів «інтонація», «мотив», «ритмоформула». Таким чином, музична риторика не оперує виключно зворотами із фіксованим значенням, а отже, не є семіотичною системою.

Ключові слова: семіотика; семантика; музична риторика; риторичний канон; риторичні фігури; скрипкова музика Г. Ф. Телемана; старовинна інструментальна музика; Бароко.

Постановка проблеми.

Питання музичної риторики не втрачає своєї актуальності для музикознавців вже майже протягом століття. Однак давні трактати не дають чіткого визначення цього предмета. Саме тому сучасні погляди на музичну риторику формуються на базі перших досліджень цієї теми, у яких вона постає у вигляді системи риторичних фігур та зворотів. Нерідко ігнорується факт, що риторика охоплює значно ширшу проблематику, яка включає закономірності композиції та виконання, унаслідок чого *риторична система зводиться виключно до набору фігур з певною, нібито усталеною, семантикою*. Спроби сучасних дослідників узагальнити ці риторичні прийоми і створити певний конструкт на кшталт «єдиної барокової мови» є, з одного боку, досить цікавими та деталізують процес аналізу музики, проте з другого – призводять до обмеження понятійного апарату риторики використанням терміну «фігура». Оперування виключно цим поняттям відкриває широке поле для семіотичного підходу, згідно з яким «фігура» стає синонімом «знаку» або «символу» (Попова, 2015: 174). У результаті такого підходу *риторика перетворюється на різновид семіотичної системи* зі сталою семантикою знаків, у той час як насправді вона охоплює також стилістику, побудову та розвиток форми, музичну нарацію, яка включає цілий спектр засобів виразності. Спроби систематизації та узагальнення музично-риторичних засобів видаються доволі дискусійними, оскільки не завжди враховуються різні авторські підходи до розуміння фігур, а також сфера, контекст і мета їх вживання. Інакше кажучи, «фігури» у вокальній музиці – не те ж саме, що у творі інструментальному, а «фігури» в розумінні, скажімо, А. Кірхера (Kircher, 1650) не відповідають «фігурам» у розумінні К. Бернхарда (Bernhard, 1660). Таким чином, термін «фігура» теж вимагає пояснення своєї природи, сфери та контексту застосування. Відокремлення уявлень про риторику від сфери семіотики, визначення риторики як самодостатньої системи, окреслення розбіжностей між цими двома системами **актуалізує тему** нашого дослідження. Аналітичний підхід, який демонструє те, що музична риторика не є лише певним набором інтонаційних зворотів з усталеним значенням, вперше реалізується

на прикладі камерної музики та Концерту для скрипок без басу Г. Ф. Телемана, що і становить *новизну* цієї статті.

Останні дослідження і публікації. Проблематика нашої статті зумовила звернення до широкого спектру досліджень, які умовно можна поділити на чотири групи. *Першу* складають праці, присвячені предмету семіотики, взаємодії семіотики та музики, різним ракурсам вивчення семіотики як системи. Проблеми розуміння сутності семіотики, її походження, мети і сфери застосування, а також пояснення основних семіотичних концепцій порушено у статтях Дж. Дансбі (Dunsby, 1983), Т. Туріно (Turino, 1999) та П. Даля (Dahl, 2017), які допомагають осягнути це явище в історичному контексті. Ґрунтовний критичний аналіз різних методологічних підходів до семіотичних концепцій представлений в дослідженнях Н. Кука (Cook, 1996) та К. Гучальського (Guczalski, 2005). Вивчення цих позицій дозволяє переконатися в різноманітності існуючих семіотичних концепцій, порівняти їх, знайти подібності та відмінності.

До *другої* групи були віднесені вагомі історичні «риторичні»¹ трактати, без яких неможливо розробити адекватний підхід до проблем музичної риторики. Ключовий аспект таких праць – це представлення поглядів барокових теоретиків на явище риторичної фігури для спростування підходу до нього як до обмеженого певними конструктами із закріпленою семантикою (Nucius, 1613; Kircher, 1650; Bernhard, 1660; Printz, 1678; Praetorius/Lampl², 1957; Mattheson / Lenneberg, 1958).

¹ Сучасні дослідники (наприклад, *Early music sources*) відносять до групи «риторичних» близько 20 історичних джерел. Ці трактати не дають визначення риторики, але наголошують на подібності музиканта і оратора, а також порушують ряд важливих теоретичних питань, починаючи від різновиду модусів і закінчуючи орнаментациєю. Саме через фактичну відсутність історичного пояснення цього терміну в музичному контексті, ми беремо його в лапки.

² *H. Lampl* і *H. Lenneberg* – теоретики, які переклали трактати (або розділи трактатів) М. Преторіуса та Й. Маттезона відповідно, написали коментарі. Але оскільки у статті надані посилання на слова саме давніх теоретиків, а не на коментарі сучасних дослідників, виявляється слушним в огляді літератури та при цитуванні зазначення через скісну ризик як прізвища автора першоджерела, так і автора, під чийм іменем праця була опублікована.

Третю групу досліджень складають сучасні праці, у яких музична риторика розглядається як сукупність риторичних фігур та зворотів. Їх автори репрезентують стереотипний підхід до риторичних фігур як структур з певним закріпленням семантичним значенням (Cameron, 2006; Коенда, 2010; Попова, 2015; Zgółka, 2016; Лебедев, 2016; Башмакова, 2017).

І до останньої групи можна зарахувати наукові роботи з оригінальним підходом до аналізу риторичних зворотів. Г. Г. Батлер (Butler, 1977) вивчає музичні процеси, пов'язані з організацією риторичних фігур за принципами *dispositio*. Автор наголошує, що «музичне красномовство, застосування риторичних фігур до музичних структур, було основним завданням теоретиків *musica poetica*», проте *dispositio* було «важливим елементом структурного аналізу» (Butler, 1977: 66). Дослідник розкриває процес організації музичної форми крізь призму риторики. У цьому контексті fuga розглядається, з одного боку, як упорядкована музична форма, а з іншого – як твір, у якому композитори часто використовують риторичні фігури, мотиви-схеми. Спираючись на потужну історичну джерельну базу, що включає не тільки трактати XVI століття, а й теоретичні позиції Й. Маттезона, Й. Н. Форкеля, Й. Бурмейстера, теоретик порівнює їхні погляди на музичну риторику та диспозицію, виокремлює схожість і відмінності в розумінні складових останніх, а також приділяє увагу риторичному аспекту структури фуґи. Р. Каллаган (Callahan, 2010) та Б. Кароші (Karosi, 2014) досліджують фігури в умовах імпровізації і вирізняють їх як певні структурні паттерни на рівні *dispositio*, гармонічні – на рівні *elaboratio*, а схеми мелодичних орнаментаций – на рівні *decoratio*. Б. Віккерс (Vickers, 1984) вбачає сенс і логіку в тому, що найбільша увага приділялася саме риторичному етапу *elocutio*, який оперує риторичними зворотами, проте критично підходить до використання вербально-риторичної термінології в музиці. Важливими також є наукові праці, де аналізуються історичні теоретичні джерела та осмислюються шляхи підходу до музичної

риторики у цілому таких авторів, як Д. Бартель (Bartel, 1997), Дж.-Дж. Бьюлоу (Wilson, Buelow, Hoyt, 2001³), А. Моцек (Mocek, 2019).

Аналіз та зіставлення вищезгаданих досліджень дозволяє спростувати ідею доцільності поглинання риторичної системи семіотичною.

Мета статті полягає в диференціації риторичної і семіотичної систем. Для цього маємо довести, що музична риторика не обмежується набором риторичних фігур, які мають єдине усталене значення, а повинна трактуватися як система композиції (поетики), що включає всі рівні організації музичного твору. Це зумовило постановку таких **завдань**:

- здійснити огляд історичних джерел, присвячених музичній риторичній;
- спростувати підхід до музичної риторики виключно як до системи окремих мелодичних чи гармонічних зворотів із усталеною семантикою;
- дослідити специфіку трактування термінів «риторична фігура», «фігура» у барокових джерелах;
- аргументувати відсутність єдиного семантичного наповнення, закріпленого за тими чи іншими риторичними фігурами;
- узагальнити знання про семіотичну систему;
- обґрунтувати різницю між музично-риторичною та музично-семіотичною системами.

Специфіка нашого дослідження передбачає звернення до таких **методів**:

- історичного, завдяки якому було досліджено еволюцію розуміння риторики та зміст поняття риторичних фігур у старовинних трактатах;
- компаративного, який дозволяє зіставити думки авторів трактатів та сучасних дослідників щодо музичної риторики, а також порівняти способи застосування та семантику музично-риторичних фігур у вокальній та інструментальній музиці;

³ Wilson, B., Buelow, G. J., Hoyt, P. A. (2001). «Rhetoric and music». Тут і далі ми звертатимуся до розділу цієї статті в *New Grove dictionary* авторства саме G. J. Buelow.

- семантичного, за допомогою якого можна розпізнати і класифікувати основні засоби музичної виразності, що мали риторичне значення;
- типологічного – методу, що встановлює спільні ознаки предметів та явищ для визначення спільних рис у системах вербальної та музичної риторики.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У багатьох загальновідомих, вже «класичних», а також новітніх дослідженнях, що присвячені музичній риторичі у бароковій музиці, нерідко порушується питання зв'язків музичної риторики з музичною семіотикою. Сталі риторичні елементи розглядаються з позицій семіотики, що, на думку деяких теоретиків, пояснює їх значення (Klassen, 2001). Прикладом такого підходу можуть бути відомі статті А. Шерінга (Schering, 1908), Г. Кречмара (Kretzschmar, 1911–12), В. Емері (Emery, 1949), праці сучасних вітчизняних дослідників О. Коенди (Коенда, 2010), А. Попової (Попова, 2015), а також сучасних зарубіжних музикантів-теоретиків Ж. М. Кемерон (Cameron, 2006), М. Згулки (Zgółka, 2016). Проте культивация такого підходу загрожує виникненням певних непорозумінь.

По-перше, вона веде до заміщення і переплетення сенсів і методів семіотики і риторики, тоді як риторика не оперує «знаками» і не має на меті їх «пояснення». Для композитора мета риторики полягає в логічному, збалансованому і гармонічному підході до побудови поетики твору (внаслідок чого свого часу виникло вчення *musica poetica*). У трактаті Й. Нуціуса є пояснення терміна «*musica poetica*»: «Це не тільки теоретичні висновки стосовно розуміння мистецтва, але й практична основа, оскільки вона [*poetica*] оперує теорією та практикою» (Nucius, 1613: 11). Відповідно до цього, для виконавця риторичні засади реалізуються в побудові адекватної інтерпретації, згідно з вимогами *decorum*.

По-друге, вивчення риторики як семіотичної системи загрожує розмиттям понятійної бази, тобто певні риторичні засоби, часто риторичні фігури, починають розумітися як елементи семіотичної системи, наприклад, «символи» або «знаки», якими риторика не оперує. У трактатах, які належать до категорії «риторичних»,

присутнє порівняння ролі оратора та музиканта, а також порушуються нагальні теоретичні питання, без знання яких неможливо скомпонувати художньо цілісний твір.

По-третє, домінування семіотичного підходу до музичної риторики над змістом певних теоретичних концепцій, що вибудувалися протягом досить великого історичного періоду, може привести до створення хибних теорій (наприклад, що є певна традиція звернення до тексту й усталених музичних мотивів)⁴, унаслідок чого «риторичний аналіз» буде зводитися до пошуку риторичних фігур і приписування їм сталого значення незалежно від загального музичного контексту.

Показовим є саме такий аналітичний підхід, використаний Є. Лебедевим при дослідженні скрипкових сонат і партит Й. С. Баха. У першій частині Сонати для скрипки соло *g-moll*, у різновиді бахівських нотованих орнаментаций (у вигляді низхідних та висхідних пасажів) автор статті вбачає фігури *catabasis*, що «символізує передчуття прийдешніх страждань і смерті», *anabasis*, яка «несе в собі символіку надії»; також дослідник зазначає, що у «мелізматичних зворотах другого такту вбачається символ хреста» (Лебедев, 2016: 50–51). Варто зазначити, що Й. С. Бах не надав програмних тлумачень цього опусу. Релігійний зміст, від якого Є. Лебедев відштовхується у своїй інтерпретації, не має історичного підґрунтя, проте може використовуватися як певний шлях при створенні виконавської версії. У результаті подібних аналітичних підходів, що не є рідкістю в сучасних дослідженнях, риторика, яка є самостійною наукою з глобальною історією, вагомою методологічною базою та вичерпним понятійним апаратом, що пояснює конкретні явища, починає розумітися як певна система семіотики – явища відносно нового, що «не є методологією, оскільки це, в першу чергу, збір теорій» (Dahl, 2017: 69), які самі по собі досить дискусійні і різноманітні. Науку характеризують «наявністю конкретного об'єкта,

⁴ Наприклад, дослідження Ж. М. Кемерон має на меті демонстрацію того, як трактовки тексту *Crucifixus* із *Credo* об'єднуються в «...єдину традицію, яку композитори наслідують, розвивають чи ігнорують» (Cameron, 2006: xix).

предмета, методів і понятійно-категоріального апарату» (Основні риси..., б. д.), натомість зібрання семіотичних теорій не оперує усталеною методологією та загальноприйнятим понятійним апаратом, на що слід зважати при обранні такого шляху дослідження.

На нашу думку, у дослідницьких працях доречним було б розділення цих систем, оскільки риторика оперує чіткими правилами щодо того, як komponувати музичний твір згідно з вимогами гармонії, контрапункту, форми, та як виконувати його відповідно до засад *decorum*, а метою семіотики є «не забезпечення здобуття знань, а представлення альтернативного підходу до розуміння музики» (Dahl, 2017: 69). Ці твердження не мають на меті применшити значення і доречність семіотичного підходу, навпаки, засвідчують, що риторична та семіотична системи можуть (і повинні) існувати окремо одна від одної. Автономія риторичної і семіотичної систем була неможлива в умовах вузького підходу до музичної риторики як набору музично-риторичних фігур, бо семіотика прагне приписувати певне стале значення кожній з них. Такої сталої семантики, згідно із семіотичним підходом, набули, наприклад, швидкі пасажи, фігурації, певні інтервальні стрибки, мелодичні хроматичні ходи тощо. Нерідко саме їх значення передує контексту, у якому з'являються ці структури, а контекст, у свою чергу, вже підлаштовується під них. Таким чином, розуміння поезики твору обмежується продукуванням певної «ідеї», побудованої на сумнівній семантиці виявлених у музиці зворотів, і, крім того, представленням такої «ідеї» як задуму, «послання» композитора. Зараз, коли, спираючись на старовинні трактати, вдалося випрацювати відносно адекватну з історичної точки зору риторичну концепцію, засновану на п'яти-етапному каноні⁵, семіотичний підхід може стати доповненням до аналізу та ілюструвати особистий погляд дослідника чи виконавця на зміст музичного твору. Наприклад, при підготовці власної виконавської версії семіотика може стати в нагоді, оскільки у цій

⁵ Німецькими теоретиками частково бралася за основу риторична схема, запропонована Квінтіліаном, яка поетапно розкриває процес викладу думки: *inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*.

системі роль інтерпретатора та його розуміння певних «символів» виходять на перший план і детермінують шлях реалізації музичної думки, що також забезпечує неповторність версій, що створюються. Іншими словами, умовне *Grave* – нехай у мінорі, з безліччю пунктирних фігур, пасажів, дисонантних гармоній – одним музикантом буде інтерпретуватися як «тяжко і трагічно», а іншим – «тяжко і помпезно», що вплине на темп, спосіб звуковидобування, артикуляцію, навіть орнаментацию (тобто фактично на риторичне *pronuntiatio* у цілому), що в результаті дасть різні неповторні версії одного твору. Проте, якщо уявити, що семіотика всередині себе окреслила єдину знакову систему і почати аналіз саме із цієї позиції, тобто розділити цілу музичну тканину на «знаки» і «символи», *Grave* стане знаком «важкої» манери виконання, мінор буде розумітися лише як метафора смутку, пунктирний ритм – як символ трагічного, а дисонанси – як знак «болісних переживань». Подібну думку висловлює Н. Кук: «Замініть “світле” на “мажор”, а “темне” на “мінор” <...> додайте “емоції”, <...> нова музична критика виявляється такою ж, як і стара, за винятком того, що замість “фа мінор” ви кажете “темні емоції”» (Cook, 1996: 111). Автор має рацію, бо все це тільки звужує дослідницьке поле до неокреслених «знаків», і не забезпечує різноманітності в інтерпретаторських підходах. Крім того, узгодженість такого шляху з риторичною теорією можна поставити під сумнів.

Музична риторика, хоч і не мала єдиного чіткого визначення свого предмету у старовинних трактатах, завжди включала в себе загальні уявлення про структуру, яка має початок, розвиток та закінчення. Вона опікувалася не тільки малими фігуративними структурами, але також і питаннями форми та її розвитку, стилю, імпровізаційної свободи, музичної нарації у цілому. Паралелі з риторикою вербальною допомогли сформувати її понятійну базу – навіть якщо в історичному джерелі не було докладного визначення, яку саме проблематику охоплює музична риторика. За аналогією з мистецтвом красномовства, в теорії музики закріпилися такі поняття, як речення, фраза, фігура, артикуляція, вимова та ін.

Семіотика – досить молода наукова галузь, особливо порівняно з риторикою. Ставлячи за мету пояснення тексту, створення іншого,

особливого підходу до його розуміння, її прихильники у сфері музики розробили численні концепції, кожна з яких представляє окремий погляд на проблематику музичних знаків. Тим не менш, ще не було вироблено більш-менш прийняттого спільного понятійного апарату, як не було знайдено і консенсусу щодо її об'єктів. В основному, семіотика розглядається як лінгвістична система (Ч. К. Огден-А. А. Річардс, Ф. де Соссюр, Ч. Пірс, Н. Хомський, Ж-Ж. Нат'є) і послуговується такими поняттями, як «знак», «символ», «інтерпретатор» (у ролі елемента концепції). Дослідники також намагаються встановити зв'язок цих понять з нотним текстом, виконавцем або слухачем.

Так, П. Даль (Dahl, 2019: 70–71), звертається до базової в семіотиці схеми «трикутника Огдена-Річардса», адаптуючи її до музичних реалій. «Трикутник референції (також відомий як трикутник означення та семіотичний трикутник) є моделлю того, як лінгвістичні символи пов'язані з об'єктом, який вони представляють» (Dahl, 2019: 70). Ця модель ґрунтується на трьох поняттях: «символу», «референта» та «думки або референції» («Thought or Reference»). «Символ» (знак) посилається на певний об'єкт (референт), стає його «ім'ям» / позначенням, втім зв'язок між ними умовний. «Об'єкт» / «референт» – це людина, матеріальний носій, подія, дія, абстрактне поняття – все те, що сприймається та узагальнено відображується в людській свідомості, де і відбувається «осмислення / референція», пов'язування об'єкта та його символу у смислову єдність, встановлення контекстів. Тобто «думка» виконує посередницьку функцію: «... ми (люди) створюємо символи, і ми інтерпретуємо символи. Ця подвійна функція підкреслює, що для розуміння символу ми маємо створити його у нашій свідомості» (Dahl, 2019: 71). У проєкції на музичну сферу дослідник продовжує: «Символ може бути фізично присутнім у навколишньому світі, але тільки коли ми бачимо його як символ, він стає символом. Як приклад, візьмемо диригента та оркестр. Для не-музикантів його жести мають лише поверховий зв'язок із музикою, що виконується, порівняно з тим, що музиканти в оркестрі можуть прочитати у тих самих рухах / символах» (там само: 71). До музичного виконання прив'язуються й два інших поняття

семіотики, «що часто комбінуються із трикутником Огдена»: денотація (позначення) та конотація (пов'язаний з ним смисл, «співзначення»). «Якщо ми візьмемо партитуру як колекцію знаків, денотація знаків зможе розказати нам, які ноти виконувати, водночас ми зможемо порівнювати всі ті знаки та розвивати розуміння стилю і жанру, спираючись на конотацію знаків» (там само: 70). Також з позицій існування у музично-виконавському просторі трансформовано і власне «семіотичний трикутник»: у «якості «референта» виступає «музика», «символу» – «музична нотація», «думки або референції» – «виконавець / композитор» (Dahl, 2019: 71).

Семіотична модель Ч. Пірса, яку аналізує Т. Туріно, за сутністю близька до розглянутої вище, й також має три складові: це знак (який позначає «щось» у певний спосіб), об'єкт (сутність, що позначається знаком – абстрактне поняття або конкретний об'єкт), інтерпретатор (який поєднує знак та об'єкт у своїй свідомості, сприйнятті) (Turino, 1999: 222). Навколо поняття «знак» розвивається також складна теорія Ф. де Соссюра, який розрізнив два нероздільні компоненти знака – звуковий об'єкт (набір мовних звуків або знаків на сторінці – «позначення») та концепт (поняття або ідея знака – «позначене») (цит. за: Dahl, 2019: 72). У новіших дослідженнях цієї проблематики висувається думка, що основні семіотично-музичні категорії вимагають упорядкування. К. Гучальський (Guczalski, 2005) простежує низку розбіжностей в розумінні дослідниками певних термінів: якщо для М. Пьотровського (M. Piotrowski) «знак» є синонімом таких понять, як «індекс», «ознака», «індикатор», «сигнал» (Guczalski, 2005: 33), то А. Баранчак (A. Barańczak) пов'язує його з поняттями метафоричності і метонімічності (Guczalski, 2005: 35–36). Стосовно спроби пояснення і впорядкування цих термінів, а також ревізії доречності їх застосування в музичному мистецтві, К. Гучальський зазначає, що аналіз, «окрім спроби систематизації та класифікації, завжди повинен супроводжуватися питанням: яка основна функція того чи іншого виду значень у музичному творі <...>. Звичайно, це не виключає використання загальних семіотичних концепцій, але вони мають бути не відправною точкою, а лише інструментом для висвітлення специфічного музичного контексту» (Guczalski,

2005: 53). Важливим є зауваження, що завдяки риториці в аналітика та інтерпретатора виникає можливість і формується апарат пізнання цього «специфічного контексту» музики.

Зв'язок музики та риторики є історично і теоретично зумовленим, його обґрунтування відбувалося через наведення паралелей між ораторським мистецтвом та музикою. До канону класичної ораторської риторики зверталися такі автори музично-теоретичних трактатів, як Й. Ліппіус⁶, М. Преторіус⁷, К. Бернхард⁸, Й. Маттезон⁹. Такий підхід до предмету риторики, з одного боку, значно розширює його, а з другого – конкретизує, що дає можливість дати чітку дефініцію музичній риториці, якої не існувало в епоху Бароко. Якщо провести паралелі з ораторським мистецтвом і взяти за основу п'ять складових риторичного канону, сфокусувавшись на їх загальній функції, ідеї, а не деталях, то постане така модель музичної риторики:

- етап *Inventio* в музиці може бути пов'язаний зі вступом, початком твору – на більш глобальному рівні, і з основною музичною ідеєю (темою) – на рівні форми;

- *Dispositio*, що в канонічній системі класичного ораторського мистецтва пов'язаний з організацією, розташуванням промови для її максимальної переконливості, доцільно розглядати як процес розвитку / розробки музичного матеріалу;

- етапи *Elocutio* / *Decoratio* відповідають за логічність, змістовну ясність і вибір стилістики твору, у тому числі адекватну насиченість його прикрасами – увага фокусується не тільки на риторичних фігурах, а також на орнаменталі;

- *Pronuntiatio*, який в ораторському мистецтві пов'язаний безпосередньо з технікою виголошення промови, у музиці

⁶ Й. Ліппіус описує, як п'ять складових канону класичної риторики могли бути зразком для komponування музичного твору та процесу його розробки (McCreless, 2008: 854).

⁷ М. Преторіус в *Syntagma Musicum* згадує етап *inventio*.

⁸ К. Бернхард звертається до трьох етапів – *inventio*, *elaboratio*, *executio*.

⁹ Й. Маттезон схилиється до Цицеронівської моделі з п'яти етапів, але без *memoria*.

відповідає за спосіб виконання, а саме – артикуляцію, фразування, звуковидобування.

- Етап *Memoria* загалом не привертає уваги дослідників радше за все тому, що він був виключений з музично-риторичної схеми. Проте для сучасного музиканта, який, як правило, виконує великі сольні музичні програми напам'ять, мнемонічні техніки можуть відігравати доволі значну роль. Для музиканта, що виконує старовинну музику в історично інформованому контексті, цей аспект також може бути істотним. Згідно з автентичним підходом, музика зазвичай виконується з нот, тому цей етап можна було б інтерпретувати як процес внутрішньої аналітичної роботи музиканта з композиторським текстом.

Хоча «риторичні» трактати не давали загальноприйнятого визначення риторики, вони розглядали «риторичну» проблематику, зокрема питання структури, орнаментики та фігур. Спільною рисою цих джерел є наявність визначення явища «фігури» та його пояснення теоретиками. Можливо, саме цим керувалися дослідники музичної риторики і прихильники вчення про фігури та афекти. Наприклад, А. Шерінг висловлює думку про взаємозв'язок риторичних фігур і афекту, підкріплюючи свої погляди цитатами з Й. А. Шайбе, згідно з якими без фігур «неможливо висловити афект, без [них] не може бути прекрасного твору» (Schering, 1908: 113–114). Фігури, які є лаконічним інтонаційно-ритмічним конструктом, зручно вкладаються в семіотичну модель, відіграючи роль «символів» та «знаків», проте така концепція не може вважатися цілком історичною.

Згідно з переконанням деяких дослідників, фігури мають закріплене за ними значення, стали семантику, можуть виражати зміст, збуджувати певний афект. Фігура «повинна бути визначена як мелодична система, метою якої є явне вираження афекту», – наголошує В. Лісецький (Lisecki, 1993: 17). Подібну думку висловлює М. Згулка: «У сучасній інтерпретації фігура може поставати як своєрідна ємність, всередині якої міститься певний інтелектуальний зміст, думка. Вона дозволяє представити надзвичайно важливі

питання в музичному контексті, водночас посилюючи підтекст змісту» (Zgółka, 2016:12). Зауважимо, що такий підхід не транслює погляди давніх теоретиків, лише виражає сучасний погляд на певні музичні явища. Якщо брати його за основу, то хроматичний хід буде завжди виражати страждання, секундові інтонації – зітхання, широкі висхідні стрибки – вигуки, фігурації у вузькому інтервальному амбітусі – неспокій, а у широкому – радість. Треба визнати, що такий підхід має деякий сенс при аналізі вокальної, часто релігійної, музики (Попова, 2015; Коенда, 2010), адже саме «фігура» в музиці спочатку була засобом кореляції між вербальним та музичним текстом. Також подібний аналітичний метод може бути слухним при аналізі певної програмної інструментальної музики, наприклад, містерійних сонат Г. І. Ф. фон Бібера.

Проте при аналізі інструментальної музики світських жанрів він видається хибним, оскільки не знаходить підтвердження у старовинних трактатах і працях сучасних експертів у сфері риторики (Бьюлоу, Бартель, Батлер, Віккерс, Кароші, Моцек). У своїх роботах дослідники наголошують, що не було загальноприйнятої системи риторичних фігур, що автори трактатів, навіть при ідентичних назвах цих зворотів, по-різному підходили до цього явища. Дж. Бьюлоу зазначає, що «в цій переважно німецькій теорії музичних фігур існують численні протиріччя в термінології та визначеннях серед різних авторів, і, очевидно, не існує єдиної системної теорії музичних фігур для барокової та пізнішої музики, незважаючи на часті посилання на таку систему Швейцера, Кречмара, Шерінга, Букофцера та інших авторів» (Wilson, Buelow, Hoyt, 2001¹⁰). З огляду на це, створення узагальненої концепції риторичних фігур себе не виправдовує, адже «у той час, як деякі автори трактатів розглядали фігури як легітимізацію дисонансу, інші вважали їх головною функцією вираження тексту і афекту» (Bartel, 1997: 84). Наприклад, фігуру *circulatio* – швидкі мелодичні фігурації в діапазоні терції – значенням

¹⁰ Цитується розділ статті «Rhetoric and music» авторства саме G. J. Buelow.

кругообігу, нескінченності наділяють лише теоретики XVII століття – А. Кірхер та Т. Б. Яновка. Для них ця фігура безпосередньо поєднувалася з вербальним текстом. У працях інших теоретиків її характеристика обмежується лише описанням мелодичних ходів. Наприклад, В. Г. Принц пояснює: «§ 16. *Circolo mezo* на письмі утворює півколо і складається із чотирьох швидких впорядкованих нот, з яких друга і четверта однакові, перша і третя посідають різні місця. §17. Це або *Intendens* як спочатку висхідний, або *Remittens* як спочатку низхідний» (Printz, 1678: 49)¹¹. Для нього, як і для більшості теоретиків, ця фігура була засобом урізноманітнення мелодичної лінії шляхом «заповнення» інтервалів, що видно на наведеному прикладі (*Приклад 1*).

Приклад 1. Фігура *circulatio* (*circulo*), наведена у трактаті В. Г. Принца (Printz, 1678: 50).



У роботах деяких українських дослідників висувається теза, що *circulatio* «може служити також відображенню таких ключових філософських понять, як смерть, вічність, життя, безкінечність, безсмертя і т. ін.»¹²(Коменда, 2010: 50). Така інтерпретація цієї фігури пояснюється недоступністю і навіть відсутністю історичних

¹¹ Наводимо оригінальний текст цитати зі збереженням авторського правопису і пунктуації: «*Circolo mezo* formiret im Schreiben einen halben Kreis / und bestehet in vier geschwinden ordentliche gehenden Noten / deren andere und vierte einerlei / die erste und dritte unterschiedene Stellen haben.

§17. Er ist entweder *Intendens* / so anfänglich auffleiget = oder *Remittens* / so anfänglich absteiget» (Printz, 1678: 49).

¹² Авторка статті посилається на працю російської дослідниці, погоджуючись із цитованим положенням.

джерел¹³ у вітчизняному науковому просторі. Унаслідок цього сучасні дослідницькі позиції базуються на певних поширених (часто радянських та російських) працях, у яких погляди авторів трактатів досить вільно переосмислюються та інтерпретуються.

Подібна ситуація стосується і ряду інших «популярних» фігур. Фігурі *passus duriusculus* часто приписується функція вираження болю й страждання, незалежно від контексту її вживання (Попова¹⁴, 2015: 174). Однак зауважимо, що К. Бернхард описав її просто як хроматичний хід в одному з голосів фактури: «*Passus duriusculus* в одному голосі виникає, коли голос підвищується або знижується на півтон у мінорі. <...> Це також трапляється через рух до збільшеної секунди, зменшеної терції, або до кварта чи квінти, збільшеної чи зменшеної» (Bernhard, 1660: 85)¹⁵. К. Бернхард характеризує цей хід як «ненатуральний», такий, якого намагалися уникати, оскільки хроматичний рух заповнював зменшені або збільшені інтервали, проте приділяє йому увагу, тому що ходи на такі інтервали «нині є дозволеними» (Bernhard, 1660: 86).

Suspiratio, що, на думку сучасних дослідників, змальовує зітхання (Попова, 2015: 174), розглядалася авторами трактатів як модифікована фігура *corta*. Д. Бартель (Bartel, 1997: 393) наводить думку А. Кірхера, який зазначав, що фігура може виражати афект

¹³ У відкритому доступі є засадничі, «базові» історичні видання «риторичних» трактатів латиною або надруковані готичним шрифтом (наприклад, Printz, 1678). Англійською мовою перекладені вибрані розділи трактатів М. Преторіуса (не всі відносять його праці до типу «риторичних») та Й. Маттезона. Трактат К. Бернхарда є в англійському та польському перекладах (з друкованим оригінальним текстом), проте недоступний на теренах України. Праці Нуціуса, Вінтера, Форкеля розглядаються іншими авторитетними дослідниками, на яких ми посилаємося.

¹⁴ Авторка посилається на працю: Боршуляк, А. М. (2010). *Стильова еволюція символіки «пасіонності»: бароко та романтизм*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). ОДМА імені А. В. Нежданової. Одеса.

¹⁵ «*Passus duriusculus*, einer Stimmen gegen sich selbst, ist, wenn eine Stimme ein Semitonium minus steigt, oder fällt. <...> Oder wenn der Gang zur Secunde allzu groß oder zur Tertie zu klein, oder zur Quarta und Quinta zu groß oder zu klein ist».

туги; проте слід зважати, що він розглядав її винятково в контексті вокальної музики. У свою чергу, фігурі *corta* деякі дослідники приписують значення «відродження» (Попова, 2015: 174), проте історично ця фігура не мала закріпленої семантики, а розумілася як певна ритмічна формула – поєднання довгої тривалості і двох коротких (у різних комбінаціях).

Tirata, на думку авторів трактатів, є фігурою-орнаментом. Кожен з теоретиків описує певні її характеристики, пов'язані з напрямом мелодичного руху, темпом, конкретними модифікаціями, проте вони не приписують їй афективного значення поза музичним контекстом. Й. Маттезон зауважує, що часто ця фігура застосовується самим виконавцем для оздоблення мелодичної лінії (Mattheson / Lenneberg, 1958: 409). У такому випадку, в контексті різних стилів, жанрів, тональностей, темпів, напрямів мелодичного руху, фігура може набувати різного значення і пов'язуватись з різними афектами.

Такі звороти, як *anabasis* та *catabasis*, також досить часто згадуються у зв'язку з «риторичним» аналізом. Вони дійсно несуть у собі певну семантику, проте давні теоретики, які описували ці фігури (Кірхер, Фогд, Яновка, Вальтер), розглядали їх у контексті музики вокальної, в умовах, де музика супроводжувала слово (Бартель, 1997: 180, 215). Висхідні та низхідні звороти і секвенції часто служать засобами розвитку матеріалу у творі, проте в умовах світських жанрів присвоєння їм якогось єдиного значення видається недостатньо обґрунтованим. У контексті непрогравної та несакральної музики без слів вживання цих термінів для характеристики руху мелодії не є доцільним і вимагає обґрунтування у зв'язку із загальним образним планом твору, який може бути пов'язаний з певним релігійним змістом або іншого роду програмністю.

Аналіз такого типу зворотів є виправданим при розгляді вокальної музики, де наочно можна простежити кореляцію слова з музичною інтонацією. У випадку музики інструментальної, подібні риторичні звороти будуть позбавлені такої однозначності, їхня семантика буде залежати від стилю, жанру, інших засобів музичної виразності або від окресленої композитором програми. Шлях вивчення риторичних фігур, безумовно, має історичний підтекст, однак спроби

впорядкування таких риторичних прийомів, навіть більше, приписування їм єдиної семантики, можна вважати досить дискусійними, оскільки вони зводять нанівець оригінальність авторських інтенцій.

Залежно від контексту, риторичні мелодичні звороти набувають різного значення. Так, висхідні пасажі в містерійній сонаті Г. І. Ф. фон Бібера, яка має програмну назву «Вознесіння» (Приклад 2), у зв'язку із заявленим композитором образом твору, можуть бути охарактеризовані саме як фігура «*anabasis*» у значенні «сходження», яка доповнює піднесений радісний афект. Подібні ж висхідні пасажі в дуетній сонаті Г. Ф. Телемана навряд чи мають таке ж значення, отже, їх доречно розглядати як структурно-тематичний елемент.

Приклад 2. *Anabasis*

Приклад у контексті програмної та релігійної музики	Приклад у контексті світських жанрів в творчості Г. Ф. Телемана
 <p data-bbox="140 970 583 1023">Г. І. Ф. фон Бібер. Містерійна соната № 12 «Вознесіння»</p>	 <p data-bbox="673 975 1001 1027">Г. Ф. Телеман. Соната для двох флейт або скрипок D-dur, I ч.</p>

На фігурі *catabasis*, за якою закріпилась семантика спускання, сходження вниз, побудована Пасакалія, останній твір в опусі містерійних сонат Г. І. Ф. фон Бібера (Приклад 3). Її програма пов'язана з образом янгола-охоронця, тому у цьому контексті доречно говорити про взаємозв'язок риторичних фігур та загальної теми твору. На низхідному мотиві, що нагадує рух баса в пасакалії, побудована тема першої частини Фантазії № 1 для скрипки соло Г. Ф. Телемана. Жанру фантазії, що характеризується значною структурною свободою, притаманно використання специфічних рис інших жанрів,

зокрема танцювальних. Г. Ф. Телеман у деяких частинах своїх фантазій, які він не супроводжує назвами танців, запозичує окремі інтонаційні елементи з танцювальної музики. Тому, в контексті світського жанру, низхідна фігура з першої частини Фантазії № 1 є лише рухом баса в оточенні інших засобів виразності, що відсилають до танцювальної сфери, і може не мати зв'язку з релігійними символами.

Приклад 3. *Catabasis*

Приклад у контексті програмної та релігійної музики	Приклад у контексті світських жанрів в творчості Г. Ф. Телемана
 <p data-bbox="90 660 252 703"><i>Passacaglia</i></p> <p data-bbox="154 711 473 761">Г. і Ф. фон Бібер. Пассакалія з Містерійних сонат</p>	 <p data-bbox="561 679 1040 730">Г. Ф. Телеман. Фантазія для скрипки-соло № 1 B-dur, I ч.</p>

Фігура *suspiratio* може виражати не тільки зітхання, але також, залежно від контексту, схвильовану мову. До такого засобу виразності звертається Дж. Б. Перголезі у відомому і часто виконуваному творі «*Stabat Mater*». У VIII частині, «*Fac ut ardeat cor meum*» (Приклад 4), що має форму фуґи, композитор в інтермедіях використовує низхідні секундові інтонації, які перериваються паузами. Така фігура з'являється як у висхідному русі, так і в низхідному, у вигляді діатонічних і хроматичних ходів. Відповідно до вербального тексту, в контексті інших виражальних засобів, наприклад, тональності *f-moll*, що у цьому випадку, безумовно, має трагічну семантику, швидкого темпу, риторичні фігури набувають вагомого сенсу, впливаючи на сприйняття афекту, втіленого у цій частині. Подібні мотиви – також низхідні хроматичні інтонації, які перериваються паузами, – можна побачити і в *Andante* із Сонати для двох флейт або скрипок № 3 Г. Ф. Телемана. Інтерпретатор може позначити їх як *suspiratio*, що буде мати вплив на характер виконання твору, проте важливо розуміти, що у цьому контексті недоречно говорити про сталу семантику фігури.

Приклад 4. *Suspiratio*

Приклад у контексті програмної та релігійної музики	Приклад у контексті світських жанрів в творчості Г. Ф. Телемана
 <p data-bbox="162 742 476 788">Дж. Б. Перголезі. <i>Stabat Mater</i>, VIII ч. <i>Fac ut ardeat corneum</i></p>	 <p data-bbox="504 726 991 774">Г. Ф. Телеман. Соната для двох флейт або скрипок № 3, A-dur, III ч. <i>Andante</i> (fis-moll)</p>

Фігура *exclamatio* (вигук) зазвичай має вигляд висхідного мелодичного стрибка. У деяких джерелах зазначається, що це повинен бути стрибок на сексту, в інших інтервал не уточнюється. За аналогією з попередніми фігурами, інтервальні стрибки можна розцінювати як *exclamatio* в контексті вокальної або програмної музики. Наприклад, В. Берд у сакральному творі «*Ave verum corpus*» звертається до цієї фігури на словах «*O Jesu*» (Приклад 5). Стрибок на квінту виділяється на фоні загального плавного руху голосів і привертає увагу слухачів. Чи можна такою ж семантикою наділити початковий мотив третьої частини Концерту для чотирьох скрипок без баса № 2 Г. Ф. Телемана, можуть вирішити безпосередньо виконавці. Подібне розуміння інтервальної структури початкової теми вплине на шлях інтерпретації та спосіб виконання. Незважаючи на відсутність тексту і програмності, у цьому випадку музику Г. Ф. Телемана позбавляють двозначності гармонія, інтервальна структура мелодії та синкопована ритміка. Починаючи частину із мотиву з дисонуючим інтервалом, композитор підкреслює його

гостроту, а в контексті повільного темпу і мінорної тональності дисонанси на сильних долях надають музиці відтінку глибокої меланхолії. Ще більше підкреслити афект скорботи може відповідне виконання, власне, з розумінням початкових мотивів як фігур *exclamatio*. У будь-якому випадку, незалежно від інтерпретації, музика Г. Ф. Телемана не втратить своєї природної краси та гармонії.

Приклад 5. *Exclamatio*

Приклад у контексті програмної та релігійної музики	Приклад у контексті світських жанрів в творчості Г. Ф. Телемана
 <p data-bbox="263 790 509 821">В. Берд. <i>Ave verum corpus</i></p>	 <p data-bbox="700 766 1047 837">Г. Ф. Телеман. Концерт для чотирьох скрипок без баса №2, III ч.</p>

Досить пізнавана фігура у бароковій музичній практиці, *passus duriusculus* – хроматичний низхідний мелодичний хід – безумовно, привертає увагу, адже при такому мелодичному русі між басом та іншими голосами утворюється послідовність з гострого дисонансу та його розв'язання. Хроматика в музиці зазвичай пов'язується з відчуттям нестійкості, неокресленості, гостроти або щемливості. Такий ефект створює Р. Кайзер у Пасіонах по Брокесу / *Brockes-Passion*, у першому хорі, що відкриває твір, «*Mich vom Stricke meiner Sünden*» (Приклад 6). Трагічний релігійний зміст твору автор підкреслює саме за допомогою низхідного руху голосів по хроматизмах. Крім *passus duriusculus*, у початковому мотиві можна ідентифікувати фігури *catabasis* та *suspiratio*, що в цьому випадку буде відповідати змісту й образному наповненню твору. Г. Ф. Телеман у своїх світських творах, зокрема другій частині Фантазії для скрипки соло № 6 *e-moll*, також використовує хроматичні ходи. Такі засоби виразності, безумовно,

не лишаються без уваги слухачів, проте у цьому контексті їх слід розцінювати як певного роду оздоблення мелодичної лінії. Закріплення за такими фігурами трагічних релігійних образів не відповідає загальному змісту світського твору. Проте інтерваліка завжди впливає на характер музики, тому його зміна тут буде цілком виправданою.

Приклад 6. *Passus duriusculus*

Приклад у контексті програмної та релігійної музики	Приклад у контексті світських жанрів в творчості Г. Ф. Телемана
 <p data-bbox="109 954 588 997">P. Kayser, <i>Brocks-Passion</i>, хор "Mich vom Stricke meiner Sünden"</p>	 <p data-bbox="649 925 1024 973">Г. Ф. Телеман Фантазія для скрипки соло № 6 e-moll, II ч.</p>

Tirata в умовах швидкого темпу, мажорної тональності завжди відсилає до віртуозного стилю і часто є складовою піднесеного та радісного образу. Наприклад, у «*Weihnachtsoratorium*» Й. С. Баха, у першому хорі «*Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage*» (Приклад 7), швидкі пасажі струнних поєднуються із фанфарними фігурами в партіях духових інструментів, що разом з іншими засобами виразності створює благовісний, радісний афект. Швидкі пасажі наприкінці другої частини Концерту для чотирьох скрипок без баса № 4 Г. Ф. Телемана також можна вважати тіратами. Тільки тут вони будуть, передусім, елементом, що формує мелодичний абрис теми. Певна семантика, невідривна від загального контексту, може

втілюватися в конкретних інтерпретаціях, різних за характером музики у цілому і, відповідно, за способом виконання. Як йшлося вище (згідно з Й. Маттезоном), швидкі пасажі, які заповнюють певний інтервал, часто додаються саме виконавцями для оздоблення мелодичної лінії. Їх використання, звісно, повинно вкладатися в загальний музичний контекст і ще більше підкреслювати певний афект.

Приклад 7. *Tirata*

Приклад у контексті програмної та релігійної музики	Приклад у контексті світських жанрів в творчості Г. Ф. Телемана
 <p data-bbox="135 1051 538 1093">Й. С. Бах. <i>Weihnachtsoratorium</i>, хор I. «Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage»</p>	 <p data-bbox="658 1023 997 1093">Г. Ф. Телеман. Концерт для чотирьох скрипок без баса № 4, II ч.</p>

Щодо останнього питання наголосимо, що сам термін «фігура», особливо в контексті старовинної музики, означає не лише певний, розглянутий у трактатах, риторичний зворот. Він також використовується як аналог термінів «інтонація», «мотив», «ритмоформула» або позначає поєднання одного з іншим. К. Бернхард розглядає фігури в умовах контрапункту, розуміє їх як «певний спосіб застосування дисонансів, щоб вони стали не тільки прийнятними і приємними, але також вивели на денне світло майстерність

композитора» (Bernhard / Walter-Mazur, 2004: 61). Для Й. Г. Прінца фігури є засобами димінутції (спосіб орнаментатції шляхом подрібнення великих тривалостей), які складають певний модуль, «*Modulus*», тобто є певним схематичним елементом, який виконавець (у цьому випадку Й. Г. Прінц має на увазі вокаліста) повинен вміти використовувати у відповідній манері (Printz, 1678: 42–43). Подібну думку щодо фігур виражає Й. Маттезон. Теоретик указує, що фігури слід застосовувати для оздоблення, проте важливо не зловживати такими прикрасами¹⁶. Також він розділяє і засоби виразності на «*figura edictionis*», що відповідають власне орнаментиці, та на «*figura esententiae*», які беруть участь у побудові фраз (імітації, інтонації питання-відповіді, секвенції). Таке розділення демонструє, що «фігури» застосовувалися не тільки для прикрашення мелодичної лінії, але також розглядалися як структурні одиниці (Mattheson / Lenneberg, 1958: 201–202).

Таким чином, можна стверджувати, що термін «фігура» також позначає певний мелодико-ритмічний, гармонічний зворот або контрапунктичний елемент, наприклад, ланку секвенції або кадансову формулу тощо. У такому контексті термін «фігура» наближується до поняття «тема». Характерна ознака фігури – стійкість, повторюваність, впізнаваність. Зазвичай кілька основних фігур стають підґрунтям для подальшого розвитку основного музичного матеріалу, нерідко шляхом їх урізноманітнення, ускладнення, прикрашення. Приклади застосування таких фігур (мелодико-інтервальних структур) широко представлені у творах барокових композиторів (А. Кореллі, А. Вівальді, Т. Альбіноні, Й. С. Баха, Г. Ф. Телемана та ін.), чим і пояснюється певна схематичність і повторюваність структур у музиці цієї доби.

Висновки.

В сучасному музикознавчому просторі, який залишається відкритим до нових концепцій та шляхів дослідження, різні підходи

¹⁶ Й. Маттезон досить критично висловлюється щодо французького стилю, мовляв, за постійними прикрасами втрачається краса мелодії (Mattheson / Lenneberg, 1958: 202).

до аналізу музики як з позицій семіотики, так і риторики, можуть знаходити своїх численних прихильників та віддзеркалюватись у практиці музичної інтерпретації. Дослідження, проведене у цій статті, показало, що музична риторика є значно ширшим поняттям, аніж семіотична система, оскільки її сфера охоплює *принципи побудови твору* (можна простежити аналогії з техніками *Inventio*, *Dispositio* ораторського канону) і *проблеми його виконання* (стилістика, орнаментация, імпровізація, засоби музичної виразності, звуковидобування, динаміка, артикуляція – музичні аналоги ораторських прийомів, регламентованих розділами *Elocutio* / *Decoratio* / *Pronuntiatio* риторичного канону).

Таким чином, музична риторика представляється доволі чіткою канонічною структурою (з опорою на положення, викладені в барокових трактатах і сучасних дослідженнях), на ґрунті якої може здійснюватися компетентний комплексний аналіз твору, а також формуватися його переконлива виконавська версія. Семіотика, наразі, являє собою широкий набір різноманітних підходів з численними варіативними шляхами їх розуміння та інтерпретації.

Виявлено, що риторична система охоплює значний пласт формотворчих та виразових засобів, а не оперує лише «фігурами», тому здатна донести інтенції композитора та зміст твору до сучасного музиканта. Риторичні фігури, наявність яких не заперечується, на відміну від «знаку» чи «символу», не мають *усталеного* значення, а отримують його лише в контексті стилю, жанру, гармонічних, контрапунктичних та інших засобів виразності. Конкретної семантики вони набувають лише в умовах музики зі словами, або програмних творів.

Саме тому риторика не може трактуватися як семіотична система, отже, власне у процесі музичного аналізу не видається необхідним звернення ще й до семіотики. Проте, якщо дослідник чи інтерпретатор вважає слушним такий підхід, наведений висновок не повинен його стримувати у прагненні глибшого пізнання музичного твору і зверненні до різноманітних концепцій, які, тим не менш, підлягають аргументації.

Результати представленої розвідки цілком обґрунтовують автономність риторичної та семіотичної систем. З огляду на це, в *подальших дослідженнях* доробку барокових композиторів рекомендується дотримуватися історично інформованого підходу і застосовувати такі аналітичні методи, які узгоджуються в питаннях «часу» та «місця» з досліджуванним предметом. Цей підхід, зокрема, передбачає співвіднесення творчості того чи іншого композитора з такими працями барокових теоретиків і, відповідно, такими риторичними системами, які він міг знати і брати за основу у своїх художніх пошуках. Вивчення творів Г. Ф. Телемана доцільно розглядати з позиції теорії Й. Маттезона (1739), а не Й. Ліппіуса (1612), оскільки трактат останнього датований початком XVII століття, тоді як Г. Ф. Телеман творив століттям пізніше. Крім того, Г. Ф. Телеман та Й. Маттезон працювали в один і той самий час, цікавилися творчістю один одного, приятелювали (Ruhnke, 1985: 297), що дає додатковий привід для пошуку можливих естетичних паралелей.

ЛІТЕРАТУРА

- Башмакова, Н. В. (2017). Музична риторика в мандолінних концертах А. Вівальді: герменевтичний підхід. *Культура України*, 57, 7–16.
- Коменда, О. (2010). Музично-риторичні прийоми як засіб інтерпретації текстів Г. Сковороди у хорівій симфонії О. Щетинського «Узнай себе». *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 6, 43–52.
- Лебедев, Е. С. (2016). Символика риторических фигур как сюжетобразующий фактор в цикле И. С. Баха «Шесть сонат и партит» для скрипки соло. *Аспекти історичного музикознавства*, 7, 46–62.
- Основні риси і ознаки науки (б. д.). *Stud.com.ua*. https://stud.com.ua/150764/kulturologiya/osnovni_risi_oznaki_nauki
- Попова, А. Б. (2015). Дослідження проблем музичної риторики в українському музикознавстві. *Культура і мистецтво у сучасному світі*, 16, 171–177. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kmss_2015_16_25

- Bartel, D. (1997). *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.
- Bernhard, Ch. (1660). *Tractatus compositionis augmentatus*. (Edition and Polish translate by Walter-Mazur, M.). (2004). Kraków: Musica Iagellonica.
- Butler, G. G. (1977). Fugue and rhetoric. *Journal of Music Therapy*, 21(1), 49–109. doi:10.2307/843479
- Callahan, M. R. (2010). *Techniques of keyboard improvisation in the German Baroque and their implications for today's pedagogy*. (PhD thesis). University of Rochester. Rochester, NY.
- Cameron, J. M. (2006). *The Crucifixion in Music: An Analytical Survey of Settings of the Crucifixus between 1680 and 1800*. Washington, DC: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. (Contextual Bach Studies, 1).
- Cook, N. (1996). Putting the Meaning Back into Music, or Semiotics Revisited, *Music Theory Spectrum*, 18(1), 106–123. <https://doi.org/10.2307/745847>
- Dahl, P. (2019). *Music and Knowledge: A Performer's Perspective*. Leiden, The Netherlands: Brill. <https://doi.org/10.1163/9789463008877>
- Dunsby, J. (1983). Music and Semiotics: The Nattiez Phase. *The Musical Quarterly*, 69(1), 27–43.
- Early music sources / Sources Database (б. д.), <https://www.earlymusicsources.com/Sources-database>
- Emery, W. (1949). Bach's Symbolic Language. *Music & Letters*, 30(4), 345–354. <https://doi.org/10.1093/ml/30.4.345>
- Guczalski, K. (2005). Indeks i ikona, metafora i metonimia w muzyce. *Muzyka: Kwartalnik poświęcony historii i teorii muzyki*, 50/1 (196), 31–55.
- Karosi, B. (2014). *Schemata and Rhetoric: Improvising the Chorale Prelude in the Eighteenth-Century Lutheran Tradition*. (DMA thesis). Yale School of Music. New Haven, CT.
- Kircher, A. (1650). *Musurgia Universalis*. Tome II: Libros 8–10. Rome: Lodovico Grignani.
- Klassen, J. (2001). Musica Poetica und musikalische Figurenlehre – ein Produktives Missverständnis. In Wagner, G. (ed.). *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz*, (73–83). Stuttgart: Metzler Musik. https://doi.org/10.1007/978-3-476-02821-1_4
- Kretzschmar, H. (1911–12). Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre. *Jahrbuch Peters*, 18, 63–77 & 19, 65–78.

- Lampl, H. (1957). *A translation of Syntagma Musicum III by Michael Praetorius*. (DMA thesis). University of Southern California. Los Angeles, CA.
- Lenneberg, H. (1958). Johann Mattheson on affect and rhetoric in music (II). *Journal of Music Theory*, 2(2), 193–236. <https://doi.org/10.2307/843199>
- Lisecki, W. (1993). Vademecum muzycznej „ars oratoria”. *Canor*, 3, 10–24.
- McCreless, P. (2002). Music and rhetoric. In T. Christensen (Ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory* (pp. 845–879). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521623711.029>
- Mocek, A. (2019). *Asymilacja idiomów instrumentalnych i wokalnych w kształtowaniu się XVII– i XVIII-wiecznej praktyki kompozytorskiej i wykonawczej na instrumentach klawiszowych. Od imitatio violistica do cantabile*. (Praca doktorska). Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego. Kraków.
- Nucius, J. (1613). *Musices Poeticae Sivede Compositione Cantus*. Nissa: Crispinus Scharffenberg. <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10164955?page=11>
- Printz, W. C. (1678). *Musica modulatoria vocaliso der Manierliche und zierliche Sing-Kunst*. Schweidnitz: Christian Okels. https://books.google.com/books/about/Musica_modulatoria_vocalis.html?id=4u1CAAAAcAAJ
- Ruhnke, M. (1985). Georg Philipp Telemann. In Sadie, S. (ed.), *North European Baroque Masters: Schütz, Froberger, Buxtehude, Purcell, Telemann* (pp. 281–313). London: Macmillan.
- Schering, A. (1908). Die Lehre von den musikalischen Figuren im 17. und 18. Jahrhundert. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 21, 106–114.
- Turino, T. (1999). Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music. *Ethnomusicology*, 43(2), 221–255. <https://doi.org/10.2307/852734>
- Vickers, B. (1984). Figures of rhetoric / Figures of music? *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, 2(1), 1–44. <https://doi.org/10.1525/rh.1984.2.1.1>
- Wilson, B., Buelow, G. J., Hoyt, P. A. (2001). *Rhetoric and music*. Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43166>
- Zgółka, M. (2016). *Aspekty retoryki w muzyce skrzypcowej*. Poznań: Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego.

REFERENCES

- Bartel, D. (1997). *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press [in English].
- Bashmakova, N. V. (2017). Musical rhetoric in Vivaldi's concertos for mandolin: a hermeneutical approach. *Culture of Ukraine*, 57, 7–16 [in Ukrainian].
- Bernhard, Ch. (1660). *Tractatus compositionis augmentatus*. (Edition and Polish translate by Walter-Mazur, M.) (2004). Kraków: Musica Iagellonica [in German, in Polish].
- Butler, G. G. (1977). Fugue and rhetoric. *Journal of Music Therapy*, 21(1), 49–109. doi:10.2307/843479 [in English].
- Callahan, M. R. (2010). *Techniques of keyboard improvisation in the German Baroque and their implications for today's pedagogy*. (PhD thesis). University of Rochester. Rochester, NY [in English].
- Cameron, J. M. (2006). *The Crucifixion in Music: An Analytical Survey of Settings of the Crucifixus between 1680 and 1800*. Washington, DC: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. (Contextual Bach Studies , 1) [in English].
- Cook, N. (1996). Putting the Meaning Back into Music, or Semiotics Revisited. *Music Theory Spectrum*, 18(1), 106–123. DOI: <https://doi.org/10.2307/745847> [in English].
- Dahl, P. (2019). *Music and Knowledge: A Performer's Perspective*. Leiden, The Netherlands: Brill. <https://doi.org/10.1163/9789463008877> [in English].
- Dunsby, J. (1983). Music and Semiotics: The Nattiez Phase. *The Musical Quarterly*, 69(1), 27–43 [in English].
- Early music sources / Sources Database (n. d.), <https://www.earlymusicresources.com/Sources-database> [in English].
- Emery, W. (1949). Bach's Symbolic Language. *Music & Letters*, 30(4), 345–354. <https://doi.org/10.1093/ml/30.4.345> [in English].
- Guczalski, K. (2005). Indeks i ikona, metafora i metonimia w muzyce [Index and icon, metaphor and metonymy in music]. *Muzyka: Kwartalnik poświęcony historii i teorii muzyki [Music: A quarterly magazine devoted to the history and theory of music]*, 50/1 (196), 31–55 [in Polish].
- Karosi, B. (2014). *Schemata and Rhetoric: Improvising the Chorale Prelude in the Eighteenth-Century Lutheran Tradition*. (DMA thesis). Yale School of Music. New Haven, CT [in English].

- Kircher, A. (1650). *Musurgia Universalis*. Vol. II: Books 8–10, Rome: Lodovico Grignani [in Latin].
- Klassen, J. (2001). Musica Poetica und musikalische Figurenlehre – ein Produktives Missverständnis [Musica Poetica and musical figure theory – a productive misunderstanding]. In Wagner, G. (ed.). *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz [Yearbook of the State Institute for Music Research Prussian Cultural Heritage]*, (pp. 73–83). Stuttgart: Metzler Musik. https://doi.org/10.1007/978-3-476-02821-1_4 [in German].
- Komenda, O. (2010). Musical and rhetorical techniques as a means of interpretation of texts by H. Skovoroda in O. Shchetynsky's Choral Symphony "Learn Yourself". *Musicological Studies of the Institute of Arts of Lesia Ukrainka Volyn National University and Ukrainian National Tchaikovsky Music Academy*, 6, 43–52 [in Ukrainian].
- Kretschmar, H. (1911-12). Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre [General and special aspects of the doctrine of affections]. *Jahrbuch Peters [Peter's Yearbook]*, 18, 63–77 & 19, 65–78 [in German].
- Lampl, H. (1957). *A translation of Syntagma Musicum III by Michael Praetorius*. (DMA thesis). University of Southern California. Los Angeles, CA [in English].
- Lebedev, Ye. S. (2016). Symbolism of rhetorical figures as a plot-forming factor in I. S. Bach's cycle "Six Sonatas and Partitas" for solo violin. *Aspects of historical musicology*, 7, 46–62 [in Russian].
- Lenneberg, H. (1958). Johann Mattheson on affect and rhetoric in music (II). *Journal of Music Theory*, 2(2), 193–236. <https://doi.org/10.2307/843199> [in English].
- Lisecki, W. (1993). *Vademecum muzycznej „ars oratoria” [Vademecum of musical “ars oratoria”]*. *Canor*, 3, 10–24 [in Polish].
- Main features and characteristics of science (n. d.). *Stud.com.ua*. https://stud.com.ua/150764/kulturologiya/osnovni_risi_oznaki_nauki [in Ukrainian].
- McCreless, P. (2002). Music and rhetoric. In T. Christensen (Ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory* (pp. 845–879). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521623711.029> [in English].

- Mocek, A. (2019). *Asymilacja idiomów instrumentalnych i wokalnych w kształtowaniu się XVII– i XVIII-wiecznej praktyki kompozytorskiej i wykonawczej na instrumentach klawiszowych. Od imitatio violistica do cantabile [Assimilation of instrumental and vocal idioms in the formation of 17th- and 18th-century compositional and performance practice on keyboard instruments. From imitatio violistica to cantabile]*. (PhD thesis). Krzysztof Penderecki Academy of Music. Kraków [in Polish].
- Nucius, J. (1613). *Musices Poeticae Sivede Compositio Cantus*. Nissa: Crispinus Scharffenberg. <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10164955?page=11> [in Latin].
- Popova, A. B. (2015). Research on the issues of musical rhetoric in Ukrainian musicology. *Culture and art in the modern world*, 16, 171–177. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kmss_2015_16_25 [in Ukrainian].
- Printz, W. C. (1678). *Musica modulatoria vocaliso der Manierliche und zierliche Sing-Kunst [Musica modulatoria vocalis or Mannerly and graceful art of singing]*. Schweidnitz: Christian Okels. https://books.google.com/books/about/Musica_modulatoria_vocalis.html?id=4u1CAAAAcAAJ [in German].
- Ruhnke, M. (1985). Georg Philipp Telemann. In Sadie, S. (ed.), *North European Baroque Masters: Schütz, Froberger, Buxtehude, Purcell, Telemann* (pp. 281–313). London: Macmillan [in English].
- Schering, A. (1908). Die Lehre von den musikalischen Figuren im 17. und 18. Jahrhundert. [The theory of musical figures in the 17th and 18th centuries]. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch [Church Music Yearbook]*, 21, 106–114 [in German].
- Turino, T. (1999). Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music. *Ethnomusicology*, 43(2), 221–255. <https://doi.org/10.2307/852734> [in English].
- Vickers, B. (1984). Figures of rhetoric / Figures of music? *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, 2(1), 1–44. <https://doi.org/10.1525/rh.1984.2.1.1> [in English].
- Wilson, B., Buelow, G. J., Hoyt, P. A. (2001). *Rhetoric and music*. Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43166> [in English].
- Zgółka, M. (2016). *Aspekty retoryki w muzyce skrzypcowej [Aspects of rhetoric in violin music]*. Poznań: Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego [in Polish].

Olena Kholodkova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of the History of Ukrainian and Foreign Music,
e-mail: scherzo1331@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-6596-9953

**Rhetoric and semiotic systems
in the analysis of Baroque secular instrumental music**

Statement of the problem.

The issue of musical rhetoric has not lost its relevance for musicologists for almost a century. Unfortunately, early treatises do not provide a clear definition of this subject. Therefore, during the process of developing perceptions about it, some stereotypes have emerged, which have led to misunderstandings that require analysis and explanation. One of these stereotypes is the consideration of rhetoric as a semiotic system.

Recent research and publications.

The chosen problematicity has determined the reference to four groups of studies. The first group includes the works focusing on the subject of semiotics, the relationship between semiotics and music, and critical comparative views on the semiotic system (Dunsby, 1983; Turino, 1999; Dahl, 2019). A thorough critical analysis of various methodological approaches to semiotic concepts is presented in the studies of N. Cook (1996) and K. Guczalski (2005). The second group comprises important historical “rhetorical” treatises, without which it is impossible to develop an appropriate approach to the problems of musical rhetoric (Nucius, 1613; Kircher, 1650; Bernhard, 1660; Printz, 1678; Praetorius/Lampl, 1957; Mattheson/Lenneberg, 1958). The third group of researches consists of modern works, in which musical rhetoric is considered as a set of rhetorical figures with certain symbolic sense (Cameron, 2006; Komenda, 2010; Popova, 2015; Zgółka, 2016; Lebedev, 2016; Bashmakova, 2017). And the last group contains research works with a critical approach to stereotypical interpretations of musical rhetorical figures. G. G. Butler (1977) examines the musical processes related to the use of figures taking in account the rules of Dispositio canon. R. Callahan (2010) and B. Karosi (2014) explore the figures as a component of improvisation. B. Vickers (1984) considers it reasonable and logical that the greatest attention of scholars was

paid to the rhetorical canon Elocutio, which operates with rhetorical patterns, but takes a critical approach to the use of verbal and rhetorical terminology in music.

The analysis and comparison of the aforementioned studies allows to refute the idea of the expediency of absorption of the rhetorical system by the semiotic one.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to differ the systems of rhetoric and semiotic through the demonstration that rhetoric is not just a set of rhetorical figures with a certain semantics, but can be interpreted as a system of composition (poetics). Separating the perceptions of rhetoric from the semiotic projections, determining rhetoric as a holistic system and highlighting the differences between these two spheres actualizes the topic of the study. Such an analytical approach is first realized on the example of chamber music and Concerto for violins without bass by G. Ph. Telemann. The study involves the use of historical, comparative, semantic, and typological methods.

Results and conclusion.

The study has shown that musical rhetoric is a much wider concept than a semiotic system, as it includes the principles of composition, performance issues. It appears to be a clear canonical structure, on the basis of which an appropriate comprehensive analysis of the composition can be made and a convincing performance version can be prepared. Rhetorical figures, the presence of which is not denied, in contrast to a “sign” or “symbol”, do not have a stable semantic meaning, but rather obtain it only in the context of style, genre, harmonic, counterpoint and other forms of expression. Semiotics is currently presented as a collection of methods with numerous options and ways of understanding and interpreting them.

Based on the statements above, we come to the conclusion that rhetoric cannot be interpreted as a semiotic system, therefore, in the process of analysis Baroque music, it does not seem necessary to turn to semiotics. However, if a scholar or interpreter considers this approach reasonable, this should not deter them from attempting to gain a deeper knowledge of a musical work and from referring to various concepts, which, nevertheless, are subject to argumentation. We also do not exclude the possibility of further separate research on this particular aspect.

Keywords: *semiotics; semantics; musical rhetoric; rhetorical canons; rhetorical figures; G. Ph. Telemann’s violin music; early instrumental music; Baroque.*

УДК 78.071.1(438)(092):784.3

DOI 10.34064/khnum1-6902

Мамона Ангеліна Геннадіївна

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

e-mail: angelina127mamona@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-1495-6738

**«Чотири пісні» ор. 41 на вірші Р. Тагора
в музикознавчій рефлексії: аспекти висвітлення
орієнтальних візій Кароля Шимановського**

У статті охарактеризовано музикознавчі розвідки, присвячені орієнтальним мотивам у творчості К. Шимановського. Висвітлення в науковій літературі його вокального циклу «Чотири пісні на вірші Р. Тагора» ор. 41 демонструє суперечності й суттєві розбіжності в оцінках як художнього результату, так і місця опусу у стильовій еволюції митця. Цикл написаний на вірші бенгальського поета, який, беззаперечно, сприймався тогочасною європейською аудиторією як екзотична фігура, проте композитор (на відміну від інших своїх творів східної тематики) уникає в ньому «музичної екзотики», відмовляючись від існуючого в музичній традиції Заходу арсеналу орієнтальних ідіом. На вибір такого рішення по-різному реагують дослідники у студіях, присвячених К. Шимановському та його камерно-вокальній творчості. За рідким винятком, вони або оминають згадку про цей опус, або згадують його побіжно як твір прохідний, проблематичний, розцінюючи його навіть як технічну вправу. Таке ставлення може свідчити про певну упередженість загалу дослідників творчості К. Шимановського, налаштованих (можливо, неспівомо) на підтримання поширеного в добу Романтизму орієнтального дискурсу, що репрезентує сталу ідею сприйняття Заходом Сходу, та певних очікувань, пов'язаних з нею. На основі жанрово-стилістичного аналізу «Чотирьох пісень» ор. 41 здійснюється спроба визначити причину, з якої К. Шимановський вирішив відійти від орієнтальних музичних кліше, працюючи з віршами Р. Тагора. Метою статті є осмислення циклу в аспекті творчих пошуків композитора, пов'язаних з апробацією альтернативних європейському музичному орієнталізму художніх рішень. Досягненню мети сприяло застосування історико-джерелознавчого, порівняльно-історіографічного, жанрово-стильового та семантичного методів дослідження.

Підсумовано, що «Чотири пісні» на вірші Р. Тагора виникли на перетині двох світів творчості композитора: світу Сходу та модерної музичної мови. Водночас, поезія Р. Тагора спонукала К. Шимановського до спроби втілення її образів на більш особистісному експресивному рівні, що привело до нівелювання проявів орієнталізму в музиці циклу, натомість увагу сфокусовано на більш глибокій психологічній стороні обраних віршів.

Ключові слова: вокальний цикл, мультикультуралізм, музичний орієнталізм, екзотизм, музичний модернізм.

Постановка проблеми.

Вокальна творчість Кароля Шимановського неодноразово привертала увагу дослідників в аспекті втілення в ній орієнтального колориту. У більшості таких праць цікавим чином оминається згадка про один із циклів, який явно має бути включеним до групи орієнтальних творів. «Чотири пісні на вірші Р. Тагора» ор. 41 ніби випадають з контексту творчості композитора, оскільки в них відсутній традиційний для К. Шимановського 1910-х – початку 1920 років, як і для західноєвропейської традиції цього часу загалом, комплекс музичних ідіом, який асоціюється зі східною екзотикою. Утім, названий цикл є хоча й незвичним, але все ж зразком орієнталізму.

Мета цієї статті – осмислити вокальний цикл К. Шимановського в контексті творчих пошуків композитора, пов'язаних з випробуванням альтернативних європейському музичному орієнталізму художніх рішень. Досягненню мети сприяло застосування історико-джерелознавчого, порівняльно-історіографічного, жанрово-стильового та семантичного **методів дослідження**.

Останні дослідження та публікації. Останніми десятиліттями вивчення камерно-вокальної творчості К. Шимановського збагатилося матеріалами фундаментальних видань, а саме – розділів у монографіях, присвячених життю і творчості композитора, авторства Дж. Самсона (Samson, 1980), А. Уайтмана (Wightman, 1999) та Т. Хилінської (Chylińska, 1993, 2008). Серед українських науковців ця частина спадщини польського митця зацікавила Д. Полячка (2013, 2014). У більшості цих наукових розвідок присутній «орієнтальний» аспект висвітлення творів композитора. Він наявний і

у інших працях: З. Хельман (Helman, 2002), А. Уайтмана (Wightman, 2002), О. Сердюка (2020). Порівняно з іншими опусами орієнтальної тематики, «Чотирьом пісням на вірші Р. Тагора» ор. 41 приділено значно менше уваги. Принципи ладової організації цього твору характеризуються у статті Р. Влада (Vlad, 2002). Також про цей опус ідеться у монографії К. Сміта (Smith, 2020): британський музикознавець подає власну теорію тональної функціональності у музиці ХХ століття крізь призму психоаналітичних концептів Ж. Лакана, і цикл К. Шимановського слугує однією з ілюстрацій до неї. Інший контекст для висвітлення цього вокального опусу – огляд творів західноєвропейських композиторів на вірші Р. Тагора – обирає у своїй статті С. Сен (Sen, 2008).

Наукова новизна дослідження. Загалом у музикознавчих працях, присвячених вокальній музиці Шимановського та її східному аспекту, «Чотири пісні на тексти Р. Тагора» часто ігноруються або характеризуються як «прохідний» твір, що не має самостійної художньої цінності. Зазвичай цикл не розглядається як частина орієнтальних «візій» композитора, що обумовлює оригінальний внесок пропонованої студії у дослідження творчості К. Шимановського.

Виклад основного матеріалу дослідження.

На момент створення «Чотирьох пісень на вірші Р. Тагора» (1918 рік) К. Шимановський мав не лише ряд опусів орієнтальної тематики у своєму композиторському доробку, але й досвід безпосереднього ознайомлення з життям та культурою Сходу. Після яскравих вражень від міксту грецької, римської, норманської та мавританської культур, отриманих на Сицилії (1911), композитор опиняється у світі орієнтального під час подорожей Алжиром і Тунісом (1914). К. Шимановський також вивчав різні джерела зі східної культури, формуючи у такий спосіб свої уявлення про історичні, філософські та естетичні реалії буття Сходу (Сердюк, 2020: 221).

Як до початку, так і після завершення роботи над «Чотирма піснями» композитор, звертаючись до орієнтальної тематики, підкреслював у її музичному втіленні екзотику образів, що була в той чи інший мірі притаманна поетичним першоджерелам. Привертають увагу яскраво вираженою в музиці екзотичною складовою «Любовні

пісні Гафіза» ор. 24 та ор. 26 (1911, 1914), Симфонія № 3 («Пісня ночі», 1914–1916), «Пісні шаленого муедзина» (ор. 42, 1918).

Важливо нагадати, що обидва цикли – «Чотири пісні на вірші Р. Тагора» і «Пісні шаленого муедзина» – були створені К. Шимановським у 1918 році, у буремні часи української історії, коли композитор мешкав у Єлисаветграді, у певному сенсі ізольований від світу. Як вказує Д. Полячок, цей період дослідники творчості К. Шимановського нерідко називають кризовим, утім композитор активно і плідно працює у цей час (Полячок, 2013: 158–159). У фокусі уваги К. Шимановського – робота над двома важливими для нього масштабними проєктами: літературним (романом «Ефебос») і музично-драматичним (оперою «Король Рогер»). Як зазначає Т. Хилінська, роман К. Шимановського є своєрідною «втечею» від реальності, але його створення дозволило авторові вербалізувати свої моральні, філософські та естетичні тривоги, водночас скористатися можливістю самопізнання, відшукати нову композиторську ідею (Chylińska, 1993: 130).

Пошуками, зокрема у сфері стилістики музичного орієнталізму, позначені і його вокальні цикли цього періоду, які виокремлюються дослідниками в самостійний тематичний блок. Проте, якщо «Пісні шаленого муедзина» розглядаються як необхідна складова цього блоку, як продовження і розгортання тих ідей, що декларуються у створених раніше вокальних творах К. Шимановського орієнтального напрямку, таких як «Пісні принцеси з казки» та «Любовні пісні Гафіза», то «Чотири пісні на вірші Р. Тагора» ніби «випадають» із цього переліку.

«Пісні шаленого муедзина» створені К. Шимановським у руслі пізньоромантичної стилістики з орієнтацією на музику французьких імпресіоністів. Застосування традиційного для музичного романтизму орієнтального комплексу (октавний та квінтовий органні пункти, тріолі, трелі, орнаментальний характер мелодії вокальної партії, використання збільшених тризвуків, хроматизованих пасажів) у цьому контексті видається цілком очікуваним. Як зазначає Д. Полячок, у циклі виявляється «більшість центральних тем тогочасних роздумів композитора. В них є і палкий чуттєвий

еротизм <...>, і мотив протистояння релігійних установок і любовної пристрасті, і специфічне відчуття граничного психологічного напруження від конфлікту інтенсивності почуттів та неможливості їх реалізації» (Полячок, 2013: 165). Ці теми, за словами дослідника, огортаються «у вишукано-пишну оболонку характерних для мистецтва тієї епохи орієнтальних мотивів» (там само). Зазначимо, що в той час, як у цьому циклі, написаному на вірші Я. Івашкевича, співвітчизника К. Шимановського, яскраво чути «традиційний» для західноєвропейської музики орієнтальний колорит, опус на вірші Р. Тагора фактично позбавлений ознак музичної екзотики, хоча поет, безумовно, був представником та автентичним носієм культури Сходу в очах інтелектуалів як Старого, так і Нового світів.

Постать Рабіндраната Тагора (1861–1941) – відомого бенгальського поета, письменника, мислителя, художника, громадського діяча та композитора – є непересічною сама по собі. Унікальна й та роль, яку відіграла його творча спадщина в європейському мистецтві першої третини ХХ сторіччя. Представник позаєвропейської цивілізації, він сприймався як прямий транслятор її набутків. Після опублікування збірки віршів «Гітанджалі» у власному перекладі з бенгалі англійською мовою та отримання Нобелівської премії (1913) Р. Тагор здобув широку популярність у Європі та Америці. Небувалий сплеск інтересу до творчості поета спричинив появу низки перекладів його віршів іншими мовами (як правило, вони здійснювалися не з бенгалі, а з авторської англійської версії), як професійних, так і аматорських. Наявність перекладів, у свою чергу, привела до використання поезії Тагора багатьма європейськими композиторами. Серед перших авторів вокальних творів на його тексти були Даріус Мійо (Франція), Джон Карпентер (США), Альфредо Казелла (Італія). В один рік із Шимановським вокальний цикл на вірші Тагора написав Франко Альфано (Італія); вже в 1920 роках серед композиторів, що створили свої «тагорівські» опуси, були Пилип Козицький (Україна) та Леош Яначек (Чехія).

Загалом список музики на вірші поета налічує сотні творів¹, серед яких найбільш масштабним та відомим стала «Лірична симфонія» (1923) у семи частинах для сопрано, баритона і симфонічного оркестру А. Цемлінського (Австрія). Її автор скористався поезіями зі збірки «Садівник» у німецькому перекладі з англійської Ганса Ефенбергера. Саме до цієї збірки у цьому ж перекладі звернувся і К. Шимановський п'ятьма роками раніше.

Хоча визнання Заходу принесла Тагорові збірка «Гітанджалі», до збірки «Садівник», яка вийшла друком англійською в Лондоні (1913), зверталася велика кількість композиторів. Як і «Гітанджалі» («Жертовні піснеспіви»), «Садівник» є збіркою авторських перекладів Р. Тагора з бенгальської мови, але, якщо перша представляла серію релігійних віршів, то другу автор назвав лірикою «кохання та життя» (Tagore, 1913: Preface, no pag.).

У статті «Кароль Шимановський в літературному та музичному контексті його часу» дослідниця З. Хельман здійснює спробу лаконічно окреслити особливості вокальних творів композитора трьох часових періодів. З великою увагою до орієнтального аспекту творів К. Шимановського цього жанру авторка характеризує загальні риси орієнталізму музики композитора. Однак цикл на вірші Р. Тагора не вписується у зручний для дослідниці контекст музичного відображення Сходу, і вона ніяк не коментує твір та навіть не згадує про нього. Хоча, на нашу думку, ця, в певному сенсі, новаторська спроба композитора варта уваги і в літературному, і в музичному контекстах.

А. Уайтман у статті, присвяченій екзотичним елементам у піснях К. Шимановського, провадить думку, що А. Цемлінський, звернувшись до збірки «Садівник», яка стала поетичною основою циклу ор. 41, міг обрати поезію Р. Тагора, знаючи про твір К. Шимановського (Wightman, 2002: 123). Дослідник зазначає, що «вибір таких текстів вів до свідомої експлуатації того, що у центрально-

¹Перелік зі 101 зразка звернення західноєвропейських композиторів до поезії Р. Тагора наводить у своїй статті дослідник К. Копола (Corpora, 1984). У пізнішій публікації він вказує, що нарахував більше 350 випадків таких звернень (Corpora, 2013).

європейському контексті мало вигляд відносно екзотичних засобів – це, зокрема, модальні звороти у фразях у симфонії Цемлінського та ... повсюдний пентатонізм у вокально-оркестровому циклі Г. Малера ...» (там само), проте, знову-таки, не осмислює цей цикл як необхідну складову творчої еволюції композитора, пошуків ним засобів втілення орієнтальної образності.

У книзі, присвяченій творчості К. Шимановського, А. Уайтман згадує ор. 41 у «зв'язці» з «Піснями шаленого муедзина», називаючи цикл пісень на вірші Р. Тагора найбільш «проблематичною та найменш особистою роботою» (Wightman, 1999: 215). Можливе пояснення цьому автор, посилаючись на А. Ноєра (редактора зібрання творів композитора), шукає в «іншому типі екзотизму», презентованому в поезії Р. Тагора. Після стислого огляду кожної з пісень А. Уайтман доходить висновку, що під час написання цього опусу К. Шимановський сприймав його здебільшого як вправу для вдосконалення власних технічних навичок (Wightman, 1999: 216). Дещо суперечливим видається зауваження науковця щодо відсутності орієнтального колориту в музиці циклу, який сам по собі демонструє орієнталізм як ідею: з погляду дослідника, екзотичний колорит міг би «освітлити тон» пісень К. Шимановського (Wightman, 1999: 216). Можливо також, що музикознавець відчував певний дискомфорт сприйняття через невиправданість тих очікувань, що їх сформувало ім'я Р. Тагора як автора поетичної першооснови циклу. На нашу думку, деяка упередженість щодо того, яким має бути твір орієнтальної тематики, написаний європейським композитором, особливо таким, що вже задекларував своє музичне бачення Сходу в попередніх творах, могла спричинити певну реакцію на невідповідність реальності горизонтам очікувань ряду дослідників.

Вірогідною причиною «нехтування» циклом у музикознавчих дослідженнях могло стати й ставлення самого композитора до цього твору в період його написання: К. Шимановський зізнавався, що йому не подобався цикл і він був до нього «абсолютно байдужий» (Szymanowski, 1982: 561). Утім, пізніше композитор змінив своє ставлення до опусу, подавши його одним із перших для друку в Universal Edition (при цьому він попрохав Я. Івашкевича зробити

польський переклад тексту), а також включив цикл у програму концерту в Парижі 1922 року, до того ж, захотів сам акомпанувати своїй сестрі Станіславі Шимановській – виконавиці твору.

Неоднозначність в оцінці композитором власної праці також знайшла пояснення. Існує гіпотеза про «експресивну та концептуальну дистанцію» між композитором та світом поезії Р. Тагора. Її суть описана Адамом Ноєром – автором передмови до повного зібрання камерно-вокальних творів К. Шимановського (Szymanowski, 1987). На противагу багатьом іншим дослідникам, А. Ноєр не заперечує очевидної приналежності циклу оп. 41 до творів К. Шимановського орієнтальної тематики, й при цьому зазначає незвичну відсутність екзотичних ідіом поряд із браком широкого спектра експресії та особистісних характеристик і майже безпристрасним тоном вислову (Szymanowski, 1987: xvi). Автор припускає, що К. Шимановський не почував себе впевнено на «ґрунті, що був чужорідним для нього», і цей ґрунт, за А. Ноєром, складали думки і відчуття бенгальського поета (там само). Світ власного досвіду К. Шимановського та враження, пов'язані з «екзотизмом віддаленості», існували в обмежених рамках широко сприйнятої *Arabia Felix*, а також у ньому домінував мотив аматорського захоплення, перейнятого від давніх перських поетів. Оскільки поезія Р. Тагора мала дуже мало спільного з «гафіцізмами», перед композитором поставало питання вибору інших інструментів виразності.

«Відносно простим», порівняно із циклом на вірші О. Уайлда і Третьою симфонією, називає оп. 41 К. Сміт. За його переконанням, «Чотири пісні на вірші Р. Тагора» є твором, який «тріщить по швах» через наявну у ньому енергію, що випромінює взаємодія бажання і потягу – ключових концептів здійсненого дослідником аналізу гармонії ХХ століття (Smith, 2020: 144).

Звісно, коли дослідник називає працю композитора «відносно простою» «технічною справою», він навряд чи має на меті надати високу художню оцінку цій роботі. Але якщо поглянути на акт творчості під трохи іншим кутом, слід врахувати, що при написанні того чи іншого твору митець ставить перед собою певні задачі, як художнього, так і технічного характеру, отже, сприйняття роботи як

«вправи» в певному сенсі має право на існування. Що ж могло бути композиторським завданням К. Шимановського у випадку із «Чотирма піснями на вірші Р. Тагора», якщо не малось на увазі створення орієнтальної звукової картини, сповненої музичних екзотизмів?

При роботі над циклом К. Шимановський приділяє значну увагу ладовій організації музичного тексту, експериментуючи із застосуванням різних модальних ладів. Їх детально розглянув у своїй статті італійський дослідник Р. Влад, виявивши типологічну спорідненість цих структур із ладами обмеженої транспозиції, описаними кількома десятиліттями пізніше О. Мессіаном. У результаті аналізу він виявив у циклі застосування першого, другого, третього, четвертого, шостого та сьомого (тобто майже всіх) ладів обмеженої транспозиції (подекуди з доданими чи відсутніми тонами). Наприклад, «лейтмотив» усього циклу, який відкриває першу пісню, побудовано на другому ладі (перша транспозиція). На думку Р. Влада, у жодному іншому випадку (серед зразків західноєвропейської музики кінця XIX – початку XX століття), крім як у «Чотирьох піснях на вірші Р. Тагора», ми не помічаємо такого послідовного та переважаючого застосування октавонічних ладів (Vlad, 2002: 139). Дослідник зазначає, що лади обмеженої транспозиції у цьому циклі грають істотну, проте не превалюючу роль у його ладовій організації. Це говорить про те, що К. Шимановський цілеспрямовано проводив інтенсивний пошук виразових засобів для досягнення художнього результату, що відповідав би поетичній першооснові.

Для своїх «Чотирьох пісень» композитор обрав три вірші із «Садівника» (назви подаємо в німецькому перекладі): «*Mein Herz*» (№ 31), «*Mutter, der junge Prinz...*» (№ 7) та «*Das letzte Lied*» (№ 51), які згодом попросив перекласти польською Я. Івашкевича (ураховуючи вокальну просодію вже створених пісень). Цикл написано для жіночого голосу і фортепіано. За стилем він наближається до експресіонізму, адже спостерігаємо прагнення автора уникнути консонантного та діатонічного звучання, збалансованих фраз та повторів у здебільшого атональних умовах.

Якщо коротко описати зміст вірша, використаного в № 1 «*Mein Herz*», то тут міститься красива метафора, де серце ліричного

героя – це пустельна пташка, а очі його коханої стали для пташки її небом. Музика, яка умовно поділяється на три розділи, характеризується меланхолійно-мрійливим звучанням, сповненим туги і відчуття неспокою.

Дві наступні пісні циклу, «*Der junge Prinz*» (1) і «*Der junge Prinz*» (2), написані на вірш «*Mutter, der junge Prinz...*», який п'ятьма роками пізніше використав у своїй «Ліричній симфонії» і А. Цемлінський. К. Шимановський розділив вірш на дві частини, відповідно до сюжетної будови самої поетичної першооснови. Так, спочатку («*Der junge Prinz*» (1)) лірична героїня сповнена мрійливих сподівань у очікуванні молодого принца, який має проїхати повз її двері. Вона знає, що, швидше за все, він навіть не гляне у її вікно і стрімко промчить, а все, що залишиться, – це лише завмираючий спів флейт, але все ж вона запитує в матері, як краще заплести волосся та в яке вбрання одягтися.

У музичному тексті цієї пісні наявні два елементи, які можна було б вважати орієнтальними знаками. Перший – це органний пункт перед середнім розділом, адже цей елемент часто входить до ряду ознак музичного орієнталізму. Проте, на нашу думку, у цьому випадку органний пункт стає засобом передачі стану болісного очікування, а його «екзотичність» слабко прочитується. Другий елемент – це позначення штриха в партії фортепіано у середньому розділі: «*staccato quasi il piccolo tamburino*» (в темпі маршу, до того ж, з пунктирним ритмом). У цьому розділі дівчина уявляє, як буде проїжджати принц, тобто музика, так би мовити, «зображає» урочистий рух колісничі принца, натякаючи на «яничарський стиль» доби В. А. Моцарта. Цей нюанс може свідчити про намір композитора додати звучанню орієнтального колориту, але так само тут відіграє роль і звукозображальність.

Наступна, третя пісня – «*Der junge Prinz*» (2) – продовжує сюжет попередньої. Час, що використовується в оповіді, змінюється з майбутнього на минулий. Принц проїхав повз дім дівчини, «ранковим сонцем палала його колісничця»², а героїня кинула під її колеса

² Використовується переклад віршів, здійснений Юрієм Сірим (Тагор, 1918).

намисто, що зірвала зі своєї шиї. Музика стає більш схвильованою та екзальтованою, за рахунок як пришвидшення темпу, так і більшої насиченості фортепіанної фактури, де в деякі моменти звучать трелі і трелеподібні фігурації в кульмінаційній зоні – принц так і не подивився на дівчину. Темп сповільнюється, звучання стає більш прозорим та розміреним, після чого знов поступово посилюється до другої кульмінації номеру – адже принц все-таки проїхав повз її двері... Проте ця кульмінація має яскраво виражений драматичний характер.

Скорботно-траурним звучанням відкривається остання пісня циклу, «*Das letzte Lied*», маючи ознаки поховальної ходи. У вірші Р. Тагора йдеться про розлуку і неможливість героїв бути разом: «жадібні руки притискають до грудей пустоту, і серце моє розривається». Це – трагічне закінчення історії ліричної героїні циклу. Як слушно зазначає К. Сміт, «остання пісня циклу на вірші Тагора стикається з уявною природою Іншого та реалізацією його пустоти» (Smith, 2020: 159). Отже, якщо розглянути драматургію циклу в аспектах як вибору віршової лірики, так і її музичного втілення, то можна окреслити певний сюжет, який умовно рухається від бажання кохання до краху романтичних сподівань і безнадійності.

Висновки.

Отже, відповідаючи на питання, чим же насправді є «Чотири пісні» К. Шимановського на вірші Р. Тагора – «зайвим циклом» чи «технічною вправою», зауважимо, що обидві відповіді є правильними, але у будь-якому випадку виключають негативний сенс. У групі орієнтальних творів цикл і справді може видаватися «зайвим» через відсутність «екзотизму» в його музичному оформленні. Можна, в певному розумінні, трактувати створення цього циклу і як «технічну вправу», сенс якої – спроба К. Шимановського освоїти поза екзотичністю ресурс орієнталізму. Композитор, напевне, не ставив собі за мету повністю піти від самої ідеї втілення орієнталізму в музиці циклу, проте він явно уникав застосування шаблонних знаків музичного екзотизму. Вочевидь, поезія Р. Тагора спонукала його до спроби втілення образів на більш особистісному експресивному рівні. Результатом такої «вправи» стало

усвідомлення можливості створити художню візію східної образності поза відпрацьованими в європейському мистецтві кліше музичного екзотизму. Щоправда, як свідчать подальші твори К. Шимановського, цей підхід, викликаний особливостями поетичного першоджерела, не став провідним у його творчості.

«Чотири пісні на вірші Р. Тагора» виникли на перетині двох творчих захоплень композитора: світу Сходу та модерної музичної мови. І у цьому випадку творчим рішенням митця стало нівелювання у циклі ознак музичного орієнталізму; натомість, К. Шимановський фокусує увагу на більш глибокій, психологічній, стороні обраних ним віршів Р. Тагора.

ЛІТЕРАТУРА

- Полячок, Д. О. (2013). Вокальний цикл «Пісні шаленого муедзина» як зразок орієнталізму у творчості Кароля Шимановського. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової*, 17, 158–167. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mmik_2013_17_19
- Полячок, Д. О. (2014). *Камерно-вокальна творчість Кароля Шимановського: специфіка стильових процесів*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Сердюк, О. В. (2020). Кароль Шимановський і мультикультуралізм. *Аспекти історичного музикознавства*, XIX–XX, 206–228. DOI 10.34064/khnum2-1912
- Тагор, Р. (1918). *Садовник*. (Лірич. поезії). (Пер. Юр. Сірого). Київ: Дзвін.
- Chylińska, T. (1993). *Karol Szymanowski: His Life and Works*. (Edited by Wanda Wilk. Translated by John Glowacki). Los Angeles, Calif.: University of Southern California, School of Music. (Polish Music History Series).
- Helman, Z. (2002). Karol Szymanowski's Songs in the Literary and Musical Context of His Times. In Z. Helman, T. Chylińska, A. Wightman (eds.), *The Songs of Karol Szymanowski and His Contemporaries*, pp. 1–10. Los Angeles: Polish Music Center at University of Southern California.
- Samson, J. (1980). *The music of Szymanowski*. London: Kahn & Averill.
- Sen, S. (2008). The Art Song and Tagore: Settings by Western Composers. *University of Toronto Quarterly*, 77 (4), 1110–1132. <https://doi.org/10.3138/utq.77.4.1110>
- Smith, K. (2020). *Desire in Chromatic Harmony*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190923426.001.0001>

- Szymanowski, K. (1987). *Gesamtausgabe = Complete Edition*. A. Neuer (ed.). Kraków: PWM-Edition.
- Szymanowski, K. (1982). *Karol Szymanowski, korespondencja: Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora*. (Zebrała i oprac. T. Chylińska). Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Tagore, R. (1913). *The Gardener*. London: Macmillan.
- Vlad, R. (2002). Karol Szymanowski's Four songs, op. 41 to texts by Tagore. In Z. Helman, T. Chylińska, A. Wightman (eds.), *The Songs of Karol Szymanowski and His Contemporaries*, pp. 135–152. Los Angeles: Polish Music Center at University of Southern California.
- Wightman, A. (1999). *Karol Szymanowski: His Life and Work*. Aldershot, Hants: Ashgate.
- Wightman, A. (2002). Exotic elements in the songs of Karol Szymanowski. In Z. Helman, T. Chylińska, A. Wightman (eds.), *The Songs of Karol Szymanowski and His Contemporaries*, pp. 122–134. Los Angeles: Polish Music Center at University of Southern California.
- Coppola, C. (1984). Rabindranath Tagore and Western Composers: A Preliminary Essay. *Journal of South Asian Literature*, 19(2), 41–61. <http://www.jstor.org/stable/40872678>
- Coppola, C. (2013, January 22). Western Composers' Love for Tagore. *South Asia Journal*, Issue 7. <https://southasiajournal.net/western-composers-love-for-tagore/>
- Chylińska, T. (2008). *Karol Szymanowski i jego epoka*. (T. 1–3). T. 1. Kraków: Musica Iagellonica.

REFERENCES

- Chylińska, T. (1993). *Karol Szymanowski: His Life and Works*. (Edited by Wanda Wilk. Translated by John Glowacki). Los Angeles, Calif.: University of Southern California, School of Music. (Polish Music History Series) [in English].
- Chylińska, T. (2008). *Karol Szymanowski i jego epoka [Karol Szymanowski and his epoch]*. (Vols. 1–3). Vol. 1. Kraków: Musica Iagellonica [in Polish].
- Coppola, C. (1984). Rabindranath Tagore and Western Composers: A Preliminary Essay. *Journal of South Asian Literature*, 19(2), 41–61. <http://www.jstor.org/stable/40872678> [in English].
- Coppola, C. (2013, January 22). Western Composers' Love for Tagore. *South Asia Journal*, Issue 7. <https://southasiajournal.net/western-composers-love-for-tagore/> [in English].

- Helman, Z., (2002). Karol Szymanowski's Songs in the Literary and Musical Context of His Times. In Z. Helman, T. Chylińska, A. Wightman (eds.), *The Songs of Karol Szymanowski and His Contemporaries*, pp. 1–10. Los Angeles: Polish Music Center at University of Southern California [in English]
- Poliachok, D. (2013). The vocal cycle “Songs of the Infatuated Muezzin” as an example of Orientalism in Karol Szymanowski's work. *Musical art and culture. Scientific Herald of the Odesa A. V. Nezhdanova State Academy of Music*, 17, 158–167. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mmik_2013_17_19 [in Ukrainian].
- Poliachok, D. O. (2014). *Chamber and vocal work by Karol Szymanowski: specifics of stylistic processes*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Samson, J. (1980). *The music of Szymanowski*. London: Kahn & Averill. [in English].
- Sen, S. (2008). The Art Song and Tagore: Settings by Western Composers. *University of Toronto Quarterly*, 77 (4), 1110–1132. <https://doi.org/10.3138/utq.77.4.1110> [in English].
- Serdiuk, O. V. (2020). Karol Szymanowski and multiculturalism. *Aspects of historical musicology*, XIX–XX, 206–228. DOI 10.34064/khnum2-1912 [in Ukrainian].
- Smith, K. (2020). *Desire in Chromatic Harmony*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190923426.001.0001> [in English].
- Szymanowski, K. (1982). *Karol Szymanowski, correspondence: Full edition of preserved letters from and to the composer [Karol Szymanowski, korespondencja: pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora]*. (Collected and edited by T. Chylińska). Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].
- Szymanowski, K. (1987). *Gesamtausgabe = Complete Edition*. A. Neuer (ed.). Kraków: PWM-Edition [in English].
- Tagore, R. (1913). *The Gardener*. London: Macmillan [in English].
- Tagore, R. (1918). *The Gardener*. (Lyric poetry). (Translated by Yu. Siryi). Kyiv: Dzvyn.
- Vlad, R. (2002). Karol Szymanowski's Four songs, op. 41 to texts by Tagore. In Z. Helman, T. Chylińska, A. Wightman (eds.), *The Songs of Karol Szymanowski and His Contemporaries*, pp. 135–152. Los Angeles: Polish Music Center at University of Southern California [in English].
- Wightman, A. (1999). *Karol Szymanowski: His Life and Work*. Aldershot, Hants: Ashgate [in English].

Wightman, A. (2002). Exotic elements in the songs of Karol Szymanowski. In Z. Helman, T. Chylińska, A. Wightman (eds.), *The Songs of Karol Szymanowski and His Contemporaries*, pp. 122–134. Los Angeles: Polish Music Center at University of Southern California [in English].

Anhelina Mamona

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Ukrainian and Foreign Music History
e-mail: angelina127mamona@gmail.com
ORCID iD:0000-0002-1495-6738

Four Songs op. 41 to Rabindranath Tagore’s poems in musicological reflection: aspects of exploring Karol Szymanowski’s Oriental visions

Statement of the problem.

Karol Szymanowski’s vocal works have repeatedly drawn the attention of researchers particularly from the perspective of embodying an oriental colour. In the majority of such studies one of the composer’s cycles, which should clearly be included in the group of his oriental works, is interestingly omitted. Four Songs op. 41 to the poems by Rabindranath Tagore seem to fall out of the context of the composer’s work, since they lack the traditional complex of musical idioms associated with Eastern exoticism, which was typical for K. Szymanovsky in the 1910s and early 1920s, as well as for the Western European tradition of that time in general. However, this cycle, as argued in this article, is an example of Orientalism, although unusual.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to reflect on this cycle from the perspective of the composer’s creative search and testing of alternative to European musical Orientalism artistic solutions. To achieve this objective, the following research methods were chosen: source-critical, comparative-historiographical, genre and stylistic, and semantic. In the musicological works dedicated to Szymanowski’s vocal music and oriental aspect of it the Four Songs to Tagore’s texts are often neglected or characterised as those that lack of significant artistic value. The cycle is usually not considered as a part of composer’s oriental “visions”, which determines the original contribution of the proposed article to researching K. Szymanowski’s work.

Results and conclusion.

Answering the question whether Szymanowski's *Four songs op. 41* are an extra cycle or a technical exercise, we note that both answers may be correct, but with the negative connotation being excluded. In a group of oriental works, this cycle can really seem odd due to the lack of exoticism in its sound. In a certain sense, the writing of this cycle can be understood as a technical exercise, being perceived as K. Szymanowski's attempt to master the potential of Orientalism beyond exoticism.

The composer probably did not set himself the goal of completely moving away from the very idea of Orientalism in the music of the cycle, but he clearly avoided the use of stereotyped signifiers of musical exotics. Apparently, Tagore's poetry prompted him to try to embody its images on a more personal expressive level. The result of the "technical exercise" was the realisation of the possibility of creating an artistic vision of oriental imagery beyond the clichés of musical exoticism practiced in European art. However, as it can be seen from K. Szymanowski's subsequent works, this approach, caused by the peculiarities of the poetic source, did not become the leading one in the composer's work.

Four songs op. 41 to the texts by R. Tagore arose at the intersection of two creative interests of the composer: the world of the East and modern musical language. And in this case, the creative decision of the artist was to level in the cycle of signs of musical Orientalism; instead, K. Szymanovsky focuses attention on the deeper, psychological side of R. Tagore's poems.

Key words: vocal cycle, multiculturalism, musical Orientalism, exoticism, musical modernism.

Стаття надійшла до редакції 25 листопада 2023 року

УДК781.5:[78.071.1(477)(092):783]

DOI 10.34064/khnum1-6903

Александрова Оксана Олександрівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри теорії музики
e-mail: aleksoks71@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-5106-8644

Черторижська Марія Сергіївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
магістерка кафедри теорії музики
e-mail: mariiamiracle@gmail.com
ORCID iD: 0009-0003-5844-1490

**Духовно-семантичний підхід
як методологічна основа аналізу релігійної музики
(на прикладі циклу «Монологи віків» В. Степурка)**

Незгасаючий інтерес сучасних композиторів до духовної тематики та розмаїття способів її музичного втілення вимагає оновлених підходів до музикознавчого аналізу, одним із яких постає духовно-семантичний. Ця розвідка має на меті апробацію духовно-семантичного підходу як когнітивної моделі аналізу музичних творів релігійної тематики на матеріалі вокально-хорової творчості В. Степурка – яскравої постаті в сучасному музичному мистецтві України. Духовно-семантичний підхід, що є ключовим при розумінні музичного твору як знакової системи, вперше застосовано до аналізу релігійної семантики циклу композитора «Монологи віків», що зумовлює наукову новизну дослідження. У межах зазначеного підходу застосовано такі дослідницькі методи, як системно-типологічний – для виявлення й класифікації семантичних ознак циклу; жанрово-стильовий – при характеристиці його музичної мови, що реалізує жанровий потенціал, закладений визначенням «Псалмодія» в назві твору; ціннісно-смысловий – для осягнення духовно-змістових засад композиторського стилю В. Степурка, світоглядних, філософсько-релігійних аспектів його музики в цілому та циклу «Монологи віків» зокрема.

Як підсумок, встановлено, що духовно-семантичний підхід до аналізу твору допомагає розкрити специфіку втілення релігійної тематики і символіки на різних рівнях музично-поетичного тексту: назви, жанрової поетики, трактування канонічної вербальної основи (тексти «Псалтиря»), тембрових та числових параметрів, драматургії композиції. Націлений на більш глибоке осмислення творів релігійного спрямування, духовно-семантичний підхід розширює спектр усталених музикознавчих аналітичних методів і демонструє свою перспективність як когнітивний інструмент.

Ключові слова: вокально-хорова творчість; драматургія; духовно-семантичний підхід; жанр псалма; інтерпретація; комунікація; псалмодія; релігійна символіка; стиль; тембр; український композитор.

Постановка проблеми.

Характерною прикметою творчості сучасних композиторів є стійкий інтерес до духовної тематики, втілення якої спирається на традиції риторики, гомілетики, герменевтики, релігійної комунікації. На сьогодні існує потреба в розробці таких підходів до вивчення музичних композицій і методів їх аналізу, які сприятимуть поглибленому розумінню специфіки релігійної музичної мови і творів духовної тематики загалом. У цих умовах, одним із ефективних когнітивних інструментів може стати модель духовно-семантичного аналізу музики як знакової системи. Її застосування у практиці музичного аналізу дозволяє повніше охарактеризувати композиторський стиль у контексті загального світогляду митця й виявити духовну семантику його музичної мови, зокрема, розглянути функції поетичного слова (за його наявності) як підґрунтя релігійних символів і смислів. Отже, значущість духовно-семантичного підходу до вивчення музичного твору обумовлює *актуальність* його апробації на конкретному музичному матеріалі, в нашій статті – творчості В. Степурка.

Останні дослідження і публікації. Серед останніх наукових публікацій виокремимо дослідження, у яких апробовані новітні підходи до аналізу музики сакрального спрямування. Сакральну творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів розглядає О. Козаренко (2002);

моделі духовної особистості у Святому Письмі – Н. Беліченко (2006), сучасну українську духовну музику – О. Мануляк (2009); духовний зміст музичного твору – Н. Варавкіна-Тарасова (2014); духовну реальність музичного твору – Л. Шаповалова (2014); сакральну музику в музикознавчому дискурсі – О. Зосім (2015); духовно-семантичний підхід – О. Александрова (2018). Щодо постаті В. Степурка та його внеску у скарбницю національного музичного мистецтва вже написано чимало праць, які висвітлюють різні аспекти творчості видатного митця сучасності; серед їх авторів – М. Антоненко (2020), О. Афоніна (2007), А. Бакумець (2021), Я. Бардашевська (2014), М. Варакута (Varakuta, 2020), О. Василенко (2019), Н. Волошина (2005), О. Дьячкова (2012), І. Сікорська (2013).

Мета статті – обґрунтувати духовно-семантичний підхід як когнітивну модель аналізу музичних творів релігійної тематики на матеріалі вокально-хорової творчості В. Степурка, а саме – на прикладі його циклу «Монологи віків». Духовно-семантичний підхід до аналізу релігійної складової композиції В. Степурка застосовано вперше, що обумовлює *наукову новизну* результатів цього дослідження.

У процесі роботи застосовувалися такі *дослідницькі методи*: *духовно-семантичний* в якості ключового в аналізі музичного твору як знакової системи; *системно-типологічний* – для виявлення й класифікації семантичних ознак циклу; *жанрово-стильовий* – при розгляді специфіки музичної мови, застосованої композитором для реалізації потенціалу, закладеного жанровим визначенням «Псалмодія», яку він дав своєму хоровому циклу; *ціннісно-смісловий* – для осягнення духовно-змістових засад композиторського стилю В. Степурка, світоглядних, філософсько-релігійних аспектів його музики в цілому та смислу музичного твору, що аналізується.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Віктор Степурко¹ – без перебільшення, непересічна і багатомірною постать у часопросторі української музичної культури

¹ **Віктор Степурко** – український композитор сучасної академічної духовної музики, заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки

сьогодення. Його діяльність цілком підпадає під визначення *феномена універсальної творчої особистості*, що був розглянутий О. Комендою в аспекті *діяльнісного універсалізму*: «Розуміння універсалізму творчої особистості або ж творчого універсалізму ... пов'язане з усвідомленням жанрово-стильової багатогранності творчості митця, глибини здійснюваних ним художніх узагальнень, смисловою всеохопністю художніх концепцій, присвячених вічним питанням, а також винятково високою мірою творчого обдарування ...» (Коменда, 2020: 18).

Цитуючи В. Степурка, дослідниця Я. Бардашевська зазначає, що у своїй творчості композитор утілює власне відчуття етичних і філософських основ будь-якого мистецтва: «Я розумію філософію, як щось цілісне, – це світобудова. На мій погляд, не існує індивідуальної філософії, а є дотик до Вічності. Не людина народжує щось, а їй дається талант, як дарунок. Усе в нашому житті – і погане, і гарне, приходить до нас за задумом Божим. Зараз я розумію, що все мені в житті даровано Богом для міркувань, здатності аналізувати

композиторів України від 1983 року. Багатогранна індивідуальність митця розкрилася ще під час навчання в Київській консерваторії у 70 роки минулого століття, де він закінчив диригентсько-хоровий факультет (клас Л. Венедиктова) та факультет композиції (клас М. Скорика). Робота В. Степурка на кафедрі музичного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (з 2004 року) в якості викладача, що готував майбутніх регентів церковних хорів, сприяла зануренню композитора у світ богослужбового церковного співу та християнської тематики, при цьому не лише у глибини винятково православної музики, а й у сакральні традиції інших напрямів християнства, зокрема протестантизму. Універсальність особистості митця проявилась і в різноманітті його дослідницьких інтересів, представлених чималим переліком наукових статей, дисертацією («Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття», 2018) та навчальними посібниками («Основи музичної композиції», 2011, та «Аналіз музичних творів», 2020). Крім того, В. Степурко – лауреат численних премій та нагород. Творчий доробок митця розмаїтий і потужний: від музики для дітей (опера «Музична крамничка») і пісень до монументальних симфонічних та оперних партитур (Концерт для флейти і симфонічного оркестру, симфонічна картина «Острови дитинства» та ін.; загалом сім симфонічних творів).

життєві процеси, відчуття величі Всесвіту. Я лише порошина у цьому космосі, як мале у Великому. Але всі ми й кожен з нас для Великого – цінні» (цит. за: Бардашевська, 2014: 146). Кожне висловлювання геніального і, водночас, дуже скромного композитора заслуговує на особливу увагу – для розуміння його стилю мислення, ціннісних пріоритетів та створення «портрету» особистості, наділеної глибиною мудрості, «що сходить з небес». В. Степурко констатує, що в різні періоди свого життя він по-різному ставився до Бога. Кризь «період чакр», період «інтелектуального ставлення» митець підійшов до осягнення засад церковного віровчення через його багатозначний символізм, – «символізм таїнства крові і плоті Христової, символізм, який не прийняв Іуда» (Дьячкова, 2012).

Композитор реалізував себе у широкому колі жанрів, проте щирі любов і величезну популярність у слухачів, виконавців, музикознавців здобула хорова творчість В. Степурка, де він розкрився найбільш повно. Саме в його духовній музиці простежується поєднання автентичного і традиційного з інноваційним, бо він є автором «... особливих сакральних творів, стилістика яких орієнтована на етнокультуру, на національне українське коріння мистецтва» (Бакумець, 2021: 151). Завдяки власній хормейстерській практиці, викладацькій та композиторській діяльності, В. Степурко досконало володіє хором писемом, живо відчуває хорове звучання та надзвичайно чуйний до виконання своїх творів.

Особливе місце у творчості В. Степурка посідає цикл «Монологи віків. Псалмодія для мішаного хору і солюючих інструментів» у 14-ти частинах². У відгуку на виконання циклу О. Дьячкова відмічає «пишний барвистий колорит музики», який запобігає схожості твору з популяризаторською проповіддю, сухим повчанням або лозунговим проголошенням етичних статутів. Протягом усього

²«**Монологи віків**» створювались протягом багатьох років. Написаний на тексти псалмів і завершений у 2013 році, цикл був упорядкований і виданий 2016 року в редакції М. Гобдича (Степурко, 2016). Сам композитор не виключає, що цикл може бути продовжений, або ж він напише інший такого ж плану (Галай, 2021: 52).

життя В. Степурко звертався до текстів Святого Письма, де черпав духовні сили. По-дитячому щиро він порівнює Бога з казкою як джерелом народної мудрості, скарбницею чудес, і захоплюється ним, надприродною силою, яка діє у житті людей: «Для мене Бог – це казка, <...> яка зі мною з дитинства. Я й зараз із задоволенням читаю опис видінь і пророцтв святих отців церкви. Читаю і не можу начитатися. Як діти читають казки до дів, так і я зачитуюся видіннями стариків» (цит. за: Дьячкова, 2012).

Для розуміння приналежності номерів циклу до певного типу релігійної комунікації наведемо назви частин з посиланнями на біблійне першоджерело та визначеннями жанрових різновидів псалма згідно Е. Вендленду (Wendland, 1998), а також з метою систематизації застосованих композитором музично-риторичних прийомів.

1. «Блажен муж» (Пс. 1: 1–4; 6 – настанова), *solo* дудука.
2. «Не суди мене, Господи» (Пс. 6: 2–4; 6–7 – благання), *solo* дудука.
3. «Господи, Боже наш» (Пс. 8: 2; 4–6; 9 – хвала), *solo* скрипки та *solo* сопрано.
4. «Хвалитиму Господа» (Пс. 9: 2–3; 12–14; 20; 21 – хвала, благання, визнання віри, відплата), *solo* скрипки та *solo* тенора.
5. «Господня земля» (Пс. 23: 1; 3–4; 2; 7; 10 – настанова, хвала) – *solo* флейти.
6. «До Тебе підношу, Господи» (Пс. 24: 1–4; 11–13; 16–21; 1 – благання, настанова), *solo* флейти.
7. «Пророцтво про муки Ісуса та Його славу» (Пс. 21: 2–3; 10–11; 15–19; 24–25; 27; 32 – благання), *solo* альти та *solo* тенора.
8. «Чому стоїш Ти, о Господи, здалека» (Пс. 9: 22–25; 27; 32–35; 37–39 – благання, відплата), *solo* альти.
9. «Господи, силою Твоєю» (Пс. 20: 2–11; 14; 10–12; 14; 13 – хвала, царський, відплата), *solo* труби.
10. «До Тебе взиваю, о Господи» (Пс. 27: 1–4; 7–9 – благання, відплата, визнання віри), *solo* труби.
11. «Над ріками Вавилонськими» (Пс. 136: 1–4; 1 – спогад), *solo* віолончелі.

12. «Визволь мене від людей лукавих» (Пс. 139: 1–3; 5; 8–9; 11; 13 – благання), *solo* віолончелі та *solo* сопрано.

13. «Дякуйте Господу» (Пс. 135: 1–9 – подяка), *solo* саксофона-сопрано.

14. «Буду славити Господа» (Пс. 110: 1–4; 6–10 – хвала), *solo* саксофона-сопрано.

Цикл має особливі композиційно-драматургічні риси, що простежуються на макро- та мікрорівні. Підпорядкування кожної з частин циклу єдиному задуму створює макросферу: на рівні композиційно-драматургічної архітектоники цикл побудований як одна велика містка проповідь, що охоплює сюжет усієї історії людства від закладин світу, Старого Завіту, «призупиняючись» у середині циклу, де згадуються хресні муки та подвиг Ісуса Христа – центральної поста-ті Нової ери і відправної точки на шляху до майбутнього, «прийдеш-ніх поколінь». «Мікросферою» виявляється кожна з частин як цілісна побудова, що розкриває конкретну тему загальної історії. Крім того, у циклі наявне унікальне драматургічне рішення, що демонструє чітку кристалізацію ідеї соборності й особистісної молитви: усі частини тематично об'єднані в невеликі, але завершені парні композиції (за спільним сольюючим інструментом та логікою назв частин), де кожен перший твір у парі відображає ідею соборного зібрання віруючих, спільної молитви від імені народу, а кожен другий – переключає на молитву особисту, внутрішні переживання людини, персональні стосунки з Богом, що точно відповідає християнському віровченню і є «моделлю» зібрань першоапостольської церкви. Соборність спонукає до особистісного духовного зростання: *«А всі віруючі були вкупі, і мали все спільним. <...> Кожного дня перебували вони однодушно у храмі, і, ломлячи хліб по домах, поживу приймали із радістю та в сердечній простоті, вихваляючи Бога та маючи ласку в усього народу ...»* (Біблія, 1962/б. д., Дії 2: 44–47). З іншого боку, індивідуальна молитва є невіддільною частиною спілкування з Богом та має бути непоказовою і щирою, до чого закликав Христос: *«А ти, коли молишся, увійди до своєї комірчини, зачини свої двері, і помолися Отцеві своєму, що в таїні; а Отець твій, що бачить таємне, віддасть тобі явно»* (Біблія, 1962/б. д., Мт. 6: 6). Отже, як

можна побачити, духовна семантика проростає вже у композиційно-драматургічній структурі циклу, демонструючи ціннісно-смысловий підхід композитора до інтерпретації духовних текстів.

В. Степурко у коментарі до відеозапису виконання хором «Київ» під орудою М. Гобдича окремих частин своєї «Псалмодії», викладеному на платформі «YouTube», частково розкриває її ідейний зміст, відображений у назві «Монологи віків», й зазначає, що «...багатоплановістю стилістичної палітри показано панораму цивілізаційного ставлення до віри різних епох. Велич людського розуму в осягненні світу, тим не менше, не дає можливості осягнути Велич Бога <...>» (Віктор Степурко, 2012). Хоча, відповідно до задуму автора, у частинах циклу й використано різну стилістику, втім, для композитора є суттєвим сприйняття цього твору як позачасового, подібно до давніх священних текстів.

Проаналізуємо релігійну символіку циклу за допомогою духовно-семантичного підходу. Його невід'ємною складовою є аналіз жанрової поетики твору. Досліджуваний цикл композитор іменує «псалмодією». Узагальнено розрізнені музикознавчі тлумачення цього багатовимірного явища для його глибшого розуміння, орієнтуючись на присвячену цьому питанню публікацію польського дослідника А. Новака (Nowak, 2009). Отже, *псалмодія* – це:

- спів псалмів, особливістю якого є *вільна ритмічна мелоречитация*;

- *сукупність текстів* релігійно-моралістичного спрямування: біблійних псалмів чи творів, які асоціюються із псалмами; слово «псалтир» (від грецького *psalterion*) означає *збірник релігійних співів у супроводі інструмента*;

- *суттєва частина богослужіння* з античних часів, зокрема, Літургії Годин, що збереглася у християн-католиків (*Liturgia horarum*) та православних (*Часу*), що передбачає певне розташування та інтонування псалмів;

- *форма молитви*; адже, поруч із загальногрецькою назвою «псалмодія», для позначення молитовних співів у світі послідовників іудаїзму функціонувала назва «*mišmor*», що має значення «молитва», «молитовна пісня»;

- *спів, що виконувався під акомпанемент струнного інструмента*, зазвичай арфи, розповсюджений в елліністичному світі (назва походить від поєднання слів «*psalmos*» і «*aidein*»);
- літературно-музичний *архетип*: псалмодія – не тільки комплекс прийомів, але й акт, форма і практика побудови й реалізації певної тексто-звукової структури, що виконується згідно із загальними правилами, які існують, повторюючись або час від часу змінюючись від своїх витоків до наших днів (див.: Nowak, 2009: 256–257, 271).

У циклі «Монологи віків» псалмодіювання реалізовано в різних утіленнях, відповідно до наведених дефініцій цього поняття. Зазначимо, що стильовий вимір циклу зумовлений жанровим хронотопом, позначеним вертикальним, «духовним» напрямом комунікативного процесу – Богоспілкуванням. Також на прикладі «Монологів» можемо простежити й інші вектори релігійної комунікації: горизонтально-міжособистісний – композитор для певних частин обирає тексти псалмів повчально-настановного характеру, подібно до того, як проповідник-наставник звертається до пастви або конкретної особи; автокомунікаційний – це самопізнання і, як наслідок, духовна рефлексія особистості, враховуючи й «мистецьку інтроверсійність авторського мислення» В. Степурка (Василенко, 2019: 55).

Християнська семантика присутня, насамперед, у вербальній основі твору – канонічному тексті. В. Степурко використовує переважно український переклад Біблії І. Огієнка, а за потреби звертається також до інших її перекладів, зокрема Р. Турконяка. Композитор вдумливо працює зі строфами Святого Письма і свідомо добирає найбільш влучні строфи конкретного псалма.

Характерною ознакою «Монологів» є наскрізний *символізм*, що «об'єднує тексти псалмів у музичну містерію про Трійцю, подвиг Христа, біль, який несе зречення, радощі у вірі» (Дьячкова, 2012); і найбільш виразно він проступає в тембрових рішеннях на рівні зіставлення частин циклу. Заповіді Старого Завіту звеличені диханням музичного інструмента з тисячолітньою історією – вірменського дудука, що мимоволі візуалізує в уяві Араратські гори, де зупинився Ноїв ковчег після Всесвітнього потопу. Тембр флейти теж повертає

до прадавнини, бо споконвіку цей інструмент у своїх чисельних різновидах супроводжував людство. Труба як «небесний» інструмент, багаторазово згаданий у Святому Письмі, від розповіді про створення світу до пророцтв Апокаліпсису, є символом могутності і влади Господа Саваофа, а також і влади земних царів. У дуетах струнних інструментів і солістів-вокалістів – скрипки *solo* і сопрано та альти *solo* і тенора – проростають традиції барокових пасіонів, нагадуючи слухачам про події Страсного тижня. Приглушений голос віолончелі – найбільш вдале рішення для зображення печальних і трагедійних сторінок історії людства. Звучання саксофона, що зв'язується зазвичай з примхливими ритмами джазу, репрезентує сучасність. Отже, кожен «монолог» сольних інструментів є не випадковим, і, безперечно, кожен тембр наділений власною семантикою, асоційованою з духовними образами.

Однією зі складових духовно-семантичного підходу є увага до числової символіки. Цикл В. Степурка складається з 14 частин, і ця кількість є символічною і не випадковою для іудео-християнської релігійної традиції: цифра «14» фігурує у рядках євангеліста Матвія про родовід Христа: «*А всіх поколінь від Авраама аж до Давида чотирнадцять поколінь, і від Давида аж до вавилонського переселення чотирнадцять поколінь, і від вавилонського переселення до Христа поколінь чотирнадцять*» (Біблія, 1962/б. д., Мт. 1: 17). Збіг кількості частин циклу і згаданих біблійних поколінь видається небезпідставним, якщо відштовхуватись від назви і концепції Псалмодії «Монологи віків». *Чотирнадцять* – це подвоєна сімка, котра здавна вважалася священним числом (серед її численних характеристик виділимо її значення як символу повноти і довершеності). Невипадково середня (центральна) частина циклу – «Пророцтво про муки Ісуса та Його славу» (Пс. 21), присвячена Його стражданню та майбуттю, яке людство отримало через Його жертву – має номер «7»: Боготвілення і є центральною точкою літочислення.

14 частин циклу поділяються на групи по дві, об'єднані тембром одного сольного інструмента (загалом сім груп). При цьому у чергуванні частин виникають «квадривіум» непарних, персоніфікованих духовими інструментами: I – дудук, III – флейта, V – труба, VII –

саксофон, і «тривіум» парних, представлений струнно-смічковими: II – скрипка, IV – альт, VI – віолончель. Тут знову можна побачити символіку чисел: «Трійця» струнно-смічкових (три іпостасі Бога, три складові живого ества людини – дух, душа і тіло) й «ангельська» *четвірка* (чотири Євангелія, істоти з чотирма ликами біля престолу Божого, сторони світу, роги жертovníка у Старому Завіті, вершники Апокаліпсису тощо).

Багатотікову національну духовну музичну традицію В. Степурко продовжує у прийомах хорového письма, поєднуючи монодію і псалмодію сольного звучання з ансамблевим співом (респонсорність), зіставляючи різні групи хору (антифонність), що є характерним для українського автентичного та богослужбового співу.

Розглянемо детальніше найяскравіші фрагменти окремих частин циклу для унаочнення духовно-семантичного методу аналізу на прикладі конкретної композиції.

Відкриває «Монологи», як і Псалтир, перший псалом **«Блажен муж»**, який за жанром текстового першоджерела належить до настановчих. В. Степурко від початку фокусує увагу слухача на незмінній важливості й актуальності Божого Слова для будь-якого покоління та часу, називаючи його *«нагородою»* (у перекладі І. Огієнка – *«насолода»*), що, припускаємо, композитор розумів як щось земне, плотське, а не як те, чим *«смакують»* і отримують духовне задоволення у спілкуванні з Небесним Отцем; у синодальному перекладі – *«воля»*; значення цього слова передбачає докладання зусиль і слідування за своїм рішенням). Але використання слова *«нагорода»*, яка є сама по собі результатом людської діяльності, нівелює процесуальність значення слова *«насолода»*, а, як можна побачити вже з тексту Пс. 1, дереву, щоб не в'янути і мати гарний плід, потрібно бути посадженим над водним потоком, мати регулярне живлення, тобто бути часткою певного процесу. Так і праведній людині, щоб мати успіх і бути духовно щасливою, життєво необхідна щоденна (композитор випускає другу половину строфи Пс. 1: 2: *«і про Закон Його вдень та вночі він роздумує!»*) *«насолода»* Законом Господнім.

Зміст цього псалма ємний, значущий, адже йдеться про людей, їхні шляхи та кінцеві цілі: усі люди духовно розділені – змальовано

образи віруючих і безбожних, і висновком з історії їхнього життя є, відповідно, визнання і успіх перших та падіння й загибель останніх. Отже, В. Степурко продовжує тематику, що є провідною у духовних творах багатьох українських композиторів та часто втілюється завдяки характерному риторичному прийому, що має біблійне коріння, а саме – протиставлення горішнього і долішнього, праведних і нечестивих, благословення і прокляття. Таке протиставлення присутнє в Новому Завіті. У Євангелії від Матвія 3: 12 праведники та грішники порівнюються з пшеницею та половиною (або вжито слово «порош», «пил», яке означає щось несуттєве, те, що не має цінності, гідне бути лише викинутим), а Бог – з господарем току, який провіюватиме пшеницю: *«Бо вже до коріння дерев і сокира прикладена: кожне ж дерево³ що доброго плоду не родить, буде зрубане та й в огонь буде вкинене. <...> У руці Своїй має Він віячку, і перечистить Свій тік: пшеницю Свою Він збере до засіків, а полу поपालить у вогні негасимім»*. Наведена цитата з Євангелія доповнює зміст тексту, обраного композитором.

В. Степурко, обрамлюючи своєю музикою Боже Слово, ретельно відбирає найвагоміші фрази з канонічних текстів, вибудовуючи короткі проповіді експозиційного характеру – «екзегетичні», або «роз'яснювальні». Такий вид проповіді має більше переваг щодо інших її типів і наближений до лютерівської гомілії – на новому історичному витку М. Лютер відтворив ранньохристиянську традицію читання Писання з подальшими поясненнями.

Перші два номери «Псалмодії» – «Блажен муж» та «Не суди мене, Господи», за задумом автора, як вже йшлося, об'єднані теплим, м'яким, злегка приглушеним звучанням дудука з його оксамитовим тембром і проникливою ліричністю, емоційністю і виразністю, який персоніфікує «голос давнини».

Перший з номерів, «Блажен муж», за вербальним текстом поділяється на дві частини, які контрастують між собою, демонструючи різні «моделі особистості» – духовну і тілесну (Беліченко, 2006: 110) – та їх різне музичне втілення. Підкреслимо семантику тональностей, які

³ Відсилка до Пс. 1: 3.

здіяні у цьому номері: початок (строфи 1–2 про благочестивого мужа) викладений у гармонічному «могутньому» *H-dur*; продовження (строфа 3 «*І буде він, як те дерево, над водним потоком посажене, породить свій плід, і щаститься йому*») – у «сяючому» і «розквітлому» *E-dur*; контрастна друга половина псалма (строфи 4, 6) – в однойменному до попередньої побудови *e-moll*, який виступає у функції мінорної субдомінанти до основної тональності *H-dur*, відводячи від «дієзного» забарвлення (від п'яти дієзів до одного). Остання фраза «*дорога безбожних загине*» обіграється низхідним секундовим звучанням (IV–III шаблі на тлі витриманого t^5_3) та підкреслюється мінорною терцією ладу наприкінці твору. Ці прийоми мають семантичне навантаження – посилюють трагічний зміст тексту.

Яскравим прикладом застосування композитором музично-риторичних засобів є фрагмент від т. 34, «*Дорогу <...> знає Господь*», де не просто визнається той факт, що Бог знає все, але акцент ставиться на Його близькості до праведних і Його участі в їхньому житті. Під «дорогою» мається на увазі весь проміжок часу, відміряний людині, та її спосіб буття, що веде до вічного життя або загибелі. У добу Бароко висота звуків пов'язувалась із просторовими параметрами: високі звуки символізували Небеса, низькі – пекло, а середній регістр – земне життя і людину. «Шлях праведного», першу частину цього номеру, витримано у «спокійному», «впевненому» середньому регістрі, повільному «плинному» темпі – ніби голос учителя, наставника звертається до слухача. Коли ж йдеться про благословення вірних і безславний кінець безбожних, В. Степурко протиставляє звучання високого регістру і низхідний рух мелодичних зворотів у низькому. Також, наприклад, у тт. 36–39 текст проілюстровано риторичною фігурою *catabasis*, а далі «дорогу безбожних» зображено і «топтанням на одному місці», і «заплутаністю» (фігура *passus duriusculus*, так званий «жорсткий хід» – рухи мелодії по вузьких хроматичних інтервалах, зазвичай півтонах) або «збудженням пристрастей» (*pathopoiia*, *pathopoeia* – введення півтонів, що не входять до основної ладотональності, фігура, близька до попередньої).

Другий номер циклу *«Не суди мене, Господи»* можна розглядати і як окремий задум, окремий твір, що описує особистісні переживання і є молитвою про визволення від страждань (фізичних чи душевних); і як логічне продовження попередньої частини: людина, почувши викладені в ній істини, щиро проаналізувавши свої вчинки, усвідомлює своє становище і благає Бога *«не судити»* у справедливому гніві, *«вернутися»*, *«визволити душу»* і *«спастися»*, і це молитовне благання стає відгуком на почуту проповідь. Його текстовою першоосновою є кілька початкових строф Псалма 6; таким чином, особисті переживання Давида (які були настільки сильними, що він, вірогідно, втратив сон, ним оволодівали безнадія і безпорадність) залишаються дещо осторонь, але це не применшує масштабів задуму композитора.

Перший рядок Пс. 6 (заголовок) є виконавською вказівкою, що в перекладі І. Огієнка має такий вигляд: *«Для диригента хору. На струнних знаряддях. На октаву. Псалом Давидів»*; при цьому різні переклади демонструють різні розуміння того, які саме «знаряддя» мали супроводжувати спів у часи легендарного творця псалмів. Буквальний переклад «на восьми» може бути трактований або «на восьмиструнній» (арфі), або «на восьмому тоні», «в октаву» (тобто супроводжуючи вірші у більш низькому регістрі). Чи шукав В. Степурко сучасні відповідники струнному «знаряддю» біблійних часів, чи, згідно із власним розумінням, надавав інше значення інструментовці свого твору?.. Небезпідставним видається припущення щодо відтворення ним «октавності» – у «супроводі» тенорової і басової партій цієї частини звучать октавний і квінтовий органний пункт, у цілому спостерігається октавне розташування голосів. Квінтове «гудіння» також нагадує звучання української колісної ліри. Крім того, показові для цієї частині прийоми псалмодіювання, речитації, антифонного перегукування двох груп хору, разом із ладовим колоритом гуцульського або думного звукорядів із характерною збільшеною секундою та підвищеним четвертим щаблем, притаманним також і східній мелодиці, свідчать про використання композитором фольклорних моделей, образів, семантики.

За місцем у макродраматургії циклу цю частину можна порівняти з розповіддю про гріхопадіння перших людей, яким Бог після створення світу дав настанови (див. частину першу «Блажен муж») і попередження для їх блага, але вони зробили свій вибір, обрали «хиткий» хибний шлях і тепер не знаходять спокою («душа моя сильно стривожена», Пс. 6: 4) і потребують спасіння.

Третя частина *«Господи, Боже наш»* – молитва від імені народу, натхненна захопленням величчю Бога, гімн хвали, що показує славу Божу через твориво Його рук. Крім того, йдеться й про гідність людини, її цінність для Господа – ця тема є однією з провідних для композитора.

Ця частина є показовою з точки зору роботи В. Степурка з текстом. За її основу взято окремі строфи Псалма 8: 2; 4–6; 9. Припускаємо, що композитор паралельно з перекладом Псалтиря І. Огієнка вивчав і інші: Р. Турконяка, І. Хоменка. Так, наприклад, порівняймо строфу 6 (в контексті, строфи 4–6):

Переклад І. Огієнка:

«4. Коли бачу Твої небеса діло пальців Твоїх, місяця й зорі, що Ти встановив,
5. то що є людина, що Ти пам'ятаєш про неї, і син людський, про якого Ти згадуєш?
6. А однак учинив Ти його мало меншим від Бога, і славою й величчю Ти коронуєш його!».

В. Степурко:

«4. Коли погляну на небо – діло рук Твоїх, на місяць і зорі, що Ти сотворив еси,
5. то що є людина, що Ти пам'ятаєш про неї, і син людський, що Ти опікуєшся ним?
6. Ти створив його мало чим меншим за ангелів, славою й честю увінчав його».

Для глибшого розуміння логіки В. Степурка варто звернутись і до теологічних питань. За богословськими тлумаченнями, у наведеному місці Святого Письма (строфа 6) піднято й тему Адама, тим самим підкреслено зв'язок між «одним» (останнім Адамом, тобто Христом) і «багатьма». Ця ж думка проводиться в Новому Завіті, у Посланні до євреїв 2: 6–9: «9. Але бачимо Ісуса, мало чим

уменшеним від Анголів, що за перетерплення смерти Він увінчаний честю й величністю, щоб за благодаттю Божою смерть скуштувати за всіх».

Зазначимо, що цей приклад свідчить про шанобливе і благоговійне особисте ставлення композитора до Бога. Обираючи, з ким порівняти синів людських, В. Степурко дозволяє собі якщо і підносити людину, то хіба що до ангелів – аж ніяк не до Неосяжного Господа. Водночас, визначаючи місце цієї частини в композиції з огляду на віхи біблійної історії, ми ніби чуємо голоси пророків, які заздалегідь сповіщали про план спасіння людства через страждання Христа (розкритий Богом Змієві ще в Едемському саду). Отже, підхід до роботи з канонічним текстом демонструє глибоку обізнаність композитора у питаннях богослов'я.

Продовжимо аналіз третьої частини вже у плані музики. На початку Псалма 8 бачимо вказівку про його виконання «*на інструменті гатійським*», який коментатори біблійних текстів зазвичай асоціюють зі струнним інструментом філістимської місцевості Гат⁴ – гітароподібною арфою. Третю і четверту частини циклу В. Степурко доручає супроводжувати скрипці *solo*, і в тт. 18, 42, 46 застосовує характерний звукозображальний прийом *pizzicato* для імітації гри пасажів на арфі.

Порівняно великий за обсягом третій номер циклу в тональності *F-dur* і «епічному» розмірі 6/4 має тричастинну форму: I ч. – *Adagio* (тт. 1–19); II ч. – *Andante* (тт. 20–32); III ч. – *Allegretto* (тт. 33–49); *Coda* (тт. 50–63). Його фактурне рішення, як і кожного іншого у циклі, має певне драматургічне і символічне значення. Розпочинається він поступовим низхідним терасоподібним вступом усіх голосів зі словами: «*Господи, Боже наш, яке величне Ім'я Твоє по всій землі*», що сходять згори, «світу горішнього», до низького регістру, тоники *F*, до підвалин землі. Ця ж хвалебна фраза і завершує номер (*Coda*), обрамлюючи його й утворюючи арку; цей прийом є і в тексті псалма. Цікаве рішення знайдене композитором при згадці Імені Бога в Його славі «*по всій землі*»: слово «*землі*» повторюється

⁴ Звідки був родом переможений Давидом велетень Голіат.

чотири рази, ніби відлуння в чотири сторони світу. Далі високі жіночі голоси продовжують вести мову про «славу Божу, що вище небес». Відмітимо і акордовий супровід чоловічих голосів – їх часте поєднання у семизвуччя, що символізують особливу повноту і досконалість Творця.

Четвертий номер «Псалмодії», «Хвалитиму Господа», – це поєднання молитви-подяки і молитви-благання: текст обраних строф Псалма 9 можна віднести до різних жанрових груп. Розпочинає твір соло тенора, який висловлює хвалу Господу, паралельно з ним (за респонсорним принципом) звучать хорові репліки із зовсім протилежним настроєм – це благання «Господи, помилуй». У молінні присутні також прохання про відплату ненависникам та кривдникам людини, як особисто, так і народам, що загордились і живуть безбожно. Отже, у цій частині наявні ознаки контрастно-текстової поліфонії. За змістом текст умовно можна поділити на три розділи: I ч. – тт. 1–9; II ч. – тт. 10–17; III ч. – тт. 18–33; цей розподіл підкреслено ладотональним низхідним рухом: *A-dur*, *F-dur* (середина), *D-dur*. Також, порівняно з першим, другий розділ стає більш експресивним фактурно, змінюється і його смисловий модус; останній розділ вирізняється моноритмічним рухом хорових партій. У партії скрипки переважає рух по звуках тризвуків та їх обернень, у середньому ж розділі вона дещо мелодизується. Розмір частини нерівномірно перемінний, що характерне для псалмодії.

Псалом 9 досить місткий (39 строф), але В. Степурком використані лише окремі з них, отже, частина ніби є стислим тезисним викладом псалма. Головні «персонажі» уособлені *solo* скрипки та псалмодією тенора, що позначені тріольним рухом і викладенням у високій теситурі. Хор практично до кінця частини супроводжує дует солістів молитовним «Господи, помилуй», а наприкінці, говором і пошепки, реплікою «Подай, Господи».

Наступна, п'ята, частина «Монологів» – «Господня земля» – є ще одним яскравим прикладом авторської інтерпретації біблійного першоджерела. В. Степурко по-своєму прочитує текст Псалма 23 і розставляє власні акценти, фокусуючись на його перших чотирьох строфах. Потужний початок на *f*, *tutti* хору («Господня земля!»),

«щебетання» трелей флейти – усі ці прийоми покликані продемонструвати красу і велич Землі і Всесвіту як Божої власності. Далі лунає лаконічне питання: «*Хто зійде на гору Господню, хто буде стояти на місці святому Його (?)*» – частина третьої строфи Пс. 23, де випущено відповідь «*У кого чисті руки та щиреє серце...*». Натомість автор захоплюється справами Божих рук (що можна простежити і у багатьох інших частинах «Псалмодії», де він різноманітно змальовує стихії і явища природи), і далі значний розділ п'ятої частини, побудований на імітаційних проведеннях у хорових партіях тексту другої строфи Псалма («*бо заклав Він її на морях, і на річках її встановив*»), відведено показу мінливості і неосяжності морів та річок, що тримають суходіл. Обрані виразні засоби відповідні: «баркарольний» розмір 6/8, «глибока» тональність *Des-dur*. Наступний, заключний розділ твору («*Піднесіте верхі свої, брами, і будьте відчинені, входи відвічні*», Пс. 23: 7 – [«*і увійде Цар слави!*» – випущено]) – це упокорене визнання незрівняної сили Бога, досягнення гармонії і затишшя. Звучання Імені Божого – «*Господь Саваот!*» поступово розчиняється в довгому *C-dur* тризвучку хору, на тлі якого лунає постлюдія флейти – уособлення голосу природи. Отже, ця частина є показовою з позицій духовно-семантичного підходу: вона демонструє групу *антропоцентричних* семантичних знаків, які спрямовані на звукозображальність, імітацію звуків і рухів природи – Божого світу, що є світом видимим для людини, яка ним захоплюється, милується й оспівує його.

Шоста частина – «*До Тебе підношу, Господи*» (на основі Псалма 24) – містить різножанровий текст: це молитва, визнання віри, прохання про провадження Божими стежками, про захист Божий, визволення, а також покаяння та настанова. Хоровий унісон на початку (що вперше було введено Д. Бортнянським у хорових концертах) – ознака єдності, однодумності, соборності віруючих; це ніби звернення до Бога від однієї особи, близьке кожному. Відзначимо лаконічність, «аскетичність» фактурного викладу, що сприймається як знак смирення людини перед Господом: нічого зайвого, нічого «свого». Слово «*прогрів*» підкреслено дисонуючим звучанням тритонів; запитання: «*Хто той чоловік, що боїться він*

Господа?» – двооктавним унісоном, бо страх Божий – це початок мудрості, а отже – правильний шлях і міцний фундамент для життя; Ім'я *Господа* – *B-dur*'ною тонічною квінтою. Для В. Степурка є досить характерним виділяти Божі імена і титули особливими семантичними засобами, що у цьому випадку символізують Його стійкість і непохитність. Зміст рядка *«Ірид його успадкує землю»* (також подібно до Концерту № 8 Д. Бортнянського) ілюструє створюваний композитором ефект «укорінення» і «заглиблення до дальніх родів» – неточний імітаційний вступ тенора і баса в низькому регістрі. Останній розділ частини викладений на квінтовому тонічному органному пункті, під медитативно-протягнене *«М...»* баса, що занурює у зосереджену молитву, коли людина намагається сконцентруватись на Божих істинах, заспокоїтись у Його присутності, відійти від зовнішнього світу, ворогів, заглибитись у власний внутрішній світ. Отже, цей музичний епізод може слугувати прикладом автокомунікації. Розлога мелодія флейти з поступовим хвилеподібним рухом, а деколи – широкими стрибками, є вираженням різноманітних емоцій і переживань людини.

Автор Псалма не намагається заперечувати труднощі життя, а у своїй боротьбі з ними підкреслює свою залежність від Бога: він повинен вірити в Нього перед обличчям своїх бід і кривдників. 22 строфи Псалма 24 розвиваються інверсійно: строфи 1–7 і 16–22 є молитвами про захист і визволення, у той час як у середині Псалма (строфи 8–15) йдеться про Бога і Його допомогу віруючим. В. Степурко слідує за тричастинною логікою композиції Псалма 24, обираючи з кожного його розділу найбільш яскраві строфи: 1–4 – молитва у час випробувань; 11–13 – хвала у стані впевненості; 16–21 – прохання про допомогу в біді. Останню, 22 строфу – *«Визволи, Боже, Ізраїля від усіх його тисків!»*, композитор випускає, проте хорове звучання яскраво й без слів демонструє ідею соборності: добробут Божого народу нерозривно пов'язаний з благом кожної людини зокрема.

Найстрашнішим місцем Псалтиря В. Степурко вважає Псалом 21. У «Монологів віків» він фігурує під номером 7 із назвою *«Пророцтво про муки Ісуса та Його славу»*. Саме він став

імпульсом до створення циклу, і *«Пророцтво»* було написано композитором першим. У попередніх редакціях цей номер виконувався наприкінці, але в останній редакції циклу посідає центральне місце та відіграє особливу драматургічну роль. В. Степурко вважає, що в ньому віддзеркалено всю трагедію людської цивілізації. Слова, з яких починається псалом – *«Господи, навіщо Ти мене покинув!»*, мають особливе значення для композитора: вони підіймають питання «богопошищеності», а, за переконанням митця, такого поняття не існує. Є інше – «людина полишила Бога». Семантика цієї частини є багатозначною: приглушений тембр сольюючого альту, псалмодіювання й слова тенора у високій теситурі як втілення страждання Христа на межі людських можливостей, речитація, притаманна плачам і поховальній молитві, напруження тріольної пульсації і глибоке заціпеніння органного пункту як передчуття невідворотності майбутніх трагічних подій. Показовою є й так звана «тритонанта» в тональному плані частини як вираз крайнього ступеня дисгармонічності і трагедійності: початок у тризнаковому *Es-dur* – закінчення у *a-moll*, чия діатонічна «рівність» ніби символізує завершення життєвих подій, разом із останніми словами Сина Людського: *«Отче, у Твої руки віддаю духа Мого!»*, – і, водночас, несе спокій, умиротворення, чистоту, ясність, однозначність. Навіть сутність духовного змісту цієї частини може бути виражена через символіку хреста: завдяки жертві Христа стало можливим вічне життя з Богом, людству відкриті двері до Неба (вертикальний вектор релігійної комунікації); водночас, завдяки їй, життя буде продовжене і на Землі – завершує сьому частину фраза, що дає надію: *«Прийдуть і будуть звіщати Його правду народам, який буде народжений...»* (горизонтальний вектор).

На особливу увагу заслуговує 11 частина циклу, *«Над ріками Вавилонськими»*, написана на текст Псалма 136, що має жанрові ознаки плачу. У цій публічній ламентатії передано тужіння єврейського народу, що опинився у Вавилонському полоні. Дослідниця В. Чотарі (2009: 17) зауважує: «В українській псалмовій традиції простежується історико-національна паралель народного поневолення Україна – Ізраїль, яка опрацьовувалася поетами XIX–XX ст.»

Цей псалом зацікавив своєю тематикою багатьох митців, зокрема й В. Степурка. Додаючи цю частину до циклу «Псалмодій», композитор, тим самим, співпереживає і трагічним сторінкам історії власного народу.

Завершує «Монологи віків» урочистий тембр сопрано-саксофона у 13-й – «*Дякуйте Господу*» – та 14-й – «*Буду славити Господа*» – частинах. Лунає заклик до подяки, виголошення хвали, визнання віри – гармонійно поєднуються настанова для віруючих і прославлення Творця. Аналізуючи 13 частину, О. Козаренко зазначає, що семантика джазових гармоній і тембр саксофона не можуть відповідати духовній глибині тексту, з огляду на багатовікову українську духовну традицію (Козаренко, 2002: 158). Проте у цьому випадку композитор навмисно залучає саме такі музично-мовні засоби, бо вони відповідають його світогляду і уявленням щодо способів висловлення хвали й подяки Богові.

Останні дві частини циклу захоплюють сучасним звучанням: їхніми стилістичними ознаками, що набувають семантичного значення, є «смачні» діатонічні кластери як символ духовної насолоди від єднання з Богом у молитві, перебування у Божій присутності, відчуття Його милосердя; джазові гармонії, септакорди і нонакорди, тріольний та синкопований ритм, насичена фактура – звукозображальні засоби, що змальовують велич і багатство Божого творіння; поряд з усім переліченим – органний пункт як символ фундаментальності і непохитності Бога, Його незмінності у будь-яку епоху. Увінчує 13-ту частину хорівий епізод у життєствердному *C-dur*, сповнений радісного захоплення: «*Мм... Вау!*», що демонструє одночасно і близькість до сучасного слухача, завдяки «доступності» мови, і доступність Христа для кожного.

«*Буду славити Господа*» – це частина підсумкового характеру, подібна до фіналів класичних зразків українських хорівих концертів. Її потужне звучання залишає враження, що композитор не тільки озвучив текст Псалма 110, що проводить ідею соборності, згідно якій людина є частиною Церкви, спільноти, а й передав настрої ще і Псалма 150 («*Алілуя! Хвалить Бога в святині Його*»), котрий завершує канонічний Псалтир. У цьому урочистому фіналі

використовуються елементи контрастно-текстової поліфонії, наявний подвійний контрапункт; партія саксофона, порівняно з попередньою частиною, «випрямилась», стала подібною до барокової мелодії. Ритмічне різноманіття початку частини і характерний рух мелодичних ліній імітують звучання дзвонів. Далі застосовуються прийом вільної імітації на традиційній гармонічній основі (від т. 15), респонсорність (т. 21). В. Степурко використовує різноманітні виразові засоби для унаочнення різних якостей Бога і звеличення Його чеснот: хоровий унісон – і для демонстрації ідеї соборності, і для підсилення враження, що має справити текст – «*Святе та грізне (Його Ймення)*», поліфонічне розширення діапазону, наростаюче нагромадження кластерів на одному незмінному звуці в основі акордів – як вираження ідеї Істини. У цій частині взагалі можна виявити достатньо музично-риторичних фігур, що виконують функцію експресивного акценту і яскраво ілюструють текст: *interrogatio*, *exclamatio*, *circulatio*, *uplicatio*, *climax* у поєднанні із *hypotyposis*’ом. Проголошене слідом коротке повчання про страх Господній як початок премудрості утворює арку з першою частиною всього циклу і переростає у потужну Хвалу Господу (зворотний бік мудрості – у звеличенні Творця). Святковий настрій створюється «дзвонівістю» мелодичної партії сопрано на фоні трелей саксофона та «педалі» цілотнових співзвуч у інших голосів (виникають асоціації з останнім рядком Псалма 150: «*Все, що дихає, – хай Господа хвалить!*») Останній, надзвичайно урочистий, вигук «*Хвала!*» переходить у фінальний восьмизвучний акорд «глибокого» *Des-dur*, немов просякнутого сяйвом вічності.

Висновки.

Апробований на прикладі циклу «Монологи віків» В. Степурка духовно-семантичний підхід до аналізу твору, який ми розглядаємо як когнітивну модель для визначення різних аспектів втілення релігійної тематики і біблійної символіки, дозволив простежити особливості відтворення останніх на різних рівнях музично-поетичного тексту, таких як назва, жанрова поетика, трактування

канонічної вербальної основи, темброві та числові параметри, драматургія композиції.

Так, жанрове визначення «псалмодія», додане В. Степурком до назви циклу, з огляду на його існуючі наукові тлумачення, знаходить цілісне відтворення як орієнтація композитора на усталений літературно-музичний *архетип* (Nowak, 2009) з певною тексто-звуковою структурою та загальними принципами, що реалізуються в таких проявах, як вільна ритмічна мелоречитація вербального тексту (псалмодіювання), релігійно-моралістична складова його змісту, символіка розташування та інтонування псалмів, що йде від традицій богослужіння, зокрема католицького, спів під інструментальний супровід, молитовний стан.

На рівні трактування вербальної першооснови – *канонічних текстів* Псалтиря – В. Степурко демонструє вдумливий підхід до біблійного слова і ґрунтовне знання його тлумачення у богословській традиції. Композитор ретельно з ним працює, добирає та комбінує найбільш влучні строфи з кожного псалма, до якого він звертається, і прагне відтворити не лише загальний благоговійний піднесений стан чи молитовний настрій, але й якомога точніше пояснити виконавцям і слухачам значення певних слів, образів, емоцій, звертаючись з цією метою до прийомів звукозображальності та риторики. Композитор не просто використовує ці засоби, але за їх допомогою підсилює духовне значення поетичного тексту.

Тембровий вибір – найяскравіший прояв наскрізного символізму циклу. Кожен з «монологів» солюючих інструментів є не випадковим, і, безперечно, кожен тембр наділений своєю особливою семантикою, пов'язаною з духовними образами. Тембровий колорит звучання дудука і флейти дозволяє зануритись у сиву давнину та старозавітні часи, труба постає як інструмент «небесних» подій і Божественної суверенності, тембр саксофона стає символом вільного вибору людиною форми висловлення хвали і вдячності Богові. «Трійця» струнно-смічкових уособлює тяжкі страждання Христа і трагедійні сторінки історії людства.

Кількість і групування частин у циклі В. Степурка підкоряються релігійній символіці і закарбовують сакральні для християнської

традиції *числа*: 14 – покоління у родоводі Христа; 7 – повнота і досконалість; 3 – три іпостасі Бога та три складові живого єства людини – дух, душа і тіло; 4 – «ангельська» четвірка.

Духовна семантика втілена й у *драматургії* твору і простежується на його макро- і мікрорівнях. Цикл розгортається як одна велика змістовна проповідь (макрорівень), що охоплює події усієї біблійної історії людства, від часів Старого Завіту, через хресні муки та подвиг Ісуса Христа, до майбутніх поколінь. Водночас, кожна з частин циклу є цілісною побудовою, що розкриває конкретну християнську тему (мікрорівень). Крім того, унікальне драматургічне рішення циклу демонструє чітку кристалізацію концептів соборності та особистісної молитви.

Отже, духовно-семантичний підхід до аналізу музичних творів із християнською тематикою передбачає більш глибоке їх усвідомлення, з огляду на розуміння буття з релігійних позицій, що розширює рамки традиційного музикознавчого мислення і усталених аналітичних підходів. Він допомагає досягнути духовно-музичну спадщину тих митців кінця ХХ – початку ХХІ століть, чия творчість пов'язана з літургією та християнським світоглядом, серед яких, окрім В. Степурка, й такі відомі українські композитори, як Л. Дичко, І. Алексійчук, Г. Гаврилець, В. Польова, В. Сильвестров, М. Шух.

Перспективи подальших розвідок полягають, насамперед, в актуалізації духовно-семантичного підходу в сучасній вітчизняній музикології, оскільки він поглиблює музикознавчі ідеї стосовно розуміння певних стильових явищ у музиці та допомагає зрозуміти *місію* сучасного митця – впливати на духовну свідомість суспільства. Втілення духовного змісту у художній формі живить мистецтво, а особливості його інтерпретації віддзеркалюють філософсько-релігійні і загальнокультурні тенденції нашої епохи.

ЛІТЕРАТУРА

Александрова, О. (2018). Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 49, 4–18.

- Антоненко, М. М. (2020). Православна духовна музика у творчості сучасних українських композиторів: традиції і трансформації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1 (46), 78–88, [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(46\).2020.198518](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(46).2020.198518)
- Афоніна, О. (2007). Творчість В. Степурка у культурологічних вимірах сучасного музичного мистецтва. *Мистецтвознавчі записки*, 11, 146–155.
- Бакумець, А. (2021). *Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття*. (Дис. ... д-ра філософії). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ. <https://nakkim.edu.ua/images/Instytut/dysertatsii/Bakumets-dysertatsija.pdf>.
- Бардашевська, Я. (2014). Визначальні мотиваційні чинники в семантичному зрізі концепцій хорової акапельної творчості Віктора Степурка: до проблеми світогляду митця. *Студії мистецтвознавчі*, 1, 145–151, http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2014_1_19.
- Беліченко, Н. (2006). Про моделі духовної особистості у Св. Письмі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 18, 108–115, <https://intermusic.kh.ua/vypusk18.pdf> [рос.].
- Біблія (6. д.). І. Огієнко (Пер.). WordProject, <https://www.wordproject.org/bibles/uk/index.htm> (Оригінал опубліковано 1962 р.).
- Варавкіна-Тарасова, Н. П. (2014). *Духовний зміст музичного твору*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Когляревського. Харків.
- Василенко, О. (2019). Авторський аналіз музики як тенденція творчості сучасних європейських композиторів (на прикладі Віктора Степурка). *Мистецтвознавство України*, 19, 55–62, <https://doi.org/10.31500/2309-8155.19.2019.185968>
- Віктор Степурко. (2012). «Монологи віків». (Відеозапис). *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=upV_dJQ_x9Q
- Волошина, Н. (2005). Духовна тематика у творчості українських композиторів другої половини ХХ століття (на прикладі В. Степурка). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 36 (1): Українська та світова музична культура: сучасний погляд, 178–187.
- Галай, О. І. (2021). Паралітургійна музика Віктора Степурка в контексті культуротворчих процесів ХХІ століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 39, 50–54.

- Дьячкова, О. (2012). «Світ ще не втрачено, якщо людина може освячувати хліб і воду»: За псалмодію «Монологи віків» композитора Віктора Степурка висунуто на здобуття Шевченківської премії. *День*, 20 жовтня, <https://day.kyiv.ua/article/taum-aut/svit-shche-ne-vtracheno-yakshcho-lyudyna-mozhe-osvyachuvaty-khlib-i-vodu>.
- Зосім, О. Л. (2015). Сакральна музика в музикознавчому дискурсі: питання термінологічної дефініції. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, XXXIV, 261–270. http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2015_34_34.
- Козаренко, О. (2002). Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. *Калофонія: Науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії*, 1, 150–160.
- Коменда, О. І. (2020). *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі* (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2370/komenda-dysertatsiya-2.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Мануляк, О. М. (2009). *Сакральна творчість львівських композиторів кінця ХХ – поч. ХХІ ст. у контексті провідних тенденцій сучасної релігійної музики*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Сікорська, І. (2013). Мистецький благовіст Віктора Степурка. У кн. *З верховин півстоліття. Національній премії України імені Тараса Шевченка – 50*, (сс. 295–300). Київ: Либідь.
- Степурко, В. (2016). *Монологи віків. Псалмодія для хору та солюючих інструментів*. (Ноти). Київ: Камерний хор «Київ».
- Чотарі, В. А. (2009). *Жанр псалма: генеза, адаптація, трансформація*. (Автореф. дис. ... канд. філол. наук). Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка. Тернопіль.
- Шаповалова, Л. В. (2014). Духовна реальність музичного твору і методи її пізнання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40, 11–32 [рос.].
- Nowak, A. T. (2009). Psalmodya jako archetyp europejskiej kultury muzycznej. *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki*, 54, (3–4), 255–273.
- Varakuta, M. (2020). Traditions and Innovations of Religious Choir Works by V. Stepurko. *Knowledge, Education, Law, Management*, 3 (31), Vol. 2, 20–24.

Wendland, E. R. (1998). *Analyzing the psalms: With exercises for Bible students and translators*. Dallas, Tex.: Summer Institute of Linguistics.

REFERENCES

- Afonina, O. (2007). Creativity of V. Stepurko in Cultural Dimensions of Modern Musical Art. *Notes of Art Criticism*, 11, 146–155 [in Ukrainian].
- Aleksandrova, O. (2018). Spiritual and semantic approach to studying a musical composition. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 49, 4–18 [in Ukrainian].
- Antonenko, M. (2020). Orthodox Sacred Music in the Works of Modern Ukrainian Composers: Traditions and Transformations. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1 (46), 78–88, [https://doi.org/10.31318/2414-052x.1\(46\).2020.198518](https://doi.org/10.31318/2414-052x.1(46).2020.198518) [in Ukrainian].
- Bakumets, A. Yu. (2021). *Genre and style features of Ukrainian composers' choral cycles of the late 20th – early 21st centuries*. (Ph.D. diss.). National Academy of Culture and Arts Management Kyiv. <https://nakkkim.edu.ua/images/Instytut/dysertatsii/Bakumets-dysertatsija.pdf> [in Ukrainian].
- Bardashevskaya, Ya. (2014). Determining motivational factors in the semantic section of the concepts of choral a cappella work by Viktor Stepurko: to the problem of the artist's worldview. *Researches of the Fine Arts*, 1, 145–151, http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2014_1_19 [in Ukrainian].
- Belichenko, N. (2006). On the models of the spiritual personality in the Holy Scripture. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 18, 108–115, <https://intermusic.kh.ua/vypusk18.pdf> [in Russian].
- Chotari, V. A. (2009). *Psalm genre: genesis, adaptation, transformation*. (Extended abstract of Ph D. diss.). V. Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University. Ternopil.
- Diachkova, O. (2012). “The world is not lost yet, if a person can consecrate bread and water”: the composer Viktor Stepurko was nominated for the Shevchenko Prize for his Psalmody “Monologues of the Ages”. *Day*, October 20, <https://day.kyiv.ua/article/taym-aut/svit-shche-ne-vtracheno-yakshcho-lyudynamozhe-osvyachuvaty-khlib-i-vodu> [in Ukrainian].
- Halai, O. (2021). Paraliturgical music by Viktor Stepurko in the context of the cultural and creative processes in the 21st century. *Ukrainian Culture: Past, Modern and Ways of Development*, 39, 50–54 [in Ukrainian].

- Komenda, O. (2020). *Universal Creative Personality in Ukrainian Musical Culture* (Ph.D. diss.). The P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2370/komenda-dysertatsiya-2.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [in Ukrainian].
- Kozarenko, O. (2002). The sacred work of Ukrainian composers of the 20th century in the context of national musical and semiotic processes. *Calophony: Scientific Collection on the History of Church Monody and Hymnography*, 1, 150–160 [in Ukrainian].
- Manuliak, O. (2009). *The sacred works of Lviv composers of the late 20th and early 21st century in the context of the leading trends of modern religious music*. (Ph.D. diss.). M. V. Lysenko Lviv National Academy of Music. Lviv [in Ukrainian].
- Nowak, A. T. (2009). Psalmodya jako archetyp europejskiej kultury muzycznej [Psalmody as an Archetype of European Musical Culture]. *Kwartalnik Historii Nauki i Techniki*. [Quarterly Journal of the History of Science and Technology], 54, (3–4), 255–273 [in Polish].
- Shapovalova, L. (2014). The spiritual reality of a musical composition and the methods of its cognition. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 40, 11–32 [in Ukrainian].
- Sikorska, I. (2013). Art Gospel by Viktor Stepurko. In *From the Top of Half a Century. Taras Shevchenko National Award of Ukraine – 50*, (pp. 295–300). Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- Stepurko, V. (2016). Monologues of the Ages. Psalmody for Choir and Solo Instruments. (Score). Kyiv: “Kyiv” Chamber Choir [in Ukrainian].
- The Bible* (n. d.). I. Ohienko (Trans.). WordProject, <https://www.wordproject.org/bibles/uk/index.htm> (Original published 1962) [in Ukrainian].
- Varakuta, M. (2020). Traditions and Innovations of Religious Choir Works by V. Stepurko. *Knowledge, Education, Law, Management*, 3 (31), Vol. 2, 20–24 [in English].
- Varavkina-Tarasova, N. (2014). *The spiritual content of a musical work*. (Ph.D. diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Vasylenko, O. (2019). Authors musical analyses as creative tendency of European composers (as an example of Victor Stepurko). *Art Research of Ukraine*, 19, 55–62, <https://doi.org/10.31500/2309-8155.19.2019.185968> [in Ukrainian].
- Victor Stepurko. (2012). “Monologues of the Ages”. (Video recording). *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=upV_dJQ_x9Q

- Voloshyna, N. (2005). Spiritual theme in creation of Ukrainian composers from the second half of the 20th century (as an example of Victor Stepurko). *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 36 (1): Ukrainian and world musical culture: a modern view, 178–187 [in Ukrainian].
- Wendland, E. R. (1998). *Analyzing the psalms: With exercises for Bible students and translators*. Dallas, Tex.: Summer Institute of Linguistics [in English].
- Zosim, O. (2015). Sacred music in musicological discourse: Questions of the terminological definitions. *Topical Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture*, 34, 261–270. http://nbuv.gov.ua/UJRN/apitphk_2015_34_34 [in Ukrainian].

Oksana Aleksandrova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Dr. habil., Full Professor,
Head of the Music Theory Department,
e-mail: aleksoks71@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-5106-8644

Mariia Chertoryzhska

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
master's student,
the Music Theory Department
e-mail: mariiamiracle@gmail.com
ORCID iD: 0009-0003-5844-1490

Spiritual-semantic approach as a methodological basis for the analysing religious music (on the example of V. Stepurko's cycle "Monologues of the Ages")

Statement of the problem.

A characteristic feature of the work of contemporary composers is their sustained interest in sacred themes. Today, there is a need to develop methods and approaches that would contribute to an in-depth understanding of the specifics of religious musical language and works with sacred themes in general. One of them is the spiritual-semantic approach aimed at analysing music as a sign system. This method allows us to more fully characterise the worldview of composers in the context of their style and to reveal the sacred semantics of musical language,

as well as the functions of the poetic word (if any) as the basis for religious symbols and meanings in vocal and choral works.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to substantiate the spiritual-semantic approach as a cognitive model for analysing musical works with religious themes on the basis of the vocal and choral work by Victor Stepurko, a bright figure in the modern musical art of Ukraine. The spiritual-semantic approach, which is key to understanding a musical work as a sign system, was first applied to the analysis of the religious semantics of the composer's cycle "Monologues of the Ages". Within the limits of the mentioned approach, such research methods were used: systematic typological to identify and classify the semantic features of the cycle; genre and stylistic for characterizing its musical language, which realizes the genre potential laid down by the definition of "Psalmody" in the title of the work; value and semantic to understand the spiritual and substantive foundations of V. Stepurko's compositional style, worldview, philosophical and religious aspects of his music in general and the cycle "Monologues of the Ages" in particular.

Research results and conclusion.

It was established that the spiritual-semantic approach to the analysis of the work helps to reveal the specifics of the embodiment of the religious theme and symbolism at different levels of the musical-poetic text: the title, genre poetics, interpretation of the canonical verbal basis (texts of the "Psalter"), timbre and numerical parameters, dramaturgy of the composition.

Thus, the genre definition of "psalmody" finds a holistic embodiment as the composer's orientation to an established literary and musical archetype with a certain text and sound organization (religious moralistic content of the verbal text, its rhythmically free melodic recitation (psalmody), symbolism of the arrangement and intonation of the psalms, instrumental accompaniment, prayer state). V. Stepurko demonstrates a thoughtful approach to the interpretation of the texts of the "Psalter" and a thorough knowledge of the theological tradition, selects the most vivid stanzas of the psalms, strives to reveal and emphasize the meaning of words, images, and symbols in the most accurate way thanks to rhetorical and sound-painting techniques. The choice of timbres carries a semantic load (duduk, flute, trumpet as "Old Testament" instruments, etc.); the number and arrangement of movements of the cycle are also subject to the Biblical symbolism of the numbers 14, 7, 3, 4; spiritual semantics can also be traced in the dramaturgy of the work at the macro and micro levels: the cycle is built as one comprehensive sermon that appeals to the events of the entire Biblical history, at the same time,

each of its parts reveals a specific Christian theme; the idea of communion and personal prayer are organically combined.

The spiritual-semantic approach to the analysis of musical works with a religious theme is aimed at a deeper understanding of them and expands the range of established musicological analytical methods, which allows it to be considered a promising cognitive tool. This approach helps to comprehend not only V. Stepurko's sacred music, but also of many other artists of the late 20th and early 21st centuries, whose work is connected with the Christian worldview, as well as the mission of the contemporary artist – to influence the spiritual consciousness of society through art.

Keywords: *vocal and choral creativity; dramaturgy; spiritual-semantic approach; psalm genre; interpretation; communication; psalmody; religious symbolism; style; timbre; Ukrainian composer.*

Стаття надійшла до редакції 14 листопада 2023 року

УДК 78.071.(477)(092):784.3.045

DOI 10.34064/khnum1-6904

Сюн Яхуан

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

e-mail: 413487536@qq.com

ORCID iD: 0000-0001-9760-6890

Музична символіка у дзеркалі вокально-виконавської поетики (на матеріалі вокального циклу «Настрої» Лесі Дичко)

Пропонується досвід аналізу музичного символу в контексті актуалізації тембрового амплуа співацького голосу в музиці ХХ століття. На прикладі раннього вокального циклу «Настрої» Лесі Дичко розкрито роль виконавської поетики у процесі відтворення жіночої любовної лірики. Незвична концепція циклу (який відкриває і закриває «жіноча» лірика на слова Лесі Українки, тоді як центральний солоспів на слова Олексія Палажченка демонструє якості «маскулінності») у цілому тягнє до символізації, відповідно до змісту обраних поезій. Перед виконавицею постає проблема стильної інтерпретації через інтелектуальне усвідомлення та темброобразне відтворення звукопоетичної символіки авторської мови. За допомогою методів жанрово-стильового та виконавського аналізу визначено принципи мислення композиторки, рефлексійні плани драматургії циклу, особливості першого виконання твору, що постає як розгорнутий символ, на розуміння змісту якого надихає творчість Лесі Українки та Лесі Дичко.

Ключові слова: камерно-вокальна музика; символ; темброобраз сопрано; виконавська поетика; художня свідомість.

«Багатючий досвід наукової семіотизації в культурі третьої чверті ХХ ст. – це досвід перекладу символів свідомості у знаки культури». (М. Мамардашвілі. «Символ і свідомість. Метафізичні розсуди про свідомість, символіку і мову». Єрусалим, 1984).

Постановка проблеми.

Твори композиторок-жінок нечасто стають предметом вивчення, зокрема, дослідження музичної символіки у вокальній творчості.

Між тим, образ Жінки в мистецтві (в тому числі жінки-творця) є наскрізним символом, що уособлює духовну сутність людини. У сучасній українській музиці тема жіноцтва, зокрема *любовної лірики* як її складової, осмислюється на філософському рівні, на рівні усвідомлення й узагальнення національно-ментальної своєрідності мистецтва. Першою на шляху дослідження феномена жіночої творчості від романтичного XIX століття є літературна спадщина Лесі Українки, геніальної поетеси, вплив якої на мистецтво майбутнього важко переоцінити.

Серед жінок-композиторок на українському музичному Олімпі останньої третини минулого століття як першу серед рівних (Богдана Фільц, Жанна Колодуб) можна назвати Лесю Дичко, яку прийнято вважати фундаторкою «нової фольклорної хвилі» в національній академічній музиці. Дійсно, «фольклорна інтонація» пронизує більшість її творів на всіх рівнях організації художнього цілого (мелодико-синтаксичному, ладогармонічному, фактурному), легко вписуючись в «авангардний» контекст новітніх способів звукоутворення (на кшталт сонорно-алеаторних технік), але зі збереженням поміркованого балансу опозицій творчого процесу: «емоції – раціо», «традиція – новація», «реалізм – символізм».

Втім, рання творчість мисткині позначена романтичними інтенціями, сприйняттям світу крізь призму «філософії серця» і пантеїзму із визнанням ідеальної сутності природи. Коло ліричних «Я-образів» і станів складає символіку жіночого кохання в ранніх солоспівках Лесі Дичко (протягом творчого життя композиторка тяжіє до вокально-хорових жанрів), для яких вона відібрала тексти Лесі Українки. У цьому відборі поезій, в яких звучать теми молодості, першого кохання, нездійснених мрій, самотності, є, мабуть, і прояви латентної рефлексії.

Тричастинна композиція «Настроїв» об'єднала мініатюри різних років: «На човні» (1964); «Яблунька» (1965–1968); «Нічка тиха і темна була» (1964). У 1980 році авторка, вочевидь, заново оцінила їх значення для себе, об'єднавши окремі солоспівки у вокальний цикл. Символізм поезії ініціює творчий діалог високого художнього рівня в музичному віддзеркаленні образів «жіночого світу». Однак чомусь

на момент появи цих вокальних мініатюр вони не стали резонансними (як, наприклад, хорові кантати Лесі Дичко). На щастя, в наш час відбувається ренесанс вокальної творчості мисткині, можливо, як свідчення неоромантичних інтенцій у постмодерному вимірі культури.

Виконавство є складовою національної музичної культури, в тому числі, сольний спів у розмаїтті його камерно-вокальних форм, жанрів, стилів. Наразі саме співаки піднімають планку зацікавленості композиторським «Я», беручи на себе відповідальність за створення озвученої антології камерно-вокальної музики ХХ століття. У нашому випадку – це перше виконання вокального циклу Лесі Дичко «Настрої», що постає як уособлення «української жіночості», співачкою Юлією Радкевич. Це – натхненна оповідь про жіночу любов та пошук розради закоханого серця у материнському лоні природи. Загальна символічна концепція твору – розкриття краси і багатства дівочого серця як символу Любові, яку увінчує природа. У виконанні Юлії Радкевич цей невеликий цикл (9 хвилин звучання) стає маленьким шедевром сучасної вокальної лірики.

Отже, з огляду на багатоаспектну *актуальність* обраної теми, **мета дослідження** поєднує такі наукові завдання: розкрити особливості музичної символіки вокального циклу Л. Дичко «Настрої» та її виконавського відтворення з точки зору тембрової ролі сопрано на прикладі прем'єрного виконання твору.

Матеріал дослідження – нотний текст вокального циклу Лесі Дичко «Настрої» та відеозапис першого виконання твору на авторському вечорі композиторки 7 грудня 2017 року у Харкові, яке здійснила лауреат міжнародних конкурсів Юлія Радкевич (сопрано) у супроводі камерного складу Академічного симфонічного оркестру Харківської обласної філармонії (диригент – народний артист України Юрій Янко).

Методи дослідження. Ключові концепти дослідження – «символ» і «виконавська поетика» – розробляються на основі когнітивного аналізу, методичні засади якого мають стратегічне концептуальне значення в дослідженні українських музикознавиць Ю. Ніколаєвської та Л. Шаповалової (2021): дослідниці

екстраполюють метафізичну природу символу у площину музичної творчості. Тому ця концепція може слугувати підґрунтям для застосування методів загальної символології в якості аналітичного інструментарію при розгляді виконавської інтерпретації. Розкривається інтерпретативний потенціал тембрової складової, персоніфікованої сопрано, в системі засобів виконавської поетики і розгортанні смислотворчої символіки вокального циклу Л. Дичко.

Останні публікації за темою. Стиль Лесі Дичко досить часто постає предметом музикознавчих розвідок, однак віднайти серед них присвячені проблемам виконавської поетики у ціннісній системі координат музичного символізму нам не вдалося. Існують новітні праці історико-біографічного спрямування: це монографія С. Грици «Леся Дичко в житті і творчості» (Грица, 2012), стаття Г. Луніної про специфіку композиторського методу і стилю мисткині (Луніна, 2013). Отже, проблеми виконавської поетики, зокрема у творах камерно-вокального жанру, досі *не поставали у центрі дослідницької уваги*, в тому числі, у зв'язку з музичною символікою вокальних творів Лесі Дичко. Нещодавні дослідження теорії символу в музиці, окрім згаданої вище концепції українських музикознавиць (Ніколаєвська & Шаповалова, 2021), представлені статтею Пітера Палмера (Palmer, 2007), присвяченою естетиці символізму в музиці.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Почнемо з визначення термінів, суттєвих для розробки теми жіночої лірики в музиці ХХ століття.

Символ розуміється як певний музично-слуховий феномен, що унаочнює невидимий світ в тембровозвукових образах твору (на всіх рівнях семантизації: поетичному, інтонаційному, темброво-виконавському).

Під *виконавською поетикою* у вокальній творчості слід розуміти вбудовану у художню структуру музичного твору систему засобів тембродинамічної та хронотопічної організації, які актуалізуються у процесі відтворення виконавцем звукових музично-поетичних образів.

Засобами, що утворюють «*виконавську партитуру*», є тембр співацького голосу, артикуляція, темпоритм, агогіка, динаміка. Такий

виконавський комплекс забезпечує артисту умови для створення індивідуального стилю, який дає можливість слухачеві вирізнити його виконання серед інших озвучених версій твору, бо саме ці параметри надають якість «впізнаваності» різним виконавським прочитанням тієї ж самої музичної композиції.

Темброві амплуа жіночих співацьких голосів досить добре вивчені у європейській вокальній педагогіці у зв'язку з музично-театральною практикою оперного мистецтва. У пропонованій статті йдеться про іншу «нішу» концертної діяльності сучасних вокалістів – *камерний спів*, зорієнтований на принципово інший жанрово-стильовий та хронотопічний вимір виконавського буття музики. Цей вид творчості академічного співака за свою тривалу історію сформував власне семантичне коло, особливі форми комунікації та вокальну стилістику, в якій темброва якість голосу не просто забезпечує зовнішній успіх твору і зацікавленість слухача: тембр є носієм внутрішньої форми вокального твору, його звукообразної сутності. Без тембрової складової не «спрацює» й найвищий щабель смислоутворення в музиці – *стиль як система художніх принципів мислення* композитора, як і його розуміння виконавцями, слухачами, дослідниками.

Ранній вокальний опус видатної української композиторки нашого часу Лесі Дичко, якому присвячений цей аналітичний есей, обраний не лише тому, що він є маловивченим (у порівнянні з вокально-хоровими творами мисткині), але й у зв'язку з використанням у ньому типом співацького голосу. Музика Лесі Дичко сповнена світлом закоханості у життя; тембр сопрано постає як символ дівочості – ніжності, цнотливості, очікування щастя. Іноді лірика дівочих почуттів пристрасна, іноді по-дорослому відсторонена, але завжди щира, відверта, як і лірична героїня поезії Лесі Українки. Тому композиторка й обирає тембр високого жіночого голосу – сопрано, із міцним середнім регістром.

З перших звуків першого ж романсу слухач наче потрапляє в неймовірний світ дівочої мрійливості, чуттєвої ніжності, який відразу відсилає до жанрової стилістики українського солоспіву. Провідна роль мелодії як виразника внутрішніх елементів

поетичного тексту, монологічність висловлювання, переважання вокалу над інструментальним супроводом, нарешті, вибір високої поезії з багатим звукописом і романтизованою, навіть дещо «готичною» символікою (ніч, хвиля, місяць, зірниця) – усі ознаки свідчать про типово романтичне світовідчуття.

З огляду на «випадковість» появи циклу, його драматургію можна віднести до романтичної моделі «листки (спогади) з альбому». Втілені у відібраних композиторкою поезіях образи і настрої не пов'язані єдиним сюжетом, однак три романси, написані в різні роки, зібрані нею у цикл і поєднані звучанням ліричного сопрано. Отже, рефлексійне спрямування на «образ Авторки» здатне вдало роз'яснити виконавиці її художнє завдання: на основі прихованих внутрішніх зв'язків «історії кохання» втілити три «автобіографічні» спогади як певну художню цілісність.

При цьому «вплетення» чоловічої поезії Олексія Палажченка (№ 2 «Яблунька») в «сюжет» про жіноче кохання, представлений віршами Лесі Українки, не призводить до конфлікту «свого» і «чужого». Навпаки, відбувається показ «двосвіття» – віддзеркалення чоловічого у жіночому (Я-Інший). Так несподівано в єдиній художній концепції Кохання виникає стереофонія «жіночого» та «чоловічого». Важливо, що, за авторським задумом, ані слово, ані музика «Настроїв» не є домінуючими: вони мають бути паритетними, суголосними. За таких виконавських умов унаочнюється повнота поезії звукообразної картини, що будується на контрапункті сопранового *canto* – втілення концепту *серця* – і фортепіано з його тембрально контрастним звучанням (або струнного оркестру, оскільки існує оркестрова версія твору) як уособлення голосів Природи («спалахнула далеко зірниця», «вітер сумно зітхав у саду»).

За настроєм романси № 1 «На човні» та № 3 «Нічка тиха і темна була» є спорідненими; центральний образ циклу, «Яблунька», вирізняється енергійним піднесеним настроєм, вочевидь, пов'язаний з іншим поглядом на жінку – очима поета-чоловіка. Навіть у тембровому забарвленні доти просвітленого сопрано відчувається «маскуліність» звукового вибуху емоцій.

Перший з романсів, «На човні» (9/8, *Adagio*), за жанровою семантикою сходиться до баркароли: тріольний рух супроводу створює враження розміреного коливання хвиль на водній поверхні. Фортепіано імітує дзюрчання струмочка (тематизм викладений так, немов грає одна рука; звідси, звучання дуже виразне, джерельно-прозоре). Як зазначила авторка, звукопис фортепіано може бути замінений флажолетним звучанням арфи. Провідна роль, безперечно, належить вокалу: *canto* втілює ліричний образ любовної туги. Другий розділ романсу – вокаліз, який органічно співіснує з інструментальним супроводом, – у виконання Ю. Радкевич переданий особливо тонко.

«Яблунька» (*Vivo agitato*) на слова О. Палажченка, хоча й втілює енергетику «маскулінної» поезії, тим не менш, органічно доповнює стрій жіночих образів віршів Лесі Українки. Квітуче дерево, яблунька – символ молоді дівчини. Весняна красуня ще не усвідомлює своєї сили, а просто дарує себе на споглядання світу. Її симпатія – ніжно-грайливий вітерець – уособлює юного красеня. Жвава ритмічна пульсація синкопованого інструментального супроводу підтримує яскраву темпераменту мелодію *canto*. Ці музичні прийоми допомагають висловити щирі людські почуття, що розквітають на тлі живої природи. Засадничим для ліричного світоспоглядання є семантика співу без слів – вокалізу (так само, як і в експозиції першого номеру циклу, «На човні»). Цей вдало задіяний прийом підкреслює живу органіку самовираження, коли людина сповнена благодатної любові, і слова не потрібні. Цнотливу мрійливість самотнього дівочого серця яскраво увиразнює оксамитовий тембр ліричного сопрано. Сценічний образ співачки Юлії Радкевич став зовнішнім символом внутрішньої краси ліричної героїні, що має далеко не останнє значення для повноцінного слухачького сприйняття цієї альтернативної мініатюри.

«Нічка тиха і темна була» – лірична сповідь від імені жінки про останнє побачення двох закоханих. Фортепіано виконує функцію звуконаслідування й немов передає дихання нічної стихії через ледь відчутний рух колористичних гармоній. Інструментальна партія ніби надає зримість і символічну опуклість кожному слову героїні

(так, на репліці «*Нічка тиха і темна була*» акорди втрачають чітку функціональність, звучать потаємно, напружено).

Цей заключний солоспів має наскрізну строфічну будову з нестійкою тонально-гармонічною основою та постійною зміною розміру. Композиція тяжіє до відкритої форми, починається в одній умовній тональності (*gis-moll*, *Ges-dur*), а закінчується в інший (*Fis-dur*), і містить елементи сонорики та алеаторики.

Іноді супровід виходить на перший план – для порівняння з «тишею» (паузи у *canto*), що підкреслює значущість подвійного плану жіночого ліричного всесвіту. Тобто ліричне сопрано тембрально персоніфікує Я-образ жінки (втілення «внутрішньої форми» поезії). Однак, якщо б не було зовнішнього «обрамлення» – середовища Природи, з її об'єктивними голосами, що і є «видимою» реальністю, – не відбулося б і спілкування душі з Богом наодинці. Саме таке «кredo» відчуваємо у поетичному самовираженні Лесі Українки.

Отже, персоніфікація образу Жінки через тембр сопрано в системі пантеїстичних цінностей духовного світу об'єднує поетесу порубіжної доби (XIX– початку XX століть) та сучасну композиторку в «єдине коло спілкування» зі слухачами XXI століття. При концертній репрезентації на перший погляд романтичного вокального циклу у першому виконанні Юлії Радкевич виник більш гучний «когнітивний резонанс» від музики Лесі Дичко – її *музично-символічний вимір*. Мелос – лірична кантилена співачки, *canto*, із вкрапленнями декламаційно-думних реплік – вражав інтимністю почуття, теплотою, органікою «наспіву серця». «Спалахи» музично-інструментальної експресії деінде «підсвічували» страждання серця Жінки, біль її Любові, і, водночас, – духовну височину цих моментів її Буття.

Щодо виконавських труднощів, то у романсі «*На човні*» їх може завдати ритмічна складова, а саме, велика кількість залігованих нот. При цьому своєрідний ритм партії сопрано повинен гармонійно єднатися із тріольним рухом супроводу, який час від часу не тільки не підтримує мелодію голосу, а навіть суперечить їй. Тому виконавиці важливо мати чітке відчуття внутрішньої метричної пульсації вокальної мелодії, при цьому розуміючи також

альтернативну природу темпоритмічного «дихання» інструментального середовища (оркестрового або фортепіанного супроводу), в якому перебуває сопрано.

Другий розділ цього солоспіву містить вокалізацію (за авторською ремаркою, «*mormorando*»), що створює певні труднощі для виконавиці, тому що вся частина написана у високому регістрі. Допустимим є співання цього розділу на голосну «а», що технічно полегшує виконання. Художній образ потребує глибокого занурення в атмосферу потаємної мінливості, навіть містичності змальованої у віршах картини.

Виконання «*Яблуньки*» потребує психологічної рухливості, якої вимагає багатство відтінків її образного плану, жвавості та легкості звучання голосу. Складовою роботи над художнім образом є осмислення драматургічного цілого, вміння швидко «переключатися»: відтворювати швидкоплинність мікроінтонаційних «хвиль» – аж до кульмінації, що контрастує з попередніми образами. Також, як і в попередньому романсі, виконавиці необхідно мати відчуття точної внутрішньої пульсації метричних долей. Ритмічна складність твору полягає в тому, що мелодія голосу починається із сильної долі, а її супровід – зі слабкої. Другий розділ романсу – не менш жвавий, а в репризі присутня вокалізація. Особливу увагу при виконанні слід приділити кульмінації з авторською позначкою *espressivo* та зміною тональності. Для надання кульмінаційному фрагменту більшої опуклості домінування *canto* слід ще підкреслити, тоді як супровід має виконувати лише функцію внутрішньої підтримки партії сопрано.

З точки зору виконавської майстерності романс «*Нічка тиха і темна була*» є найскладнішим у циклі Лесі Дичко. Тематизм має нестійку ладотональну основу, що пояснюється його поетичним змістом. Вочевидь діє подвійний план художньої реальності (дихотомія «суб'єктивне – об'єктивне»):

- Я-рефлексія (образ дівчини в різних іпостасях любовної історії);
- навколишній світ природи – символ Божої сутності земної краси.

У зв'язку з цим, від виконавиць твору очікуються дві якості, обумовлені ментальною структурою авторського художнього тексту:

здатність до поетично-філософського світопоглядання і гнучкий музичний інтелект. Їх унаочнення відбувається через високий динамізм емотивних станів героїні, який вимірює внутрішній «барометр» Я-свідомості виконавиці. «Робочим інструментом» останньої мають бути чуття одиниці пульсації музичного часу, темпоритму розгортання мікроінтонацій, зміни модусів експресії вокального мелосу, інших тонких нюансів «виконавської партитури». У партії сопрано начебто немає складностей, втім наспівна вокальна мелодія з першого тону заворює слухача своєю оригінальністю. Незвичні ладогармонічні, декламаційні, метроритмічні (синхронія різних ритмічних фігур з тріольним рухом супроводу) умови формують її стилістичну відмінність, індивідуальність.

Значну увагу слід приділити художньому втіленню поетичної символіки, яка присутня у вербальному тексті і розкривається музичними засобами. Кожне слово знаходить своє іконічне втілення у музиці. Наприклад, після фрази *«І дивилась на тебе з журбою»* інструментальний супровід змальовує картину тихої таємничої ночі. І це не зайвий прийом – звукова матеріалізація поетичного символу. Кожне слово, окантоване у темброву колористику сопрано на тлі інструментальних голосів, конвертується у звукосимвол, викликає асоціації з декоративними візерунками. Присутність людини всередині пейзажу наділяє музику чимось більшим, ніж латентні «тіні психіки»; відкривається потаємна реальність містичного спілкування з духовними сутностями (ночі, води, неба, вогню, на кшталт тієї, що присутня у стародавніх уявленнях про одухотворену, божественну природу в китайських або європейських міфах).

Багатство семантичної структури міфопоетичного світобачення в музиці Лесі Дичко засвідчує символічну сутність художнього мислення геніальної Лесі Українки. Твори двох видатних мисткинь презентують напрям символізму української жіночості, відповідний національному менталітету у цілому. Тонке відчуття Лесею Дичко музикальності поезій Лесі Українки підштовхнуло її до створення їх власної версії, де символізм як стилістичну рису творчості підсилено до рівня власного базового концепту. Семантика вокального циклу Лесі Дичко тяжіє до звукопису, але це тільки на перший погляд.

Чим більше вслуховуєшся у цей тонкий візерунок почуттів, тим більше усвідомлюєш – усі зовнішні милування та спостереження мають приховані глибинні сенси. Наприклад, звукообраз Ночі, втілений у вокальному інтонуванні розкішною, гнучкою мелодикою, сповненою емоційної сили, що прихована у глибинах жіночого серця, в контексті індивідуального стилю композиторки стає різновидом символу – «видимим знаком невидимого світу».

Тяжіння до *quasi*-імпровізаційного розгортання мелосу, вільного плину гармонії та ритму (у чіткій «рамі» драматургічної композиції камерного циклу), прийом вокалізації у функції завершення (що сприймається як «тиха» кульмінація ліричного твору) – ці відмінні риси камерно-вокального стилю Лесі Дичко водночас унаочнюють і «жіночу сутність» камерно-вокальної лірики. Безумовно, саме поезія є «двигуном» виконавської драматургії і поезики циклу у цілому, першопричиною гендерного втілення жіночого Я-образу цього чудового твору.

Щодо першого виконання вокального опусу Лесі Дичко у Харкові підсумуємо, що Юлія Радкевич у своєму прочитанні твору підкреслила життєдайну силу, енергію і красу дівочої душі з її прагненнями і натхненням. Її голос і виконавські якості ідеально відповідали намірам авторки музики, про що вона сказала у своєму інтерв'ю після харківського авторського концерту (грудень 2017 року). Особливо вдало прозвучали вокалізи: сріблясті відтінки тембру сопрано, оповиті соковитими оркестровими звучаннями, зачаровували поетичними настроями, точно відповідаючи авторському задуму. У такому прочитанні «Настрої» сприймалися майже автобіографічно (як згорнутий символ: від Автора – через виконавицю – до слухачького серця): йдеться про закарбовані в миттєвості звукових арабесок спомини про початок життя, молодість, нездійснені мрії.

Як зазначила Ю. Радкевич у бесіді після концертної прем'єри, робота над різними складовими виконавської драматургії потребує особливої уваги до знаків авторського тексту, неабияких технічних навичок. Труднощами, які створює вокальна стилістика циклу, є ускладнений ритмічний рух, мінлива звуковисотна «кардіограма»

вокально-мовленнєвого мелосу, що потребують внутрішньої культури звуковидобування, загальної гнучкості фразування, швидких переходів у мікроінтонаціях. Балансування між тональністю та атональністю додає вокальному образу внутрішньої мінливості, символізуючи тонкі художні плани (плин почуттів, психологічну рухливість слова, що виспівується). Співачка підкреслює засадничу роль поетичного слова Лесі Українки у розгортанні смислів, переданих композиторкою через мелоритмічні малюнки сопранової партії. Поетичні прообрази є домінуючими, і кожне слово знаходить своє музичне втілення у вокальній партії.

У той же час, додамо, що символіка вокальних творів Лесі Дичко значною мірою втілюється завдяки інструментальному / оркестровому звукопису, що об'єктивує латентні сенси поетичного слова Лесі Українки.

Якщо вокаліст стикається із творчістю, у якій, крім романтичного оспівування світу природи, наявне відбиття рефлексивної «Я-свідомості» автора твору, це потребує від виконавця художнього ототожнення не лише з ліричним героєм, а й з Автором (за формулою «Я=Я»). Тому конструктивним є шлях попереднього інтелектуального опрацювання такого роду символічної поезії з огляду на вокально-сценічні засоби і прийоми, оскільки нашарування образів, почуттів, думок у музиці відбувається завдяки інтонуванню. Художнє завдання «ототожнення» блискуче розв'язано співачкою, завдяки майстерному володінню технікою звукоутворення, психологічно-інтелектуальному осмисленню художнього задуму твору та його бездоганному втіленню. Не останню роль при цьому відіграло осягнення співачкою поетичної та музичної символіки виконаного твору, її «приєднання» до творчого кола синергії геніальної поезії, музики та співу. Плин, «розгортання» зовнішніх миттєвостей буття (що віддзеркалені в рефлексії Автора) *через вокально-сценічний образ співачки* поступово «згортається» в узагальнений образ-символ Жінки – слухач стає свідком таїни Кохання. Таке суто «фемінне» світовідчуття (мінливі перетікання романтичного у потаємно-символічне, чуттєве віддзеркалення двосвіття «Я-Інший», подвійні плани «зовнішнього / внутрішнього»)

характеризує виконавський стиль Юлії Радкевич. І у чималій мірі саме тому перше виконання нею вокального циклу Лесі Дичко отримало схвальну оцінку не тільки авторки, інших музикантів-професіоналів, але й елітної публіки музичного Харкова, яка оцінила непросту музику талановитої композиторки завдячуючи і багатовимірній інтерпретації твору.

Висновки.

На прикладі виконавського аналізу вокального циклу Лесі Дичко «Настрої» поставлено проблему символізації музичної мови як ознаки сучасного стильового мислення, актуальність якої для сучасної української музики обумовлена необхідністю збереження національних ментальних констант у добу всепоглинаючої глобалізації культури.

Розуміння і відтворення символу як музично-слухового феномена передбачає попередню ретельну інтелектуальну роботу співака, спрямовану на *твір як криптограму*, в якій, у тому числі завдяки тембровій персоніфікації голосу, оживає символічний художній світ.

У циклі Лесі Дичко – це потаємний світ жіночої Любові, натхненний глибокими образами поезії Лесі Українки і пропущений крізь власне жіноче «Я» композиторки, персоніфіковане тембром сопрано.

Завдяки високій культурі символічного мислення і чудовому володінню вокальною технікою перша виконавиця твору, співачка-сопрано Юлія Радкевич унаочнила «прихований світ» любовної лірики «Настроїв» Лесі Дичко яскраво, органічно, по-дівочому натхненно, з тонким відчуттям духовної спорідненості з його ліричною героїнею та його Авторкою. Звідси, перше виконання твору Юлією Радкевич постає як *ідеальна версія фемінної інтерпретації*.

Отже, озвучена поезія Лесі Українки, присвячена величі жіночого духу, Дару Любові, засвідчила онтологічну здатність музики слугувати одвічним символом – невидимого світу людської душі.

Перспектива подальшого розвитку теми. Крім раннього вокального опусу «Настрої», у творчому доробку Лесі Дичко є й інші композиції для високого жіночого голосу (вокальний цикл «Пейзажі»). Поява друкованого видання її вокальних творів (2020 рік, Дрогобич) надихає, по-перше, на подальший пошук

шляхів популяризації вокальної музики славетної української композиторки серед концертних виконавців та слухачів; по-друге – на більш глибоке вивчення її музики, що вже стала класикою ХХ століття, зокрема, побудову цілісної концепції стилю вокальних композицій Лесі Дичко, чия творчість є візитівкою сучасної української культури.

ЛІТЕРАТУРА

- Грица, С. (2012). *Леся Дичко в житті і творчості*. Дрогобич: Посвіт.
- Луніна, А. (2013). Український музичний Куїнджі, або Леся Дичко в житті і творчості. *Музика*, 3, 8–42.
- Ніколаєвська, Ю. & Шаповалова, Л. (2021). Пізнаваність символу в музиці: інтерпретативний аналіз. In *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*, (pp. 126–143). Riga, Latvia: Baltija Publishing. doi: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7>
- Palmer, P. (2007). Lost Paradises: Music and the Aesthetics of Symbolism. *The Musical Times*, 148 (1899), 37–50, <https://www.jstor.org/stable/25434456?origin=crossref>

REFERENCES

- Hrytsa, S. (2012). *Lesia Dychko in life and work*. Drohobych: Posvit [in Ukrainian].
- Lunina, A. (2013). Ukrainian musical Kuindzhi, or Lesya Dychko in life and work. *Music [Muzyka]*, 3, 8–42 [in Ukrainian].
- Nikolaievska, Yu. & Shapovalova, L. (2021). Symbol recognition in music: an interpretive analysis. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*, (pp. 126–143). Riga, Latvia: Baltija Publishing. doi: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7> doi: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7> [in Ukrainian].
- Palmer, P. (2007). Lost Paradises: Music and the Aesthetics of Symbolism. *The Musical Times*, 148 (1899), 37–50, <https://www.jstor.org/stable/25434456?origin=crossref> [in English].

Yahuan Xiong

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: 413487536@qq.com
ORCID iD: 0000-0001-9760-6890

**Musical symbolism in the mirror of vocal performance poetics
(on the material of Lesia Dychko's vocal cycle "Moods")**

Statement of the problem.

Vocal performance is an impotent component of the national dimension of Ukrainian musical culture, it is not only choral, but also the solo singing. Currently, it is singers who are often raising the bar of interest in the composer's person. Getting to know the meaning-making mechanism of symbolism owing to the isolation of the singing-gender component of the vocal image focuses the urgency of the topic at a practical level. In our case, it is the timbre-image of the soprano as the personification of "Ukrainian femininity". The originality of female chamber and vocal lyrics is evidenced by Lesia Dychko's early opus "Moods", which represents the poetry by Lesia Ukrainka, a brilliant woman-poetess, whose name is not well known in China. The non-accidental nature of such a "meeting" of spiritually related female artists attracts the attention of performers.

Objectives, methods, and novelty of the research.

Given the multifaceted relevance of the chosen topic, the purpose of the study combines the following scientific tasks: to reveal the peculiarities of the musical symbolism of Lesia Dychko's vocal cycle "Moods" and its performance reproduction from the point of view of the timbre role of the soprano on the example of the premiere performance of the composition. The research material is a video recording of the first performance of Lesia Dychko's cycle the "Moods" by the laureate of international competitions Yuliia Radkevych (soprano) accompanied by the Academic Symphony Orchestra of the Kharkiv Philharmonic (the conductor – People's Artist of Ukraine Yurii Yanko), in the author's evening of the composer at Kharkiv (2017, December 7). Research methods are determined by its topic, material and aim. The key research approach are cognitive, which unit the stylistic, genre, intonation and performing types of music analysis. The symbol is understood as a musical-auditory phenomenon aimed at reflecting the invisible, hidden in the available timbre-sound images of the composition (at the different levels of text semantics – poetic, intonation, timbre-performing).

Lesia Dychko's style is quite often the subject of musicological studies. Let us point to the monograph by S. Hrytsya (2012), the article by H. Lunina (2013). The theory of the symbol in music is represented by the concept of Yu. Nikolaievskia and L. Shapovalova (2021), as well as an interesting article by P. Palmer (2007). However, the study on the problem of the performing poetics in the system of value coordinates of musical symbolism is absent.

The results of the research.

The three-movement composition of "Moods" combined miniatures from different years: "On a Boat" (1964), "The Little Apple Tree" (1965–1968), "The Night Was Quiet and Dark" (1964). In 1980, the author combined individual solos into a vocal cycle like memories from the album. The reflected moods – the heroes, their feelings, events, imaginative states – are not connected by a single plot, but belong to the "biography" of one Author and are united by the sound of a lyrical soprano voice.

The introduction of Oleksii Palazhchenko's poem "The Little Apple Tree" into Lesia Ukrainka's poetic text leads to double world quality – the stereophony of "feminine" and "masculine" in a single artistic concept. According to the author's plan, neither the words nor the music of "Moods" are dominant: they should be consonant. Under such conditions, the completeness of the sound-image picture is visualized, which is built on the counterpoint of the soprano cantilena singing embodying of the concept of "the heart", and the timbre contrast of the piano (or string orchestra) – the personification of the voices of nature ("a starling flashed far away", "the wind sighed sadly in the garden").

The theme of nature runs through the entire vocal cycle. Therefore, the "core" of female love lyrics in the first vocal opus of the young gifted author is purely romantic psychology of human feelings. However, their embodiment by the leading singer, in the richness of soprano timbres, reveals more than the usual world of female love: there is a qualitative jump in the listener's perception of the meanings of music – the transition from an image to a symbol.

Conclusion.

On the example of the performance analysis of Lesia Dychko's vocal cycle "Moods", the problem of symbolizing musical language as a sign of modern stylistic thinking is posed. The understanding and reproduction of the symbol as a musical-auditory phenomenon presupposes the singer's previous thorough intellectual work aimed at the musical work as a cryptogram, in which, including due to the timbre personification of the voice, the symbolic artistic world comes to life.

In Lesia Dychko's cycle, it is the secret world of female Love, inspired by the deep images of Lesia Ukrainka's poetry and passed through the composer's own female self,

personified by the soprano timbre. Thanks to her high culture of symbolic thinking and excellent command of vocal technique, the first performer of the work, the soprano singer Yuliya Radkevich visualized the “hidden world” of Lesya Dychko’s love lyrics “Moods” vividly, organically, inspired, with a subtle sense of spiritual kinship with its lyrical heroine and its Author. Hence, the first performance of the cycle presented by Yulia Radkevich appears as an ideal version of the feminine interpretation.

Thus, Lesia Ukrainka’s voiced poetry, dedicated to the greatness of the female spirit, the Gift of Love, testifies to the ontological ability of music to serve as an eternal symbol – of the invisible world of the human soul.

Keywords: *chamber and vocal music; symbol; soprano timbre image; performing poetics; artistic awareness.*

Стаття надійшла до редакції 17 листопада 2023 року

УДК: 78.071.1(51)

DOI 10.34064/khnum1-6905

Ден Еньї

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка,
аспірант кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології

e-mail: liyutz@ukr.net

ORCID iD: 0009-0000-0489-0707

Семантика назв фортепіанних етюдів Ло Майшо як перетворення традиційних національних образів

Стаття присвячена висвітленню традиційних образів китайського мистецтва у творчості Ло Майшо як одного із сучасних композиторів Китаю, відомого, насамперед, через своє спрямування на збереження традиції у фортепіанній культурі. Метою цієї статті є аналіз семантики назв фортепіанних етюдів Ло Майшо для розкриття процесу перетворення національних музичних традицій у творчості композитора. Дослідження спрямоване на встановлення взаємозв'язків між змістом творів та контекстом китайської національної культури, що сприятимуть вивченню впливу концепцій програмних назв етюдів на сприйняття та інтерпретацію музичного матеріалу. Інноваційність дослідження полягає у зверненні до творчого доробку Ло Майшо, недостатньо висвітленого у сучасному музикознавстві, та аналізі його фортепіанних творів з позицій семантики їхніх програмних концепцій, зафіксованих у назвах, що дозволяє розкрити глибинні зв'язки образів його музики з китайською культурно-мистецькою спадщиною та ідеями китайської філософії, а також оцінити внесок композитора у фортепіанну культуру Китаю. У висновках підкреслено різноманіття смислових зв'язків у творчості Ло Майшо та відзначено важливість її місця у китайській фортепіанній культурі: композитор створив цикл з 12 Етюдів, що є значним і масштабним проєктом у жанровій сфері сучасного інструментального етюд, композицію, де національно-традиційне реалізується через філософські поняття та образи-символи, властиві культурній традиції Китаю.

Ключові слова: традиція; китайська фортепіанна музика; образи-символи; Ло Майшо; етюд.

Постановка проблеми.

Творчу діяльність сучасних китайських композиторів відзначає активний інтерес до фортепіанної музики. У перші два десятиліття ХХІ століття до створення фортепіанних опусів зверталися автори різних поколінь та шкіл. Серед заслужених майстрів назвемо імена Чжоу Веньчжуна (周文中, 1923–2019), Ван Лісаня (汪立三, 1933–2013), Чу Ванхуа (储望华, 1941), Чжао Сяошена (赵晓, 1945), Чень Цигана (陈其钢, 1951). Молодше покоління представляють Чжан Шуай (张帅, 1979), Ван Пухань (王谱函, 1980), Ван Амао (王阿毛, 1984), Жао Пенчен (饶鹏程, 1990), Се Менхао (谢梦昊, 1998) та ін. Їхня творчість викликає постійний інтерес як вітчизняних дослідників, так і, з урахуванням сучасної глобалізації, музикознавців інших країн.

При цьому фортепіанна музика дозволяє визначити та проаналізувати найбільш актуальні напрямки творчих пошуків китайських композиторів. Серед важливих художніх проблем сучасної китайської музики, зокрема фортепіанної, – проблема її взаємодії з національними традиціями. Зважаючи на європейський генезис як інструментарію, так і композиційно-структурних та естетичних норм музичної мови, які з другої половини ХІХ століття Китай активно засвоював, проблема національної самоідентифікації саме у сфері академічної музики стоїть особливо гостро. Умовно окреслимо сучасний історичний період взаємодії західних та східних традицій, нагадавши про трактат Ліанші (连士) «Легенди про древніх музикантів» (古代音乐家的传说) 1883 року, в якому він закликав до відродження національних традицій у музиці (за: 戴嘉枋 [Дай Цзяфан (Dai Jiafang)], 2010: 7).

Крім того, висловлювання сучасних музикантів підтверджують, що проблема не втратила актуальності. У цьому відношенні симптоматичним є зауваження професора Центральної консерваторії, директора Інституту музикознавства, завідувача кафедри композиції Шанхайської консерваторії Цзя Гопіна, який незмінно демонструє у своїй творчості інтерес до національного мистецтва: «Кожного разу композитор, який пише твір, буде стикатися з досвідом процесу роздумів про «традицію»: традицію музичного

інструменту, традицію музичної мови, традицію музичного стилю та традицію синтаксичної структури, і так далі» (贾国平 [Jia Guoping], 2023, October 2).

Одним з композиторів, що рухаються у напрямку синтезу традиційного і сучасного, вважається Ло Майшо (罗麦朔, [Luo Maishuo], 1986 р. н.), творчість якого на сьогодні, незважаючи на безперечні художні переваги, ще не набула достатнього освітлення. Народжений у період політики відкритості та реформ, він здобув музичну освіту за межами рідної країни, і нині викладає композицію в Китайській консерваторії в Пекіні (China Conservatory of Music) (Chen Nan, updated: 2019-12-02). Його творча спадщина є досить об'ємною і включає твори різних жанрів; на цей час його твори (у тому числі фортепіанні) активно популяризуються як у Китаї, так і за його межами. При цьому, попри те, що багато молодих китайських музикантів є творцями окремих фортепіанних композицій, ім'я Ло Майшо викликає найбільш активний інтерес у сфері фортепіанної музики. Це пояснюється глибоким синтезом традиційного і сучасного у всіх складових музичного твору: від елементів музичної мови до програмних назв його композицій. Останні дають підстави для окремих досліджень семантики програмних творів Ло Майшо, що, власне, й дозволяє через семантичні складові простежити їх глибинні зв'язки з китайською художньою спадщиною та філософією. Така позиція є *актуальною* для вивчення перетворення традицій на всіх потенційних рівнях.

Останні дослідження і публікації. Вивчення теми передбачає об'єднання різних смислових областей, що дає можливість глибше розуміти складність історії китайської фортепіанної музики. Отже, відомі праці таких дослідників, як Бай Є (Bai Ye, 2014), Бянь Мень (卞萌 [Bian Meng], 1996), Ван Юе (梁鹤 [Wang, Yue], 2004), Ван Чанкуй (王长奎 [Wang Changkui], 2010), Дай Байшен (戴百慎 [Dai Baishen], 2014), Лі Хуаньжжі (李焕之 [Li Huangzhi], 2018), Лу Цзє ([Lu Jie], 2017) стануть невід'ємними складовими наукового підґрунтя цієї роботи.

Частина названих публікації охоплює питання розвитку фортепіанної музики Китаю в умовах загальнокультурних глобалізаційних процесів, соціальних трансформацій та дії охоронної тенденції в на-

ціональній культурі. Так, Бай Є ([Bai Ye], 2014) надає деталізований огляд інтеграції світового фортепіанного мистецтва в контекст китайської музичної традиції, розкриває вплив цього процесу на еволюцію фортепіанної музики в Китаї та її сприйняття в рамках національної культури, висвітлює глобалізаційні віяння та характеризує творчість окремих китайських композиторів. Бянь Мень (卞萌 [Bian Meng], 1996) приділяє увагу взаємозв'язку історії китайської фортепіанної музики та соціально-історичного простору, виокремлює важливі суспільні події і тенденції, які суттєво вплинули на розвиток музичного мистецтва країни. Ван Юе (梁鶴 [Wang Yue], 2004) глибоко досліджує історію розвитку фортепіанної музики, відзначає важливість соціально-політичного контексту та аналізує, як соціокультурні зміни впливали на виникнення нових тенденцій у фортепіанній творчості Китаю. Робота Ван Чанкуя (王長奎 [Wang Changkui], 2010) демонструє важливість національних рис, які визначають характерний елемент китайського фортепіанного спадку та розкриває, як збереження культурних особливостей сприяє ствердженню китайської музичної ідентичності. Лі Хуаньчжі (李煥之 [Li Huangzhi], 2018) глибше розглядає питання соціокультурного впливу на фортепіанну музику і вказує на необхідність збереження та розвитку національних рис як ключового елемента китайської музичної спадщини.

Інша частина публікацій стосується програмності як важливого компонента фортепіанної музики китайських композиторів. Дай Байшен (戴百慎 [Dai Baishen], 2014) висвітлює питання програмності та концептуального аналізу змісту фортепіанної творчості, глибоко досліджуючи кожен аспект творчого процесу. Автор вказує на важливість розуміння концепцій, які лежать в основі музичних творів, та їх вплив на аудиторію. У дисертаційній роботі Лу Цзе ([Lu Jie], 2017) відмітимо глибинний підхід до концептосфери китайської фортепіанної музики, яка, за її думкою, розкривається у програмному визначенні творів. Наукова позиція цієї дослідниці заслуговує на прискіпливу увагу з огляду на тематику нашої статті.

Як вважає авторка, саме «терміни “концепт” та “концептосфера” видаються доцільними для розкриття способу мислення китайських музикантів. Адже ментальність і традиції виховання, формування

світогляду і мистецькі цінності китайського духовного ареалу позначені своєрідним ставленням до природи і людини, відмінним від європейських трансцендентальних вимірів. Музичне мистецтво східної і західної цивілізаційних сфер своєрідно трансформує фундаментальні концептуальні сутності...» (Лу Цзе [Lu Jie], 2017: 6–7). «Категорія “концептосфери” ... видається доречною, оскільки дозволяє вловити глибинний рівень змісту, який, хоч і присвоює собі специфіку європейського художнього мислення, все ж спирається на національне світовідчуття у його духовно-філософських вимірах...» (там само: 7). Головними концептосферами китайської традиційної культури включно з музикою, за думкою авторки, є «три ключові поняття: природа, ритуал та міфологія» (там само). Ці поняття, будучи універсальними «для всіх культур і цивілізацій», у китайській традиції набувають своєрідного наповнення: концептосфера природи «найяскравіше концентрується на сприйнятті природного універсуму, притаманного даосизму»; концепт «ритуал» – на морально-виховній спрямованості, яка сходить до філософії Конфуція; сфера міфології вирізняється локальним наповненням – специфікою усталених персонажів-символів, ціннісною ієрархією – таких національно-універсальних параметрів, як «умовність простору і часу, згорнутого в екзистенційне поле певної ментальної традиції (народу / регіону); персоніфікація концептів у міфологічних героях, які уособлюють певні ідеальні сутності; казково-міфологічні концепти», що «часто демонструють вихід за межі реальних можливостей і досягнення результату, нездійсненого силами земної людини» (там само: 8–9). Окремий (3-й) підрозділ дисертації Лу Цзе присвячений реалізації цих головних концептосфер китайської культури у програмних жанрах фортепіанної музики. Отже, це дослідження в методичному аспекті спиратиметься на термінологію і окремі концептуальні положення, пропонувані науковицею.

Крім того, сферу нашого дослідження поглиблює врахування загальної спрямованості праць українських вчених О. Самойленко (2010) та О. Маркової (1990), які звертаються до питань ціннісної і семантичної навантаженості музичного образу в контексті втілення концептуального задуму твору та наголошують на важливості

аспекту його сприйняття та інтерпретації, що допомагає розкрити змістовні, філософсько-естетичні, виразові особливості музичних композицій, зокрема й фортепіанних.

Нарешті, публікації, присвячені творчості Ло Майшо – статті Бянь Цзинцзін (卞婧婧 [Bian Jingjing], 2016) та Ван Айго (王爱国 [Wang Aiguo], 2009), а також дослідження Хуан Чжунцзюня (黄中骏 [Huang Zhongjun], 2020) та Чжуан Цзюньцзе (庄俊杰 [Zhuang Junjie], 2021) – розкривають внесок композитора у китайське фортепіанне мистецтво та підкреслюють актуальність подальших досліджень у цьому напрямку. Їх результати допомагають розширити наше розуміння унікальності та значущості творчості Ло Майшо для китайської музичної культури.

Таким чином, тема китайської фортепіанної музики є *актуальною* та висвітлена *неповно*, особливо персоналії фортепіанної композиторської школи, у тому числі Ло Майшо. Необхідним виявляється і дослідження таких явищ, як *семантична складова* зразків різних жанрів фортепіанної музики в аспекті збереження традиційної культури.

Отже, *метою цієї статті* є аналіз семантики назв фортепіанних етюдів Ло Майшо задля висвітлення та розкриття процесу перетворення національних музичних традицій у його доробку та визначення взаємозв'язків між змістом творів та його національним контекстом, що дозволить у подальшому дослідити вплив вибору та концепції назв етюдів на сприйняття та інтерпретацію музичного матеріалу.

Інноваційним змістом дослідження є вперше проведений аналіз творчості Ло Майшо, а саме етюдів, *з огляду на специфіку збереження традицій у контексті семантики його програмних творів*. Іншими словами, дослідження покликане визначити, як саме композитор втілює принцип збереження національних музичних традицій через знакову семантику назв своїх етюдів. Цей новий ракурс дозволяє не лише презентувати творчість Ло Майшо як яскраву сторінку музичної історії, але й розкрити його роль у збереженні та переосмисленні національних культурних концепцій через програмну музику.

Методологічною основою роботи стало комплексне застосування апробованих у сучасних наукових дослідженнях підходів та методів. *Історико-культурологічний* підхід дозволив представити аналізовані об'єкти у широкому контексті культурних, історичних та соціально-політичних зв'язків. *Аналітичний* метод застосовувався при розгляді ілюстративних фрагментів циклу фортепіанних етюдів композитора. Також використано *семантичний аналіз* для дослідження зв'язків програмної назви твору із філософсько-культурним підґрунтям традиційних цінностей, розгляду символіки та образності етюдів.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Фортепіанний доробок Ло Майшо переважно складають твори крупних форм. Його перу належать два фортепіанні концерти, три сонати для фортепіано соло. Водночас її суттєвою складовою є традиційні для романтичної тенденції, яку автор зберігає у своїй творчості, *цикли програмного типу*. Особливе місце серед творів Ло Майшо посідає цикл «Дванадцять фортепіанних етюдів» (12首钢琴练习曲), опублікований у 2019 році. Названий опус складається із двох рівних частин, кожна з яких містить шість етюдів. Перша частина циклу (ор. 19) створювалася у 2010–2011 роках, друга (ор. 23) – у 2013–2016 роках.

Візуально-сміслові особливості згаданих фортепіанних творів відображаються в їхніх програмних назвах, які виявляють оригінальний сплав національного та інонаціонального. Ор. 19: 1. «Музика вітру» (风铃), 2. «Блоха» (跳蚤), 3. «Вітер» (风), 4. «Плинна вода» (流水), 5. *Basso ostinato* (固定低音), 6. Фуга; Ор. 23: 1. «Коло» (圆), 2. «Контраст» (对比), 3. «Бамбук» (竹), 4. «F1», 5. «Малювання тушшю» (墨), 6. Варіації (变奏).

Як видно з поданого списку, частина творів має у назві посилання на певний європейський жанр (*Basso ostinato*, Фуга, Варіації). Особливу увагу слід звернути на Етюд «F1» – музичне втілення надзвичайно високих швидкостей кільцевих гонок у «Формулі-1». Значна частина назв решти етюдів пов'язана з національною тематикою, вираженою або як порівняння з конкретними знаковими явищами («Музика вітру», «Бамбук», «Малювання тушшю»), або

більш опосередковано, через ідеї-образи китайської філософії («Круг», «Контраст»).

У межах статті сфокусуємо увагу на показових з точки зору приналежності до китайської національної традиції назвах **Першого зошиту Етюдів Ло Майшо – оп. 19.**

Частина з них, за розглянутою вище класифікацією Лу Цзе ([Lu Jie], 2017: 8), презентує *концептосферу природи*. Так, назви Етюдів № 1 та № 3 – «Музика вітру» та «Вітер», а також Етюд № 4 «Плинна вода» – спрямовують уяву виконавця й слухача на її одвічні первісні сили, образи яких глибоко вкорінені у фольклорі різних народів світу, зокрема й у китайській національній традиції, яка, водночас, трактує їх вельми своєрідно.

Образи вітру та текучої води, поширені в китайській культурі, насамперед, пов'язані із глибокими філософськими уявленнями про сутність світу. Так, одним із ключових у китайській філософії та естетиці є поняття «*фен*» (风, буквально – «вітер»). Воно взаємодіє із фундаментальними ідеями *даосизму*, вказуючи «на природу дао (道) як всеосяжного, але неосяжного пустого потоку» (梁鶴 [Лян Хі (Liang He)], 2004: 22).

Справжнє буття – дао (букв. «шлях») – даоси трактували як універсальний, позасутнісний кордон всіх форм, рівнозначний постійній «відсутності наявності». Вони також називали реальність «порожнечю» (сюй), маючи на увазі, що порожнеча, по-перше, здатна все вмщати, по-друге, сама себе усуває, «спустошує». Таким чином, «порожнеча» в даоській філософії позначала і «відсутність наявності», і цілісність «одного тіла світу», і нескінченну перспективу самотрансформації буття, відображену в категорії «хуа» – «перетворення» (梁鶴 [Лян Хі (Liang He)], 2004: 28–30). У ряді випадків ієрогліф «фен» (переклад якого дуже багатозначний – «вітер», «віання», «вдача») має на увазі «природний рух світової ідеально-матеріальної субстанції – “пневми” (ци), що виявляється в різних сферах буття на рівнях індивідуума, суспільства, де похідним є “фенсю” – “манери”, фенсі – “вподобання та звичаї”, “го фен” – “гори та царство природи”» (庄俊杰 [Чжуан Цзюньцзе (Zhuang Junjie)], 2021: 72). Саме цим аспектом

визначається тісний зв'язок ієрогліфа «фен» із соціальними явищами чи особистісним зростанням людини. Чжуан Цзюньцзе відзначає: «Принаймні більше половини того, що в Китаї називається “вітром”, фокусується на самовдосконаленні людей, самодисципліні та самовдосконаленні в суб'єктивному світі» (庄俊杰 [Чжуан Цзюньцзе (Zhuang Junjie)], 2021: 73).

Різноманітно представлений образ вітру в образотворчих та словесних мистецтвах. Серед пам'яток образотворчого мистецтва назвемо, наприклад, «Вітер серед сосен над десятима тисячами ущелин» (шовк, туш) Цзюй-жаня (巨然)¹; «Сосновий вітер в ущелинах» Лі Тана (李唐), бл. 1050 – бл. 1130)²; свиток «Вітер і дощ» (шовк, туш) Ся Гуя (夏圭), (бл. 1180/1195 – бл. 1230/1264)³; «Вітер, що шелестить у протоках» (мастило, перша половина ХХ століття) Хуан Бінь-хуна (黄宾虹) (1865–1955)⁴; «Свіжий вітер» (олія, 1984) Чжань Цзянь-цзюня (张建君), (нар. 1931)⁵.

У китайській поезії найчастіше зустрічається образ ласкавого та ніжного весняного вітерцю та руйнівного різкого осіннього вітру. Звернення до образу вітру в китайській літературі досить стійке: серед найдавніших творів назвемо «Оду про вітер» Сун Юя (宋玉)⁶ – хвалу повітряної стихії; «Оспівую вітер» Се Тяо (谢朓) (464–499)⁷;

¹ Цзюй-жань – буддійське чернецьке ім'я, справжнє ім'я невідоме; відомий художник-пейзажист, придворний живописець при імператорському дворі династії Північна Сун (кінець Х – перша половина ХІ століття).

² Лі Тан – видатний художник епохи Південна Сун.

³ Ся Гуй – провідний живописець династії Південна Сун, належить до когорти Нань Сунцизя (чотири великі майстри епохи Південна Сун).

⁴ Хуан Бінь-хун – живописець, поет, педагог, теоретик мистецтва, колекціонер.

⁵ Чжань Цзянь-цзюнь – сучасний художник, який працює у стилі «живопису сільського реалізму».

⁶ Сун Юй (кінець ІІІ – перша половина ІІ ст. е.) – поет давньокитайського царства Чу, до нашого часу збереглося шість його творів, зокрема і згадувана «Ода про вітер».

⁷ Се Тяо – найвидатніший поет епохи Шести династій, представник поетичної течії Юнмінті, пронизаної життєстверджуючими, панегіричними мотивами.

сумний поетичний вислів Лю Че (刘彻) (156–87 рр. до н. е.) «Пісня про осінній вітер»⁸; «Вірші про те, як осінній вітер розламав очеретяний дах моєї хатини» Ду Фу(杜甫) (712–770)⁹.

Серед творів для фортепіано згадаємо п'єси Чу Ванхуа «Бамбук на вітру» (风中的竹子, 1961) та «Вітер» із «Тридцяти монгольських пісень» (蒙古族歌曲三十首, 1973). На початку ХХІ століття стихія вітру стає найважливішим змістовним компонентом творчості вже згаданого на початку статті композитора, професора Цзя Гопіна (贾国平), який створює цілий «каталог» різних вітрів: «Самотня сосна співає на вітрі» (风中孤松) (2001, для квінтету дерев'яних духових інструментів), «Звук вітру в небі» (天空之风声) (2002, для шена, віолончелі та перкусії), «Шепоти ніжного вітру» (温柔风的私语) (2011, для піпи, чжена, баньху і шена), «Шелест вітру у соснах та горах» (风在松树中沙沙作响) (2014, для шена, чжена та оркестру).

Особливу роль вітру у житті Китаю відзначено і в міфах древніх китайців. Зі стихією вітру пов'язані два божества: Фен-бо і Фей-лянь. Фен-бо («Дядечко Вітер») зображувався у вигляді пса з людським обличчям, а іноді асоціювався також із птахом чи кометою. У Фей-ляня (від «фей» – «літати») і «лянь» – «безкорисливий») було тіло оленя, голова маленького птаха, роги, хвіст змії, а його плямистий окрас нагадував шкуру барса. Отже, через образ вітру можливе й розкриття *міфологічної концептосфери* традиційної китайської ментальності. За спостереженням Лу Цзе ([Lu Jie], 2017: 12), «в китайській фортепіанній музиці вона є нерозривно пов'язаною і в певному сенсі обумовлюючою дві попередні. Її синтез з тематикою природи і ритуалу слід розуміти в тому сенсі, що китайська філософсько-етична і поетична традиція міфологізує музику

⁸ Лю Че (посмертний титул – У-ді) – імператор династії Західна Хань, автор двох поетичних творів, «Оди пані Лі» та згаданої «Пісні про осінній вітер».

⁹ Ду Фу – один із найвидатніших поетів Китаю, який жив у часи династії Тан. Збереглася чимала спадщина поета – близько 1400 віршів, різних за жанровими та змістовними особливостями.

в космогонічно-природному просторі і вписує її в процес осягнення дао, тобто в шлях універсуму, який осягає людина через споглядання і самозаглиблення».

Вода, так само як і вітер, наділена в китайській філософській та естетичній системах особливим символізмом. «Вода», разом із «вогнем» (火), «металом» (金), «деревом» (木) і «землею» (土), входить в у-син (五行), універсальну класифікаційну схему, яка має фундаментальне значення для китайської філософії. У вченні Лао-цзи (老子) образ води уподібнюється одній з найвищих моральних цінностей – доброті – і поєднується з дао: «Найвища доброта подібна воді. Доброта води приносить користь речам і не бореться з ними. Спрямована туди, де маси людські занурені у зло. Тому вона майже як Дао» (黃中駿 [Хуан Чжунцзюнь (Huang Zhongjun)], 2020: 48–49).

У ХХ столітті популярність здобула фортепіанна транскрипція «Текуча вода», створена видатним китайським композитором Чень Пейсюнем у 1976 році. Лі Цзюнь (李军) зазначає, що «Текуча вода» – один із найважливіших творів у доробку Чень Пейсюня (цит. за: 王爱国 [Ван Айго (Wang Aiguo)], 2009: 98). Величезну кількість обертонових призвуків, характерних для тембру *гуциню*, передано тут численними октавними форшлагами, що обплітають мелодичну лінію. Широкі арпеджіо, що охоплюють значну частину звукового діапазону фортепіано, з одного боку, переконливо відтворюють образ текучої води, з іншого – пов'язані з виконавським мистецтвом гри на гуцині, зокрема прийомом «гунфу» (滚拂). П'єса Чень Пейсюня «...вбирає у себе враження сучасних людей від “води, що тече та рухається”...» (王爱国 [Ван Айго (Wang Aiguo)], 2009: 96). Серед інших музичних творів, пов'язаних із темою «текучої води», назовемо фортепіанну п'єсу Цуй Шигуна «Вода з гірських джерел» (1980), «Водний концерт» (1998) Тан Дуна.

Етюди Ло Майшо «Вітер» та «Плинна вода» відображають основні якості, властиві цим стихіям, – безперервність руху, «плинність» та «пластичність». В етюдів «Вітер» паралельний рух в обох руках піаніста (у деяких фрагментах він змінюється на дзеркально-протилежний) створює гомогенну фактуру і є дуже вільним за метром: автор лише позначає пунктирними межами такти, що містять

7, 6, 8 чвертей. Поява численних *crescendo*, *diminuendo*, *mf* надає п'єсі певної динамічності. Образ води, що дзюрчить, Ло Майшо створює за допомогою легких рухливих пасажів у верхньому регістрі. На цьому тлі, що «переливається», в середньому регістрі розгортається мелодична лінія, відзначена романтичними інтонаціями, які у ряді випадків підкреслюються м'якими терцієвими подвоєннями.

Отже, щодо всього викладеного цілком влучною є думка Лу Цзе ([Lu Jie], 2017: 10–11) «Відображення природи з її звуковими характеристиками отримує у фортепіанних п'єсах китайських композиторів універсально-філософське тлумачення, оскільки музика, починаючи від конфуціанства, постулює єдність музики і природи. Звукообразальність в китайській фортепіанній музиці виявляється поширеним прийомом у системі виразових засобів. Якщо порівняти значення використання звукообразальних прийомів у китайській та європейській музиці, виявиться, що східний тип мислення не тільки більше тяжіє до звукового зображення, синестезії асоціацій і рефлексій, породжених музичним твором, але й створює багатовимірний вербально-інтонаційний символ, сповнений філософського та етичного змісту. Китайській музичній звукообразальності виявляється непритаманним картинний, спрямований на відображення природного чи механічного явища, тип звукової імітації. За кожним зображальним прийомом в китайській фортепіанній музиці криється ряд прихованих підтекстів і «мікросмислів», які можна осягнути, вловивши тонкий зв'язок інтонаційного образу і відображуваного у програмному слові явища».

Ілюстрацією багатовимірності «прихованих підтекстів» і «мікросмислів» можна вважати назву першого Етюд ор. 19 – «Музика вітру», яка відсилає не тільки до сфери природи, а й до іншої концептосфери китайської традиції – «ритуальної» (обрядової). Ця назва пов'язана не лише з образом вітру як такого, а й з досить поширеною практикою встановлення невеликих дзвіночків під стріхами храмів або пагод, які дзвенять при наявності повітряного потоку. Фортепіанна фактура Етюд, заснована на чергуванні рук у верхньому регістрі, майже відтворює їхнє звучання. Довга

педаль, що створює тло, яке постійно вібрує і немов огортає, підсилює просторовий ефект.

Ритуальний аспект («концептосферу») традиційної культури Китаю у його іншому вимірі – етичному, поведінковому або, за Лу Цзе, «морально-виховному», відображує і Етюд № 2 із Першого зошита, що отримав назву «*Блоха*». Приналежність образу цієї комахи до національного фольклору засвідчує значна кількість китайських прислів'їв та приказок, де він фігурує. Так, у «Великому словнику китайських прислів'їв» наведено 22 подібних ідіоми. Цікавий матеріал представляє сучасна робота Цао Цзяці «Блоха в пареміологічному просторі китайської мови», де автор вказує на стійкість цього образу попри численні негативні конотації, що супроводжують стереотипне уявлення про блоху в китайській мовній свідомості (за: 卞婧婧 [Бянь Цзинцзін (Bian Jingjing)], 2016: 29).

Варто зазначити, що у китайській культурі з образом блохи найбільш стійко асоціюються слова, що вказують на швидкість і спритність комахи: «стрибок», «швидкий», «стрибки у висоту», «важко піймати». Крім того, існує ще одна стала культурна паралель, про яку нагадує Ван Чанкуй (王長奎 [Wang, Changkui], 2010: 45): «Гу Шанцзао (буквально «блоха на барабані») – один із головних героїв китайського роману «Річкові заводи». Гу Шанцзао промишляє крадіжками, в нього є здібність до легкого переміщення, на нього, здається, не діє сила тяжіння, можливо, тому його називають блохою на барабані». Етюд Ло Майшо відтворює портрет комахи: маленької, швидкої і невловимої. Невеличкий розмір блохи майже ілюструється способом нотного запису: весь музичний матеріал Етюду автор записує надзвичайно компактно – на одному рядку, з максимально близьким розташуванням рук. Основний діапазон звучання – перша і друга октави. А фігурації, які розподілені між руками і нагадують *martellato*, воєвидь, імітують рухи вправної комахи.

Висновки.

Підводячи підсумок, звернемо увагу на різноманітність смислових зв'язків, алюзій, асоціацій, що виникають при фокусуванні на програмних назвах творів Ло Майшо – від культурно-побутових, обрядово-ритуальних, до піднесено-абстрактних, світоглядних,

від міфологічних і літературних до візуальних. Подібний семантичний спектр, безперечно, пробуджує уяву слухачів та ініціює виникнення власних інтерпретацій творів композитора, як музикантами-практиками, так і музикантами-дослідниками.

Цикл «Етюдів» Ло Майшо посідає особливе місце у сучасній фортепіанній культурі Китаю. Композитор, представляючи змістовне у практичному відношенні (згадаймо про первісне призначення етюду як технічної вправи) художнє «дослідження» проблем сучасного піанізму, створив один із найбільш масштабних проєктів у жанровій сфері інструментального етюду. При цьому національно-традиційна складова реалізується надзвичайно багатогранно: назви етюдів апелюють як до філософсько-узагальнених понять, так і до характерних для китайської культури образів-символів. Подібний підхід дозволяє розглядати цикл як своєрідний «каталог» знаків, властивих національній традиції.

Перспективи дослідження. Представлене дослідження лише окреслює основні семантичні риси окремих творів Ло Майшо як прикладів, що *демонструють тенденцію* до збереження традицій у китайській музичній культурі, але дає підстави для подальшого аналізу його музики в цьому контексті вже з позицій структурно-інтонаційних складових композиції.

ЛІТЕРАТУРА

- Бай Є (2014). *Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Лу Цзе (2017). *Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ ст.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Маркова, О. (1990). *Інтонаційність музичного мистецтва: наукове обґрунтування та проблеми педагогіки*. Київ: Музична Україна.

- Самойленко, О. (2010). Музичний театр у діалозі з часом та у семантичному просторі сучасної культури. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2 (7), 11–19.
- Chen Nan (Updated: 2019-12-02). Works by Chinese composers debut in Beijing. *China Daily.com.CN*, https://www.chinadaily.com.cn/a/201912/02/WS5de4c70ba310cf3e3557b67c_1.html
- 卞婧婧 (2016). 走出“学院派”音乐的疆界从青年作曲家罗麦朔、王珏新作品音乐会谈当代音乐创作与评价。人民音乐。第 10 期。第 29–31 页 [Бянь Цзинцзин (2016). Вихід за межі «академічної» музики: до розмови про створення та оцінку сучасної музики на прикладі нових творів молодих композиторів Ло Майшо та Ван Цзюе. *Народна музика*, 10, 29–31].
- 卞萌 (1996) 中国钢琴文化的形成与发展,北京:《华乐》出版社 [Бянь Мень. (1996) *Становлення та розвиток китайської фортепіанної культури*. Пекін: Вид-во «Хуа Ле»].
- 庄俊杰 (2021). 中国现代钢琴练习曲《风暴》的创作风格与演奏技巧. 参花(上)第 06 期。第 72–73 页。[Чжуан, Цзюньцзе (2021). Стил ь композиції та техніка виконання китайського сучасного фортепіанного етюд у «Буря». *Квіти женьшеню (початок)*, 6, 72–73].
- 戴嘉枋 (2010). 论“文革”后期钢琴音乐的“兴盛” / 戴嘉枋 // 乐府新声(沈阳音乐学院学报)。2010 年。第 28 (02) 期。第 3–11 页。[Дай, Цзяфан (2010). Про «розквіт» фортепіанної музики у пізній період «Культурної революції». *Юефу Сіньшен (Журнал Шеньянської консерваторії)*, 28 (02), 3–11].
- 戴百慎. (2014). 鋼琴音樂研究。上海:上海音樂學會。[Дай, Байшен (2014). *Дослідження фортепіанної музики*. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво].
- 李煥之. (2018) .。中國現代音樂。北京。中國現代出版社 [Лі, Хуаньчжі (2018). *Сучасна китайська музика*. Пекін: Сучасне китайське видавництво].
- 梁鶴 (2004) 中國民族風格鋼琴作品。教育和藝術。北京, 第6期, 第20-31頁 [Лян, Хі. (2004). Національний стил ь китайських фортепіанних творів. *Освіта і мистецтво*, 6, 20–31].
- 王悅 (2005) 中國現代音樂史, 北京。[Ван, Юе. (2004). *Історія сучасної китайської музики*. Пекін].
- 王爱国 (2009). 钢琴曲《流水》简析 / 王爱国 // 南京艺术学院学报(音乐与表演版) 第 02 期。第 96–102 页。[Ван, Айго (2009). Короткий аналіз фортепіанної п'єси «Текуча вода». *Журнал Нанкінської академії мистецтв (Музичне та виконавське мистецтво)*, 2, 96–102].
- 王長奎. (2010)。。中國鋼琴音樂文化。北京。[Ван, Чанкуй. (2010). *Культура Китайської фортепіанної музики*. Пекін].

- 贾国平 [Jia Guoping] (2023, October 2). 《清 风 静 响 》 (2011)——为板胡, 笙, 琵琶与古筝而作 [“Whispers of a Gentle Wind” (2011) – for Banhu, Sheng, Pipa and Guzheng], <https://jiaguoping.com/index.php/author/guopingjia163-com/page/2/>
- 黄中骏 (2020). 乐海品艺二则 / 黄中骏 // 长江文艺评论. 第 01 期. 第 47–52 页。
[Хуан, Чжунцзюнь (2020). Дві статті про мистецтво радості. *Літературний огляд річки Янцзи*, 1, 47–52].

REFERENCES

- Bai Ye (2014). *Chinese piano music in the context of integration processes of world music art.* (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Bian Jingjing (2016). Moving beyond “academic” music: Toward a conversation about the creation and appreciation of contemporary music using the example of new works by young composers Luo Maishu and Wang Jue. *Folk Music*, 10, 29–31 [in Chinese].
- Bian Meng (1996). *The formation and development of Chinese piano culture.* Beijing: “Hua Le” Publishing House [in Chinese].
- Chen Nan (Updated: 2019-12-02). Works by Chinese composers debut in Beijing. *China Daily.com.CN*, https://www.chinadaily.com.cn/a/201912/02/WS5de4c70ba310cf3e3557b67c_1.html [in English].
- Dai Jiafang (2010). On the “flourishing” of piano music in the late period of the “Cultural Revolution”. *Yuefu Xinsheng (Journal of Shenyang Conservatory)*, 28 (02), 3–11[in Chinese].
- Dai, Baishen (2014). *Research on piano music.* Shanghai: Shanghai Music Society [in Chinese].
- Huang Zhongjun (2020). Two Articles on Joyful Art. *Yangtze River Literary Review*, 1, 47–52 [in Chinese].
- Jia Guoping (2023, October 2). “Whispers of a Gentle Wind” (2011) – for Banhu, Sheng, Pipa and Guzheng, <https://jiaguoping.com/index.php/author/guopingjia163-com/page/2/> [in Chinese, in English].
- Li, Huangzhi (2018). *Chinese modern music.* Beijing: China Modern Publishing House [in Chinese].
- Liang, He (2004). National style of Chinese piano works. *Education and Art*, 6, 20–31 [in Chinese].

- Lu Jie (2017). *Conceptospheres of Chinese program piano music of the 20th – early 21st centuries*. (Extended abstract of PhD diss.). Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].
- Markova, O. (1990). *Intonation of musical art: scientific justification and problems of pedagogy*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Samoilenko, O. (2010). Musical theater in dialogue with time and in the semantic space of modern culture. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 2(7), 11–19 [in Ukrainian].
- Wang Aiguo (2009). A brief analysis of the piano piece «Running Water». *Journal of the Nanjing Academy of Arts (Music and Performing Arts)*, 2, 96–102 [in Chinese].
- Wang, Changkui (2010). *Culture of Chinese piano music*. Beijing [in Chinese].
- Wang, Yue (2004). *History of modern Chinese music*. Beijing [in Chinese].
- Zhuang Junjie (2021). Composition style and performance technique of the Chinese modern piano etude “Storm”. *Ginseng flowers (beginning)*, 6, 72–73 [in Chinese].

Dan Enyi

Sumy State A. S. Makarenko Pedagogical University,
 postgraduate student,
 the Department of Fine Arts, Musicology and Cultural Studies
 e-mail: liyutz@ukr.net
 ORCID iD: 0009-0000-0489-0707

The semantics of the names of Luo Maishuo’s Piano Etudes as the transformation of traditional national images

Statement of the problem. Recent research and publications.

Chinese composers, influenced by European musical norms since the late 19th century, face a critical challenge in navigating their national traditions within academic music. China piano music is a progressive sphere, which allows to identify and analyze the most relevant directions of creative searches of Chinese composers. The work of individual representatives of the piano composer school, including Luo Maishuo, is still incompletely studied. Luo Maishuo’s leading positions in China piano music is determined by adept fusion of traditional and contemporary components in his work. Researching his programmatic compositions with the

viewpoint of their semantics provides a perspective for understanding the intricate connections between Chinese musical heritage and national mentality and philosophy.

The works dedicated to Luo Maishuo's creativity are represented by Bian Jingjing's (2016) and Wang Aiguo's (2009) articles, as well as Huang Zhongjun's (2020) and Zhuang Junjie's (2021) studies, which reveal the composer's contribution to the Chinese piano music. However, it is necessary to research such a phenomenon as the semantic component of various genre samples in his piano music in the aspect of preserving traditional culture.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of this article is to analyze the semantics of the names Luo Maishuo's piano etudes in order to reveal the process of transformation of national musical traditions in his music and to determine the connections between the content of the works and the traditional cultural contexts.

The innovative aspect of the research is the first analysis of Luo Maishuo's piano etudes in view of the reflection of national cultural patterns in the program titles of his works; the study is designed to determine how the composer embodies the principle of preserving national musical traditions through the symbolic semantics of the names of his etudes. This new perspective allows not only to present Luo Maishuo's work as a bright page of musical history, but also to reveal his role in the preservation and reinterpretation of national cultural concepts through program music.

The historical and cultural approach made it possible to present the broad context of cultural, historical and social realities, the philosophical and cultural background of traditional values reflected in the titles of the composer's works. Semantic and musicological types of analysis were used to consider the symbolism and imagery of etudes, and to select the illustrative musical fragments. In addition, we relied on the key propositions of Lu Jie's dissertation (2017: 6–7), who believes that “the terms ‘concept’ and ‘conceptosphere’ are appropriate for revealing the way of thinking of Chinese musicians”. which is “different from European transcendental dimensions”.

Research results.

The article considers Luo Maishuo's cycle of 12 Etudes, which consists of two equal parts. The first part (6 Etudes op. 19) was created in 2010–2011, the second (6 Etudes op. 3) – in 2013–2016. Their visual and semantic features are reflected in the program titles, which represent the original fusion of national and non-national elements. Op. 19: 1. “Music of the wind”, 2. “Flea”, 3. “Wind”, 4. “Running water”, 5. Basso ostinato, 6. Fugue; Op. 23: 1. “Circle” 2. “Contrast”, 3. “Bamboo”, 4. “F I”, 5. “Painting with ink”, 6. Variations. The titles of some works refer to certain

genres of European music (*Basso ostinato*, *Fugue*, *Variations*); “F1” – to extremely high speeds of ring races in “*Formula-1*”. The names of the rest of the etudes are related to the national theme expressed either as a comparison with specific iconic phenomena (“*Wind Music*”, “*Bamboo*”, “*Painting with ink*”), or more indirectly, through ideas-images of Chinese philosophy (“*Circle*”, “*Contrast*”).

Our attention is focused on the names of the First book of *Etudes* (op. 19), indicative in the aspect of belonging to the Chinese national tradition. Some of them, according to Lu Jie’s classification (2017: 8), represent the conceptual sphere of nature (*Etudes* No. 1, 3, 4) and direct the imagination of the performer and listener to its eternal primordial forces, the images of which are deeply rooted in the folklore of various peoples of the world, in particular, in the Chinese national tradition. The latter interprets them in a very original way: the images of wind and running water, widespread in Chinese culture, are primarily associated with deep philosophical ideas about the essence of the world. The image of water is also likened to one of the highest moral values – kindness – and is combined with the Tao.

An illustration of the multidimensionality of hidden subtexts can be considered the title of the first *Etude* op. 19 – “*Wind Music*”, which refers not only to the sphere of nature, but also to another conceptual sphere of the Chinese tradition – “ritual” (ceremonial). This name is related not only to the image of the wind as such, but also to the fairly common practice of installing small bells under the roofs of temples that ring when there is a current of air. The *Etude*’s piano texture, based on alternating hands in the upper register, almost reproduces their sound.

Conclusion.

Luo Maishuo’s cycle of *Etudes* occupies a special place in the modern piano culture of China. The composer, presenting a practical “artistic study” of the techniques of modern pianism, created one of the most ambitious projects in the instrumental etude genre. At the same time, the traditional national component is realized by an extremely multifaceted way: the names of the compositions appeal both to philosophical and generalized concepts and to the images-symbols characteristic of China culture. Such approach allows to consider the cycle as a kind of “catalogue” of signs characteristic of the national tradition.

Keywords: tradition; Chinese piano music; symbolic imagery; Luo Maishuo; piano etude.

Стаття надійшла до редакції 23 листопада 2023 року

Розділ 2.

ТВОРЧІ ПОРТРЕТИ

УДК 37.015.31:792]:929 Хім'як

DOI 10.34064/khnum1-6906

Гордєєв Сергій Іванович

Харківська державна академія культури,
кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України,
завідувач кафедри режисури
e-mail: sergeygordeyev1402@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-5654-0837

**Акторська та педагогічна творчість Вячеслава Хім'яка
в контексті розвитку
української театральної музично-драматичної школи**

Багатогранна діяльність Вячеслава Антоновича Хім'яка (1949), який належить до видатних митців України і є вихователем цілої плеяди відомих майстрів національної сцени, ще не поставала предметом глибокого дослідження, отже, пропонується стаття є першою спробою в цьому напрямі. Із залученням особистих архівних матеріалів та власних попередніх напрацювань автора систематизовано, узагальнено й доповнено інформацію щодо творчості та педагогічних принципів митця, з метою відтворення його цілісного образу як театрального педагога, актора, режисера, композитора та оцінки його ролі в історії вітчизняного театру. Підсумовано, що В. Хім'як – людина виняткової ерудиції, високої культури, талановитий спеціаліст-освітянин, громадський діяч і популяризатор спадщини корифеїв українського театру – зробив значний внесок у формування тернопільської театральної школи, запровадив ефективну методiku підготовки українських акторів. Естетичні підвалини всіх напрямів його творчої діяльності тісно пов'язані з розумінням синтетичної природи українського музично-драматичного театру. Вагомим здобутком Хім'яка-викладача стало застосування ним новітніх досягнень психології творчості, фізіології, теорії театру і кіно, що органічно поєдналися із традицією виховання актора музично-драматичного театру. Визначний актор, режисер, театральний композитор, педагог, В. Хім'як є одночасно автором мистецтвознавчих статей і наукових праць, присвячених сценічній

майстерності та методиці її викладання. Але в якій би галузі практики й теорії театрального мистецтва не виступав В. Хім'як, перед нами, перш за все, Людина з великої літери. Для молодого покоління акторів він є ідеалом гармонійної особистості, яка пізнала щастя натхненної праці та життя в мистецтві.

Ключові слова: Вячеслав Антонович Хім'як; актор; режисер; педагог; акторська майстерність; Тернопільській музично-драматичний театр імені Т. Шевченка; театральна школа В. Хім'яка; український театр другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Постановка проблеми.

В контексті театральної практики ХХ – початку ХХІ століття й сучасних творчих та педагогічних пошуків майстрів українського музично-драматичного театру питання еволюції акторського мистецтва, театральної освіти, синтезу традиційних та інноваційних форм виховання творчої молоді набувають особливої ваги. Тяжіння до експерименту й новацій завжди вирізняли кращих представників українських театральних шкіл, зокрема й тернопільської, але творчі досягнення багатьох з них ще не отримали системної наукової оцінки. До відомих митців Тернопільщини належить і В. А. Хім'як, чия сценічна та педагогічна діяльність ще не стала предметом глибокого дослідження, отже, наша стаття є першою спробою у цьому напрямі.

Акторська та режисерська діяльність Вячеслава Антоновича Хім'яка припадає на 1969–2023 роки. З ім'ям митця пов'язаний надзвичайно плідний період у діяльності Хмельницького обласного музично-драматичного театру імені Г. Петровського (1969–1974), Тернопільського драматичного театру імені Т. Шевченка (від 1974 року до сьогодні) і театральних вишів: Тернопільського музичного училища імені С. Крушельницької¹ (1994–2016), Тернопільського інституту мистецтв, що був у складі Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка (від 2005 року до сьогодні). У ролі педагога Хім'як виступав ще у 60 роки ХХ століття (його ім'я – серед засновників театального відділу Тернопільського

¹ Нині – Фаховий коледж мистецтв імені С. Крушельницької.

музичного училища імені С. Крушельницької, кафедри музикознавства, методики музичного виховання та кафедри театрального мистецтва при Тернопільському національному педагогічному університеті імені В. Гнатюка).

Підґрунтям педагогіки В. А. Хім'яка став, насамперед, його власний творчий досвід, набутий під час акторської роботи, теоретичні й практичні надбання видатних майстрів музично-драматичного театру – Г. Юри, В. Василька, В. Неллі, І. Чабаненка, С. Данченка, Ф. Стригуна. Тому сьогодні постать В. Хім'яка є для нас уособленням історії українського театру другої половини ХХ – початку ХХІ століття, її «особистісною» сторінкою – дзеркалом естетичних, професійних, методологічних пошуків у царині акторського і режисерського мистецтва, органічно продовжених у театральній педагогіці митця. Нині його багаторічний досвід в акторському мистецтві й театральній педагогіці викликає особливу зацікавленість у науковців, викладачів і студентів театральних вишів.

Справжньою мистецькою подією стала недавня творча зустріч з народним артистом України, професором В. А. Хім'яком у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського, що відбулася в травні 2023 року в рамках ІІІ Всеукраїнського відкритого круглого столу «Сучасна мистецька освіта в умовах війни». У відгуку на цю подію член оргкомітету заходу, кандидатка мистецтвознавства, доцентка Д. Жалейко зазначає: «Неймовірно тепла бесіда – про правду життя та силу мистецтва, про шляхи долі та покликання у професії залишитися в пам'яті всіх учасників спілкування та слухачів, що стали свідками справжньої видатної події. Для нас ця зустріч стала надихаючою: наскільки неосяжної космічної глибини сягало прочитання видатним Майстром слова поезії Т. Шевченка, Б. Олійника, М. Вінграновського, О. Пахльовської, Б. Бастюка... Проникливою та символічною відчувалась атмосфера піднесеної миті дружнього спілкування, мабуть, саме тому, що слухачька аудиторія збиралася в справжньому колі однодумців, а головне – в полі Творчої Орбіти Актора-творця, Актора-інтелектуала та Вчителя» (Жалейко, 2023).

Мета й завдання дослідження. Представлена публікація має на меті розглянути творчий доробок В. А. Хім'яка, мистецький і життєвий шлях якого є невід'ємною часткою вітчизняної театральної культури, відтворити його образ у різних іпостасях: як актора, режисера, композитора, театального педагога.

Звернувшись, насамперед, до неопублікованих архівних матеріалів, особистих спостережень за творчими й педагогічними пошуками В. Хім'яка та власних попередніх напрацювань, ми спробуємо доповнити, розширити, систематизувати й узагальнити інформацію щодо принципів виховання творчої індивідуальності акторів музично-драматичного театру, якими керувався у своїй професійній діяльності відомий майстер сцени.

Методологія дослідження. Концепція дослідження ґрунтується на таких наукових підходах, як *історико-біографічний*, використаний для визначення ролі акторського та режисерського доробку В. Хім'яка, виявлення художнього значення акторської школи музично-драматичного театру у творчості митця; метод *структурного аналізу* при розгляді педагогічних досягнень «школи Хім'яка» (методичних принципів та педагогічних прийомів виховання акторів музично-драматичного театру).

Останні публікації за темою дослідження. На цей час не існує фундаментальних праць, що висвітлювали б мистецьку діяльність В. Хім'яка. О. Корнієнко (1980) в монографії, присвяченій творчому шляху Тернопільського музично-драматичного театру імені Т. Г. Шевченка, приділяє увагу першим крокам В. Хім'яка на шевченківській сцені (1974–1979) і процесу його становлення як актора. Короткий нарис у бібліографічному покажчику «Театральна Тернопільщина» (2001: 175–176) надає загальні свідчення про життєвий шлях В. Хім'яка і його творчий вклад у сценічну культуру України. Б. Мельничук та Л. Щербак у «Тернопільському енциклопедичному словнику» (2008: 546–548) надають інформацію щодо фактів біографії, ролей, зіграних актором у Хмельницькому й Тернопільському театрах і кіно, а також про його педагогічну роботу в Тернопільському музичному училищі та Інституті мистецтв у ТНПУ імені В. Гнатюка. У стислому нарисі І. Папуші (2015: 607)

в «Шевченківській енциклопедії» міститься інформація про авторські літературно-музичні композиції, читацькі програми, образи за поезією Т. Шевченка, які створив актор на сцені тернопільського театру. Зазначені видання розраховані на широке коло читачів і можуть бути розцінені як кроки до популяризації творчості митця. У книзі «Два пера – одна любов» тернопільських журналісток Г. Садовської та В. Собуцької (2007), де зібрані їхні численні статті в місцевій пресі про Тернопільський академічний драматичний театр імені Т. Г. Шевченка, висвітлюється один із найяскравіших періодів творчої біографії В. Хім'яка (1994–2006): значні роботи актора у виставах шевченківського театру, метод опанування ним сценічних образів. З публікацій Л. Ванюги (2019, 2020) можна дізнатися про перші кроки В. Хім'яка в режисурі як на аматорській, так і на професійній сцені, та його педагогічну працю. Ідеться про окремі ролі актора, навчальні постановки, досягнення В. Хім'яка як педагога кафедри музикознавства й методики музичного виховання та завідувача кафедри театрального мистецтва ТНПУ імені В. Гнатюка (2004–2022). З. Стельмашук (2020) дещо з іншого боку висвітлює педагогічну діяльність В. Хім'яка. Утім, відсутність поглибленого аналізу акторської, режисерської та педагогічної творчості митця періоду 1994–2023 років актуалізує розгляд питань, пов'язаних з оцінкою його ролі в розвитку традицій національної музично-драматичної театральної школи.

Вячеслав Антонович Хім'як народився 19 серпня 1949 року в селянській родині: його дитинство та юнацькі роки пройшли у селі Голосків Кам'янець-Подільського району Хмельницької області. Захопившись театром, він брав участь у шкільних виставах та аматорському театральному гуртку при сільському Будинку культури.

Незабутнє враження на юного театрала справили гастрольні вистави музично-драматичних театрів Кишинева, Хмельницького, Чернівців і Тернополя, які він мав змогу побачити у Кам'янець-Подільському міському Будинку культури. Як особливо яскраву В. Хім'як згадує «Дівчину з Хатафи» Лопе де Веги у виконанні кишинівських акторів. «Їхня переконлива гра в комедійному жанрі та блискуче акторське виконання вокальних і танцювальних номерів

запам'ятались на все життя» (Стенограма бесіди ... з В. А. Хім'яком, 2022: 15). Також його «захопили своєю майстерною грою» «актори Генріх Фігурський, Станіслав Жулкевський, Наталя Наталова, що були учасниками вистави “Циганка Аза” Хмельницького театру ...» (там само: 16). У подальшому саме вони стануть наставниками і партнерами В. Хім'яка по сцені, коли його буде запрошено до Хмельницького обласного музично-драматичного театру. Згадуючи через багато років цю постановку, В. Хім'як сформулює власне розуміння того, що відбувалось на сцені: «... вразило не лише постановочне рішення вистави» (здійснене головним режисером Хмельницького театру Д. Чайковським), «а й сценічна манера поведінки акторів, особливо зовнішній малюнок ролей, що вирізнявся експресивною психологічною виразністю. А також захоплювали хореографія, хорове та сольне виконання ...». Сценічні прийоми, що справили таке глибоке враження, він «в подальшому використовував у своїй акторській практиці у виставах, де було багато музики, вокальних і танцювальних номерів (“Циганка Аза”, “Безталанна”, “Майська ніч”, “Сорочинський ярмарок” та інші...)» (там само). Отже, пізніше у своїй акторській, режисерській та педагогічній практиці В. Хім'як буде звертатися до традицій цього театру, домагаючись у своїх сценічних образах, а також у роботі з учасниками своїх постановок психологічної та музично-пластичної виразності.

Перші творчі кроки юний Вячеслав Хім'як зробив 1965 року, навчаючись акторської майстерності в Народному театрі Кам'янець-Подільського Будинку культури під керівництвом відомого актора та режисера Якова Івановича Горілого, учня корифея українського театру, народного артиста СРСР І. О. Мар'яненка. Творчість наставника значною мірою вплинула на свідомість юного митця, формуючи його як художника у повному сенсі цього слова. На студійних заняттях Народного театру, паралельно з навчанням драматичної гри, співу, танцю, відбувалися бесіди з керівником театру не тільки про таємниці акторської професії, а й про літературу, живопис, театр і кіно, особливості творчості видатних акторів та режисерів, про музику, композиторів, художників, театральні напрями ХХ століття, що вплинули на розвиток сучасного сценічного мистецтва.

Від Я. І. Горілого В. Хім'як уперше почув і про творчу діяльність Леся Курбаса, його експериментальні пошуки в режисурі та акторському мистецтві. Саме тоді юний актор зрозумів, що курбасівські новаторські форми сценічного втілення, які яскраво виражали зміст ролі та ідею вистави, зовнішні прояви поведінки сценічного персонажу є йому дуже близькими. У майбутньому В. Хім'як, поряд із психологічним зануренням у сценічний образ, шукав його виразного пластичного малюнку.

У 1967 році, за рекомендацією Я. І. Горілого, В. Хім'як вступає до театральної студії Київського академічного українського драматичного театру імені І. Франка. Викладачами, які надали йому перші уроки акторської майстерності, були Микола Досенко, Борис Лук'янов, народний артист УРСР Василь Дашенко, заслужений діяч мистецтв УРСР Броніслав Мешкіс.

Окрім занять з акторської майстерності, студійці відвідували уроки вокалу, музичної грамоти, класичного та характерного танцю, сценічного руху. У рамках виробничої практики В. Хім'як розпочинає артистичну кар'єру на сцені театру імені І. Франка: він, як і інші молоді актори, бере участь у масових сценах вистав, таких як «Оптимістична трагедія», «Циганка Аза», «Уріель Акоста», «Солов'їна ніч» та інші. Це дало йому можливість спостерігати за грою видатних майстрів українського театру: А. Гашинського, М. Задніпровського, В. Дальського, Є. Пономаренка, Н. Ужвій, О. Кусенко, П. Куманченко, Н. Копержинської, спілкуватися з ними на репетиціях вистав та споглядати за підготовкою до сценічних виступів. За згадкою В. Хім'яка, «гра цих видатних акторів надала можливість зрозуміти таїнство перевтілення у сценічний образ» (там само: 8).

Учні театральної студії, окрім практики в театрі імені І. Франка, беруть участь у виставах Київського оперного театру, де пізнають специфіку мімансу в оперних та балетних виставах. Спостереження за роботою диригента з оркестром і оперною трупю допомагає розширити їхні уявлення про розмаїття сценічного мистецтва.

Особливе значення для професійного становлення В. Хім'яка мала зустріч з майстрами театральних колективів, які приїздили в Україну на гастролі. У 1968 році, під час перебування в Києві

Малого театру СРСР, В. Хім'яка залучають до участі в його виставах і доручають маленькі епізодичні ролі («Лихо з розуму» О. Грибоедова – молода людина на балу; «Твій дядько Міша» Г. Мдивані – червоноармієць; «Дипломат» О. Альошина – нишпорка). У його щоденнику збереглися цікаві спостереження стосовно організації прокату вистави цього театру: «У Малому театрі мені впала в очі абсолютно нова форма культури обслуговування артиста, яка проявлялася в підготовці актора до вистави: його одягали, гримували, надавали йому реквізит та супроводжували його за куліси перед виходом на сцену. А головне, не можна було не звернути увагу на манеру спілкування акторів у виставі, які досягали високого рівня реалістичного проживання сценічного образу. Актори говорили “як у житті” і, водночас, творили характери “широкими мазками”, як це буває в живописі, коли полотно написане маслом. Досвід спілкування з майстрами Малого театру дав можливість підійти до такого ж органічного перевтілення при створенні образів у період моєї акторської діяльності» (Хім'як, 2009: 6–7).

А ось ще одне важливе спостереження В. Хім'яка за грою акторів-гастролерів. У 1969 році до Києва приїхав Львівський український драматичний театр імені М. Заньковецької, у якому студійцям театру імені І. Франка було запропоновано участь у масових сценах гастрольних вистав. «Будучи задіяним у декількох виставах, я був вражений акторською школою цього театру, а саме, особливою розмаїтістю психологічної розробки характерів. У виставах заньківчан “Суєта”, “Король Лір”, “Блакитна троянда”, “Маклена Граса”, “Сестри Річинські”, в їхній манері триматись на сцені, в їхніх сценічних образах, я вперше побачив “українську аристократію”. При створенні своїх персонажів актори були адекватні історичному часу, в якому розгорталася дія, етикету, особливостям відносин між героями різних каст. Заньківчани дали можливість глядачам спостерігати “галицький шарм”, не плакатну, як це було у більшості театрів, українську героїку, музичність та пісенність мови. Особливо це проявилось у таких виставах, як “Невольник” та “Тайдамаки”. І це було настільки вражаюче, що наш студійний курс захотів працювати саме в цьому театрі, але, на жаль, примхлива

акторська доля склалася в кожного по-іншому» (Стенограма бесіди ... з В. А. Хім'яком, 2022: 5).

Досвід, набутий завдяки навчанню в студії та безпосередній участі у виставах гастрольних театрів, дозволив В. Хім'яку з успіхом зіграти в дипломних виставах ролі Береста в «Платоні Кречеті» О. Корнійчука та лейтенанта Емілія у водевілі «Солом'яний капелюшок» Є. Лабіша, де він блискуче виконав арію та куплети з танцями і пластичними імпровізаціями, що мали неабиякий успіх у глядачів. У цих ролях випускник проявив себе в амплуа «коханець», «простак», «різнохарактерний актор». Отже, у своїх дипломних роботах він показав уміння правдиво, стильно і з гарною манерою відтворювати різножанрові образи. Прекрасні зовнішні дані, голос та яскраві акторські здібності дозволили вчителям рекомендувати В. Хім'яка для роботи у будь-якому театральному колективі України.

У червні 1969 року, по закінченні студії театру імені І. Франка, його було направлено до Хмельницького музично-драматичного театру імені Г. Петровського (нині – Хмельницький обласний академічний муздрамтеатр імені М. Старицького). Саме тут В. Хім'як вперше вийшов на професійну сцену у виставі «Зрадник» О. Малюди, постановником якої був український режисер, композитор і співак Анатолій Горчинський. Зустріч з відомим майстром сцени на початковому етапі акторської кар'єри вирішила творчу долю В. Хім'яка. Протягом 1969–1974 років він грає у постановках А. Горчинського головні ролі: Василя («Циганка Аза» М. Старицького), Павла Корчагіна («Драматична пісня» Б. Равенських, М. Анчарова), Антона («Пам'ять серця» О. Корнійчука). Саме від А. Горчинського він перейняв принцип широкого використання музики у своїх майбутніх акторських та режисерських роботах. Крім А. Горчинського, молодого актора активно залучають до участі у своїх постановках інші режисери театру: А. Кац, М. Курінний, А. Бобровський, П. Морозенко, у чийх виставах В. Хім'як з успіхом грає багато різних за характером і жанром ролей. Зокрема, з великим успіхом ним були втілені такі сценічні образи, як Андрій Ворохов («Солдатська вдова» М. Анкілова), Іван («Устим Кармелюк» В. Суходольського), Ігор

(«Олександра Васнецова» М. Шатрова), Кравцов («Голубі олені») та Федько («Горлиця»), обидві вистави за п'єсами О. Коломійця) та ін.

Вимогливе ставлення до себе як до художника спонукає В. Хім'яка шукати шляхи подальшого професійного вдосконалення. 1974 року він переїжджає до Тернополя на запрошення дирекції Музично-драматичного театру імені Т. Шевченка. Дослідник історії цього театру В. Корнієнко зазначає, що для шевченківців цей рік був позначений «процесом зміни поколінь»: до театру приходять «молоді актори, в основному недавно випускники вищих та середніх навчальних закладів, які разом з акторами середнього покоління приймають естафету від ветеранів театру, гідно продовжуючи їх справу»; «... в такому розширеному і оновленому складі колектив шевченківців працює злагоджено, послідовно опановуючи нові художні висоти», а «своїми успіхами театр завдячує, зокрема, цікавій режисурі: П. Загребельного, А. Горчинського, А. Бобровського, М. Стефарука, – які прагнуть іти в ногу з часом...» (Корнієнко, 1980: 67).

Дебютом В. Хім'яка на шевченківській сцені стає роль Платона Кречета в однойменній п'єсі О. Корнійчука в постановці М. Стефарука, яка мала неабиякий успіх, зафіксувавши факт появи в тернопільському театрі молодого талановитого актора в амплуа «соціального героя». З цієї ролі починається новий етап у творчому житті В. Хім'яка: актор з успіхом грає провідні ролі у виставах за сучасними та класичними сюжетами. Саме в ролях героїчно-романтичного репертуару – Отелло, Клавдія («Гамлет» Шекспіра), Івана Сірка («Там, де тирса шелестіла» С. Черкасенка), Мазепи («Мазепа» Б. Мельничука за Б. Лепким) – проявляються кращі риси його обдарування. Проте, крім героїчних, актор з неменшим успіхом грає й характерні ролі, де режисери широко використовують музично-пластичні можливості актора: Артуро Уї в однойменній п'єсі Б. Брехта, Куп'єло («Різдво в домі синьйора Куп'єло» Е. де Філіппо), Майора («Дім божевільних» Е. Скарпетта, «Дами і гусари» О. Фредро), Короля («Ескуріал» М. де Гельдерода).

Виняткове значення для Хім'яка-актора мала робота з головним режисером тернопільського театру Павлом Загребельним, у виставах якого він зіграв свої найкращі на той період ролі. Людина

енциклопедичних знань і прозорливого розуму, тонкий психолог, П. Загребельний залучає до своїх постановок різних за амплуа і творчими можливостями акторів, захоплює їх своїми задумами і, у свою чергу, знаходить у них опору та допомогу: провідні актори театру стають вірними прихильниками та співучасниками шукань режисера, «особливою рисою творчої манери якого було прагнення до яскравої поетичної образності, до поєднання глибокого психологізму з чіткою ідейною настановою, полум'яною публіцистичністю» (Корнієнко, 1980: 73). Саме у виставах П. Загребельного В. Хім'як створює глибокі та яскраві образи: Дурмішхана («Поки гарба не перекинулась» О. Йоселіані), Майкла Макмерфі («А за тим пропав і слід» К. Кізі, Д. Вассермена), Микити («Влада темряви» за Л. Толстим), Ібрагіма («Роксолана» К. Бодикіна за романом П. Загребельного), Бориса Вирви («Брате мій!» Я. Верещака), Леонідо Папагато («Моя професія – синьйор з вищого світу» Дж. Скарначчі, Р. Тарабузі), Голубєва («Наодинці з усіма» О. Гельмана), Кортуна («Мертвий Бог» М. Зарудного), Остапа («Тарас Бульба» за М. Гоголем), що з успіхом йшли не один театральний сезон та потрапили до сценічного літопису театру. Особливостями П. Загребельного-режисера було те, що інтерпретації п'єс різних авторів, які він ставив, були не схожі за стилем, манерою акторської гри та постановочними прийомами, а в акторах, будучи за природою режисером-педагогом, він відкривав нові грані сценічного таланту. Для В. Хім'яка-актора співпраця з ним стала можливістю розширити власний творчий діапазон, зокрема, й наслідувати досвід режисера-педагога у своїй подальшій діяльності.

Отже, молодий актор посідає гідне місце в трупі Тернопільського академічного драматичного театру імені Т. Г. Шевченка, й разом із провідними майстрами театру через деякий час стає справжнім кумиром багатьох глядачів. Його гра у виставах – явище значне й незабутнє. Романтичні та соціальні персонажі, характерні ролі в музичних та драматичних виставах були зіграні так само блискуче, як і героїчні, де кожна сцена за участю талановитого актора відкривала глядачеві масштаб думок та почуттів героїв. Справжнім відкриттям для тернополян стала одна з найкращих акторських робіт

В. Хім'яка – роль Артуро Уї в однойменній п'єсі Б. Брехта, яка вирізнялась гострим пластичним малюнком, багатством емоційних фарб і високою майстерністю виконання. Режисер-постановник А. Бобровський у відтворенні брехтівських принципів епічного театру перегукувався з театральною естетикою школи Леся Курбаса. «Курбасівська традиція проявилася у формі вистави та акторському існуванні, – згадує В. Хім'як. – Мені, як прихильнику психологічної школи в акторському мистецтві, дуже імпонувало перебувати в яскравому режисерському рішенні, в його сміливих постановочних формах» (Стенограма бесіди... з В. А. Хім'яком, 2022: 21). Переглянувши прем'єру цієї вистави, яка була включена до програми все-союзного фестивалю національної драматургії, його журі особливо відзначило сценічний образ, створений В. Хім'яком: за його рішенням, виконавець ролі Артуро Уї отримав звання лауреата і грошову премію. За згадкою самого актора, на обговоренні вистави голова журі висловив своє захоплення: «Юначе, якби Ви цю роль грали на сцені будь-якого московського театру, на Вас би ходили як на Висоцького!» (там само). До речі, в рамках завершального етапу фестивалю, В. Хім'як отримав можливість поїхати до Москви й відкрити для себе Театр на Таганці, який в СРСР був одним із найпопулярніших, передивитись виставу «Життя Галілео Галілея» в постановці Ю. Любимова, де в головній ролі побачив В. Висоцького. «Незвичне було все, – згадує В. Хім'як, – манера існування в ролі, не притаманна акторам російського психологічного театру, але дуже близька українським акторам музично-драматичного театру: яскрава відкрита емоційність, незвичний пластичний малюнок образу, наближений до пантоміми, музика та спів, що нагадує речитатив, такий органічний щодо брехтівських зонгів, відвертість мізансцен та жестів! Це заражало публіку особливою енергією. Враження від гри Висоцького перегукувалися з моїм виконанням ролі Артуро Уї» (там само).

1979 року В. Хім'як, разом із провідними майстрами тернопільської сцени, отримує почесне звання заслуженого артиста України, що засвідчує значущість його особистого внеску в розвиток українського театрального мистецтва.

Цього ж року актор пробує себе в режисурі: П. Загребельний, головний режисер тернопільського театру, пропонує йому здійснити з молодими акторами постановку п'єси О. Арбузова «Будиночок на околиці». У процесі репетицій В. Хім'як намагається вибудувати досконалий акторський ансамбль, розкрити стильові особливості літературної основи спектаклю, знайти правильний темпоритм розвитку сценічної дії, налагодити творчі стосунки з акторами та ділові відносини з А. Бобровським, який контролював постановочний процес аж до прем'єри. Робота над виставою дозволила В. Хім'яку опанувати на практиці особливості режисури за методом дійового аналізу, освоїти інші прийоми психологічного театру, а також ознайомитися з особливостями творчості художника-декоратора, завідувача постановочної частини, узяти на себе роль композитора і створити чотири музичних номери. Цей досвід знадобився йому в майбутній роботі в театральних навчальних закладах, де педагог не тільки має навчати студентів акторській професії, а повинен бути ще й режисером, художником, композитором курсових та дипломних вистав.

Продовжуючи кар'єру актора в театрі імені Т. Г. Шевченка, В. Хім'як прагне досягти нових творчих вершин, збагатити свій інтелектуальний рівень, а, головне, підготувати себе і до професійної режисерської діяльності, про яку він давно мріяв (для цього потрібно було мати вищу гуманітарну освіту). 1986 року він вступає на філологічний факультет Тернопільського педагогічного інституту. Фахові предмети йому викладають доктори філології Р. Гром'як і В. Гладкий, чиї педагогічні пошуки спрямовані на збереження та розвиток класичних літературних традицій. В. Хім'як інтуїтивно «фіксує» методику їх роботи зі словом, особливості і красу літературної мови, а також елементи акторської майстерності, які вони застосовують у педагогічній практиці. Спілкування з видатними науковцями надихає його на створення читецьких програм та літературних композицій, що стануть особливою сторінкою творчості актора. Виступи В. Хім'яка на вечорах та концертах, де він, як майстер художнього слова, виконує літературно-музичні композиції, читає твори видатних українських та зарубіжних поетів і

письменників – Т. Шевченка, М. Шашкевича, Б. Олійника, І. Драча, Д. Павличка, П. Тичини, Б. Бастюка, В. Шекспіра, Лопе де Веги, Г. Лорки, мають великий успіх у глядача та викликають схвальні відгуки преси.

1988 року В. Хім'як вперше бере участь у виставі головного режисера П. Ластівки «Гамлет» за В. Шекспіром у ролі короля Клавдія. «Саме в цій виставі режисер максимально наблизився до спадщини видатного реформатора українського театру Курбаса, – згадує актор, – вона була зроблена в естетиці театрального авангарду, насичена метафоричними образами» (Стенограма бесіди... з В. А. Хім'яком, 2022: 18). В. Хім'як зіткнувся з абсолютно новим методом роботи над роллю: «Режисер був настільки озброєний знаннями про майбутню виставу та шекспірівські образи, що складалося враження, ніби тобі нічого не потрібно робити, тільки слухати і виконувати режисерські вказівки, але складність полягала в тому, що його “мереживні” мізансцени були важкими у виконанні не тільки для мене, але й для всіх акторів, що грали у виставі» (там само).

Незвичним, оригінальним у виставі було вирішення образів головних героїв. Гамлет, за задумом режисера, – глибоко прихований романтик з великою образою на матір і жагою помститися за батька. Король, якого зіграв В. Хім'як, за характером був протилежністю Гамлету. Під час розвитку дії у виставі він, за твердженням актора, пережив «яскраву трансформацію, виростаючи з “придворного амурчика” до тирана» (там само: 19). Музика, художнє оформлення, костюми, грим, реквізит були стилізовані: у сценічному декорі був застосований прозорий целофан, костюми, які спочатку відповідали стилю середньовічної комедії, на кінець вистави трансформувалися в целофанову “упаковку”, і герої немов “консервувались”, перетворювались на своєрідні мумії. Образ короля, створений В. Хім'яком, став одним з важливих у творчій біографії митця, надавши йому можливість зануритися в метафоричний вимір існування на сцені.

Наступні роботи у виставах П. Ластівки – роль Івана Сірка у виставі за однойменною п'єсою С. Черкасенка та в «Гетьмані Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської, а також роль Тараса Шевченка у виставі «Сон» за п'єсою З. Сагала та О. Біляцького – стали

ще однією сходинкою на шляху вдосконалення В. Хім'яком акторської майстерності й засвідчили, що набутий у студійні роки від майстрів-франківців вишкіл, а також досвід роботи з режисерами шевченківського театру значно розширили його творчу палітру.

Від 1988 року В. Хім'як починає зніматися в кіно та на телебаченні. Його першою значною кінороботою стала роль поміщика Йозефа Шиманського у телесеріалі «Час збирати каміння» (режисер В. Андрощук). За час зйомок актору довелося пройти шлях засвоєння навичок роботи перед камерою, спочатку дуже нелегкий, оскільки 20-річний стаж гри на театральній сцені сформував певні рефлексії з огляду на велику кількість «живих» глядачів. Але телевізійна картина відбулася, тому що режисер знайшов підхід не тільки до розкриття теми, яку він обрав як автор сценарію та постановки, а й до роботи з акторським складом. В. Хім'як, як один із головних виконавців, здобув чималий досвід роботи на знімальному майданчику.

Невдовзі після успішного дебюту у фільмі «Час збирати каміння» В. Хім'яка запрошують зніматися ще у двох фільмах поспіль: «Полковник Шабер» (у ролі Люс'єна, режисер В. Робочик, Львівська телестудія) та «Вишневі ночі» (у ролі зв'язкового, режисер А. Микульський, Одеська кіностудія). У процесі зйомки фільмів йому, у співпраці з іншими акторами, доводилось вирішувати непрості задачі, пов'язані з пошуком органічної поведінки перед камерою і стилістики кожного персонажа. Звісно, робота в кіно відрізнялася від того, що В. Хім'як створював у театрі. У кіно, як і на телебаченні, є поняття «портретного кадру», тому можна було наголошувати на деталях, активно користуватися монтажем. Але і в кіно, і в театрі, як і взагалі у будь-якому виді мистецтва, стилістика і художні рішення розкривали ідею, сутність твору; отже, актор усіляко намагався зрозуміти й втілити задум режисера та виконати поставлені ним завдання. Згадані фільми за участю В. Хім'яка і досі з успіхом демонструються на телебаченні та екранах кінотеатрів України. Вони дозволили розкрити нові грані таланту митця як актора ігрового художнього кіно. На знімальному майданчику Вячеслав Хім'як працював разом із цілою плеядою талановитих і популярних майстрів, які блискуче відчували стихію кіно: Сергієм Романюком, Іваном Бернацьким,

Олександром Гриньком, Богданом Козаком, Костем Степанковим. Це дало йому можливість пізнати нові способи та методи акторської роботи, якими блискуче володіли його досвідчені колеги.

По закінченні 1991 року Тернопільського педагогічного інституту В. Хім'як продовжує працювати в Тернопільському академічному драматичному театрі. Етапною для актора стала створена ним моно-вистава за поезіями Т. Г. Шевченка «Душі почину і краю немає...», яка зберігалась у його творчому доробку багато років. Величезне значення мало не тільки слово, але й музика, яку актор підбирав під шевченківські рядки. У 2007 році ця робота В. Хім'яка була представлена глядачам міжнародного шевченківського свята «В сім'ї вольній новій», що проводилось на Тернопіллі. Вистава отримала визнання громадськості й була номінована на здобуття національної Шевченківської премії. Видатний поет, Герой України Д. Павличко, що був присутній на святі, високо оцінив мистецтво виконавця: «Сьогодні ми побачили і відчули щось таке, чого ми не знали. Вячеслав Хім'як – це великий майстер ... Він ніби словам Шевченка не навчився від когось, а народив сам, зі свого серця. Це великий актор. Ми сьогодні були і на Шевченківському святі, і на святі українського слова, нашого мовного мистецтва, яке може отак кілька годин тримати нас у залі. Хай мені буде дозволено подякувати від імені письменників, що з'їхались з усієї України, Тернополлю і Вам, пане Хім'як... Ви є гордістю не тільки Тернопільського театру. Ви – загальноукраїнський актор, наша гордість. І я Вам дякую!» (цит. за: Садовська, Собуцька, 2007: 222–223).

Поезія Т. Г. Шевченка супроводжувала актора і все його подальше творче життя, мала на нього великий вплив і допомагала йому глибоко розкривати на сцені образи «шевченківських» вистав: Назара (у «Назарі Стодолі») і власне Поета («Сон», сценічна композиція З. Сагала та О. Біляцького; «Тарас», сценарій О. Мосійчука).

Продовженням творчих пошуків В. Хім'яка на сцені тернопільського театру стала знакова для нього зустріч з видатним майстром українського театру, актором та режисером Ф. Стригуном, який задіяв його у своїх виставах за п'єсами І. Карпенка-Карого («Суєта», роль Михайла; «Хазяїн», роль Маюфеса; «Житейське море», роль

Івана Барильченка) та М. Куліша («Маклена Граса», роль Падура). Ф. Стригун відкрив нові горизонти в осмисленні творів української класичної драматургії: зняв з них радянський хрестоматійний наліт, підкресливши певні прояви стосунків між персонажами, які сприймалися глядачами як сучасники, наблизив розуміння п'єси й трактування сценічних образів до авторського. В. Хім'я побачив у режисері дбайливого педагога, який разом із виконавцем крок за кроком «вирощує» сценічний образ. За його спостереженням, у роботі з кожним актором Ф. Стригун «добуває з нього ту енергію, яка йому потрібна в цій виставі. Чи не тому усі його роботи мають стригунівський аромат?» (цит. за: Садовська, Собуцька, 2007 : 216).

У 1994 році під впливом Ф. Стригуна, який поряд з роботою в театрі викладав акторську майстерність і режисуру у Львівському національному університеті імені І. Франка, В. Хім'як, на злеті акторської популярності, розпочинає педагогічну діяльність у Тернопільському музичному училищі імені С. Крушельницької, де у 1994–2010 роках працює викладачем акторської майстерності. У педагогічному репертуарі В. Хім'яка з'являються навчальні вистави, де поряд з драматичними сценами органічно існують музичні – вокальні, хореографічні – номери: «Украдене щастя» за І. Франком, «Титанік-вальс» Т. Мушатеску, «Додому», «Моя професія – синьйор з вищого світу» Дж. Скарначі та Р. Тарабузі, «Водевіль, водевіль, водевіль» за творами М. Кропивницького та М. Старицького, «Привиди» Г. Ібсена, «З коханням не жартують» П. Кальдерона. Крім постановки студентських вистав, разом з колегами-викладачами училища він розробляє методiku викладання акторської майстерності, яка стала основою школи актора музично-драматичного театру та професійного навчання його перших вихованців. Уроки сценічної майстерності В. Хім'яка проходили вдень, після ранкових репетицій у театрі, та ввечері, якщо актор був вільний від участі у підготовці вистави. Заняття з Хім'яком, у якого розкрився талант педагога «від Бога», переконували в тому, що праця актора може бути захоплюючою, цікавою, творчою; однак лише копітка робота в навчальному класі чи в репетиційній залі може гарантувати легкість і невимушеність поведінки на сцені та успіх вистави у глядачів.

У 1999 році, на честь 50-річчя від дня народження В. Хім'яка, в театрі імені Т. Г. Шевченка під художнім керівництвом М. Форгеля відбувся бенефіс ювіляра, де В. Хім'як зіграв роль Івана Барильченка у п'єсі «Житейське море» (постановка Ф. Стригуна). У виставі «був зайнятий зірковий склад трупи: три народних артисти України і п'ять заслужених, яких талановитий режисер, легенда українського театру наших днів Ф. Стригун змусив засяяти всіма гранями своїх щедрих обдарувань. Як вони грали того вечора! Легко, піднесено, на одному диханні. Наче улюблену пісню проспівали на високих октавах душі», – так відгукнулася на бенефіс актора відома тернопільська журналістка Г. Садовська (Садовська, Собуцька, 2007: 213). Згадуючи цю виставу після ювілею, вона своєрідно оцінює актора: «Житейське море Вячеслава Хім'яка було різним: лагідним і погідним, холодним і штормовим. Але артист завжди залишався чесним і відповідальним у своїй професії, через усі шторми прийшли до нього і любов глядача, і його визнання, і високі нагороди. Нагадаю, цього року В. Хім'як був відзначений званням народного артиста України та нагороджений почесною відзнакою міської ради, нових тобі злетів на хвилях житейського моря, Артисте!» (Садовська, Собуцька, 2007: 214).

2004 року до Тернопільського театру на посаду головного режисера був запрошений заслужений артист України О. Мосійчук, який здійснив постановку п'єси «Тіль Уленшпігель» Г. Горіна. В. Хім'як, який зіграв роль батька Тіля – Клааса, згадує: «Особливість режисури О. Мосійчука полягала в тому, що вистава була створена з “мозаїчних сцен”, а це вимагало від кожного виконавця дуже великої психофізичної мобілізації для створення повноцінного сценічного образу, вправності і точності у проживанні актором запропонованих обставин при втіленні коротких фрагментів вистави (Стенограма бесіди... з В. А. Хім'яком, 2023: 5). Набутий досвід знадобився актору і в подальших виставах О. Мосійчука, де він зіграв Тев'є («Поминальна молитва» Г. Горіна), Мазепу (однойменна п'єса Б. Мельничука, О. Мосійчука за пенталогією Б. Лепкого), Івана («Євангеліє від Івана» А. Крима), Майора («Дами і гусари» О. Фредро), Автора («Тарас» за Б. Стельмахом, сценічна композиція

О. Мосійчука). Ці образи дали В. Хім'яку нові можливості для розширення діапазону його творчості, стали поштовхом до філософського осмислення сповідальної місії актора в театрі. «Він може все, – зазначає О. Мосійчук, – грати все: драму, комедію, фарс, водевіль, трагедію, – все може робити цей актор! Його ролі, зіграні в нашому театрі, свідчать про безмежний діапазон таланту видатного майстра. Він користується великим авторитетом і щирою любов'ю тернополян. Найцінніше, що в нього є, – це чесне ставлення до праці, чесне ставлення до глядача» (Стенограма бесіди... з О. П. Мосійчуком, 2023: 2). До цього слід додати слова самого В. Хім'яка про його ставлення до театру: «Мені здається, що ми, старше покоління, маємо думати й говорити з глядачем про вічні цінності. Актору зберегти душу чистою дуже важко, тому що навкруги багато спокус. А ми маємо ту трибуну, з якої слід проповідувати вічні цінності: любов, жертвовність, героїзм. Театр – це релігія» (Хім'як, 2009: 37).

У 2005 році, паралельно з роботою в театрі та музичному училищі, В. Хім'як починає викладацьку діяльність на кафедрі музикознавства, методики музичного виховання та акторської майстерності в Інституті мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. У заняттях зі студентами він продовжує свої педагогічні пошуки з виховання актора музично-драматичного театру, що ґрунтуються на всебічному розкритті особистості і творчому розвитку індивіда. У своїх прийомах роботи з актором він постійно звертається до традицій фундаторів українського театру, мистецтво яких нерозривно пов'язане з музикою. «Музика – це невід'ємна складова акторського існування в ролі, – постійно нагадує майстер, – кожен сценічний образ має свою “музичну” партитуру. На цьому наголошували ще корифеї ..., маючи на увазі, що в українському театрі ніколи не зникнуть співуча мова, пісні, танці, музика та народні обряди» (Стенограма бесіди ... з В. А. Хім'яком, 2023: 6). Хім'як-педагог упевнений в тому, що акторська творчість не має бути обмеженою якимись рамками. Він ознайомлює студентів з надбаннями різних театральних шкіл, і, в першу чергу – видатного українського режисера Леся Курбаса. В. Хім'як нагадує своїм учням, що у 20 роках ХХ століття український театр за короткий термін став

провідним у європейській мистецькій співдружності: «Сьогодні це дуже актуально, тому що ми змушені повернутися до витоків справжнього українського театру, і це висуває потребу звернення до різних європейських театральних напрямків та мистецьких шкіл» (Стенограма бесіди ... з В. А. Хім'яком, 2023: 7). Отже, педагогічні пошуки майстра пов'язані з удосконаленням власного педагогічного методу, збагаченого роздумами про надбання світового театру та настанови Леся Курбаса як лідера авангардного напрямку, суголосного сучасному стану театральної справи.

На ранніх етапах роботи з майбутніми акторами над сценічним твором В. Хім'як попереджає їх про небезпеку нехтування дійовим аналізом п'єси, вивченням особливостей її тексту (у світлі проблеми «автор та актор», «актор – виконавець ролі»). Осмисленість має позначати весь творчий процес, у якому велику увагу майстер приділяє особливостям роботи актора з режисером. На перший план він ставить роль уяви та фантазії і вказує на необхідність трьох основних типів асоціативних дій, що народжуються саме під впливом уяви: 1) визначення смислової концепції ролі; 2) «вмикання» здатності артиста викликати в себе особливий стан, який ґрунтується на відчутті легкості й свободи, провокує підсвідомість до творчості та імпровізації; 3) залучення асоціацій, безпосередньо пов'язаних із власним життєвим досвідом, знаннями та уявленнями артиста. Багато часу В. Хім'як віддає безпосередньо репетиціям студентської вистави, які передують прем'єрі; при цьому окрему увагу приділяє питанню акторської підсвідомості і вміння її використовувати під час роботи в образі на сцені.

Як показав час, запрошення працювати в Інституті мистецтв ТНПУ імені В. Гнатюка відкрило період найвищих досягнень В. Хім'яка у театральній педагогіці, створило передумови для подальшого пошуку ним власних підходів до виховання творчої молоді. Відкриття в Університеті 2009 року кафедри театрального мистецтва й призначення народного артиста України В. А. Хім'яка її завідувачем стало ще одним фактом визнання його авторитету як провідного майстра сцени. «В цей час він проявляє себе в трьох ампулах:

педагога-вихователя, режисера-постановника, керівника структурного підрозділу» (Стельмащук, 2020: 127–128).

Очоливши кафедру, новий керівник, крім лекцій з акторської майстерності та режисури, практичних та індивідуальних занять зі студентами, починає вдосконалювати навчальні плани та програму курсу «Майстерність актора» (Хім'як, 2007 b), розробляє навчальну програму з методики викладання спецдисциплін: музичного та вокального виховання, гри на музичних інструментах, хорового співу. Крім цього, видає друком методичні рекомендації (Хім'як, 2007 a) і статті з майстерності актора театру та кіно (Хім'як, 2007 c), наукові статті з театрознавства, де відстежує перетворення естетики Леся Курбаса у виставах Тернопільського театру імені Т. Г. Шевченка (Хім'як, 2007 d, 2008, 2012 b), сучасні режисерські новації (Хім'як, 2012 a) та ін. Згодом В. Хім'як видає друком навчально-методичний посібник «Акторська майстерність. Тренінг» (Хім'як, 2014), епіграфом до якого бере вислів Леся Курбаса: «Те, що колись великі артисти надавали несвідомо, ми повинні давати в найдосконалішій формі й усвідомлено» (Хім'як, 2014: 3). У посібнику автор вперше у своїй педагогічній практиці порушує питання розвитку психотехніки актора через різноманітні тренінги, які сприяють кращому управлінню психічними процесами. Практичні заняття скеровані принципом «від свідомого через підсвідоме до надсвідомого», тобто через розумове до інтуїції. При цьому збережено базові форми професійного виховання актора – вправи, етюди, аналіз ролі та режисерського задуму п'єси, що входили й до типових навчальних програм театральних інститутів колишнього СРСР. У своїй педагогічній діяльності професор В. Хім'як дотримується класичної методики виховання, вважаючи, що ніщо не має бути консервативнішим за навчальний заклад – школу, інститут, академію, які зобов'язані передати все справжнє, знайдене раніше й століттями накопичене найсвітлішими головами й талантами людей. Якщо, звісно, думати про фундаментальні знання професії, про її технології в майбутньому. У той же час, постійна взаємодія Хім'яка-педагога з корифеями тернопільського театру імені Т. Шевченка та провідними майстрами сцени, викладачами інших театральних вишів України –

Б. Козаком, Ф. Стригуном, О. Кужельним, Ю. Висоцьким – суттєво вплинула на розробку ним концепції та принципів підготовки професійних кадрів для українського театру.

Режисерсько-педагогічна практика зміцнила переконання В. Хім'яка в тому, що смілива ідея, гарний драматургічний матеріал та грамотно розроблений режисерський задум є необхідними умовами, за яких сьогодні тільки й можливо виховати актора, спроможного втілити сценічний образ у сучасній виставі.

У своїй викладацькій діяльності майстер намагається всебічно розкрити талант своїх вихованців: вчить їх бачити драматизм у повсякденному житті, прищеплює любов до музики, живопису, літератури, вміння глибоко розуміти і розрізняти стилеві особливості драматичних творів. «Ще один напрямок, який посідає провідне місце в діяльності педагога-Хім'яка, – це його робота над розвитком мотиваційної сфери студентів (“чому і для чого”). В ім'я чого займатись акторською творчістю? З якою метою, які рушійні сили творчої діяльності актора, що стимулює, надихає, підтримує? Він, як митець з великим життєвим і творчим досвідом, добре усвідомлює, що власне ці фактори визначають, в кінцевому підсумку, зміст, характер і результати творчої роботи» (Стельмашук, 2020: 128).

Підхід до постановки навчальної вистави органічно пов'язаний у Хім'яка-педагога з трьома найважливішими особливостями його власного творчого методу. По-перше, це постійне бажання розглянути гру актора на сцені як «живе життя». Головним засобом успішного сценічного втілення п'єси при такому тлумаченні виконавського мистецтва В. Хім'як вважає здатність актора знайти логіку поведінки героя у виставі. По-друге, це мистецтво логічно розгортати сценічну лінію персонажа в подіях п'єси, яку він тісно пов'язує з поняттям так званого «горизонтального мислення». По-третє, важлива риса його методу – прагнення до гармонії внутрішнього змісту та характерності образу, що дається взнаки у основному темпоритмі його втілення.

Окремо зазначимо, що В. Хім'як, як досвідчений майстер сцени, практик у режисурі та театральній педагогіці, намагається точно формулювати свої думки, що віддзеркалюють його досвід і теоретичні знання, фіксуючи їх спочатку в зошитах-конспектах та

записниках, а потім перевіряючи вірність записаного в реальних умовах навчального процесу.

Творчі пошуки В. Хім'яка постають як справжнє джерело, яке живить українську музично-драматичну театральну школу. Під їх впливом виростає новий тип актора, здатного розібратися в найтонших психологічних відтінках почуттів героїв п'єс І. Франка, Лесі Українки, М. Куліша, Ж. Амаду, Х. А. Мільяно, Е. Шмідта, А. де Сент-Екзюпері та осягнути складне різноманіття драматургії минулого та сьогодення.

Численні приклади, що ілюструють особливості педагогічного підходу В. Хім'яка до виховання акторської молоді, наводить у своїй статті завідувачка кафедри театального мистецтва ТНПУ імені В. Гнатюка Л. Ванюга: «... “Маленький принц” А. де Сент-Екзюпері. Інсценізацію твору, музично-шумове та художнє оформлення зробив сам В. Хім'як. Цікавою режисерською знахідкою було пластичне вирішення початку вистави, а також художнє оформлення. “Зіграли виставу на одній драбині”, – згадує Вячеслав Антонович. – Проте ця драбина впродовж вистави трансформувалася в різні елементи декорації. Так ставив вистави Лесь Курбас”» (Ванюга, 2020: 129). Далі згадуються інші роботи В. Хім'яка: «Дім Бернарди Альби» Г. Лорки, «Моя професія – синьйор з вищого світу» Дж. Скарначі, Р. Тарабузі, «Людина і джентльмен» Е. де Філіппо, «Гавань розбитих кораблів» за п'єсою В. Шевчука, «Вода життя», «Така її доля» за п'єсою І. Тогобочного, «Мати-наймичка», «Влада темряви» Л. Толстого, «Поки гарба не перекинулася» О. Іоселіані. Особливий успіх мали музичні вистави: «Веселим подарунком для любителів театру стала курсова робота студентів третього курсу “Балаганчик братів Грімм”. На відміну від інших постановок Вячеслава Хім'яка, ця наповнена музикою та піснями вистава, які, до речі, написав Хім'як разом із студентами, стала спробою режисера в комедійному жанрі показати закулісне життя театру» (Ванюга, 2019: 14). До музичних вистав можна віднести й п'єсу Хуана Хосе Алонсо «Ціаністий калій ... з молоком або без?», що її Хім'як-режисер наповнив комедійними сценами й де «важливою складовою було

музично-шумове оформлення, завдяки якому підсилено напружену атмосферу» (Ванюга, 2019: 18).

Успіх згаданих вистав і тих, що були поставлені згодом як навчальні та випускні студентські роботи, свідчить про спроможність Хім'яка-педагога знайти контакт з акторською молоддю, повести її за собою. Хім'як-викладач удасться до театральної педагогіки з усією властивою йому пристрасстю і послідовністю, щиро ділиться зі студентами своїми думками й планами, і учні у відповідь платять йому повагою, захопленням і подякою. У навчанні акторській техніці В. Хім'як «виходить зі стилю автора, з психології образу та індивідуальних особливостей майбутнього актора. Відкидаючи найчастіше застосований підхід до ролі, коли актор шукає в ній передусім можливість вигранно показати свої зовнішні дані, майстер намагається в кожному сценічному персонажі знайти його живе, неповторно індивідуальне зерно, розкрити перед учнями складний світ людських пристрасстей і переживань» (Ванюга, 2019: 18). Додамо, що В. Хім'яку притаманні гнучкість і проникливість в оцінці творчих здібностей учнів, на яких він має беззаперечний вплив. Будучи в захваті від інтелігентності і блискучого розуму свого викладача, його вміння захоплюватися самому та захоплювати інших, студенти в цьому намагаються бути схожими на майстра. На заняттях з акторської майстерності В. Хім'як завжди доброзичливий та енергійний, а його ненаситній спразі творити можна щиро позаздрити!

Інтереси педагога справді всеосяжні. Поза його увагою не залишається жодна подія суспільного життя, тим більше – української культури. На кафедрі театального мистецтва ТНПУ імені В. Гнатюка, куди відкрито шлях колегам, студентам, співробітникам, на стінах можна побачити портрети актора, рушники, на яких вишиті імена випускників, афіші та фотографії студентських вистав, поставлених В. Хім'яком. На полицях – журнали, що висвітлюють події театру та кіно, книги з різних галузей: театального та музичного мистецтва, психології, педагогіки тощо. Усе це вражає і створює особливу ауру. Серед наукових видань увагу привертає робота відомого українського театрознавця О. Клековкіна «Парадокс Курбаса: Історико-етимологічний конспект» з дарчим написом

автора, яка стала для В. Хім'яка настільною книгою та допомагала йому в дослідженні системи видатного режисера².

Лекції, репетиції, практичні та індивідуальні заняття В. Хім'яка зі студентами ТНПУ імені В. Гнатюка також стають підґрунтям і для його роздумів, важливою темою яких є наукові відкриття австрійського вченого, педагога і філософа Рудольфа Штайнера. В. Хім'як вважає їх одним з вихідних моментів для подальшої розробки методики виховання акторів музично-драматичного театру на факультеті театрального мистецтва. Штайнерівська система навчання з урахуванням нової, порівняно нещодавно виниклої науки – психології творчості – видається йому дуже важливою для вдосконалення навчального процесу, оскільки «навчання актора принципово відрізняється від навчання фахівців всіх інших професій» (Хім'як, 2014: 17). В історії педагогічних реформ Р. Штайнер вважається одним з перших, хто прокладав шлях для цієї науки. Аналіз його освітньої філософії виховання молоді відкрив В. Хім'яку-педагогу шлях усвідомленого управління творчістю: «В його розумінні система тренінгів дійсно може стати шляхом до виховання сучасного актора, а разом – психологія творчості – може так вплинути на сценічне мистецтво, що театр заграє новими барвами» (Стенограма бесіди ... з В. А. Хім'яком, 2023: 11). Уявляючи всю складність досягнення поставленої мети, В. Хім'як розробляє власну систему тренінгових завдань та алгоритм творчого процесу постановки навчальної вистави, які вважає перспективними для формування і розвитку майстерності сучасного актора.

Свою систему він вибудовує на межі теорії акторського мистецтва та психології творчості, спираючись на методологію «настанови», що була розроблена знаним ученим, академіком

² На титульному аркуші своєї книги, що вийшла друком у 2014 році й була подарована В. Хім'яку, автор написав: «Пану В'ячеславові Хім'якові на добру згадку з побажанням сил, енергії, здоров'я. Ваш О. Клековкін. 16.06.2015» (Клековкін, 2015).

Д. М. Узнадзе. Теорія «настанови» передбачає можливість свідомого цілеспрямованого впливу на підсвідому сферу людської психіки, управління підсвідомими процесами шляхом створення уявної ситуації. На цьому фундаментальному принципі й основана, по суті, школа психологічного театру. Спираючись на досвід видатних майстрів сцени – Л. Курбаса, Г. Юри, М. Крушельницького, С. Данченка, Б. Ступки, Б. Козака, Ф. Стригуна, – В. Хім'як намагається проаналізувати складові процесу вибудови задуму ролі: від вибору драматургічного твору та специфічного проникнення в його матеріал до кристалізації сценічного образу. Йому стає зрозумілим, що саме в складній діалектичній взаємодії, а не в механічній черговості, відбувається робота свідомості й надсвідомості, інтуїції, інтелекту, емоцій, волі, досвіду актора. В. Хім'як розглядає цей процес саме як психічну цілісність, яка дає акторові змогу створювати сценічний образ у виставі. Він намагається роз'яснити учням: складність роботи над виставою визначається тим, що у творчості актора питання змісту і форми виступають разом. При цьому дійсність, яка відображена в п'єсі, потребує пошуку сценічного рішення всіх компонентів акторського образу.

Не раз протягом своєї акторської та педагогічної діяльності В. Хім'як мріяв розробити підручник, щоб узагальнити свої погляди на театральне мистецтво. Підтвердженням тому є його щоденникові записи з театральної педагогіки (Хім'як, 2009), що послужили основою майбутніх розділів підручника (Хім'як, 2010). В них послідовно представлені пошуки Хім'яка-педагога зі створення сучасної методики підготовки актора професійного театру та кіно, сутність його навчального методу, в якому знайшли розвиток новаторські відкриття видатних майстрів театру. У щоденнику ми знаходимо й записи думок, які майстер передає своїм учням як настанови на майбутнє: «Для актора роль – це те, що його формує, не дає спокійно жити, з чим актор через свою роботу, репетиції виходить на публіку, і від її прийняття чи неприйняття залежить доля вистави. Під час гри на сцені відбувається обмін енергією – і ти або отримуєш величезне енергетичне підживлення, або виходиш розчавленим» (Хім'як, 2009: 11). У його записах є і цікаве спостереження щодо природи

творчості: «... вона незбагненна: це як у цирку – коняка може бути хворою, але зачує гонг – і починає витанцьовувати. Перед кожною появою на сцені актор відчуває хвилювання, бо не знає, як заговорить його природа; перш, ніж вийти на глядача, потрібно очиститись. У кожного це відбувається по-своєму: хто зосереджується, хто, навпаки, посвариться. Часом дивишся – актор вимучений, як риба, а грає, як Бог! І цю таїну не пояснити словами» (Хім'як, 2009: 11). За твердженням В. Хім'яка, «основна домінанта в театрі – емоція, вона багато важить у акторській творчості, бо ми актори аристотелівського, а не брехтівського театру. Театр – це мистецтво діалогу, і він повинен звучати чисто й не фальшиво – як музика – і сприйматись не так на вербальному, як на емоційному рівні. Мистецтво тоді може бути мистецтвом, коли виходить за рамки побуту, а коли в актора не буде відчуття польоту – нічого не вийде, він залишиться заштатним артистом» (Хім'як, 2009: 11). І, нарешті, про саму акторську гру: «Інтимний акт між актором і глядачем. Варто зачепити його за живе – і він тебе почує, сприйме, допоможе, “зробить тебе”, ти з ним опиняєшся “на одній хвилі, ви стаєте людьми однієї групи крові, одного запаху і ритму”; от тоді, вважай, відбулася магія театру – світла, добра магія творення» (Хім'як, 2009: 12).

Як в акторському мистецтві, так і в педагогіці В. Хім'як є справді творчою людиною. У розмовах з Учителем про особливості сценічного мистецтва студенти завжди відчувають масштаб його обдарування, широту творчих інтересів. У постановках тернопільського театру разом з Хім'яком-актором часто на сцену виходять його учні, зайняті в окремих ролях або епізодах. І це дає їм можливість на практиці спостерігати органічне злиття всіх елементів акторського образу в єдине художнє ціле, яке демонструють провідні майстри шевченківської сцени.

Талановитий митець, який постійно удосконалює свій педагогічний метод, спираючись на кращі досягнення української та світової шкіл музично-драматичного театру і власний багаторічний сценічний досвід, В. Хім'як виховав цілу плеяду українських акторів, багато з яких стали відомими театральними діячами і педагогами й успішно працюють сьогодні на кафедрі театального мистецтва ТНПУ

імені В. Гнатюка, у національних театрах, мистецьких навчальних закладах України та за кордоном.

Серед вихованців «школи В. Хім'яка», які здобули акторську освіту в Тернопільському музичному училищі імені С. Крушельницької та Тернопільському національному педагогічному університеті імені В. Гнатюка і сьогодні складають творче ядро трупи Тернопільського академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка – заслужені артисти України О. Папуша, М. Бажанов, А. Малінович, Є. Одринський, О. Малінович, В. Луговий, О. Сачко, С. Бачик та артисти Н. Черненко, О. Скала, Ю. Черненко, О. Левків, Є. Лацік, А. Кулішевська, Н. Олексів, Д. Чоповський, Ю. Хміль, М. Васишин, Н. Липка, А. Боднар, О. Совин, О. Яцишин, М. Гураль, В. Баранюк та інші. «Всі вони з вдячністю згадують ту школу, яку пройшли під керівництвом чудового актора-педагога. Він, за їхніми словами, прищеплював своїм учням високу професійну культуру. Вчив віддано служити театру, передавав “власне” акторське мистецтво» (Стельмащук, 2020: 128).

Таким чином, можна стверджувати, що виховання молодих обдарувань стало для В. Хім'яка не менш важливою справою, ніж акторська діяльність.

Висновки.

Багатогранна мистецька діяльність В. А. Хім'яка, що почалася в 1969 році та продовжується й зараз, стала яскравою сторінкою театральної культури України та зарубіжжя. Людина виняткової ерудиції, високої культури, талановитий спеціаліст у царині театральної освіти, він зробив значний внесок у реформування тернопільської театральної школи, запровадивши ефективну методику підготовки акторів музично-драматичного театру. Визначним здобутком Хім'яка-викладача стало застосування в роботі зі студентами новітніх досягнень у сфері психології, філології, теорії театру й кіно. Зокрема, суттєве значення для вдосконалення процесу навчання має органічне поєднання ним досягнень школи музично-драматичного театру з евристичними знахідками у психології творчості.

Творчі та педагогічні надбання В. Хім'яка увійшли до театральної скарбниці ХХ – початку ХХІ століть, стали духовною опорою театру майбутнього. Плідний шлях митця, який створив близько 100 незабутніх образів на театральній сцені та в кінематографі, 50 театральних і навчальних вистав, безліч літературно-музичних і читецьких композицій, виховав кілька поколінь майстрів театру, розробив особисту методику професійної підготовки акторів театру і кіно, дає всі підстави стверджувати, що різноманітні грані багатой спадщини його вчителів – режисера Я. Горілого, який вказав митцю дорогу в професію, викладачів франківської студії М. Досенка, Б. Лук'янова та відомих майстрів театру, яких він хотів би назвати своїми учителями – А. Гашинського, А. Бобровського, П. Загребельного, А. Горчинського, Ф. Стригуна, – виразно проступили у творчості їх талановитого учня. Традиції, естетичні засади сценічної педагогіки Леся Курбаса яскравими іскрами спалахнули в художніх здобутках, найкращих акторських роботах В. Хім'яка, новітніх досягненнях його професійної школи, яка значно розширила творчі можливості акторського мистецтва і стала невід'ємною складовою театральної культури України.

Важливим чинником творчої еволюції видатного майстра є досвід спільної викладацької праці з учнями, відомими акторами Тернопільського академічного драматичного театру імені Т. Г. Шевченка, що пройшли виховання в мистецькій школі В. Хім'яка, яка побудована на творчій спільності вчителя й учня.

Сьогодні творча молодь вчиться за його посібником з акторської майстерності й методичними працями, в яких митець прагне передати учням свій багаторічний практичний та теоретичний досвід актора, режисера, педагога. Створенням авторських навчальних програм за освітнім рівнем «бакалавр» та «магістр», навчально-методичного посібника «Акторська майстерність. Тренінг», де розглядається проблема формування психофізики актора музично-драматичного театру, В. Хім'як здійснив визначну місію в театральній педагогіці: виступив як «сталкер», з метою ввести акторів-початківців у професію, поєднавши українську музично-драматичну театральну школу з мистецькими відкриттями майстрів

сучасного європейського театру. Отже, театральну школу В. Хім'яка можна умовно назвати школою «синтетичного актора». Передаючи свій досвід молоді, митець пов'язує викладання технології акторської майстерності із сучасною практикою театру, ніколи не зупиняється на досягнутому, постійно перебуває в пошуку.

Визначний актор, режисер, театральний композитор, педагог, В. Хім'як є одночасно автором мистецтвознавчих статей і наукових праць, присвячених сценічній майстерності та методиці її викладання. Але в якій би галузі практики й теорії театрального мистецтва не виступав В. Хім'як, перед нами, перш за все, Людина з великої літери. Для молодого покоління акторів він є ідеалом гармонійної особистості, яка пізнала щастя натхненної праці та життя в мистецтві. І вдячні тернополяни вшанували його талант і відданість улюбленій справі: на міській Алеї зірок 2018 року з'явилася зірка Вячеслава Антоновича Хім'яка – видатного українського майстра сцени, освітянина, громадсько-культурного діяча (Бучко, 2018).

Перспективою цього дослідження є подальше вивчення особливостей багатогранного творчого доробку В. Хім'яка, цінність якого полягає в можливості його використання у практиці митців сучасного театру, викладачів театральних вишів, чия діяльність спрямована на збереження та розвиток традицій української театральної школи.

ЛІТЕРАТУРА

- Бучко, О. (2018). Тернопільську Алею поповнили чотири нові зірки. *Терен: інформаційне агентство*, https://teren.in.ua/news/ternopilsku-aleyu-porovnyly-chotyry-novi-zirky_173859.html
- Ванюга, Л. С. (2019). Режисерські роботи В'ячеслава Хім'яка зі студентами кафедри театального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. *Літературний Тернопіль*, 3, 12–18.
- Ванюга, Л. С. (2020). Режисерські рефлексії В'ячеслава Хім'яка в роботі зі студентами. *Перші наукові читання, присвячені 80-річчю Тербовлянського коледжу культури і мистецтв (1940–2020) за темою: "Освітній культурно-мистецький простір: минушина, сьогоднішня, перспективи"*. Матеріали читань, 12 травня 2020 р., м. Тербовля, (сс. 129–133). Київ: Мелос – Тернопіль: ФОП Осадча Ю. В.

- Жалейко, Д. М. (2023). Творча зустріч колективу Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського з народним артистом України, професором В. А. Хім'яком 27 травня 2023 року, <https://fb.watch/m0MQYPa5XU/>
- Корнієнко, О. З. (1980). *Тернопільський театр імені Т. Г. Шевченка*. Київ: Мистецтво.
- Клековкін, О. Ю. (2014). *Парадокс Курбаса: Історико-етимологічний конспект*. Київ: Арт Економі. (Примірник з дарчим надписом В. А. Хім'яку від О. Ю. Клековкіна). Зберігається в персональному архіві В. А. Хім'яка, од. зб. 15.
- Мельничук, Б., & Щербак, Л. (2008). Хім'як В'ячеслав Антонович. У кн. *Тернопільський енциклопедичний словник*. (Тт. 1–4). Т. 3, сс. 546–548. Тернопіль: ВПК “Збруч”.
- Папуша, І. (2015). Хім'як В'ячеслав Антонович. У кн. *Шевченківська енциклопедія*. (Тт. 1–6). Т. 6, с. 607. Київ: Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України.
- Садовська, Г. Д., & Собуцька, В. Я. (2007). *Два пера – одна любов*. Тернопіль: ВПК “Збруч”.
- Стенограма бесіди С. І. Гордеєва з народним артистом України В. А. Хім'яком (2022, 20 черв.). Особистий архів С. І. Гордеєва, од. зб. 15.
- Стенограма бесіди С. І. Гордеєва з народним артистом України В. А. Хім'яком (2023, 10 квіт.). Особистий архів С. І. Гордеєва, од. зб. 17.
- Стенограма бесіди С. І. Гордеєва з народним артистом України О. П. Мосійчуком (2023, 10 черв.). Особистий архів С. І. Гордеєва, од. зб. 20.
- Стельмашук, З. М. (2020). Штрихи до творчого портрету народного артиста України В'ячеслава Хім'яка. *Перші наукові читання, присвячені 80-річчю Тербовлянського коледжу культури і мистецтв (1940–2020) за темою: “Освітній культурно-мистецький простір: минушина, сьогодні, перспективи”*. Матеріали читань, 12 травня 2020 р., м. Тербовля, (сс. 126–128). Київ: Мелос – Тернопіль: ФОП Осадча Ю. В.
- Театральна Тернопільщина. Бібліографічний покажчик* (2001). П. К. Медведик, В. Я. Миськів, & П. К. Іванко (Уклад.). Тернопіль: Підручники і посібники.
- Хім'як, В. А. (2007 а). *Майстерність актора*. (Методичні рекомендації з курсу для студентів спеціальності “Театральне мистецтво”). Тернопіль: ТНПУ імені В. Гнатюка.
- Хім'як, В. А. (2007 б). *Майстерність актора*. (Програма навчальної дисципліни). Тернопіль: ТНПУ імені В. Гнатюка.

- Хім'як, В. А. (2014). *Акторська майстерність. Тренінг.* (Навчально-методичний посібник). Тернопіль: ТзОВ «Терно-граф».
- Хім'як, В. А. (2009). Щоденник. Ч. 1: Роздуми про театр та театральну педагогіку. (Рукопис). Особистий архів В. А. Хім'яка, од. зб. 37.
- Хім'як, В. А. (2010). Майстерність актора. (Підручник для студентів 1–4 курсів). (Рукопис). Особистий архів В. А. Хім'яка, од. зб. 38.
- Хім'як, В. А. (2007 с). Проблема виховання акторів в учбових закладах нефахового спрямування. У зб. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*, сс. 124–129. Київ: Фенікс.
- Хім'як, В. А. (2007 d). Віддзеркалення Курбасівських театральних традицій у виставах Тернопільського академічного обласного театру ім. Т. Г. Шевченка (1980–2005). *Лесь Курбас – Людина театру*. Матеріали міжнар. наук. конф., 26–27 берез. 2007 р. Харківська державна академія культури, сс. 79–85. Харків: ХДАК.
- Хім'як, В. А. (2008). Творчі засади Леся Курбаса у діяльності трупі Тернопільського академічного обласного театру ім. Т. Г. Шевченка останніх десятиліть (1975–2005). *Збірник праць Тернопільського міського осередку Наукового товариства імені Т. Шевченка (ТМО НТШ)*, 4(49): Видатні постаті в українській культурі і науці, 8–17.
- Хім'як, В. А. (2012 а). Режисерські новації Анатолія Бобровського у постановці комедії «Мартин Боруля» 1983 року. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1, 141–147.
- Хім'як, В. А. (2012 б) Віддзеркалення Курбасівських новацій у процесі створення вистави “Мазепа”. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 2, 171–177.

REFERENCES

- Buchko, O. (2018). Four new stars have been added to the Ternopil Alley. *Information Agency “Teren”*, https://teren.in.ua/news/ternopilsku-aleyupopovnyly-chotyry-novi-zirky_173859.html [in Ukrainian].
- Khim'iak, V. A. (2007 a). *Actor's Mastery*. (Methodical recommendations from the course for students specializing in “Theatrical Art”). Ternopil: V. Hnatiuk TNPU (Ternopil National Pedagogical University) [in Ukrainian].

- Khim'iak, V. A. (2007 c). The problem of actor training in non-professional institutions. In *Modern problems of artistic education in Ukraine*, pp. 124–129. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
- Khim'iak, V. A. (2007 d). Reflection of Kurbas's theatrical traditions in the performances of the Ternopil T. H. Shevchenko Academic Regional Theater (1980–2005). In *Les Kurbas – Man of the theater. Materials of International Science Conference, March 26–27, 2007, the Kharkiv State Academy of Culture*, pp. 79–85. Kharkiv: KhDAK [Kharkiv State Academy of Culture] [in Ukrainian].
- Khim'iak, V. A. (2007b). *Actor's Mastery*. (Program of educational discipline). Ternopil: V. Hnatiuk TNPU (Ternopil National Pedagogical University) [in Ukrainian].
- Khim'iak, V. A. (2008). Les Kurbas's creative foundations in the activities of the T. H. Shevchenko Ternopil Academic Regional Theater troupe of the last decades (1975–2005). *Proceedings of the Ternopil City Branch of the Shevchenko Scientific Society*, 4 (49): Prominent figures in Ukrainian culture and science, 8–17 [in Ukrainian].
- Khim'iak, V. A. (2009). *Diary*. Part 1: Reflections on theater and theater pedagogy. (Manuscript). V. A. Khim'iak's personal archive, unit coll. 37 [in Ukrainian].
- Khim'iak, V. A. (2010). *Actor's Mastery*. (Textbook for students of 1–4 years). (Manuscript). V. A. Khim'iak's personal archive, unit coll. 38 [in Ukrainian].
- Khim'iak, V. A. (2012 a). Anatoly Bobrovsky's directorial innovations in the 1983 production of the comedy “Martyn Borulia”. *Scientific notes of the Volodymyr Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University. Series: Art History*, 1, 141–147 [in Ukrainian].
- Khim'iak, V. A. (2012 b). Reflection of Kurbas's innovations in the process of creating the play “Mazepa”. *Scientific notes of the Volodymyr Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University. Series: Art History*, 2, 171–177 [in Ukrainian].
- Khim'iak, V. A. (2014). *Acting skill. Training*. (Educational and methodical manual). Ternopil: Terno-Graph [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. Yu. (2014). *The Paradox of Kurbas: A Historical-Etymological Synopsis*. Kyiv: Art Ekonomi. (A copy with a gift inscription to V. A. Khim'iak from O. Yu. Klekovkin). V. A. Khim'iak personal archive, unit coll. 15 [in Ukrainian].
- Korniienko, O. Z. (1980). *T. H. Shevchenko Ternopil Theater*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Melnychuk, B., & Shcherbak, L. (2008). Khim'iak Viacheslav Antonovych. In *Ternopil Encyclopedic Dictionary*. (Vols. 1–4). Vol. 3, pp. 546–548. Ternopil: Zbruch [in Ukrainian].

- Papusha, I. (2015). Khim'iak Viacheslav Antonovych. In Shevchenko Encyclopedia. (Vols. 1–6). Vol. 6, p. 607. Kyiv: T. H. Shevchenko Institute of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Sadovska, H. D., & Sobutska, V. Ya. (2007). *Two Pens – One Love*. Ternopil: Zbruch [in Ukrainian].
- Stelmashchuk, Z. M. (2020). Strokes to the creative portrait of People's Artist of Ukraine Viacheslav Khim'iak. *The First Scientific Readings dedicated to the 80th anniversary of the Terebovlya College of Culture and Arts (1940–2020) on the topic: "Educational cultural and artistic space: past, present, prospects"*. *Materials of the Readings, May 12, 2020, Terebovlya*, (pp. 126–128). Kyiv: Melos – Ternopil: FOP Osadcha Yu. V. [in Ukrainian].
- Theatrical Ternopil region. Bibliographic index* (2001). P. K. Medvedyk, V. Ya. Myskiv, & P. K. Ivanko (Compil.). Ternopil: Pidruchnyky i posibnyky [Textbooks and manuals] [in Ukrainian].
- Transcript of S. I. Hordieiev's conversation with People's Artist of Ukraine V. A. Khim'iak (2023, April 10). S. I. Hordieiev's personal archive, unit coll. 17 [in Ukrainian].
- Transcript of S. I. Hordieiev's conversation with People's Artist of Ukraine V. A. Khim'iak (2022, June 20). S. I. Hordieiev's personal archive, unit coll. 15 [in Ukrainian].
- Transcript of S. I. Hordieiev's conversation with People's Artist of Ukraine O. P. Mosiichuk (2023, June 10). S. I. Hordieiev's personal archive, unit coll. 20 [in Ukrainian].
- Vaniuga, L. S. (2019). Viacheslav Khim'iak's directing works with the students of the Department of Theatre Arts of V. Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University. *Literary Ternopil*, 3, 12–18 [in Ukrainian].
- Vaniuha, L. S. (2020). Viacheslav Khim'iak's directing reflections in his work with students. *The First Scientific Readings dedicated to the 80th anniversary of the Terebovlya College of Culture and Arts (1940–2020) on the topic: "Educational cultural and artistic space: past, present, prospects"*. *Materials of the Readings, May 12, 2020, Terebovlya*, (pp. 129–133). Kyiv: Melos – Ternopil: FOP Osadcha Yu. V. [in Ukrainian].
- Zhaleiko, D. M. (2023). Creative meeting of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts' staff with People's Artist of Ukraine, Professor V. A. Khim'iak on May 27, 2023, <https://fb.watch/m0MQYPa5XU/> [in Ukrainian].

Serhiy Hordieiev

Kharkiv State Academy of Culture,
Honoured Artist of Ukraine, PhD in Art Studies, Full Professor,
Head of the Department of Directing
e-mail: sergeygordeyev1402@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-5654-0837

**Viacheslav Khim'iak's acting and pedagogical creativity
in the context of the developing
the Ukrainian theater music and drama school*****Statement of the problem.***

Viacheslav Antonovych Khim'iak (born in 1949) is among the renowned artists of Ternopil region. His name associates with an exceptionally fruitful period in the activity of leading theaters and theatrical universities, including the H. Petrovsky Khmelnytsky Music and Drama Theater (now – M. Starytsky Khmelnytsky Academic Regional Music and Drama Theater), T. Shevchenko Ternopil Academic Drama Theater, S. Krushelnytska Ternopil Music School (now – S. Krushelnytska Ternopil Art Vocational College), and the Department of Theatrical Art of V. Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University. V. A. Khim'iak acting, directing and teaching activities, which have continued from 1974 to the present time, is based primarily on his own creative experience, as well as theoretical and practical achievements of outstanding masters of the Ukrainian psychological theater school (H. Yura, S. Danchenko, B. Kozak, O. Kuzhelny, F. Stryhun, and others). In critical publications dedicated to V. Khim'iak, the issues of stage originality and pedagogical creativity, based on the specifics of his acting views, are revealed only ragmentarily (Korniienko, 1980; Sadovska & Sobutska, 2007; Vaniuha, 2019, 2020; Stelmashchuk, 2020).

Objectives, methods, and novelty of the research.

The stage and pedagogical activity of the artist has not yet become the subject of in-depth scientific research, so this article is the first attempt in this direction. The purpose of the article is to systematize, summarize, supplement, and expand the information about V. Khim'iak's creation and his principles of educating young actors for recreating his image as an actor, director, and theatrical pedagogue, primarily using personal archival materials and interviews.

V. Khim'iak's stage pursuits are based on the creative discoveries of outstanding masters of Ukrainian and foreign theater of the 20th – early 21st centuries, his

“personal” page of aesthetic, professional, methodological searches in the field of acting and directing skills, which organically continue in theatrical pedagogy.

Research results and conclusion.

In the main part of the article, the phases of formation and creative activity of V. Khim'iak as an actor, director, composer and theatrical pedagogue are discussed. It is noted that V. Khim'iak's stage pursuits are based on the creative discoveries of outstanding masters of Ukrainian and foreign theater of the 20th – early 21st centuries, and on his “personal” page of aesthetic, professional, methodological searches in the field of acting and directing skills, which organically continue in theatrical pedagogy. V. Khim'iak, a talented actor who has long been searching for his path in acting and the methods of actor's education, and ultimately found them relying on the pedagogical discoveries of the school of musical and drama theater, played over 100 roles and staged near 50 educational performances, and also nurtured an array of Ukrainian actors and theatrical educators who are successfully working both in domestic theaters and abroad today. Based on the analysis of V. Khim'iak's creative and pedagogical activities, his contribution to the formation and development of the Ukrainian musical-dramatic theatrical school has been determined. In his own pedagogical method, the artist successfully embodied the traditions of Ukrainian acting and discoveries in the field of psychology of creativity. The experience of joint work with famous Ukrainian theater directors – A. Hashinsky, A. Bobrovsky, P. Zahrebelny, A. Horchinsky, F. Stryhun, O. Moseichuk – was of great importance for V. Khim'iak's creative method. V. Khim'iak is recognized as the founder of the Ternopil theatrical school. His multifaceted stage and pedagogical activity and has significantly expanded the creative possibilities of acting and has become an integral part of the national theatrical culture.

Keywords: *Viacheslav Antonovych Khim'iak; actor; stage director; teacher; pedagogue; acting skills; T. Shevchenko Ternopil Academic Music and Drama Theater; V. Khim'iak's theatrical school; Ukrainian theater of the second half of the 20th – early 21st century.*

Стаття надійшла до редакції 3 жовтня 2023 року

Розділ 3.

НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО

УДК 780.647.2.071.4(477.54)

DOI 10.34064/khnum1-6907

Єгоров Єгор Олегович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри історії української та зарубіжної музики
e-mail: egorov.eg1997@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-3716-8977

**Баянна школа О. Міщенка в метафорах та реаліях
творчо-педагогічного процесу**

Статтю присвячено дослідженню характеристик баянної школи заслуженого артиста України, професора Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Олександра Володимировича Міщенка. Визначено теоретичні засади виникнення явища «виконавська школа», генезу баянної школи О. Міщенка та певні механізми спадкоємності традицій навчання баянних виконавців. Задля осмислення сутності школи, яка вивчається, запропоновано погляд на постать її фундатора через призму концепції творчого універсалізму особистості. Використано диференційований підхід до дослідження сфер творчої діяльності О. Міщенка: розглянуто такі його іпостасі, як виконавець, педагог, аранжувальник, дослідник; підсумовано його досягнення у цих напрямках його творчої реалізації. Вперше введено і описано поняття «баянна школа О. Міщенка», окреслено творчі принципи, сформульовано ідею та методіку школи. Виокремлено характерні риси, притаманні перекладенням та виконавським редакціям О. Міщенка. Особливості творчо-педагогічного процесу у класі митця розкрито через метафори та реалії університетського уроку, трактованого як мініатюрне відтворення школи О. Міщенка як цілого, де відображені її ключові параметри. Розглянуто конструктивні характеристики університетського уроку О. Міщенка, котрі постають як складові його школи як системи вмінь і знань, які дозволяють розкрити її авторську специфіку.

Ключові слова: виконавська школа; баянна школа О. Міщенка; виконавське мистецтво; спадкоємність традицій; виконавська майстерність; творча особистість вчителя; творчі принципи; творчий універсалізм.

Постановка проблеми.

Творча постать заслуженого артиста України, професора Олександра Володимировича Міщенка (1956–2018) посідає особливе та поважне місце на мапі харківської баянної школи. Природні обдарування цього непересічного музиканта яскраво та оригінально втілилися у різних гранях його творчої діяльності як виконавця, аранжувальника, науковця і педагога – професора кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Митець пішов з життя зарано, у своїй квітучій порі, але втіливши себе як виконавець в ранзі Майстра і виховавши плеяду талановитих послідовників. Він встиг сформувати власні художні і педагогічні принципи, створити науково-методичний та репертуарний фонд, необхідний для реалізації всіх тих параметрів, які свідчать про створення авторської школи виконавської майстерності – «Баянної школи О. Міщенка», яка у XXI сторіччі набула значення плідної гілки на дереві баянного мистецтва Харківщини.

На жаль, вищенаведена констатація відбувається вже після відходу Вчителя у Вічність як прагнення до осмислення його спадку і життєво-творчого шляху та у продовження суспільного визнання, яке не встигло здійснитися повною мірою за життя Митця.

Метою пропонованої статті є обґрунтування поняття та визначення основних параметрів баянної школи О. В. Міщенка з огляду на багатогранність творчої особистості митця, специфіку його творчо-педагогічного процесу та контекст розвитку баянно-акордеонної педагогіки харківського регіону. Звідси, **завданнями дослідження** є:

- визначення теоретичних засад виникнення явища «виконавська школа» в опорі на ключові положення відповідних наукових праць;

- розгляд механізмів спадкоємності традицій навчання баянних виконавців та генези баянної школи О. Міщенка;

- осмислення сутності його школи через призму концепції творчого універсалізму особистості, для чого сфери творчої діяльності О. Міщенка диференціюються;
- узагальнення досягнень митця у різних його творчих іпостах – виконавця, аранжувальника, дослідника, педагога;
- розкриття поняття «баянна школа О. Міщенка» та окреслення її творчих принципів, ідеї та методики;
- характеристика творчо-педагогічного процесу у класі О. В. Міщенка, а саме уроку як базової форми творчої взаємодії учня та педагога. Заглиблення у таємниці університетського уроку О. В. Міщенка як *художнього дійства* схиляє нас до метафоричного трактування його ходу для відтворення як земного, так і піднесеного змісту уроку.

Актуальність теми дослідження визначається необхідністю поглибленого вивчення виконавських традицій, що формувалися упродовж вже більш ніж 105-річної історії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Однією з її важливих сторінок, ще не досліджених на сьогодні, є творчий внесок заслуженого артиста України, професора О. В. Міщенка у процес розвитку українського баянного виконавства у цілому і харківської баянної школи зокрема.

Отже, виконавська школа як спадкоємність традицій, взаємодія індивідуального і закономірного є *об'єктом* нашого дослідження; баянна школа О. В. Міщенка в контексті її традицій – його *предметом*.

Останні дослідження і публікації за темою. Специфіка висвітлення представленої дослідницької теми полягає в тому, що обґрунтування поняття «баянна школа О. В. Міщенка» започатковане саме автором пропонованої статті у матеріалах дипломної магістерської роботи (Єгоров, 2023). При вивченні життєтворчості О. В. Міщенка ми спираємося на концептуальні дослідження універсальності творчої особистості (Коменда, 2020), харківської баянної школи (Стрілець, 2018; Снедков, 2021; Снедкова, 2021), на публікацію інтерв'ю з О. Міщенком (Гайденко, 2017), довідково-біографічний нарис з «Енциклопедії сучасної України» (Кононова, 2019),

на матеріали, які опубліковані безпосередньо О. В. Міщенком (Міщенко, 2017).

Отже, **наукова новизна** цього дослідження зумовлена тим, що баянна школа О. Міщенка і творча постать її фундатора, які, беззаперечно, гідні ретельного вивчення з огляду на їхню унікальність, до сьогодні не ставали об'єктами уваги у фундаментальних наукових працях.

Методологія дослідження. При оцінці історико-художнього значення виконавської школи О. В. Міщенка в контексті баянного мистецтва харківського регіону ми спиралися на *принцип історизму*; застосування *історіографічного* методу спрямоване на розгляд ключових положень наукових джерел, необхідних для розкриття обраної теми; *біографічний* метод задіяний з метою висвітлення життєвого і творчого шляху О. В. Міщенка; *дедуктивний* підхід орієнтує хід дослідження від з'ясування загальних понять до характеристики більш конкретних; заради осмислення специфіки творчої багатогранності, властивої особистості О. В. Міщенка, введено наукову концепцію діяльнісного універсалізму О. І. Коменди (2020).

Виконавське мистецтво, подібно до інших явищ і світобудови у цілому, перебуває у постійному розвитку, підкоряючись законам циклічності і процесуальності. Вони повною мірою відображаються у принципі спадкоємності традицій, що скеровують цей розвиток: вбираючи попередній досвід, наступні покоління через індивідуальні творчі відкриття формують нові культурні надбання. Саме спадкоємність як наслідування прикладу і досвіду Майстра, вкладаючи у молоді душі Прометееву іскру палаючого натхнення, поєднує мистецькі генерації у нескінченний ланцюг самовдосконалення, забезпечує кристалізацію найжиттєздатніших норм і форм, цінність яких стає навічно актуальною.

Аналізуючи дію механізму мистецької спадкоємності у музичному мистецтві як онтологічну і гносеологічну проблему, доречно звернутися до поняття «школа», широко вживаного у науковій теорії і практиці, зокрема у сфері педагогіки. Це поняття «застосовується з різних науково-теоретичних, соціально-освітніх, організаційно-громадських позицій, має багатовекторний спектр відповідних

дефініцій. Завдяки різноспрямованості змісту, неоднорідності та різному рівню наукового узагальнення сутність поняття “школа” може розкриватися на макро- та мікрорівнях пізнання мистецтва, а саме: загальної теоретичної сутності в єдності її галузевих складових та в одному з видів гуманістичної діяльності» (Гуральник, 2011: 24). «Саме безперервність розвитку школи, обумовленість традиційного та індивідуально неповторного, нормативного і концептуально-новітнього забезпечує її продовження, динаміку, соціальну значущість, унікальність» (там само). Отже, поняття «школа» охоплює всі рівні здобуття та передачі творчого досвіду від генерації до генерації.

Подумки рухаючись вздовж умовної дедуктивної «лінії» розгортання змісту наукового поняття «школа», від його загального смислового обсягу до більш конкретного у сфері музичного мистецтва, доречно визначити зміст поняття «музично-педагогічна школа».

Н. П. Гуральник таким чином формулює сутність цього явища: «Музично-педагогічна школа – це обмежена за кількістю осіб і специфічною діяльністю соціальна група, яка існує реально або на свідомому (віртуальному) рівні через покоління митців, кожний індивідуум якої поєднаний в ній системою нормативних педагогічних дій конкретного виду музичної діяльності в межах суспільно-історичного та власного досвіду й творчих новацій, що організовані у процесі міжособистісного спілкування майже рівноправних партнерів (педагог-студент) “на музичній моделі” в певних історичних умовах, у структурі відповідних закладів освіти і детермінуються наступністю» (Гуральник, 2011: 66).

Рухаючись далі, доцільно вийти на рівень індивідуалізації постатей учасників віртуальної моделі «вчитель-учень» в одному з її різновидів – «педагог-студент». В ідеальному випадку, постать Вчителя набуває ознак яскравої пасіонарної особистості, прикладу для учнів, а модель «вчитель-учень» тлумачиться як продуктивна умова формування процесу навчання. У мистецьких колах виникає своєрідний «егрегор» педагога – очільника пізнавального процесу, продовжувача фундаментальних традицій у професійній сфері, зокрема, творця неповторного музичного мислення і стиля

виконання. Такі властивості обумовлюють формування навколо творчої особистості педагога як своєрідного центру тяжіння, «сонця», що притягує до себе за законами доцентрового руху «малі планети» – учнів, *індивідуальної* мистецької виконавської школи. У метафоричному сенсі, музично-виконавська школа постає як своєрідний «всесвіт» або «сонячна система», «гармонія сфер», утворена навколо «космічного центру», у функції якого виступає *постать Вчителя* – видатного музиканта.

У контексті виконавської школи спрацьовує ще один закон: досягши досконалої індивідуальної форми існування, колишні учні («малі планети») самі перетворюються на світила, навколо котрих складаються нові професійні «сонячні системи». Примноження масштабів виконавського «всесвіту» – один із найбажаніших наслідків діяльності очільника виконавської школи, який підняв колишніх адептів до рівня нових творців сузір'їв майбутніх геніїв.

Ж. Дедусенко розцінює явище виконавської школи як особливого типу комунікацію, що здійснюється у синкрезисі двоєдиного процесу – творення і навчання творчій діяльності, осмислюючи виконавську школу як «діасинхронічний колектив», як «реально чи віртуально існуючу спільність суб'єктів, члени якої об'єднані за двома ознаками», а саме – спільність виконавської моделі, рольові функції вчителя та учня. Названі ознаки «концентруються навколо єдиного ядра – комунікації, у зв'язку з чим актуалізуються проблеми традиції, спадку, внеску, наступності, тобто наукові питання, що є предметом культурологічних досліджень» (Дедусенко, 2002: 20).

Типологічну класифікацію виконавських шкіл надає В. Заєць. Вчений виокремлює такі типи, як: *емпіричні школи, описані не самим вчителем, але іншими авторами, можливо, учнями; емпіричні, розроблені вчителем у вигляді методичних рекомендацій; авторські науково-практичні виконавські школи, засновані на написаній теорії, створеній вчителем* (цит. за: Давидов, 2010: 159).

Олександр Володимирович як фундатор *авторської* виконавської школи – один з найяскравіших представників регіональної *харківської баянної школи*, яка наразі співіснує в нашій країні ще з трьома школами: «Нині в Україні діють чотири регіональні баянні

школи: київська, одеська, львівська, харківська. (П'ята школа – донецька, з відомих причин втратила свої позиції)», – зазначає А. Стрілець (2018: 146).

У цьому сузір'ї баянних шкіл України особлива роль належить розташованій у її східному центрі – Харкові. Як підкреслює А. Стрілець, «Харків, як регіональний центр розвитку академічного виконавства на баяні, відомий ще з початку 20-х років ХХ ст. Перший в Україні клас народних інструментів відкрито 1920 року у музичній Профшколі № 2 Володимиром Андрійовичем Комаренком, а вже через рік професійне навчання здійснювалося у шести профшколах. 1927 року в Харкові було проведено Перший всеукраїнський конкурс гармоністів. У 1934 р. клас баяна відкрито у Харківському музичному училищі, а у 1943 р. – у спеціалізованій дитячій музичній школі. Але повноцінне формування оригінальної “харківської школи гри” почалося з відкриттям класу баяна при оркестровій кафедрі Харківської консерваторії в 1951 році, який і став верхівкою сформованої ланки підготовки професійних кадрів – виконавців на баяні і викладачів. Засновником класу баяна став Л. М. Горенко (1925–1989), який на той час працював солістом Харківського обласного радіо та був завзятим популяризатором баяна» (Стрілець, 2018: 146).

Іншою визначною творчою особистістю у процесі становлення харківської баянної школи став В. Я. Подгорний (1928–2010). А. Стрілець влучно зазначає: «Саме його неповторний композиторський і виконавський стиль, починаючи з другої половини 50-х – початку 60-х років минулого століття, назавжди змінив методику викладання гри на інструменті, виконавські пріоритети, підходи до транскрипції та перекладень творів для баяна, “гармонічне мислення” і культуру звуковидобування баяністів Харкова» (Стрілець, 2018: 146–147). Майже всі визначні представники харківської школи минулого та сучасності, так чи інакше, – прямі або через досвід поколінь послідовники В. Я. Подгорного.

З ім'ям цього славетного корифея баянного мистецтва нерозривно пов'язане артистичне становлення Олександра Міщенка. Саме у Володимира Яковича почав він своє навчання 15-річним

учнем Харківського музичного училища, продовживши його як студент Харківської консерваторії. Вважається, що О. В. Міщенко усвідомив та окультував принципи «школи Подгорного», успадкувавши та розвинувши їх, а згодом створивши і власну виконавську школу, яка у XXI сторіччі продовжує давати свої плоди, які б не зросли без пильної турботи В. Я. Подгорного.

Продовжуючи метафоричні порівняння, зауважимо, що, подібно повному життєвих сил дереву, котре невпинно зростає, школа теж має перебувати у стані постійної розбудови. У ході цього процесу, орієнтуючись на запити сучасності та спираючись на підґрунтя усталеного, народжуються нові творчі підходи та принципи, кристалізуються життєздатні методика та ідеї.

Серед *творчих принципів* авторської школи виконавської майстерності О. В. Міщенка рельєфно виділяються такі:

- загострена увага до побудови форми та драматургічного розвитку твору;
- активізація емоційного переживання музики згідно її процесуальності;
- пошук рівноваги у співвідношенні емоційного і раціонального планів;
- високі вимоги до культури звуковидобування;
- ретельний пошук виконавських засобів виразності (артикуляція, динаміка, темп, метроритм, реєстрування);
- прагнення до технічної бездоганності (особлива увага до вибору аплікатури, міховедення, посадки та постановки);
- відпрацювання дрібних інтонаційних побудов;
- теоретичний аналіз твору;
- теоретичне усвідомлення практичної сфери виконавства.

Сформульовані творчі принципи є безпосереднім відображенням виконавської майстерності, безмежності таланту і досвіду Майстра. Маючи конкретний прикладний характер, вони підпорядковані загальному методичному спрямуванню та етичній ідеї школи.

• *Загальна методична орієнтація школи* – направлення студента таким чином, щоб він будував власну виконавську концепцію, переконливу інтерпретацію твору, формував індивідуальну

культуру звуковидобування, активізував своє мислення.

- Висока *ідея* школи О. Міщенка – допомога студенту піднятися до рівня *Музиканта*, прищеплення високих моральних якостей та духовний розвиток.

Як вже йшлося, очільник виконавської школи є своєрідним «*центром тяжіння*», тому для вивчення особливостей авторської школи необхідним є усвідомлення якостей творчої особистості її фундатора. Незалежно від типу виконавської школи, *вчитель* є її ключовою постаттю. У нашому контексті *вчитель* – видатна особистість із значним виконавсько-педагогічним досвідом, самобутнім поглядом на світ, унікальними творчими принципами та розвиненою інтуїцією, філософічністю мислення, багатою художньою фантазією, доскональними технічними можливостями. За формуванням подібних якостей стоїть дійсно напружене творче життя і постійний саморозвиток, важка робота, яка аж ніяк не обмежується здобуттям музично-педагогічної освіти, вбирає в себе досвід декількох видів музичної діяльності, а також захоплення іншими сферами мистецтва, напрямками філософсько-наукового знання. Такий тип особистості вчителя визначається як *універсальний* (Коменда, 2020), і йому цілком відповідає творча особистість О. В. Міщенка, в якій рельєфно проявлені іпостасі *виконавця, педагога, аранжувальника, дослідника*. Їх органічне поєднання в одній особі дозволяє вважати О. В. Міщенка *універсальною творчою особистістю*.

Заслужений артист України, професор, концертний виконавець, лауреат міжнародних конкурсів, ансамбліст, відомий викладач, автор навчальних посібників і публікацій з теорії та практики виконавства на баяні, майстер перекладень творів для ансамблю баяністів, член Національної музичної спілки України, Олександр Володимирович Міщенко – яскрава «зірка» на небосхилі баянно-акордеонного мистецтва Харкова і України, сяйво якої не тьмяніє і поза українським баянним простором.

Усвідомити ознаки індивідуальних проявів *універсальності творчої особистості* в діяльності О. В. Міщенка допомагають спостереження О. І. Коменди (2020), яка виокремлює *провідні та допоміжні* види діяльності митців у динаміці їх творчого шляху.

Розглядаючи постать О. В. Міщенка крізь призму теорії особистісного універсалізму, звернемо увагу на *артистичну* природу обдарованості музиканта як *провідну* серед властивих йому творчих проявів. Серед викладачів харківської баянної школи усіх генерацій О. В. Міщенко залишається єдиним, хто мав звання *заслуженого артиста України*. Підкреслимо, що це високе звання є відзнакою саме виконавського таланту музиканта.

Потужний виконавський потенціал О. Міщенка був помітним ще у студентські роки. За численними свідченнями сучасників, саме про цього свого учня В. Я. Подгорний відгукувався як про найкращого у той час. Відомість Олександра Володимировича як зрілого виконавця, перш за все, пов'язана з його концертною діяльністю в дуеті з іншим легендарним баяністом – І. І. Снедковим. Дебют ансамблю відбувся 1979 року, після чого віртуозне мистецтво обох виконавців отримало широке і стійке визнання в нашій країні та за її межами. У фондах державних радіокомпаній містяться 49 записаних дуетом творів різноманітних стилів і жанрів. Наприкінці ХХ століття (в 1999 році), після 20 років успішної діяльності, дует завершив свої виступи. І. І. Снедков перейшов до інших форм ансамблевого музикування, тоді як О. В. Міщенко продовжив свою виконавську діяльність, виступаючи як баяніст-соліст із різними оркестрами (всього в його сольній кар'єрі їх було вісім) та диригентами Києва та Харкова (наявні відомості про 12 диригентів). Ансамблеву діяльність О. Міщенко також продовжував, виступаючи в дуеті із кларнетистом С. Низькодубом, піаністкою М. Чернявською, а також у складі інструментального квінтету.

Знаковою подією цього періоду став у 2010 році запис компакт-диска, на котрому містяться виступи О. В. Міщенка з Національним оркестром народної і популярної музики (під орудою С. Литвиненка). На цьому компакт-диску записані, зокрема, твори крупної форми – «Концертино-ритміко» І. Гайденка і Концерт № 2 для баяна з оркестром А. Гайденка, а також оригінальні композиції В. Власова, Р. Гальяно, Л. Корхі. Присвячені О. В. Міщенку віртуозні концертні твори композиторів-харків'ян, батька і сина Гайденків, Анатолія та Ігоря, є об'єктивним визнанням виконавського таланту баяніста.

Названі композиції у виконанні О. В. Міщенка в якості соліста увійшли до фонду Національної радіокомпанії України.

У підсумку, у творчому арсеналі Міщенка-виконавця – 55 фондових записів, які наразі є унікальними свідченнями виконавського мистецтва Олександра Володимировича, котре приваблює інтелектуальною осмисленістю та естетичною досконалістю гри, емоційно-раціональною збалансованістю, високою культурою звуковидобування.

Досконала виконавська майстерність і набутий багатий концертно-артистичний досвід сприяли реалізації музиканта в іншій іпостасі його діяльнісного універсалізму – *педагогічній*. Серед численних вихованців його спеціального класу – лауреати національних та міжнародних конкурсів І. Нікулін, В. Зеленюк, В. Луньов, Ю. Мараховський, Д. Шаршонь, М. Шейко, М. Величко, В. Василенко, А. Пожога, Д. Жаріков, Р. Столбунов, О. Бурдюг, В. Султанбеєв, М. Борзенко; лауреати фольклорних фестивалів – А. та В. Гейко; студенти останніх років – І. Плюшко, С. Петухов, Є. Єгоров та інші. О. В. Міщенко був магнетичною натурою, до нього тягнулися навіть ті, хто фактично не являвся його учнем. Олександр Володимирович був щирий і відкритий до цієї дружби, міг дати влучний коментар, об'єктивну оцінку та корисну пораду. За це його любили і часто запрошували у якості члена журі на різноманітні конкурси, на численні майстер-класи, як головуючого державних іспитів, як лектора.

У педагогічній сфері, як і у виконавстві, Олександр Володимировичу також була притаманна певна багатогранність: окрім спеціальних класів баяна і ансамблю, він вів клас диригування та методику викладання гри на баяні. Заняття з методики викладання баянної гри О. В. Міщенко проводив за власним лекційним планом, структура якого охоплювала найважливіші практично-методичні питання, починаючи від самого першого знайомства учня з інструментом. Як людина широкої ерудиції, на уроках Олександр Володимирович проводив цікаві культурні паралелі та ілюстрував їх прикладами зі зразків світової музики, які блискуче виконував на баяні. Змістовною гранню педагогічної діяльності О. В. Міщенка був і диригентський клас. Хоча митець сам і не був практикуючим

диригентом, але багато співпрацював з різними оркестрами як соліст, тому був надзвичайно ерудованим і теоретично оснащеним у цьому плані.

Ще одна яскрава грань творчості О. В. Міщенка представлена його діяльністю *аранжувальника*, адже вона сприяла розвитку баянної школи Майстра і утворенню цілого пласту репертуару для баяна та ансамблю баяністів. Факт наявності власної репертуарної бази є увиразненням самодостатності та здатності школи до певної автономії. Багаторічна творча співдружність з надійним напарником по дуету І. Снедковим, плідна концертна діяльність, постійний творчий пошук та практична апробація творів зробили Олександра Володимировича майстром цієї справи.

Перекладенням та виконавським редакціям О. Міщенка притаманні такі риси:

- практична зручність та певний раціоналізм викладання;
- уникання фактурного перенавантаження;
- гармонійне розподілення функцій соліста і супроводу;
- розподіл музичного матеріалу в партіях на засадах паритетності та рівноправ'я шляхом чергування їхніх ролей;
- тембральне розмаїття;
- розподілення тембральних функцій між мелодією, контрапунктами, акомпанементом;
- підбір та використання таких засобів виразності, які б відтворювали звучання інструменту-оригіналу;
- увага до артикуляції та її графічна фіксація у нотному тексті.

Потрібність підсумувати власний потужний виконавський досвід, а також певний науковий хист, розвинути який допомогло навчання на історико-теоретичному відділенні, стимулювали невтомну працю О. В. Міщенка як *дослідника*, автора численних публікацій з питань психології, теорії та практики виконавства на баяні, низки навчальних посібників та нотних збірок, де містяться і його майстерні перекладення для баяна шедеврів світової музики. Серед цих видань – «Початкове музичне виховання в класі баяна», «Психологічні особливості ансамблевого музикування», «Перекладення музичних творів для дуету баянів», «Інтерпретація музики

Бароко ансамблем баяністів», «Регістрування в ансамблі баяністів», «Деякі особливості ансамблевої техніки в ансамблі баянів», «Концертні твори для дуету баяністів»; також у співавторстві з М. Й. Імханицьким – «Вдосконалення ансамблевої майстерності баяніста», «Виховання навичок інтонування на баяні», три випуски методичного посібника «Дует баяністів (питання теорії і практики)» з нотами, у тому числі в аранжуваннях О. Міщенко, та інші. Основна концепція більшості цих видань – перекладення та виконавська редакція вибраних творів для дуету (ансамблю) баяністів, методичні рекомендації з оволодіння технікою гри на баяні та пояснення щодо їх виконання. Загалом О. В. Міщенко належать *понад 40 публікацій* з питань психології, теорії, практики музичного виконання.

В останні місяці життя О. В. Міщенко підготував до друку і видав за власний кошт «Школу технічної майстерності та ладо-гармонічного мислення баяніста» (II том) В. Я. Подгорного, чим віддав останню шану своєму славетному Вчителеві. Подяка і шана «довжиною в життя» втілювалися у постійній пропаганді та популяризації О. В. Міщенком творчості Володимира Яковича і у продовженні та розвитку ним сталих принципів «школи Подгорного». Свою власну педагогічну школу він немов би перевіряв на міцність, зіставляючи її з викладацькими принципами В. Я. Подгорного – визнаного майстра баянного мистецтва.

Базовою та усталеною формою взаємодії Вчителя і учня у рамках учбового процесу є *урок*. З метою розгляду більш конкретних особливостей педагогіки О. В. Міщенко доцільно розглянути *специфіку його уроку*, який поставав, насамперед, як концентрований вияв властивих музиканту виконавських принципів. Урок як об'єктивна форма університетського навчання специфікується в залежності від характеру і масштабу творчого мислення і обдарування Учителя і можливостей учня, набуваючи діалогічних ознак.

Урок баянної гри від О. В. Міщенко – мініатюрне відтворення його школи як цілого, в якому відображені її ключові параметри. Тому розгляд конструктивних елементів уроку, що постають як складові школи як системи умінь і знань, є *необхідним завданням* при розкритті особливостей авторської школи О. В. Міщенко.

Спираючись на досвід навчання у класі О. В. Міщенка, який тяжів до філософського і, водночас, художнього усвідомлення баянного мистецтва, ми пропонуємо тлумачення його університетського уроку як процесу *творення і навчання творчій діяльності*. Уроки О. В. Міщенка ніколи не мали лише вузько навчального характеру, переростаючи у відкриття раніше непізнаних професійних горизонтів, художнього Всесвіту, призначеного лише для посвячених. Метою Вчителя було «творення» індивідуальності учня, розкриття часто невідомих йому самому потенціальних можливостей.

Урок від О. В. Міщенка ніколи не мав суто формального дидактичного характеру, перетворюючись на сумісну, сповнену пізнанням професійних таємниць захоплюючу «прогулянку» по лабіринтах професії, що передбачала необхідність взаємодії вчителя та учня, поєднання їх творчих зусиль. Упродовж такої «прогулянки» Учитель спрямовував учня до пошуків «*Святого Граалю*», прихованого у безмежній душі Баяну, спонукаючи того, хто навчається, до саморозвитку і знаходження власного шляху до розкриття звукової досконалості музичного інструмента. Отже, університетські уроки Вчителя вирізняло *романтичне* тлумачення сумісного творчого спілкування з учнем. Сполучною ланкою у цьому процесі поставав *баян* – немов своєрідна зачарована призма, крізь яку розкривалися технічні і духовні багатства світу музики; немов посередник, завдяки котрому відбувалося таїнство мистецького діалогу між Вчителем і учнем, де останньому відкривалося Прекрасне у його раніше незнаній художній досконалості.

Водночас, уроки О. В. Міщенка вирізняли *конструктивність і цілеспрямованість, раціоналізм і аналітизм*. Як блискучий практик і науковець, Учитель мав здатність у ході уроку чи консультації лаконічно і концентровано визначити головне, сфокусувати увагу учня на подоланні конкретних недоліків (деталей), влучно сформулювати завдання на майбутнє, пояснити шляхи їх виконання, допомогти досягти певного успіху вже упродовж уроку.

Як першокласний виконавець, Майстер часто використовував як навчальний метод показ на інструменті, ділився виконавськими секретами, пропонував варіанти аплікатури, демонстрував

різноманітні тонкощі звуковидобування та міховедення. Неабияке зацікавлення студентів викликало виконання ним органічних, клавірних, фортепіанних, скрипкових композицій, відтворення оркестрових барв, а також характерних прийомів харківської баянної школи – педалізації окремих звуків, прийому «битого скла» при виконанні акордів тощо.

Разом із цим, Вчитель спонукав учня до того, щоб отримані знання та опановані навички студент *засвоїв на рівні їх власного осмислення*. Тобто, щоб у майбутньому він мав здатність вирішувати творчі завдання самостійно, спираючись на якісно засвоєний досвід попереднього періоду навчання. Такому якісному опануванню навичок роботи з музичним матеріалом сприяли високоінтелектуальний, і, водночас, доступний стиль подачі знань, широке асоціативне коло, послідовність, структурність, що вирізняли творче мислення О. В. Міщенка-викладача.

Якщо представити *виконавську школу О. В. Міщенка метафорично*, то її уособленням постане художній *Всесвіт*, що складається з безлічі «*атомів*» (фрагментів досконалості) – *уроків*, які, у свою чергу, і виступають основною комунікативною ланкою між вчителем і учнем. Переходячи з метафоричного рівня до філософсько-конструктивного мислення, зазначимо, що сам по собі урок, *урок як такий постає лише як форма*, котра може бути наповненою як земним, так і Піднесеним змістом. Саме *Вчитель* у взаємодії з *учнем* наповнює урок тим змістом, який відбиває масштаб обдарованості обох учасників *процесу переходу від звичайного до унікального*, коли вербальне втрачає свою формальну посередницьку якість, віддаючи свою функцію музичній метафізичній сутності – голосу мудрого нескінченного Всесвіту.

Своєрідність школи О. В. Міщенка полягає у тому, що цей видатний музикант пробуджував сам *Дух баянного мистецтва*, розкриваючи таємниці *сходження до вершин* музичного виконавства, досягнення яких уможливилось завдяки усвідомленню й використанню всіх існуючих шляхів до досконалості – практичного, науково-інтелектуального, емоційно-художнього в їх синтетичній єдності.

Висновки.

Отже, охарактеризовані вище творчі іпостасі Вчителя (*виконавець, педагог, аранжувальник, дослідник*), корелюючи між собою протягом його тривалої музично-педагогічної діяльності, дозволяють констатувати існування **баянної школи О. В. Міщенка**, де її очільник – яскрава особистість, досвідчений концертний виконавець, а сама школа має *рельєфні творчі принципи, спільність виконавської моделі, науково-методичну базу, декілька поколінь вихованців-послідовників*, що цілком відповідає всім критеріям, які висуваються поняттям «школа».

Якщо звернутися до метафоричного стилю у спробі узагальнення особливостей школи О. В. Міщенка, то її можна уподібнити своєрідному свічаду, у глибинах якого віддзеркалений «портрет» її фундатора як *універсально обдарованої творчої особистості*.

Серед численних творчих обдарувань митця як *провідну* відзначимо його *виконавську* іпостась, що підтверджує звання заслуженого артиста України, володарем якого був О. В. Міщенко. У той же час, багатство музичної та інтелектуальної обдарованості Майстра дозволило реалізуватись також іншим його творчим іпостасям: *аранжувальника, дослідника, педагога* (за концепцією творчого універсалізму особистості О. Коменди, 2020, – *допоміжним*).

Саме власна творча потужність як *виконавця* підштовхує О. В. Міщенка до створення *авторської* художньої школи, де засадничі творчо-педагогічні принципи, успадковані ним від свого вчителя В. Я. Подгорного, набувають не тільки *практичного*, але й *теоретичного* розвитку, спрямовуються на *формування, насамперед, концертно-виконавських навичок* музиканта-баяніста, розкриття його *композиторського таланту* та *наукового-теоретичного* мислення, яке допомагає створити переконливу інтерпретацію твору.

Натхненно та плідно працюючи як *аранжувальник*, О. В. Міщенко збагатив баянний репертуар численними новими перекладеннями та виконавськими редакціями значної кількості музичних композицій (особливо для ансамблю баяністів), тим самим він створив окремий репертуарний фонд і власної баянної школи, а його *дослідницькі* пошуки стали її науково-методичним підґрунтям.

Свідомістю існування авторської школи виступають не лише її унікальні творчі принципи, а також їх наслідування і розвиток у мистецтві спадкоємців. Упродовж 38 років, беззмінно працюючи на кафедрі народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, О. В. Міщенко виховав декілька поколінь гідних послідовників та носіїв виконавського досвіду. Саме у спілкуванні з учнями, у творчо-педагогічному процесі, основною комунікаційною формою якого є університетський урок як мініатюрне відтворення художнього *Всесвіту митця* з його ключовими властивостями, виконавська школа Майстра набула своїх рельєфних творчих принципів.

Формуючи індивідуальні параметри, авторська виконавська школа, разом з тим, може існувати як частина більш масштабної школи, нести її загальні фундаментальні характеристики. Слід констатувати, що у XXI столітті баянна школа О. В. Міщенка як органічна складова харківської школи баянно-акордеонного мистецтва не тільки не втратила свого значення, а й набула нової актуальності, плідно продовжуючись у творчості сучасних харківських баянних виконавців.

Перспективи нашого дослідження полягають у подальшому більш поглибленому вивченню баянної школи О. В. Міщенка і творчої особистості її фундатора.

ЛІТЕРАТУРА

- Гайдено, А. П. (2017). Штрихи до портрета Олександра Міщенка (до 60-річчя від дня народження). У зб. *«Виконавське музикознавство»*. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського, М. А. Давидов (Ред.), вип. 23, сс. 26–35. Київ; Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М.
- Гуральник, Н. П. (2011). *Науково-педагогічна школа піаністів у теорії та практиці музичної освіти і виховання*. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова.
- Давидов, М. А. (2010). *Виконавське музикознавство: енциклопедичний довідник*. Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня».

- Дедусенко, Ж. (2002). *Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Єгоров, Є. (2023). *Баянна школа О. Міщенка: творчі принципи*. (Магістерська робота). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Коменда, О. І. (2020). *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі*. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Кононова, О. В. (2019). Міщенко Олександр Володимирович. *Енциклопедія сучасної України*. (Онлайн-видання). URL: <https://esu.com.ua/article-68090>
- Міщенко, О. В. (2016). *Концертные произведения для дуэта баянистов*. Харків: Мадрид.
- Снедков, І. І., Снедкова, Л. А. (2021). Етапи розвитку та типологічні ознаки сольного виконавства харківської баянної школи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 59, 51–66. DOI: 10.34064/khnum1-5904
- Снедкова, Л. (2014). Дует баяністів як різновид ансамблевого музикування в Слобожанщині. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 41, 380–391.
- Стрілець, А. (2018). Харківська регіональна школа гри на баяні (акордеоні): історія, виконавські пріоритети, персоналії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 49, 141–156.

REFERENCES

- Haidenko, A. P. (2017). Touches to the portrait of Oleksandr Mishchenko (for the 60th anniversary of his birthday). In *“Performing Musicology”*. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, M. A. Davydov (Ed.), vol. 23, pp. 26–35. Kyiv; Nizhin: Publisher PP Lysenko M. M. [in Ukrainian].
- Huralnyk, N. P. (2011). *Scientific and pedagogical school of pianists in the theory and practice of musical education and upbringing*. Kyiv: Publishing House of National Pedagogical Drahomanov University [in Ukrainian].
- Davydov, M. A. (2010). *Performance musicology: an encyclopedic guide*. Lutsk: VAT “Volynska oblasna drukarnia” [in Ukrainian].
- Dedusenko, Zh. (2002). *The performance piano school as a kind of cultural tradition*. (Extended abstract of Doctoral diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].

- Yehorov, Ye. (2023). *O. Mishchenko's bayan school: creative principles*. (Master's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Komenda, O. I. (2020). *Universal creative personality in Ukrainian musical culture*. (Doctoral diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Kononova, O. V. (2019). Oleksandr Volodymyrovych Mishchenko *Encyclopedia of modern Ukraine*. (Online edition). URL: <https://esu.com.ua/article-68090> [in Ukrainian].
- Mishchenko, O. V. (2016). Concert works for a duet of button accordion players. Kharkiv: Madryd [in Russian].
- Sniedkov, I. I., Sniedkova, L. A. (2021). Stages of development and typological features of solo performance of the Kharkiv button accordion school. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 59, 51–66. DOI: 10.34064/khnum1-5904 [in Ukrainian].
- Sniedkova, L. A. (2014). Duet of button accordion players as a kind of ensemble music making in Slobozhanshchyna. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 41, 380–391 [in Ukrainian].
- Strilets, A. (2018). Kharkiv regional school of playing the bayan (accordion): history, performance priorities, personalities. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 49, 141–156 [in Ukrainian].

Yehor Yehorov

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the History of Ukrainian and Foreign Music Department
e-mail: egorov.eg1997@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-3716-8977

O. Mishchenko's button accordion school in metaphors and realities of creative and pedagogical process

Statement of the problem.

The creative figure of the Honored Artist of Ukraine, Professor Oleksandr Volodymyrovych Mishchenko (1956–2018) occupies a special and respected place on the map of the Kharkiv button accordion school. O. Mishchenko embodied himself vividly and originally in various forms of creative activity:

as a performer, teacher, arranger, researcher. For 38 years, he worked at the Department of Folk Instruments of Ukraine at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts teaching the special button accordion class, ensemble, conducting, methods of schooling the bayan / accordion playing. In the 21st century, “Oleksandr Mishchenko’s Button Accordion School” has confirmed its relevance as a fruitful branch on the spreading tree of bayan art of the Kharkiv region.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the proposed article is to substantiate the concept and define the main parameters of O. Mishchenko’s accordion school in view of the versatility of the artist’s creative personality, the specifics of his creative and pedagogical process, and the context of the development of accordion pedagogy in the Kharkiv region. In order to reveal the specifics of the creative and pedagogical process of the performance school by O. Mishchenko, the principle of historicism, biographical method, and deductive approach were introduced into the study, as well as the scientific concept of “activity universalism”, which was developed by O. Komenda (2020). The scientific novelty of the study topic lies in the fact that O. Mishchenko’s button accordion school and the creative figure of its founder have not yet become the objects of fundamental scientific research.

Research results.

Based on the concept of creative universalism of the individual (Komenda, 2020), a differentiated approach to the study of the spheres of O. Mishchenko’s creative activity was used: his hypostases such as performer, teacher, arranger, researcher were considered; his achievements in these spheres of his creative realization were summarized. For the first time, the concept of “O. Mishchenko’s button accordion school” was introduced and described, creative principles were outlined, the idea and methodology of the school were formulated. Characteristic features inherent in arrangements and performance editions by O. Mishchenko are singled out. The peculiarities of his creative-pedagogical process are revealed through metaphors and the realities of a university lesson, interpreted as a miniature reproduction of O. Mishchenko’s school as a whole, where its key parameters are reflected.

Conclusion.

The long fruitful musical and pedagogical activity of O. Mishchenko allows us to ascertain the existence of his author’s button accordion school, which has relief creative principles, a common performance model, a scientific and methodological base, several generations of pupils, that fully meets to all the criteria put forward by the concept of “school”.

If we turn to a generalizing metaphor, then the school by O. Mishchenko can be likened to a kind of a mirror, in the depths of which is reflected the "portrait" of its founder as a universally gifted creative personality. Among the numerous talents of the artist, we should note his performance gift as the leading one, which confirms his high title of Honored Artist of Ukraine. It is his own creative power as a performer that pushes O. Mishchenko to produce an author's art school, where the creative and pedagogical principles inherited by him from his Kharkiv teacher, the legendary accordionist V. Ya. Podgorny, acquire not only practical, but also theoretical development, and ones called to form, first of all, the concert performance skills of a bayan player, to disclose of his compositional talent and scientific and theoretical thinking, which helps to create a convincing interpretation of a musical piece.

Keywords: *performance school; O. Mishchenko's button accordion school; performance arts; continuity of traditions; performance skills; creative personality of the teacher; creative principles; creative universalism.*

Стаття надійшла до редакції 9 листопада 2023 року

УДК 781.63 (477)

DOI 10.34064/khnum1-6908

Кисляк Богдан Миколайович

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

**Імпровізація в освітньому просторі
сучасного баянно-акордеонного мистецтва**

Відсутність достатньої уваги до мистецтва імпровізації в освітньому просторі сучасного баянно-акордеонного мистецтва стала причиною того, що на сьогодні не сформовані чіткі методичні підходи, спрямовані на розвиток імпровізаційних навичок виконавців, не уніфіковані відповідні навчальні програми, що призводить до недостатнього рівня майстерності у багатьох музикантів у цьому доволі складному виді мистецтва. Метою цього дослідження є обґрунтування впровадження імпровізації в навчання баяніста-акордеоніста шляхом наголошення на її вагомій ролі у формуванні музичного мислення і розкритті творчого потенціалу виконавця. Охарактеризовано методики, які поєднують традиційні та інноваційні підходи до викладання імпровізації. Наукова новизна статті пов'язана з певним браком публікацій, що стосувалися б саме імпровізації на баяні та акордеоні. Результати дослідження дозволяють стверджувати, що впровадження вивчення імпровізації в освітній процес сприяє розвитку творчих здібностей, музичної свободи виконавців, їх особистісному росту, дозволяючи їм виразити свій унікальний музичний стиль. Опанування імпровізаційних навичок вимагає систематичної практики, використання спеціальних методик та вправ. Освітні підходи до викладання імпровізації включають інтеграцію її в загальний план навчання, створення спеціальних курсів та майстер-класів, використання системи творчих завдань з їх поступовим ускладненням, а також створення сприятливої психологічної атмосфери для розвитку творчості.

Ключові слова: *імпровізація; баянно-акордеонне мистецтво; підхід до навчання; освітній простір; творчість; музичне самовираження; методика.*

Постановка проблеми.

У сучасному світі роль мистецтва й освіти надзвичайно важлива для загального розвитку культури суспільства. Баянно-акордеонне мистецтво, яке, безперечно, є самобутньою формою музичної творчості, в освітніх питаннях вимагає певної уваги. Одним із важливих аспектів в навчанні гри на баяні / акордеоні є імпровізація – творчий процес, що відкриває нові можливості для індивідуального розвитку музикантів. У сучасних освітніх програмах імпровізації в баянно-акордеонному мистецтві не приділяється достатньо уваги. Це викликає необхідність дослідження та розгляду питань, пов'язаних із впровадженням імпровізації в освітній процес, розробки ефективних методик викладання, а також виявлення потенційних переваг та викликів, які виникають у цьому зв'язку.

Останні дослідження і публікації за темою. На сьогодні існує значна кількість досліджень, присвячених різним аспектам акордеонного і баянного мистецтва, а також – загальним педагогічним принципам, урахування яких може стати в нагоді під час розробки навчальних курсів, присвячених імпровізації. Наприклад, у працях таких авторів, як А. Береза (2010), Л. Бороденко (2020), В. Єремєєва (2015), Н. Мозгальова (2010), О. Олексюк & М. Ткач (2009), С. Сергєєв, А. Рошупкін (2015) піднімається питання відповідності педагогічних процесів сучасним вимогам до підготовки фахівців, індивідуалізації навчання як чинника створення технологічних систем професійної підготовки вчителя, сучасних дієвих методів обміну професійним досвідом (майстер-класи, круглі столи тощо), побудови дієвої моделі освітнього процесу з урахуванням індивідуальних особливостей студентів.

Педагогічним аспектам баянно-акордеонного мистецтва, специфіці навчання гри на цих інструментах окремих вікових груп (підлітки) та інноваційних методів, розроблених у цій сфері («уроки-образ»), а також – формуванню в учнів художнього смаку в галузі

баянно-акордеонного виконавства шляхом залучення репертуару певних стилів і напрямів (у тому числі естрадного) присвячено роботи В. Салія (2013) та Н. Попович (2005).

Також на сьогодні існує низка праць, що розглядають теоретичні та практичні основи баянно-акордеонного виконавства, зокрема, питання виконавської організації музичної тканини на цих інструментах та артикуляційних прийомів, що сприяють розділенню та об'єднанню музичної фрази, створенню звукової перспективи, розмежуванню голосів в поліфонічних творах тощо (Дорохін, 2013 а, 2013 б; Князев, 2011).

Роботами узагальнюючого характеру, що підсумовують досвід регіональних шкіл баянно-акордеонного мистецтва, та науковими рефлексіями, пов'язаними з виконавством та педагогікою у цій інструментальній галузі, є дисертація Р. Кундиса, присвячена львівській баянній школі, та стаття А. Душного, що розглядає наукові пріоритети баянно-акордеонного мистецтва в контексті української академічної школи гри на народних інструментах (Кундис, 2019, Душний, 2015). Акордеону в естрадній музиці присвячено монографію М. Черепаніна та М. Булди (Черепанін, Булда, 2008).

Зазначимо, що при всій ґрунтовності означених праць та широкому охопленню різноманітних аспектів баянно-акордеонної гри, мистецтво імпровізації на цих інструментах загалом залишається поза увагою авторів.

Серед праць останніх років, присвячених власне імпровізації, слід назвати статті О. Колосовської (2014) та І. Закуса (2018), а також американської авторки Г. Сміт (Smith, 2004), що розглядають основні принципи навчання цьому мистецтву через призму джазового стилю та не торкаються специфіки окремих інструментів.

Отже, актуальність цього дослідження зумовлена тим, що навіть при наявності значної кількості теоретичних і емпіричних досліджень у галузі музичної освіти та імпровізації, важливість вивчення цієї проблеми не зменшується через її багатоаспектність, як і варіативну та багатовимірну природу музичного мистецтва загалом та імпровізації як особливого виду музикування зокрема. До того ж,

очевидним є брак в українському музикознавстві праць, присвячених саме імпровізації на баяні та акордеоні.

Мета цієї статті полягає у висвітленні ролі імпровізації в навчанні та розвитку баяністів / акордеоністів у сучасному освітньому контексті. Стаття спрямована на визначення важливості імпровізаційних навичок, їх впливу на творчість, музичне самовираження та професійні якості музикантів. У статті висвітлено сучасні підходи до викладання імпровізації, аналізу її технік та методик, а також до використання імпровізації як важливого елементу освіти в баянно-акордеонному мистецтві.

Методологія дослідження. При написанні статті використано метод компаративного аналізу, за допомогою якого було розглянуто методики навчання імпровізації, а також – метод моделювання, що дозволяє позначити основні напрями, в яких може розвиватися методика навчання імпровізації на баяні та акордеоні.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У сфері мистецтва імпровізація та її підвиди, зокрема експромт, отримали широке розповсюдження як необхідний компонент професійної діяльності. Незалежно від виду художньої творчості, імпровізація стає засобом досягнення глибшого емоційного й експресивного вираження задуму митця. Вона втілюється виконавцем інтуїтивно і дозволяє виявити особисте, неповторне розуміння певного жанру. Імпровізація відрізняється своєю здатністю точно передавати настрої моменту, вона характеризується непередбачуваністю й несподіваністю, чим відрізняється від композиції як процесу створення закінченого та структурованого цілого.

Оскільки імпровізація сприяє розвитку творчих здібностей та музичного мислення виконавців, вона постає як *важливий елемент музичного навчання*. Вона дозволяє виразити індивідуальність музиканта через *спонтанність* та *унікальність* кожного окремого акту музикування, отже, імпровізація є найбільш «вимогливою» серед усіх природних виявів фантазії. Тому упровадження навчання імпровізації на середньому та вищому рівнях професійної музичної

освіти виявляється викликом, бо потребує від виконавця цілої низки певних якостей, серед них:

- негайна реакція і творча відповідь на музичні ситуації, здатність створювати осмислені музичні структури без попереднього планування;

- високий рівень технічної майстерності, оскільки виконавець має вміти втілювати музичні ідеї, що виникають спонтанно в реальному часі;

- музична грамотність, яка включає в себе розуміння гармонічних, ритмічних та структурних закономірностей музичної мови, здатність створювати логічний та зв'язний звуковий матеріал;

- вміння генерувати унікальні ідеї та експериментувати зі звучанням, стилем і музичною формою;

- здатність до співпраці та взаємодії: імпровізація часто відбувається в ансамблях, а це, у свою чергу, вимагає вміння слухати інших виконавців і реагувати на їх музичні дії.

Звідси, величезну роль в освітньому просторі сучасного баянного та акордеонного мистецтва відіграють, насамперед, інструментальна підготовка і *професійні навички викладача*. Вони стають фундаментом для якісного навчання та впровадження імпровізації. Так, сучасний рівень виконавства та майстерної імпровізації вимагає від музикантів *ряду важливих умінь*. У сучасному музичному світі музикант має віртуозно володіти своїм інструментом. Саме це допомагає створювати оригінальний, не примітивний та незвичайний музичний матеріал під час імпровізації.

Подібний рівень майстерності виконавця-імпровізатора передбачає володіння значним обсягом теоретичних знань, що стосуються таких музичних складових:

- стиль, жанр і форма в імпровізації;

- мелодична інтонація, тематизм, методи його експонування і розробки;

- різновиди каденційно-гармонічних зворотів;

- метроритм і метроритмічні конструкції в імпровізації;

- фактура, елементи фактурного викладу, фактурне варіювання;

- гармонічна основа імпровізації;

- тональність і модальність, політональність;
- стабільність і мобільність музичних побудов тощо.

Чим краще виконавець опанував теоретичні знання, й чим впевненіше він може їх застосовувати на практиці, тим якіснішою, більш продуманою і зрілою буде виконувана ним імпровізація. Відповідно до пояснень Н. Мозгальнової, «інструментально-виконавська підготовка виконавця є процесом формування гармонійно-врівноваженого музиканта, який володіє раціональними методами роботи з інструментом, має глибоке розуміння тексту музичного твору та вміє творчо продумувати власну інтерпретацію, об'єднуючи різноманітні виконавські традиції» (Мозгальова, 2010: 42).

Викладач, який має якісну інструментально-виконавську підготовку, добре розуміє особливості свого інструменту і вміє ефективно використовувати його можливості для передачі музичних ідей. Згідно О. Олексюк та М. Ткач, творча імпровізація викладача музики являє собою прояв вільної суб'єктивності виконавця, що відбувається шляхом об'єктивної реалізації авторського тексту. Це форма, яка дозволяє особистості музиканта-педагога розкрити свій духовний потенціал (Олексюк & Ткач, 2009: 169). Відповідно, особистий приклад педагога та його власна творча майстерність є необхідною передумовою успішності педагогічного процесу при навчанні імпровізації.

Інструментально-виконавська підготовка музиканта, у тому числі баяніста / акордеоніста, проводиться на кожному етапі його професійного навчання, починаючи з музичної школи і завершуючи вищим навчальним закладом. З огляду на необхідність оволодіння мистецтвом імпровізації, наскрізною лінією при роботі у спеціальному класі на всіх етапах навчання має стати розвиток і вдосконалення почуття форми, ритмічного і гармонічного слуху. Слід звертати увагу і на відповідність музичних ідей та образів і їх реального звукового втілення – наприклад, одночасне виконання створюваних у процесі імпровізації мелодико-ритмічних побудов на інструменті і голосом виробляє у виконавця звичку синхронізувати слухові уявлення та їх реалізацію. Для продуктивної роботи над імпровізацією також необхідно розвивати такі навички та вміння:

- аналіз розділів музичної форми, мелодичних структур (фрази, мотиви);
- використання властивостей мотиву для подальшого тематичного розвитку;
- розуміння принципів фразування в різних стилях, відмінностей фразування у швидких і повільних темпах;
- усвідомлення зв'язків між акордами і ладами, можливостей мелодичного обігравання одного або декількох акордів;
- сприйняття певної завершеної музичної побудови, наприклад, джазового «квадрату» як основи для подальшої імпровізації;
- гармонізація і вільне виконання мелодії академічного або естрадно-джазового стилю.

Систематична праця у цих напрямках дозволить уникнути типових перекосів у навчанні, які характеризуються або відсутністю фантазії при хорошій техніці і вивчених стандартах, або неможливістю реалізувати свої ідеї через слабку виконавську підготовку.

Для успішного розвитку імпровізаційних навичок виконавців необхідна систематична *практика*. Використання спеціальних методик та вправ допомагає розвивати технічні вміння, гармонічні та мелодичні уявлення, а також впевненість у власних музичних рішеннях. Розглянемо деякі *методики навчання* імпровізації. Певні методичні засади такого навчання містяться у статтях І. Закуса та О. Колосовської. Так, І. Закус пропонує такі принципи в побудові імпровізаційного джазового соло:

- «1. Гра ліній, а не окремих нот.
2. Фрази повинні бути пов'язані одна з одною за допомогою ритмічних паттернів, схожих контурів та ритмів.
3. Використання принципу: створення напруги і розв'язання:
 - а) розв'язання в опорні ноти, а між ними – створення напруги;
 - б) використання особливих фраз (розв'язання) з імпровізаційними фрагментами з допомогою ритму або мелодії;
 - в) обігравання ідей інших солістів чи ритм-секції;
 - г) створення напруги за допомогою динаміки та тембрів;
 - д) чергування простих та складних фраз.

4. Перед тим, як грати, уявіть фразу, почувте ритмічний малюнок, основні ноти, головну ноту, ... тип ритмічного малюнку наступної фрази. Корисно співати фразу під час гри» (Закус, 2018: 95).

Автор також зазначає: «Імпровізація може бути виконана на головну тему, мелодію, може бути самостійною окремою частиною, яка дає розвиток музиці та може бути зв'язуючою імпровізаційною частиною між основними темами. Отже, це лише окремі ідеї побудови та концепції соло. Можна користуватись ними, а можна використовувати свої. Але головною рушійною силою залишається музикант, і вибір за ним» (Закус, 2018: 95).

О. Колосовська виокремлює такі загальні принципи, якими варто керуватися в навчанні імпровізації, та форми роботи, що сприяють розвитку цієї навички:

1. Накопичення музичного досвіду (слід грати різну за стилем і жанром музику).

2. Слухання та аналіз почутої музики (необхідно почути головні ноти, тип ритмічного малюнку, початок та кінець фрази, з'ясувати, як відбувається розвиток матеріалу).

3. Намагання попередньо внутрішньо почути те, що потім буде зіграно.

4. Підбір по слуху та транспонування.

5. Спираючись на певну гармонічну основу, вигадувати щось власне (для цього можна застосовувати мелізматіку, хроматичні утворення, акцентування, гліссандо, інтервали, арпеджіо, різноманітні штрихи та ін.).

6. Навчання імпровізувати спочатку для себе, а потім для слухачів.

7. Колективна імпровізація (Колосовська, 2014: 131–132).

У своєму есе про імпровізацію і творче вирішення музично-виконавських проблем Гейл Сміт кидає виклик широко розповсюдженому припущенню, що імпровізація доступна лише небагатьом обраним музикантам. На думку авторки, саме це неправдиве припущення перешкоджає включенню виконавців у композицію та імпровізацію (Smith, 2004: 6–9).

Проаналізувавши думки авторів, наведені вище, зазначимо, що один зі способів розвитку імпровізаційних навичок – це створення систематизованої *програми навчання*, яка включає різноманітні музичні завдання та вправи з імпровізації. Розвиток музичного мислення, засвоєння засобів музичної виразності є найпродуктивнішими, якщо здійснюються через виконання *системи творчих завдань*. Складаючи останні, необхідно дотримуватися таких принципів:

- педагог повинен робити основний акцент на розвитку творчих здібностей учня в різних видах музичної діяльності, при цьому шукати найбільш раціональні способи взаємодії останніх на кожному уроці, виходячи з його теми;
- потрібно використовувати різноманітні форми і методи роботи, щоб викликати творчу активність, зацікавленість учнів; творчі завдання необхідно давати в логічній послідовності (від простіших до більш складних, із поступовим ускладненням);
- бажано використовувати різноманітні жанри і напрями, такі як фольклор, академічна або поп-музика, джаз;
- разом із творчими формами роботи, під час уроку є доцільним використовувати й завдання репродуктивного типу.

Заняття з імпровізації проводять, як правило, в індивідуальному порядку. Але в тих випадках, коли є можливість організувати музикантів у невеликі ансамблі від двох до п'яти осіб, доцільно чергувати індивідуальні заняття із практичними груповими. У такому випадку акордеон / баян може посідати різну функціональну позицію залежно від інструментального складу ансамблю. При грі з фортепіано або гітарою в акордеона / баяна зазвичай переважає сольна позиція, а в ансамблі з такими інструментами, як скрипка, саксофон – акомпанувальна. Стосовно гри з вокалістами зауважимо, що тут суттєву роль відіграє вміння баяніста / акордеоніста транспонувати музичний матеріал. У класі ансамблю значною мірою стимулюються і реалізуються творчі спрямування молодого імпровізатора. Музикування в ансамблі завжди викликає живий інтерес у музикантів і допомагає викладачам практично перевірити результати своєї педагогічної роботи. При цьому вміння педагога

створювати у класі імпровізації справжню творчу атмосферу, будувати заняття при активній, зацікавленій участі музикантів – одна з основ успішної роботи. Корисно також використовувати фонограми-мінус, синтезатори, комп'ютерні програми, які в багатьох випадках замінюють акомпанувальну групу і можуть без утоми працювати, повторюючи одні й ті самі завдання, що на початковому етапі навчання вирішує багато психологічних проблем.

Нинішні виконавці також мають опанувати *сучасні підходи до розвитку імпровізаційних навичок*, оскільки наявні традиційні методи можуть бути обмеженими та недостатньо ефективними для задоволення потреб часу і вимог до професійного рівня музикантів.

Перший підхід полягає в інтеграції імпровізації в загальний план навчання гри на баяні та акордеоні. Це означає, що імпровізація має вивчатися паралельно з технікою гри, музичним репертуаром і теорією музики. Імпровізаційні елементи можуть включатись у вправи, етюди, застосовуватись у процесі виконання музичних творів. Такий підхід дозволяє учням відразу використовувати набуті технічні навички та теоретичні знання у творчому процесі.

Результативною формою передання «педагогічного та професійного досвіду, популяризації інноваційних ідей і технологій стала організація майстер-класів» (Бороденко, 2020: 34). Отже, *другий підхід*, очевидно, має полягати в організації спеціальних курсів або майстер-класів з імпровізації. Подібні заняття дають учням можливість систематично вдосконалювати свої навички. У рамках таких курсів мають аналізуватися різні імпровізаційні техніки, вивчатись різноманітні стилі та жанри, а також увага має приділятися спільним імпровізаціям з іншими музикантами. Цей підхід сприятиме збагаченню музичного досвіду виконавця і дозволить йому експериментувати й розвивати свій власний музичний стиль.

Третім важливим аспектом викладання імпровізації є створення сприятливої психологічної атмосфери. Виконавець повинен відчувати свободу та підтримку для природного творчого самовираження. Підштовхування до відкритості й експериментів дає учням та студентам змогу досліджувати різні музичні ідеї та розвивати свій

унікальний голос. Для створення такої атмосфери викладачі можуть використовувати різні методи і підходи. Наприклад, сприяти відкритому обміну ідеями та думками між учнями, стимулювати колективну імпровізацію та спільні проєкти. Також можна застосовувати техніки розвитку музичної спонтанності, такі як різноманітні ігрові завдання та інші методи.

Результативний освітній процес передбачає застосування *індивідуального* набору методів виховання та навчання, що є неможливим без особистісного підходу до процесу навчання, тобто урахування інтересів, нахилів, здібностей, темпераменту, характеру, а також своєрідності сприйняття, мислення, пам'яті учня, на що вказують, наприклад, С. Сергєєв та О. Рошупкін (Сергєєв, Рошупкін, 2015). Розуміння його особистих музичних нахилів та інтересів дозволяє створити індивідуальну програму розвитку імпровізаційних навичок, яка буде відповідати його потребам та можливостям. Результати навчання будуть значно кращими, якщо виявити та врахувати здібності вихованців та спиратись на них. Знання темпераменту й характеру особистості дасть змогу встановити добрі стосунки з кожним учнем, що теж сприятиме підвищенню успішності навчання. Знаючи мотивацію, ураховуючи емоційний та психічний стан кожного, можна значно ефективніше вирішувати проблеми, які виникають у навчальному процесі. Раціональний відбір методів та засобів впливу, оснований на знанні індивідуальних особливостей учнів, збільшить пізнавальний інтерес виконавців, їх активність, самостійність у пошуку рішень поставлених завдань та забезпечить результативність навчання. Саме це розуміє під «індивідуалізацією навчання» дослідниця В. Єремєєва (2015: 210).

У цілому поєднання окреслених освітніх підходів – інтеграції імпровізації як дисципліни в загальний план навчання, організації спеціальних курсів та майстер-класів, а також створення сприятливої навчальної атмосфери – допоможе розвивати імпровізаційні навички у сучасних баяністів / акордеоністів та сприяє розвитку творчої складової баянно-акордеонного мистецтва.

Висновки.

Імпровізація відіграє значну роль у розвитку творчих здібностей, здатності до самовираження та музичного мислення виконавця. Вона сприяє розширенню його творчих можливостей, розвитку уяви та музичної інтуїції. Осягнення імпровізаційних навичок сприяє не лише професійному зростанню виконавців, але й розширенню їхнього музичного кругозору і продуктивній комунікації з аудиторією. Саме тому навчання імпровізації має стати невід'ємною частиною освітнього простору сучасного баянно-акордеонного мистецтва.

Особливості імпровізації в баянно-акордеонному мистецтві полягають, окрім можливості експериментувати з різноманітними гармонічними та мелодичними структурами, у використанні широкого діапазону прийомів звуковидобування і, відповідно, незвичних тембрових барв.

Розвиток імпровізаційних навичок вимагає систематичної практики, використання спеціальних методик та вправ. Освітні підходи до викладання імпровізації включають інтеграцію її в загальний план навчання, створення спеціальних курсів та майстер-класів, використання системи творчих завдань з їх поступовим ускладненням, а також створення сприятливої психологічної атмосфери для розвитку творчості.

Перспективи подальшого дослідження теми можуть бути пов'язані з розробкою системи творчих завдань, що враховують напрями та стилі баянно-акордеонної музики, специфіку, звукові та виражальні можливості інструментів.

ЛІТЕРАТУРА

- Береза, А. (2010). *Педагогічно-виконавська практика майбутнього вчителя музики*. Вид. 2-ге. Вінниця: Нова книга.
- Бороденко, Л. А. (2020). Методична компетентність педагога – дієвий шлях до розвитку професійної майстерності. У зб. *Інноваційні моделі розвитку науково-методичної компетентності педагогів професійної школи у системі безперервної освіти*. Матеріали Всеукраїнської науково-

- практичної інтернет-конференції, м. Біла Церква, 11 грудня 2019 р., (сс. 33–37). Біла Церква: БНПО ДЗВО «УМО» НАПН України.
- Дорохін, В. (2013). *Методологічні засади виконавської організації музичної тканини на баяні (акордеоні)*. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя.
- Дорохін, В. (2013). *Художня організація музичного твору на баяні. Артикуляційний аспект*. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя.
- Душний, А. (2015). Наукові пріоритети баянно-акордеонного мистецтва в контексті української академічної школи гри на народних інструментах. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*, 7, 75–82. URI: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2015_7_12.
- Єремєєва, В. М. (2015). Індивідуалізація як перспективний спосіб створення технологічних систем професійно-педагогічної підготовки майбутнього вчителя. У кн. Дубасенюк О. А. (ред.), *Професійна педагогічна освіта: системні дослідження: монографія*, сс. 210–230. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка. Житомир: Вид-во ЖДУ імені Івана Франка. URI: <http://eprints.zu.edu.ua/18259/>
- Закус, І. (2018). Мистецтво імпровізувати. *Українська музика*, 27, 93–96.
- Князєв, В. (2011). *Теоретичні основи виконавської підготовки баяніста-акордеоніста*. Івано-Франківськ: Місто НВ.
- Колосовська, О. (2014). Імпровізація як розвиток творчої фантазії (через призму джазового виконавства). *Актуальні питання гуманітарних наук*, 8, 129–132.
- Кундис, Р. Ю. (2019). *Діяльність львівської баянної школи в контексті українського народно-інструментального мистецтва*. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). СумДПУ імені А. С. Макаренка. Суми.
- Мозгальова, Н. Г. (2010). Змістове наповнення поняття «інструментально-виконавська підготовка» вчителя музики. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*, 9, 39–43. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2010_9_11.
- Олексюк, О. М. & Ткач, М. М. (2009). *Музично-педагогічний процес у вищій школі*. Київ: Знання України.
- Попович, Н. М. (2005). *Педагогічні умови розвитку художнього смаку у студентів класу акордеона засобами естрадного мистецтва*. (Дис. ... канд. пед. наук). Київський національний університет культури і мистецтв. Київ.

- Салій, В. С. (2010). *Методика роботи над музичним образом у процесі навчання підлітків гри на баяні (акордеоні)*. (Автореф. дис. ... канд. пед. наук). Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ.
- Сергєєв, С. М., Рошупкін, А. О. (2015). Урахування індивідуальних особливостей студентів у навчанні та вихованні. *Актуальні проблеми навчання та виховання людей з особливими потребами*, 12, 182–194. URI: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apnvlp_2015_12_16.
- Черепанин, М. В., Булда, М. В. (2008). *Естрадний Олімп акордеона*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ.
- Smith, Gail. (2004). Improvising at the Piano – Almost Any Student Can Do It. *Clavier*, 43(9), 6–9.

REFERENCES

- Bereza, A. (2010) *Pedagogical and performance practice of the future music teacher*. 2nd ed. Vinnytsia: Nova Knyha [in Ukrainian].
- Borodenko, L. A. (2020). Methodical competence of a teacher is an effective way to develop professional skills. In *Innovative models of development of scientific and methodical competence of vocational school teachers in the system of continuous education. Materials of the All-Ukrainian Scientific and Practical Internet Conference, Bila Tserkva, December 11, 2019*, (pp. 33–37). Bila Tserkva: BINPO DZVO “UMO” of National Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Cherepanin, M. V., & Bulda, M. V. (2008). *Pop Olympus of the accordion*. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV [in Ukrainian].
- Dorokhin, V. (2013). *Artistic organization of a musical work on the bayan. Articulatory aspect*. Nizhyn: NDU imeni M. Hoholia [Mykola Gogol Nizhyn State University] [in Ukrainian].
- Dorokhin, V. (2013). *Methodological principles of performing organization of musical texture on the bayan (accordion)*. Nizhyn: NDU imeni M. Hoholia [Mykola Gogol Nizhyn State University] [in Ukrainian].
- Dushnyi, A. (2015). The scientific priorities of the bayan-accordion art in the context of the Ukrainian academic school of playing folk instruments. *Current issues of artistic practice and art criticism science*, 7, 75–82. URI: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2015_7_12 [in Ukrainian].

- Eremeieva, V. M. (2015). Individualization as a perspective way of creating technological systems of professional and pedagogical training of the future teacher. In O. A. Dubaseniuk (ed.), *Professional pedagogical education: systematic studies: monograph*, pp. 210–230. Zhytomyr: Vyd-vo ZhDU imeni Ivana Franka [Publishing house of the Zhytomyr Ivan Franko State University]. URI: <http://eprints.zu.edu.ua/18259/> [in Ukrainian].
- Kniaziev, V. (2011). *Theoretical foundations of performance training for bayan-accordion players*. Ivano-Frankivsk: Misto NV [in Ukrainian].
- Kolosovska, O. (2014). Improvisation as the development of creative imagination (through the prism of jazz performance). *Current issues of humanitarian sciences*, 8, 129–132 [in Ukrainian].
- Kundys, R. Yu. (2019). *Activities of the Lviv button accordion school in the context of Ukrainian folk-instrumental art*. (Extended abstract of PhD diss.). Sumy A. S. Makarenko State Pedagogical University. Sumy [in Ukrainian].
- Mozgaliyova, N. H. (2010). Meaningfulness of the concept of “instrumental and performance training” of a music teacher. *Scientific journal of National Pedagogical Dragomanov University. Series 14: Theory and methods of art education*, 9, 39–43. URI: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2010_9_11 [in Ukrainian].
- Oleksiuk, O. M. & Tkach, M. M. (2009). *Music-pedagogical process in higher education*. Kyiv: Znannia Ukrainy [Knowledge of Ukraine] [in Ukrainian].
- Popovych, N. M. (2005). *Pedagogical conditions for the development of artistic taste among students of the accordion class by means of pop art*. (PhD diss.). Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].
- Salii, V. (2010). *The method of working on a musical image in the process of teaching teenagers to play the bayan (accordion)*. National Pedagogical Dragomanov University. Kyiv [in Ukrainian].
- Serhieiev, S. M., Roshchupkin, A. O. (2015). Taking into account the individual characteristics of students in education and training. *Actual problems of education and upbringing of people with special needs*, 12, 182–194. URI: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apnvlop_2015_12_16 [in Ukrainian].
- Smith, G. (2004). Improvising at the Piano – Almost Any Student Can Do It. *Clavier*, 43(9), 6–9. [in English].
- Zakus, I. (2018). The art of improvisation. *Ukrainian music*, 27, 93–96 [in Ukrainian].

Bohdan Kysliak

‘Ivan Bobersky’ Lviv State University of Physical Culture,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
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

**Improvisation in the educational space
of contemporary bayan and accordion art*****Statement of the problem.***

The issue considered in the study lies in the lack of sufficient attention to improvisation in the educational space of contemporary bayan / accordion art. Achieving success in this field requires the ability to creatively and uniquely express musical ideas through improvisation. At the same time, currently, clear educational programs and methodological approaches aimed at developing improvisational skills in performers, including bayan / accordion players are not established.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of this study is to highlight the role of improvisation in the education and development of accordion players in the modern educational context. The article is directed at determining the importance of improvisational skills, their impact on creativity, musical self-expression and professional qualities of musicians. It highlights modern approaches to teaching improvisation, analysis of its techniques and methods, as well as the use of improvisation as an important element of education in accordion art.

When writing the article, the method of comparative analysis was used, with the help of which the ways of teaching improvisation were considered, as well as the method of modeling, which allows to indicate the main directions of the teaching improvisation on the bayan / accordion.

Despite the wide coverage of various aspects of bayan-accordion playing in scientific sources, the art of improvisation on these instruments generally remains outside the attention of authors. This research proposes a new approach to teaching musicians improvisation, considering it as an essential component of musical education. Methodologies that combine traditional approaches and innovative teaching methods of improvisation are examined.

Results and conclusion.

Improvisation plays a significant role in the development of creative abilities and musical thinking of the performer; it contributes to the expansion of his possibilities to self-expression, the development of imagination and musical intuition, ensures his professional growth and productive communication with the audience. That is why systematic learning improvisation should become an integral part of the educational space of modern bayan / accordion art. The peculiarities of improvisation in bayan / accordion art are, in addition to the possibility of experimenting with various harmonic and melodic structures, the use of a wide range of sound production techniques and, accordingly, unusual timbre colors.

The development of improvisational skills requires systematic practice, the use of special techniques and exercises. Educational approaches to teaching improvisation include its integration into the general curriculum, the creation of special courses and master classes, the use of a system of creative tasks with their gradual complexity, as well as the creation of a favorable psychological atmosphere for the development of creativity.

Keywords: *improvisation; bayan-accordion art; educational approach; educational space; creativity; musical self-expression; methodology.*

Стаття надійшла до редакції 1 грудня 2023 року

Наукове видання

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Виходить з 1998 року

**ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОДІЇ МИСТЕЦТВА, ПЕДАГОГІКИ
ТА ТЕОРІЇ І ПРАКТИКИ ОСВІТИ**

ВИП. 69

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

Підписано до друку 28.12.2023 р. Формат 60 x 84 1/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 10,1. Обл. вид. 10,2.
Зам. № Тираж 100 прим.



ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МУЗИКИ
ІМЕНІ П. КОТЛІРЕВСЬКОГО

