

ISSN 2519-4143

Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Випуск XXXVI (36)

Збірник наукових статей

Харків
2024

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: ► *Чернявська Маріанна Станіславівна (Chernyavska Marianna)* – кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

Редакційна колегія: ► *Адамонієне Рута (Adamoniene Ruta)* – доктор філософії, професор, Університет Миколаша Ромеріса, Вільнюс, Литва. ► *Вайс Джерней (Weiss Jernej)* – PhD, професор кафедри музикознавства, факультет мистецтв, Університет Любляни, Любляна, Словенія. ► *Говорухіна Наталія Олегівна (Govorukhina Nataliya)* – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, ректор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Громченко Валерій Васильович (Hromchenko Valeriy)* – доктор мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи, Дніпровська академія музики імені М. Глінки, Дніпро, Україна. ► *Каблова Тетяна Борисівна (Kablova Tetiana)* – кандидат мистецтвознавства, доцент, учений секретар ректорату Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва, Київ, Україна. ► *Копелюк Олег Олексійович (Kopeliuk Oleh)* – кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з науково-педагогічної роботи та міжнародних зв'язків Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Ніколаєвська Юлія Вікторівна (Nikolaievska Yuliia)* – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри інтерпретології та аналізу музики, проректор з науково-педагогічної, творчої роботи та інноваційної діяльності, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Петрович Мілена (Petrovic Milena)* – PhD, професор кафедри сольфеджіо та музичної освіти факультету музики Університету мистецтв у Белграді, Сербія. ► *Ракочі Вадим Олександрович (Rakochi Vadim)* – доктор мистецтвознавства, старший викладач кафедри інструментального виконавства Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», Київ, Україна. ► *Рощенко Олена Георгіївна (Roshchenko Olena)* – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Савченко Ганна Сергіївна (Savchenko Hanna)* – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Санду-Дедіу Валентина (Sandu-Dediu Valentina)* – доктор музикознавства, професор кафедри музикознавства Національного музичного університету в Бухаресті, ректор коледжу «Нова Європа», Інститут перспективних досліджень, Бухарест, Румунія. ► *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 плагиат засобами сервісу «Unicheck».

А 90 **Аспекти історичного музикознавства:** зб. наук. ст. Вип. XXXVI (36). Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2024. 192 с. ISSN 2519-4143

Статті представленого збірника присвячені діяльності харківських митців (1 розділ), малодослідженим сторінкам історії музики України (2 розділ) та зарубіжжя (3 розділ), а також загальним процесам трансформації музичної культури в сучасну добу (розділ 4).

Видання адресоване музикознавцям-науковцям, аспірантам і студентам мистецтвознавчих спеціальностей та може бути цікавим любителям мистецтва.

ISSN 2519-4143

Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

**ASPECTS
OF HISTORICAL MUSICOLOGY**

Issue XXXVI (36)

Collection of Research Papers

Kharkiv
2024

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: ► *Chernyavska Marianna* – PhD in Art Studies, Professor, Vice-rector for research of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

Editorial board: ► *Adamoniene Ruta* – PhD, Professor, Mykolas Romeris University, Vilnius, Lithuania.
► *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. ► *Kablova Tetiana* – PhD, Associate Professor, Scientific Secretary of the Rectorate of the Kyiv Municipal Academy of Pop and Circus Arts, Kyiv, Ukraine. ► *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. ► *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. ► *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. ► *Sandu-Dediu Valentina* – Doctor in Musicology, Professor of Musicology, National University of Music in Bucharest, Rector of New Europe College, Institute for Advanced Study, Bucharest, Romania. ► *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. ► *Weiss Jernej* – PhD, Professor, Department of musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana, Ljubljana, Slovenia.

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.

Aspects of historical musicology: collection of scientific articles. Issue XXXVI (36). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors-compilers L. Rusakova & Ya. Serdiuk. Kharkiv: KhNUA, 2024. 192 p. ISSN 2519-4143

A 90

The articles of the presented collection are devoted to the activities of Kharkiv artists (Section 1), to little-studied pages of the musical history in Ukraine (Section 2) and abroad (Section 3), as well as the general processes of transformation of musical culture in the modern era (Section 4).

The publication is addressed to art historians-scientists, graduates and students of art specialties and may be of interest for the art lovers.

ЗМІСТ

Розділ 1. Харківські контексти

- Мандзюк Л. С.* Музично-виконавські проєкти як вид вшанування пам'яті видатного харків'янина Гната Хоткевича 7
- Калиниченко Я. О.* Скрипкова творчість харківських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття: історико-стилістичний екскурс 28

Розділ 2. До історії української музичної культури

- Затинайко О. В.* Вплив творчості Ф. Бузони на педагогічну та виконавську традиції української музичної культури 41
- Макарова Н. В.* «24 прелюдії та фуґи» В. П. Задерацького: повернення із забуття 62

Розділ 3. Зі світової музичної спадщини

- Анфілова С. Г.* «Пісні мандрівника» Р. Воана-Вільямса: англійський наголос у романтичній темі 81
- Сунь Ле* Стилістика кантонської опери *юецзюй* у фортепіанних творах Чена Пейксун: особливості виконавського втілення 104

Розділ 4. Сучасний музичний простір: шляхи перетворень

- Зима Л. В.* Символічна лабільність інструментальних ансамблевих складів в умовах трансформації музичного мислення на гребені ХХ–ХХІ століть 128
- Білова Є. Д.* Тенденції у виконавстві на ударних інструментах у музичній практиці ХХІ століття (на прикладі обробок українських пісень) 142
- Ян Цзін* Специфіка і функції фактури у фортепіанній музиці сучасних українських композиторів (на прикладі творів З. Алмаші та Д. Малого) 158
- Воронцов С. О.* Сучасні інформаційні технології в музичній індустрії 173

TABLE OF CONTENTS**Section 1. Kharkiv contexts**

<i>Liubov Mandziuk</i>	Musical and performance projects as a way to honor the memory of the prominent Kharkiv native Hnat Khotkevych	7
<i>Yaroslav Kalynychenko</i>	Violin works by Kharkiv composers of the second half of the 20 th – early 21 st century: historical and stylistic excursion	28

Section 2. To the history of Ukrainian musical culture

<i>Olha Zatynaiko</i>	The influence of F. Busoni’s creative legacy on the performance and pedagogical traditions of Ukrainian musical culture	41
<i>Natalia Makarova</i>	Vsevolod Zaderatsky’s “24 Preludes and Fugues”: Return from oblivion	62

Section 3. From the world musical heritage

<i>Svitlana Anfilova</i>	“Songs of Travel” by R. Vaughan Williams: English accent in the romantic theme	81
<i>Sun Le</i>	Stylistics of Cantonese opera <i>yueju</i> in Chen Peixun’s piano works: features of performance	104

Section 4. Modern musical space: ways of transformation

<i>Liudmyla Zyma</i>	The symbolic lability of composition of instrumental ensemble under the transformations of musical thinking at the turn of the XX–XXI centuries	128
<i>Yelyzaveta Bilova</i>	Trends in performance on percussion instruments in musical practice of the XXI century (on the example of arrangements of Ukrainian songs)	142
<i>Yang Jing</i>	Specificity and functions of texture in the piano music of modern Ukrainian composers (based on Z. Almashi’s and D. Malyi’s works)	158
<i>Serhii Vorontsov</i>	Modern information technologies in the music industry	173

Розділ 1. ХАРКІВСЬКІ КОНТЕКСТИ

УДК: 78.071.2+78.071.1(477.54)(092)

DOI 10.34064/khnum2-3601

Мандзюк Любов Сергіївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри народних інструментів України
e-mail: lubov.mandziuks@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-1182-7858

Музично-виконавські проєкти як вид вшанування пам'яті видатного харків'янина Гната Хоткевича

Постать Гната Хоткевича є знаковою для народно-інструментального мистецтва. Його музична діяльність заклала основи професіоналізації бандурного мистецтва. Метою статті є осягнення вагомості харківських, на присвяту пам'яті Гната Мартиновича Хоткевича, мистецьких проєктів як важливого чинника популяризації бандурного виконавства та заохочення молодого покоління до концертно-виконавської діяльності, спрямованих на відродження та збереження його творчих ідей. У статті детально розглянуто двотуровий Всеукраїнський конкурс виконавців на бандурі імені Гната Хоткевича, який є підґрунтям професійного зростання юних виконавців. Головною відмінністю конкурсу є обов'язкове виконання учасниками новостворених композицій для бандури, які в подальшому входять до збірки «Юний бандурист». Вперше у вітчизняному музикознавстві проаналізовано географію учасників конкурсу та динаміку наявної їх кількості. У висновках підкреслено, що провідним завданням конкурсних проєктів імені Г. Хоткевича є поширення бандурного виконавства шляхом збільшення концертних виступів серед молоді, створення оригінального репертуару завдяки активізації творчості українських композиторів.

Ключові слова: бандурне виконавство; харківська бандурна школа; конкурсні змагання бандуристів; Гнат Мартинович Хоткевич; Всеукраїнський конкурс виконавців на бандурі імені Г. Хоткевича; народно-інструментальне мистецтво; музично-виконавська майстерність; репертуар; композиторська творчість для бандури.

Постановка проблеми.

Гнат Мартинович Хоткевич (1877–1938) – провідна постать для харківської бандурної спільноти та народно-інструментального мистецтва України у цілому. Особистість митця досі вражає різновекторністю, універсальністю творчих, у тому числі наукових, пошуків та здійснених відкриттів. Г. Хоткевич був справжнім патріотом із сильним духом, чиє життя і творчість, довгий час замовчувані, є наочним прикладом боротьби за національну ідентичність культури і нескоримості українського духу свободи – ідей та поглядів, котрі сьогодні, як ніколи, звучать актуально і своєчасно.

Неможливо переоцінити значення постаті митця для бандурної спільноти України, адже з його іменем пов'язують не лише формування харківської бандурної школи. Він першим почав працювати над створенням оригінального навчально-методичного та концертного репертуару для бандури, винайшов методику викладання гри на бандурі, дослідив історію виникнення та способи вдосконалення інструмента, а також «створив перший у вузівській музичній практиці України клас бандури і став засновником професійної школи кобзарського мистецтва письмової традиції» (Мандзюк, 2001: 65). Організація і проведення конкурсів, фестивалів, конференцій для вшанування пам'яті видатного харків'янина є одним зі способів збереження і поширення його мистецької спадщини. Активна популяризація української національної культури саме сьогодні, коли українці завзято і наполегливо відстоюють своє право на свободу, є вельми актуальним завданням кожного. Тому розвиток бандурного мистецтва – як суто українського національного надбання – нині є важливим.

Об'єктом пропонованого дослідження є музично-виконавські проекти, присвячені Гнату Хоткевичу, які здійснюються на батьківщині митця у Харкові, а саме: конкурси виконавців на бандурі для різних ланок мистецької освіти, конкурс композиторів для бандури та мистецька толока, де відбуваються лекції, майстер-класи, концертні виконання творів митця тощо.

Актуальність зазначеної тематики полягає у створенні неіснуючої досі панорами конкурсних змагань та інших проектів з бандурного виконавства, що носять ім'я Г. Хоткевича та проводяться

у Харкові. Поза увагою дослідників залишається двотуровий Всеукраїнський конкурс виконавців на бандурі імені Гната Хоткевича, який є підґрунтям професійного зростання бандуристів усіх трьох ланок мистецької освіти. Попри очевидну популярність виконавських конкурсів імені Г. Хоткевича серед музикантів і науковців, дотепер не було визначено їх роль у розвитку сучасного бандурного виконавства. Крім цього, суттєвим дослідницьким завданням постає виявлення специфічних рис та особливостей цих заходів, аналіз виконуваних конкурсантами репертуару, простеження генези та динаміки розвитку конкурсів за кількістю учасників. Зазначене вище зумовлює актуальність пропонованого дослідження.

Останні дослідження і публікації. Зауважимо, що сучасне наукове осмислення бандурного виконавства демонструє різнобічну спрямованість. Зокрема, суттєвим є інтерес музикознавців до спадщини Г. Хоткевича. Найбільш повно його музичну творчість висвітлено в монографії Н. Супрун «Гнат Хоткевич – музикант» (Супрун, 1997). Дослідниця детально розкриває особливості діяльності митця в єдності її соціально-історичних, фольклорно-етнографічних, органіологічних та композиторських аспектів. Огляд багатогранних напрямів діяльності митця представлений у статті С. Пінчак (2019): констатовано глибоку національність його педагогічної і творчої спадщини.

Проблематика розвитку музично-конкурсних заходів у галузі народно-інструментального мистецтва різною мірою висвітлена у працях В. Дутчак (1996), Г. Ігнатченка (1998), І. Лісняк (2019), Т. Слюсаренко (2018). У цілому науковці розглядають конкурси і фестивалі як чинник удосконалення професіоналізму виконавця. Однією з перших виконавськими змаганнями серед бандуристів-професіоналів зацікавилася В. Дутчак. У її дисертації, присвяченій розвитку бандурного мистецтва у 1970–1990 роки, вперше в музикознавстві бандура розглядається як конкурсний інструмент (Дутчак, 1996).

Значна частина наукових праць розкриває специфіку композиторської творчості та розширення репертуару для бандури. Серед таких досліджень – новітня дисертація О.-К. Созанської (2023), де

здійснено аналіз становлення професійного бандурного репертуару. Усе багатство оригінального репертуару для бандури в аспекті жанрово-стильової еволюції розглядає О. Ніколенко (2011). Частково проблему бандурного репертуару на прикладі бандурного виконавства Слобідського регіону ХХ – початку ХХІ століття розкрито в монографії Т. Слюсаренко (2018). Теоретичним засадам художнього перекладення музичних творів для бандури у різних аспектах присвячено дисертаційні дослідження І. Дмитрук (2009), Н. Хмель (2018), Т. Яницького (2020). Вивченням пошуків сучасних композиторів у ракурсі створення оригінального бандурного репертуару займалися І. Лісняк (2019), І. Дружга (2021).

Метою статті є осягнення вагомості харківських мистецьких проєктів на присвяту пам'яті Гната Мартиновича Хоткевича як важливого чинника популяризації бандурного виконавства та заохочення молодого покоління до концертно-виконавської діяльності, спрямованих на відродження і збереження його творчих ідей.

Методологія дослідження. Використані такі методи, як *аналітичний* і *структурний* (для осягнення особливостей проведення музично-виконавських проєктів імені Г. Хоткевича); *хронологічний* (для розгляду специфіки організації Всеукраїнського конкурсу виконавців на народних інструментах імені Г. Хоткевича у часовій послідовності); *статистичний* і *типологічний* (для хронологічної систематизації динаміки кількості учасників Всеукраїнського конкурсу виконавців на народних інструментах імені Г. Хоткевича, а також для аналізу географії конкурсантів та їх конкурсних програм).

Наукова новизна дослідження зумовлена тим, що систематизовано панораму музично-виконавських харківських проєктів, присвячених пам'яті Г. Хоткевича; уперше здійснено розгорнуту презентацію досвіду проведення Всеукраїнського конкурсу виконавців на бандурі імені Г. Хоткевича; проаналізовано географію учасників та динаміку наявної їх кількості.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Музично-виконавські проєкти, присвячені Г. М. Хоткевичу як основоположнику харківської бандурної школи, – це сукупність конкурсних випробувань, які проводяться на батьківщині митця

у Харкові та нині згуртовують бандуристів усіх трьох рівнів мистецької освіти (початкової, середньої та вищої). Т. Слюсаренко зауважує, що «започаткування та проведення конкурсних змагань серед виконавців-бандуристів середньої та вищої ланки музичної освіти припадає на кінець 90-х років ХХ століття» (Слюсаренко, 2018: 135). Нинішні конкурсні змагання є одним із суттєвих засобів існування академічного напрямку в сучасній бандуристиці.

Починаючи з 1998 року, на батьківщині Г. М. Хоткевича проходять одні з найпрестижніших конкурсів виконавців на бандурі та знакові музикознавчі заходи, а саме:

- 1997 р. – Всеукраїнський огляд автентичного виконавства на традиційних кобзарських інструментах;
- 1998–2010 рр. – Міжнародний конкурс виконавців на українських народних інструментах імені Гната Хоткевича;
- 2003, 2005, 2007, 2009, 2011, 2013, 2015, 2017, 2019, 2021, 2023 рр. – Всеукраїнський конкурс виконавців на бандурі імені Гната Хоткевича;
- 2012 р. – Всеукраїнський конкурс композиторів імені Гната Хоткевича;
- 2016 р. – Всеукраїнській конкурс виконавців на бандурі імені Гната Хоткевича (професіонал);
- 2022 р. – Міжнародна мистецька толока до 145-річчя від дня народження Гната Хоткевича.

Далі послідовно оглянемо кожен із цих проєктів. На думку дослідників, передумовою формування конкурсного руху був Перший Всесоюзний огляд виконавців на народних інструментах, проведений у Києві та Москві 1939 року з метою розповсюдження майстерності виконання на народних інструментах і пошуку талановитих музикантів. Хоча, за твердженням Л. Носова, бандуристів на огляді була незначна кількість (шість учасників, серед яких харків'янин Ілля Фількенберг), та «бандура, яку вважали виключно акомпануючим інструментом, була представлена вперше в сольному виконанні творів Ж.-Б. Люллі, Л. Бетховена» (Носов, 1940: 54). Вже І. Лісняк зазначає, що представлення саме бандурного академічного мистецтва відбулося на Всесоюзному конкурсі

виконавців на народних інструментах у 1957 році. Цікаво, що репертуар лауреата першої премії С. Баштана включав не лише обробки українських народних пісень, а й перекладення – класичних творів (Лісняк, 2006).

Значному розвитку бандурного виконавства та професійному становленню музикантів на всіх рівнях мистецької освіти в Україні сприяли конкурси виконавців на народних інструментах імені Гната Хоткевича. Тому важливою подією у цьому професійному мистецтві стало проведення 1993 року в Києві першого Міжнародного конкурсу бандуристів імені Гната Хоткевича. Відомо, що ідейним натхненником конкурсу був директор фірми «Соломія» О. Похилий, за підтримки тогочасного міністра культури України І. Дзюби.

Знаменною подією став ***Всеукраїнський огляд автентичного виконавства на традиційних кобзарських інструментах*** до 95 річниці історичного виступу кобзарів, зібраних Г. Хоткевичем на XII Археологічному з'їзді у Харкові. Було проведено показ автентичного виконавства на таких інструментах, як старосвітська кобза, бандура, пан-бандура, торбан, гусла, ліра. К. Черемський зауважує: «До участі в огляді було запрошено тільки виконавців, які володіють традицією гри на діатонічних кобзарських інструментах. Виконавці на хроматичних інструментах участі в огляді не брали... Програма виступів складалася з творів традиційного кобзарсько-лірницького репертуару, зокрема: дума, псалм, кант, народна історична, побутова пісня (балада), народний танок» (Черемський, 1998: 116). Поруч із розвитком професійного бандурного виконавства, збереження автентичного кобзарства і продовження стародавньої національної традиції народного музикування є дуже важливим.

1998 року з ініціативи почесного професора (на той час Харківського державного інституту мистецтв імені І. П. Котляревського), доктора фізико-математичних наук П. Г. Черемського, завідувача кафедри народних інструментів України професора Б. Міхеєва, за підтримки Міністерства культури та мистецтв України Харківською обласною адміністрацією, ХДІМ імені І. П. Котляревського, державно-громадським благодійним Фондом національно-культурних ініціатив імені Гната Хоткевича, Харківським

міськвиконкомом засновано *Міжнародний конкурс виконавців на українських народних інструментах імені Гната Хоткевича*.

Творче змагання відбувалося раз на три роки і проводилося на базі Харківського державного інституту мистецтв. Виконавці-бандуристи були представлені на конкурсі у трьох номінаціях: бандурист-співак, бандурист-інструменталіст, ансамблі бандуристів. Крім вмотивованого вдосконалення виконавської майстерності, цей захід стимулював розширення оригінального концертного репертуару, більшою мірою доробками харківських композиторів (Мандзюк, 2010).

Загалом, з 1998 по 2010 рік, було проведено п'ять Міжнародних конкурсів виконавців на українських народних інструментах імені Гната Хоткевича.

Знаковою культурно-мистецькою подією сучасної України є *Всеукраїнський конкурс виконавців на бандурі імені Гната Хоткевича*, який від 2003 року проводиться у форматі бієнале у Харкові. Необхідно зазначити, що конкурс є одним з найбільш довготривалих професійних двотурових конкурсів для музикантів початкової ланки музичної освіти. І він став першим творчим змаганням, саме двотуровим від початку свого заснування.

Спершу конкурс організовувався на обласному рівні і мав назву Відкритий конкурс юних бандуристів імені Г. Хоткевича. Починаючи з 2013 року, це Всеукраїнський конкурс виконавців на бандурі імені Г. Хоткевича. Нині він має власну історію, оскільки уже більше **20 років** залучає до бандурного мистецтва юних виконавців, формує духовні та моральні цінності молодого покоління, а також пропагує композиторську творчість для бандури (класичну і сучасну). Недаремно гасло конкурсу стверджує: «Ми – діти України! Ми – діти ХХІ століття!»

Відомо, що ідейним натхненником конкурсу є лауреатка Міжнародних конкурсів, кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Л. С. Мандзюк. Перший конкурс відбувся на базі Харківського ліцею мистецтв № 133.

Виконавчим куратором проекту була заслужена діячка мистецтв України Р. І. Савіних.

За словами організаторів, метою проведення конкурсу є пропаганда українського мистецтва, розвиток сучасних виконавських технологій гри на бандурі, удосконалення академічної майстерності юних виконавців, збагачення концертного та педагогічного репертуару творами сучасних композиторів, обмін досвідом роботи викладачів.

До складу журі на чолі з Л. С. Мандзюк входять провідні викладачі класу бандур з різних регіонів України – О. В. Герасименко (Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка), Н. В. Морозевич (Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової), С. В. Овчарова (Дніпропетровська академія музики імені М. І. Глінки), Л. В. Федорова (Національна музична академія України імені П. І. Чайковського) та інші провідні бандуристи України.

До участі в конкурсі запрошують юних бандуристів – вихованців мистецьких шкіл, студій, гуртків віком від 6 до 16 років – продовжувачів традицій академічного бандурного виконавства, закладених Гнатом Хоткевичем. Виконавські випробування проходять у два тури у двох номінаціях: бандуристи-інструменталісти та бандуристи-співаки. За віковим критерієм учасники змагаються у трьох категоріях: перша вікова категорія – виконавці 6–9 років; друга вікова категорія – виконавці 10–12 років; третя вікова категорія – виконавці 13–16 років.

Зауважимо, що виконавська програма конкурсантів має досить серйозні вимоги. Цим і зумовлена організація, від самого початку, двох виконавських турів, оскільки досить юні бандуристи через свої, ще дещо обмежені, психофізіологічні можливості не можуть досягнути виконання п'яти творів поспіль на змагальній сцені. Бандуристи-інструменталісти на I турі повинні виконувати два твори – віртуозний етюд (або п'єсу) та поліфонічний твір кантиленного характеру; на II турі – три твори – 1) класичний твір великої форми (концерт, соната, варіації, рондо тощо); 2) новий твір для бандури, раніше не друкований; 3) обробка народної теми (різноманітні жанрові втілення). Програма бандуристів-співаків I туру включає

віртуозний етюд та ліричну пісню (вокальна кантилена); у II турі необхідно виконувати: 1) класичний твір великої форми (концерт, соната, варіації, рондо); 2) пісня сучасного композитора; 3) народний вокальний твір за вибором виконавця.

Отже, конкурсний репертуар учасників характеризується жанровою і стилістичною різноманітністю: це перекладення творів українських та зарубіжних композиторів, у тому числі сучасних, а також різностильові обробки українських народних пісень. Також першою особливістю Всеукраїнського конкурсу виконавців на бандурі імені Г. Хоткевича є обов'язкове виконання його учасниками нових композиторських творів (написаних спеціально для конкурсу); для інструменталістів – це оригінальний інструментальний твір, для вокалістів – пісня сучасного композитора.

Такі вимоги якнайкраще сприяють активізації викладацької діяльності у сфері збагачення оригінального бандурного репертуару і стимулюють активну співпрацю виконавців із композиторами по території всієї країни, а не лише визнаних мистецьких центрів. Крім цього, результатом такої співпраці є видання нотної збірки для бандури «Юний бандурист» з новими творами сучасних композиторів, які вперше звучали на конкурсі. Кожен учасник, а надалі й його викладач, одержує таку нотну збірку з оригінальними творами, що прямо сприяє популяризації композиторської творчості конкретних сучасних авторів. Показово, що, заради збагачення бандурного репертуару якісним доробком, Благодійний фонд Гната Хоткевича передбачав спеціальну винагороду також і композиторам за кращий твір для бандури.

Розглянемо детальніше специфіку нотних збірок для бандури «Юний бандурист», які призначені для учнів початкової ланки музичної освіти. Їх чисельність сягає вже 11 випусків (за кількістю проведених конкурсів), вони містять інструментальні та вокально-інструментальні композиції для бандури та демонструють широкий спектр жанрів і стильових моделей сучасного бандурного репертуару, зокрема: а) *оригінальні твори для бандури* – Ю. Грицун, «Чакона» (випуск 3); М. Стецюн, «Український танець» (випуск 4); Ехсан Таваккол, Прелюдія (випуск 7); Б. Стандара, «Мрія-етюд»

(випуск 8); б) *непрограмні твори із конкретним жанровим визначенням* – В. Папаїка, «Реквієм», «Баркарола» (випуск 1); Л. Донник, «Вальс» (випуск 5); в) *перекладення для бандури* – В. Задоянов, вальс «Мить», перекладення М. Юзефович (випуск 6); М. Камідж, Сонатина, перекладення М. Ляшенко; А. Діабеллі, Алеманда, перекладення М. Ляшенко (випуск 8); А. Винокуров, Тарантела, перекладення М. Ляшенко (випуск 10); г) *аранжування* – П. Солодуха, «Біля тополі», аранжування Н. Архіпенко; «Гей, соколи», обробка української народної пісні О. Стадника, аранжування В. Сакали (випуск 11); д) *обробки українських народних пісень* – «Купався Іван», обробка І. Стороженко (випуск 6); «Лугом іду», імпровізація на тему української народної пісні Е. Ляшенко (випуск 9); е) *фольклорні замальовки* – «Івана Купала», музика і слова К. Козинської та М. Козинського (випуск 3); «Веснянка», слова О. Олеса, музика Д. Скоропад (випуск 9); ж) *пейзажні замальовки* – Л. Донник, «Метелиця»; І. Гайденко, «Старий млинок» (випуск 1); А. Аджубейська, «Гра води» (випуск 4); муз. О. Польового, сл. Я. Щеголіва, «Літній ранок» (випуск 6); муз. В. Власова, сл. Н. Мовчан-Карпусь, «Дозріває шпанка» (випуск 9); и) *дитячі пісні* – «Кіт-Муркіт», музика В. Паллай, слова З. Ружин (випуск 3), «Жук танцює», музика та слова М. Залізник, «Гра у квача», музика О. Мурзіної (випуск 5).

Можна констатувати, що новітні композиторські твори самобутньо репрезентують роботу митців у сфері розширення технічних і виразових засобів гри на бандурі і пошуків відповідних нових темброво-кolorистичних співзвуч. Спостерігаємо також надзвичайно різноманітне художньо-емоційне забарвлення представлених музичних опусів: від меланхолійних молитов та елегійних колискових до жвавих танцювальних п'єс у ритмах регтайму, козачка, тарантели. Названі твори свідчать про те, що композитори частіше звертаються до бандурного звучання у вокально-інструментальних жанрах.

За більше ніж 20 років свого існування Всеукраїнський конкурс виконавців на бандурі імені Гната Хоткевича об'єднав понад 500 талановитих виконавців з різних куточків України. Показово, що географія конкурсантів охоплює 23 області України, крім Закарпатської. Орієнтовно половина переможців конкурсу продовжила своє

навчання і надалі займається музикою професійно. Нині деякі з них вже стали виконавцями, викладачами та науковцями.

Кількість учасників конкурсу кожного разу змінюється за принципом синусоїдного руху (Таблиця 1).

Таблиця 1. Динаміка кількості учасників та географія переможців Всеукраїнського конкурсу виконавців на народних інструментах імені Г. Хоткевича

№	Рік	Кількість учасників	Вокалісти			Інструменталисти			Переможці (Гран-прі)
			1к	2к	3к	1к	2к	3к	
I	2003	30 (18+12)	18			12			Олеся Хмирова (Харків)
II	2005	34 (22+20)	8	-	14	6	-	14	Максим Мельник (Луцьк)
III	2007	60 (35+25)	4	16	15	6	7	12	Марина Пхіденко (Чорнобай, Черкаська обл.)
IV	2009	54 (30+24)	2	14	14	2	10	12	Катерина Трачук (Чернівці)
V	2011	45 (25+20)	3	13	9	2	11	7	Стефанія Мицик (Кривий Ріг)
VI	2013	66 (38+9)	5	14	19	8	5	16	Діана Буйновська (Дніпро)
VII	2015	18 (10+8)	3	2	5	-	4	4	Олена Аршава (Люботин, Харківська обл.)
VIII	2017	47 (27+20)	7	14	6	5	11	4	Евеліна Аврамець (Харків)
IX	2019	56 (30+26)	6	13	11	2	12	12	Катерина Ішук (Харків)
X	2021	53 (24+29)	4	9	11	4	12	13	Юлія Купчинська (Харків)
XI	2023	44 (19+25)	6	5	8	2	9	14	Аніта Сиркіна (Одеса)

Загалом в останні роки участь у конкурсі беруть близько 50 виконавців. Їх кількість дещо зменшилася від початку воєнних дій на Сході України, та відновилася із тимчасовим переходом на онлайн або змішаний формат. Статистика свідчить про очевидну кількісну перевагу учасників у номінації «бандуристи-співаки», що відображає найбільш питому особливість кобзарського мистецтва. Лише

в останні роки кількість бандуристів-інструменталістів зростає (наприклад, у 2023 році – 19 вокалістів та 25 інструменталістів), що пояснюється підвищенням зацікавленості молодого покоління інструментальною музикою. Як бачимо з *Таблиці 1*, де представлені лише імена володарів Гран-прі, а також фактологічні дані, збережені у буклетах конкурсів, переможцями Всеукраїнського конкурсу виконавців на бандурі імені Г. Хоткевича стають представники різних регіонів, що свідчить про високий рівень і доволі однаковий ступінь фахової підготовки викладачів мистецьких закладів, а також про створену ними виконавську компетентність майбутніх бандуристів-професіоналів.

Цінним методологічним доповненням кожного конкурсу є *майстер-класи* відомих бандуристів-солістів та викладачів класу бандури з України та зарубіжжя (Р. Гриньків, Л. Дедюх, В. Єсіпок, Л. Мандзюк, В. Мішалов, О. Созанський). Обмін досвідом і творче спілкування педагогів сприяють підвищенню професійної майстерності та розширенню педагогічно-виконавських обріїв викладачів. Заходи такого рівня та значення також вселяють у наймолодших виконавців прагнення й ентузіазм вдосконалювати мистецтво гри на бандурі та продовжувати традиції, закладені фундатором харківської бандурної школи Г. Хоткевичем.

Важливе значення серед мистецьких проєктів, присвячених пам'яті видатного майстра, має ***Всеукраїнський конкурс композиторів імені Гната Хоткевича***, організований у 2012 році Харківським національним університетом мистецтв імені І. П. Котляревського, Харківським обласним відділенням національної спілки композиторів України і Статутним територіально-галузевим об'єднанням «Південна залізниця» за ініціативою Л. Мандзюк. Конкурс проводився у трьох номінаціях: інструментальний твір для бандури соло, вокально-інструментальний твір у супроводі бандури, інструментальний або вокально-інструментальний твір для ансамблю малої форми із включенням бандури. Цікаво, що до участі запрошували всіх охочих, незалежно від віку, освіти й місця проживання.

Першу премію в номінації «Вокально-інструментальний твір у супроводі бандури» отримав Артем Винокуров за обробку

української народної пісні «Ой, на горі калина». Другу премію присуджено Аллі Калашник за пісню на власні слова «Два листочки». Третю премію отримав автор пісні на слова Лесі Українки «Гей, піду я в ті зелені гори».

У номінації «Інструментальний твір для бандури соло» перша премія не присуджувалася, другу премію отримала Юлія Грицун за «Фантазію тиху і гучну» на тему української народної пісні «Тихо над річкою». Третю премію було присуджено Георгію Матвіїву за «Імпровізацію» на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру».

Переможцем у номінації «Інструментальний або вокально-інструментальний твір для ансамблю малої форми із включенням бандури» журі під головуванням народного артиста України, професора В. М. Птушкіна обрало композицію Юлії Грицун на слова Тетяни Грицун «Весняний переполюх». Другу премію здобув Володимир Ольшевський за пісню на слова Л. Українки «Ой, здається не журюся». Третю премію заслужила пісня Миколи Данилюка на слова Наталії Гертер «Розкажи...».

Фактично усім учасникам-композиторам вдалося знайти баланс між сучасним креативним звучанням бандури і питомим духом українського народного музикування. Це важливо, адже головним завданням при написанні музики для певного інструмента є не тільки сучасність її ритмоінтонацій, а й збереження органічної унікальності звучання цього інструмента. Вже за традицією, за результатами конкурсу було видано збірку «Твори сучасних українських композиторів для бандури», яка містить 15 сучасних композицій, з яких сім – вокально-інструментальні.

Слід зауважити, що подібні конкурси не лише виконують надважливу роль популяризації бандурного виконавства, а й вирішують актуальну проблему оновлення і збагачення сучасного репертуару для бандури. Активна співпраця виконавців і композиторів завжди дає цікаві та корисні результати і сприяє розширенню темброво-коліристичних, технічних та художньо-виразних можливостей бандури.

Загалом бандурне мистецтво ХХ–ХХІ століття характеризується стрімким розвитком композиторської творчості із розгалуженою системою жанрово-стильових напрямів. Від другої половини ХХ століття

відбувається поживлення композиторського інтересу до бандурного звучання. Дослідниця І. Дружба зауважує: «У концертному й навчальному репертуарах утверджуються різні види великих інструментальних форм для бандури соло ... – фантазії, попури, варіації, сюїти, рапсодії, сонати, концерти, концертно та ін.» (Дружба, 2021: 62).

Утім, незважаючи на активне звернення авторів до бандурного звучання, ще у 80–90 роках науковці відзначали брак відповідного до нагальних потреб нотного матеріалу для виховання бандуристів у всіх ланках музичної освіти. Проблема розширення новітнього бандурного репертуару є досить актуальною і нині. За словами О.-К. Созанської, «на кожному етапі професійно-академічного навчання бандуриста надзвичайно гостро постає питання браку яскравого, концертного оригінального сольо-інструментального репертуару». Дослідниця зауважує, що сьогодні, на жаль, «традиція створення репертуару для бандуристів найбільш активно підтримується виконавцями-бандуристами, котрі задля розвитку улюбленого інструмента відкрили у собі талант до композиції, та композиторами, що працюють у тісному тандемі з певними виконавцями» (Созанська, 2023: 45). Все ж досі недостатньо заповненими залишаються ніші оригінальних масштабних інструментальних та поліфонічних жанрів для бандури.

Серед сучасних представників харківської композиторської школи для бандури писали М. Стецюн, А. Гайденко, І. Гайденко, Ю. Грицун. Між іншим, їхні твори в різні роки були обов'язковими в репертуарі Міжнародного конкурсу виконавців на українських народних інструментах. Це, зокрема, «*Etude-impromptu*» і «Танок у формі рондо» М. Стецюна, Концерт для бандури з оркестром А. Гайденка «Перебендя», «*Inspiracia*» Ю. Грицун, «Харківський» концерт для бандури з оркестром та «Старий млин» І. Гайденка. Зараз ця традиція переходить до молодого покоління творців музичного бандурного середовища Харкова.

Окремого слова в контексті проведення в Харкові мистецько-виконавських проєктів на пошану видатного харківця Гната Мартиновича Хоткевича заслуговує Герой України Віктор Миколайович Остапчук, який повсякчас переймався матеріальною стороною організації

цих заходів, створюючи комфортні умови для роботи учасників та журі. Подарунки для переможців і понині тішать своїх володарів.

Прогресивним і новаторським мистецьким проєктом 2022 року стала *Міжнародна мистецька толока, присвячена 145-річчю від дня народження Гната Хоткевича*. У межах дводенного онлайн-заходу відбулася ціла низка цікавих та знакових подій під активною організаційно-науковою орудою докторки мистецтвознавства, професорки Юлії Ніколаєвської. Зокрема, відбулася лекція Яни Партоли (Харків) «Давньоіндійська драма “Шякунталя” Калідаси у перекладі та історичному нарисі Гната Хоткевича» з музичними ілюстраціями; майстер-клас лекційного типу від В. Мішалова (Канада) «Традиції Хоткевичевої бандури у реаліях сьогодення» репрезентував особливості наукових розвідок Хоткевича у галузі виконавства; книговидавець О. Савчук (Харків) представив оновлене ним видання Г. Хоткевича «Музичні інструменти українського народу»; фонди бібліотеки ХНУМ імені І. П. Котляревського та Державної наукової бібліотеки імені В. Короленка (Харків) надали можливість для перегляду першодруків Гната Мартиновича; у розвиток органологічних ідей митця відбулася презентація першого випуску відеоантології «Інструменти народів світу», де були представлені українські народні духові інструменти (від В. Овчарчина), фінський кантеле (від І. Губ'як і тріо «Оріана»), литовський канклес (від Р. Марозієне), грецькі лютня, торба (від Г. Коновал), китайський джу-ді, хулуси (від Ван Юцзе), інструменти кримсько-татарського народу (від І. Ходжаніязова). Під модераторством М. Кужби пройшли *artist talk* М. Захарії (Словаччина) «Презентація творчості для цимбалів харківських композиторів на світових сценах» та М. Кужби «Цимбальний всесвіт». Перлиною проєкту став концерт студентів класу Л. Мандзюк із творів Гната Хоткевича.

Висновки.

Харківська бандурна школа завдяки її основоположнику Гнату Мартиновичу Хоткевичу та його послідовникам має свою історію виникнення й функціонування, сформовані виконавські традиції та власні особливості. Нині під впливом процесів самідентифікації в українському суспільстві бандурне звучання дедалі частіше

сприймається як національний символ. Тому своєчасним сьогодні є відродження і збереження новаторських ідей Г. Хоткевича щодо бандури та її духовного і культурно-мистецького значення для виховання національно свідомих українців, особливо Харкова, яким для збереження національної культурної пам'яті не варто забувати свої, уже створені надбання.

Головною метою нинішніх музично-виконавських проєктів, присвячених Гнату Мартиновичу, є збереження і втілення у життя його творчих задумів, а саме – поширення бандурного виконавства шляхом збільшення концертних виступів серед молоді, створення оригінального репертуару для бандури та активізації творчості українських композиторів. Показовим у цьому відношенні є Всеукраїнський конкурс виконавців на бандурі імені Г. Хоткевича як найбільш довготривалий серед існуючих проєктів, який фактично став підґрунтям сучасного професійного бандурного виконавства. Безумовно, конкурсні змагання для бандуристів активізують і популяризацію бандурної музики та творчості українських композиторів.

Таким чином, мистецькі проєкти започатковані для вшанування пам'яті видатного харків'янина і спрямовані у цілому на різнобічну популяризацію бандурного виконавства на сучасних теренах. Однак через низку обставин деякі із цих проєктів поки «стоять на паузі». Утім перспективна ідея систематичного проведення Хоткевичевих конкурсів для бандуристів різних освітніх ланок (початкова, середня, вища) перебуває на стадії активного осмислення і розробки.

Подальші дослідження в обраному напрямі передбачають комплексне наукове вивчення й аналіз особливостей репертуару учасників Всеукраїнського конкурсу виконавців на бандурі імені Гната Хоткевича, творче осмислення сучасного композиторського доробку для бандури, розгляд шляхів популяризації бандурного виконавства за допомогою використання інтернет-технологій.

ЛІТЕРАТУРА

Дмитрук, І. І. (2009). *Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.

- Дружба, І. С. (2021). *Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Дутчак, В. Г. (1996). *Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років: творчість і виконавство*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Ігнатченко, Г. (1998). Міжнародний конкурс виконавців Гната Хоткевича. *Музика*, 5, 5–6.
- Лісняк, І. (2006). Становлення академізму у бандурному мистецтві ХХ століття. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*, 1, 142–150.
- Лісняк, І. М. (2019). *Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. URL: <http://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2019/lisnyak.pdf>
- Мандзюк, Л. С. (2001). Становлення класу бандури в ХДІМ. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство*, 3, 59–67.
- Мандзюк, Л. С. (2010). Внесок харківських митців у розвиток виконавського репертуару бандуристів. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*, 14, 176–186.
- Ніколенко, О. І. (2011). *Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Носов, Л. (1940). Перший Всесоюзний огляд виконавців на народних інструментах. *Народна творчість та етнографія*, 1, 51–60.
- Пінчак, С. (2019). Творча діяльність корифея бандурного мистецтва Гната Хоткевича. *Молодь і ринок*, 1(168), 99–104.
- Слюсаренко, Т. О. (2018). *Бандурне мистецтво в українському культурному просторі (на прикладі бандурного виконавства Слобідського регіону ХХ – поч. ХХІ ст.)*. Харків: Право.
- Созанська, О.-К. (2023). *Композиторська творчість виконавців-бандуристів другої половини ХХ – початку ХХІ століття*. (Дис. ... д-ра філософії). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Супрун, Н. О. (1997). *Гнат Хоткевич – музикант*. Рівне: Ліста.
- Черемський, К. (1998). Вшанування пам'яті Гната Хоткевича. *Народна творчість на етнографія*, 4, 114–117.

Яницький, Т. І. (2020). *Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія ім. П. І. Чайковського. Київ.

REFERENCES

- Cheremskyi, K. (1998). Commemoration of Hnat Khotkevych. *Folk Art and Ethnography*, 4, 114–117 [in Ukrainian].
- Dmytruk, I. I. (2009). *Genre of transcription and its varieties in modern bandura art*. (PhD thesis). Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].
- Druzha, I. S. (2021). *Modern bandura art: compositional searches and performing prospects*. (PhD thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Dutchak, V. H. (1996). *Development of professional foundations of bandura art in 1970–1990: Creativity and performance*. (Extended abstract of PhD diss.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Ihnatchenko, H. (1998). Hnat Hotkevych International Competition of Performers. *Music*, 5, 5–6 [in Ukrainian].
- Lisniak, I. (2006). The formation of academicism in bandur art of the 20th century. *Contemporary Issues of Art Education in Ukraine*, 1, 142–150 [in Ukrainian].
- Lisniak, I. (2019). *Academic bandura art of Ukraine in the late XXth – to early XXIst century*. Kyiv: Publishing Rylsky Institute. URL: <http://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2019/lisnyak.pdf> [in Ukrainian].
- Mandziuk, L. S. (2001). The formation of the bandura class in the Kharkiv State Institute of Arts. *Actual Problems of Musical and Theatrical Arts: Art Studies, Pedagogy, and Performance*, 3, 59–67 [in Ukrainian].
- Mandziuk, L. S. (2010). Contribution of Kharkiv artists to development of the bandura performers' repertoire. *Problems of Modernity: Culture, Art, Pedagogy*, 14, 176–186 [in Ukrainian].
- Nikolenko, O. I. (2011). *Original instrumental bandura creativity in the aspect of genre and style evolution*. (PhD diss.). Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].
- Nosov, L. (1940). The first All-Union review of performers on folk instruments. *Folk Art and Ethnography*, 1, 51–60 [in Ukrainian].
- Pinchak, S. (2019). The creative activity of the luminary of bandura art, Hnat Hotkevych. *Youth and Market*, 1(168), 99–104 [in Ukrainian].

- Sliusarenko, T. O. (2018). *Bandura art in the Ukrainian cultural space (based on the bandura performance of the Sloboda region in the 20th – early 21st century)*. Kharkiv: Pravo [in Ukrainian].
- Sozanska, O.-K. (2023). *Composer creativity of bandurist performers of the second half of the 20th – early 21st century*. (PhD diss.). Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].
- Suprun N. O. (1997). *Hnat Khotkevych – a musician*. Rivne: Lista [in Ukrainian].
- Yanytskyi, T. I. (2020). *Theoretical foundations of artistic transcription of musical works for bandura*. (PhD diss.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

Liubov Mandziuk

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art History, Associate Professor,
the Department of Folk Instruments of Ukraine
e-mail: lubov.mandziuks@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-1182-7858

Musical and performance projects as a way to honor the memory of the prominent Kharkiv native Hnat Khotkevych

Statement of the problem.

The multifaceted activities of Hnat Khotkevych laid the foundation for the professionalization of bandura art. His figure is significant for the folk instrumental art of Ukraine. Conducting musical and performance projects is a valuable way to preserve and disseminate the legacy by H. Khotkevych. Promoting Ukrainian national culture amidst the current war in Ukraine is a pressing task. Additionally, developing bandura art as a purely Ukrainian national heritage is timely. The relevance of this article lies in the lack of comprehensive scientific understanding of musical and performance events for bandurists in honor of H. Khotkevych in Kharkiv.

Analysis of recent research and publications.

The study of H. Khotkevych's musical creativity is covered in the monograph by N. Suprun (1997) and the article by S. Pinchak (2019). Issues of the development of competitive events in the field of folk instrumental art are highlighted in the works by V. Dutchak (1996), H. Ihnatchenko (1998), and I. Lisniak (2019). The specifics of compositional creativity and the expansion of the bandura repertoire are considered in the dissertations by O. Nikolenko (2011) and O.-K. Sozanska (2023). Theoretical

foundations of transcribing musical works for bandura are covered in the dissertation research by I. Dmytruk (2009), N. Khmel (2018), and T. Yanytsky (2020).

Objectives, methods and novelty of the research.

The purpose of this study is a comprehensive review of Kharkiv artistic projects dedicated to the memory of Hnat Martynovych Khotkevych, aimed at reviving and preserving his creative ideas as an important factor in promoting bandura performance and encouraging the younger generation to engage in concert performance activities. The novelty of this research is determined by the first systematic overview in musicology of Kharkiv's musical and performance projects dedicated to the memory of H. Khotkevych. An extensive presentation of the experience of conducting the All-Ukrainian Competition of Bandura Performers named after Hnat Khotkevych has been carried out. The following research methods were used: analytical, structural, chronological, statistical, and typological ones.

Results.

Since 1998, some of the most prestigious competitions for bandura performers have been held in H. Khotkevych's homeland, bringing together musicians from all levels of artistic education. These projects are presented in the following chronological sequence:

- *1997 – All-Ukrainian Review of Authentic Performance on Traditional Kobzar Instruments to the 95th Anniversary of the Historic Performance by Kobzars Gathered by H. Khotkevych at the XII Archaeological Congress in Kharkiv.*
- *1998-2010 – International Competition of Performers on Ukrainian Folk Instruments named after Hnat Khotkevych.*
- *2003-2023 – All-Ukrainian Competition of Bandura Performers named after Hnat Khotkevych.*
- *2012 – All-Ukrainian Competition of Composers named after Hnat Khotkevych.*
- *2016 – All-Ukrainian Professional Competition of Bandura Performers named after Hnat Khotkevych.*
- *2022 – International Art Meeting for the 145th Anniversary of the Birth of Hnat Khotkevych, within which lectures, master classes, artist talks, a conversation with publisher O. Savchuk, presentations of first editions from library funds, a presentation of the first issue of the video anthology "Instruments of the Peoples of the World," and a concert of works by H. Khotkevych were held online.*

The All-Ukrainian Competition of Bandura Performers named after Hnat Khotkevych is one of the longest-running professional two-round competitions for musicians in the early stages of music education (ages 6 to 16). Over more than

twenty years, the competition has united over 500 performers from various parts of Ukraine. The geography of the contestants covers 23 regions, excluding Zakarpattia. A distinctive feature of the competition is the mandatory performance of new composers' works (created specifically for the competition). This stimulates teaching activities in enriching the original bandura repertoire and encourages collaboration with composers. The expansion of the bandura repertoire remains a relevant issue.

Conclusion.

The main goal of all musical and performance projects dedicated to Hnat Khotkevych is the multifaceted promotion of bandura performance by increasing concert renditions among youth, creating original repertoire for the bandura, and stimulating the creativity by Ukrainian composers. Over the years, the All-Ukrainian Competition of Bandura Performers named after H. Khotkevych has become the foundation of modern professional bandura performance.

Keywords: *bandura performance; Kharkiv bandura school; bandura performers' competitions; Hnat Martynovych Khotkevych; All-Ukrainian H. Khotkevych Competition of Bandura Performers; folk instrumental art; musical and performance mastery; repertoire; composers' work for bandura.*

Стаття надійшла до редакції 29 червня 2024 року

УДК 785.7:780.6+78.07/.03
DOI 10.34064/khnum2-3602

Калиниченко Ярослав Олегович

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка,
аспірант кафедри музикознавства та культурології
e-mail: yaroslav.kalin@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-3127-2805

**Скрипкова творчість харківських композиторів
другої половини ХХ – початку ХХІ століття:
історико-стилістичний екскурс**

Скрипкова музика харківських композиторів у цілому не отримала ґрунтовного висвітлення у вітчизняному музикознавстві. У статті розглянуто скрипкову творчість провідних харківських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття в контексті сучасних їм тенденцій у музичному мистецтві. Охарактеризовано внесок видатних представників харківської композиторської школи – В. Борисова, Д. Клебанова, М. Кармінського, Ю. Мейтуса, В. Губаренка, О. Жука, А. Гайденка, Б. Яровинського, В. Золотухіна, В. Бібіка, І. Гайденка, О. Щетинського – у скрипковий репертуар. Проаналізовано особливості підходів до трактування скрипки, стилістичні риси та інноваційні техніки, використані у скрипкових творах, що відрізняють харківську школу від інших регіональних шкіл України. Визначено, що це, зокрема, унікальний синтез національних музичних традицій та сучасних композиторських технік. Відзначено еволюцію підходів до скрипкової музики – від застосування класичних форм та виразних засобів у творчості старшого покоління до експериментальних структур і технік у молодших представників школи. Доведено, що творчість харківських композиторів сприяла розширенню виразних можливостей скрипки та збагаченню українського скрипкового репертуару.

Ключові слова: *українська скрипкова музика; харківська композиторська школа; мистецькі виклики доби; інструментальні жанри; образно-емоційна сфера; жанрово-стильова специфіка; народний мелос; композиторські техніки.*

Постановка проблеми.

Творчість харківських композиторів завжди була вагомою частиною української музичної культури. У другій половині ХХ століття

Харків став справжнім епіцентром музичних інновацій. Композитори цієї школи не просто створювали українську музику – вони переосмислювали саму суть національного музичного звучання, і скрипка в їхніх партитурах виступала як потужний інструмент цих перетворень. Музична історія зберігає чимало імен, що у свій час лунали по всій радянській країні: Валентин Борисов, Віталій Губаренко, Дмитро Клебанов, Валентин Бібик, Юлій Мейтус, Олександр Жук, Володимир Золотухін, Володимир Птушкін, Борис Яровинський та інші.

Харківські композитори у своїй творчості не просто використовували скрипку – вони переосмислили її роль у сучасній музиці. Від фольклорних мотивів до авангардних експериментів, від камерних творів до масштабних симфоній – скрипка стала універсальним інструментом для вираження найрізноманітніших ідей та емоцій, із традиційного струнного інструмента перетворилася на універсальний засіб музичного вираження. Можна вважати, що в зазначений період скрипка у творах харківських митців стала своєрідним музичним Протеєм, здатним втілювати найрізноманітніші образи та ідеї.

Останні дослідження та публікації. У цілому скрипкова творчість харківських композиторів не отримала ґрунтовного висвітлення у вітчизняному музикознавстві. Серед нечисленних розвідок – книжка І. Золотовицької (1980), присвячена Д. Клебанову. Авторка праці в контексті історичного огляду життя і творчості митця здійснює детальний аналіз окремих його творів та надає список основних композицій Д. Л. Клебанова у хронологічному порядку. Біографічні відомості про нього і список його творів містить також праця Н. Очеретовської (2007). Окремий період творчості композитора, а саме твори кінця 1940–50 років як певний тематичний цикл, стали предметом дослідження М. Р. Черкашиної (1968). Творчості В. Золотухіна присвячено розвідку Г. Ігнатченка (2006). Життєпису О. Жука – стаття В. І. Каразаєва (Харків у контексті світової музичної культури, 2008), М. Кармінського – спогади М. Черкашиної-Губаренко (2002: 134–136), а також праця публіцистичного характеру

К. Гейвандової¹ (1981), опис стилю і трактовки класичної форми в доробку В. Золотухіна надано в дисертації І. Успенської (2023).

Мета статті – висвітлити скрипкову творчість провідних харківських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття в історико-стилістичному контексті доби.

Методологія дослідження. Залучений комплексний підхід до вивчення матеріалу, оснований на когнітивних методах – історико-культурологічному, біографічному, а також компаративному та музично-теоретичному аналізі. Поряд використано практичні – збір та опис інформації – та теоретичні загальнонаукові методи систематизації та узагальнення матеріалу.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Від другої половини ХХ століття Харків посів визначне місце в розвитку української скрипкової культури, демонструючи синтез традицій та інновацій; при цьому скрипка часто виступала ключовим чинником реалізації цього синтезу. Композиторська школа Харкова завжди доводила, що українська музика може бути одночасно глибоко національною й цілком сучасною, а її скрипкова спадщина свідчить про те, що цей інструмент у творчості харківських митців здатний відобразити всю складність, суперечність і красу світу та людини загалом. Харківські композитори постійно розширювали горизонти скрипкового звучання, адаптуючи інструмент до нових музичних реалій та втілюючи філософські концепції часу.

Важливо відзначити, що харківська школа не була ізольованим явищем. Вона розвивалася в контексті загальноєвропейських тенденцій, зокрема, під впливом польської школи сонористики (К. Пендерецький) та французького спектралізму (Ж. Грізе), хоча харківські митці й повинні були враховувати вимоги загальнонаціонального принципу соцреалізму. Водночас харківські композитори зберігали глибокий зв'язок з українською музичною традицією. Це дозволило створити унікальний синтез національного та світового,

¹ Праця Гейвандової К. Н. «Марк Кармінський», опублікована в 1981 році київським видавництвом «Музична Україна», тематики нашої статті загалом не стосується.

традиційного та новаторського у скрипковій творчості, що загалом стало визначальною рисою української музики другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Отже, харківські композитори здійснили майже революцію у трактуванні скрипки, перетворивши її на універсальний інструмент створення сучасної музичної мови.

На особливу увагу заслуговує трактування скрипки у творчості представників цієї школи в 1950–1960 роки, оскільки у Харкові саме у цей час формується нове покоління композиторів, серед яких – Марк Кармінський, Віталій Губаренко, Валентин Бібік. Ці композитори починають активно експериментувати з музичною мовою та формою, засобами виразності, пропонуючи слухачам нові художні рішення й концепції.

Скрипкові, альтові та віолончельні твори таких майстрів, як В. Бібік, В. Золотухін, Д. Клебанов вирізняються саме тими художньо-технічними якостями, які дозволяють узагальнити риси харківської скрипкової школи в плані її сукупного звукообразу, де на першому місці опиняється інструментальний спів, кантилена, яка не суперечить віртуозній техніці «дрібного» штриху: у подібних епізодах виконавці-харків'яни завжди знаходять мелодичну якість (Успенська, 2023).

Валентин Борисов (1901–1988) – патріарх харківської школи – заклав фундамент, на якому виростили покоління нових талантів. Його скрипкові твори – це місток між класичною традицією та авангардними експериментами. В. Борисов надав скрипці голос, здатний відтворити найглибші людські переживання. Його «Юнацький» концерт для скрипки з оркестром (1948), де сольний інструмент виступає носієм ліричного начала, став етапним твором. Проте скрипкова музика композитора і досі лишається маловивченою.

У скрипковому концерті В. Борисов синтезує свій попередній досвід роботи в симфонічних та камерних жанрах, вдало реалізує оригінальні концепції, відкриває перспективи подальшого розвитку української музики². Митець трактує оркестр як ансамбль солістів,

² Детальний аналіз твору здійснено у попередніх публікаціях автора (див. Калиниченко, 2019).

а партію соліста – у складі оркестру. Підтвердженням цієї тези слугує використання ним «різних прийомів спільного музикування, особливо “діалогів згоди”, персоніфікації тембрів оркестрового звучання, змінності ролевих настанов учасників концертного спілкування» (Бевз, 2021: 34). Форма концерту тричастинна, основана на класичних зразках, з ознаками сонатності й фінальним рондо. Композитор виявляє індивідуальний підхід до формотворення, привносячи деякі елементи, що не дають віднести твір до ustalених класичних структур. Отже, концерт набуває неокласичних стильових ознак. Матеріал подано стисло, тривалість виконання концерту – близько 15 хвилин, що є немаловажним для виховання витривалості в юних виконавців.

Дмитро Клебанов (1907–1987) – не менш значимий митець у плеяді харківських композиторів, творчість якого стала видатним музичним явищем української культури свого часу. Звернення композитора до скрипки можна пояснити тим, що він з шести років навчався гри на цьому інструменті. Скрипкова творчість Д. Клебанова представлена переважно концертним жанром (Перший концерт – 1940, Другий – 1951) і творами малої форми (Золотовицька, 1980).

Примітно, що Перший концерт написаний у D-dur, як і кращі зразки світового скрипкового концертного репертуару (концерти для скрипки з оркестром Л. ван Бетховена, Й. Брамса, П. Чайковського). Твір являє собою усталений тричастинний цикл, за стилем написання близький до романтичного, а саме: сонатна форма у першій частині, складна тричастинна – у другій, рондо – у третій частині. У концерті немає «нестандартної» авангардної музичної мови ХХ століття. Композитор широко використовує українську фольклорну спадщину.

За 11 років після цього першого великого інструментального твору, що продемонстрував творчу зрілість автора, був написаний Другий скрипковий концерт Д. Клебанова. У Другому концерті продовжено тенденції, закладені в Першому: характеристична контрастність образів, фольклорне забарвлення тематичного матеріалу, жанрово-танцювальна стилістика жвавих тем. Партитура концерту свідчить про значну майстерність композитора: рельєфна

віртуозна фактура скрипки *solo*, переважаюча «діалогічність» інструментального викладення, вдале інструментування, де кожний оркестровий голос наділений виразною індивідуальністю.

Віталій Губаренко (1934–2000) у своїй скрипковій творчості розвинув ідеї В. Борисова та Д. Клебанова, надавши скрипці нового звучання в контексті оновлення музичної мови другої половини ХХ століття. Як і у творчості його вчителя, Д. Клебанова, у В. Губаренка цей інструмент став справжнім голосом української душі. Дві Концертні симфонії для скрипки з оркестром, написані під різними впливами та навіть різною музичною мовою, – це маніфест нової української музики. Вони демонструють новаторський підхід автора до трактування інструмента: скрипка стає рівноправним партнером оркестру у складному симфонічному діалозі. Скрипка у В. Губаренка «співає» народні пісні і, водночас, виконує найскладніші партії сучасних оркестрових партитур.

Олександр Жук (1907–1995) – композитор, педагог та музикознавець, чия творчість, на жаль, дуже мало досліджена в контексті розвитку скрипкової музики Харківщини, хоча у доробку композитора представлені твори як для скрипки з оркестром – «Рондо-фантазія» (1939), Концерт (1982), так і для скрипки й фортепіано – «Арія» (1936), «Поема» (1949), «Гумореска» (1956). О. Жук яскраво проявив себе як організатор та педагог – серед його учнів були такі відомі митці, як В. Бібік, І. Польський та ін.

Марко Кармінський (1930–1995) працював у різних жанрах: оперному, симфонічному, пісенному та інструментальному. Зі скрипкових творів вирізняється написана в рік смерті композитора «Єврейська молитва для скрипки соло», присвячена його другу, радянському актору Є. Леонову. Як зазначають дослідники творчості М. Кармінського, зокрема М. Черкашина-Губаренко, «Єврейська молитва для скрипки соло» втілила колективний образ, що увібрав у себе й жахи фашистського геноциду, й осуд «ізраїльських агресорів», а також факт цькування в консерваторії його вчителя Дмитра Клебанова, про що композитор згадував із гіркотою та подивом до кінця своїх днів (Черкашина-Губаренко, 2002: 134).

Володимир Золотухін (1936–2010) – за своєю суттю композитор-експериментатор і новатор – побачив у скрипці гідний інструмент для музичних пошуків і досліджень. Його твори часто баланують на межі традиційного та авангардного, і скрипка в них стає провідником у світ нових звучань. Зокрема, це відбувається в *Concerto grosso* для чотирьох скрипок, де використано нетрадиційні прийоми гри та спостерігається різноманіття музичної мови і прийомів формотворення.

Стосовно стилю В. Золотухіна дослідники відзначають, що він «у рівній мірі тяжіє і до жанрів класико-романтичної музики, і до синтезу принципів симфонічного і естрадного мистецтва» (Бібік, Дробязгіна, Іванова, Ковач, Мізітова, & Решетников, 1992: 83). За спостереженнями музикознавців, стиль композитора віддзеркалює сучасні йому тенденції «третьої течії» – стилістичного феномена міжпластового змісту, в якому академічні витoki поєднуються із впливами джазу та естради (Ігнатченко, 2006: 6).

Борис Яровинський (1922–2000). Творчість цього митця охопила майже всі музичні надбання свого часу, а його скрипковий доробок посів важливе місце в українській музиці другої половини ХХ століття. Творча спадщина композитора демонструє характерні риси харківської школи: синтез національних традицій та сучасних композиторських технік. Водночас Б. Яровинський – один з найбільш «ліричних» представників у низці харківських композиторів, отже, він трактує скрипку не стільки як віртуозний інструмент, скільки як кантиленний, в пісенному плані. Характерними рисами творчості Б. Яровинського є використання народних мелодій та ритмів поряд із застосуванням авангардних технік письма – алеаторики, додекафонії тощо.

Індивідуальний стиль митця яскраво виявляється в Концерті для скрипки з оркестром (1958)³. Скрипковий концерт Б. Яровинського засвідчує майстерне поєднання неофольклорних елементів із сучасною гармонічною мовою, що було характерно для «нвої

³ Детально особливості скрипкового концертного стилю композитора розглянуто у нашій попередній публікації (Калиниченко, 2023).

фольклорної хвилі» в українській музиці 1960-70 років (Кияновська, 2009: 156). Ця теза підкреслює важливість твору для розвитку української музики того періоду. Скрипка виступає як носій національного мелосу, водночас демонструючи віртуозні можливості інструмента в сучасному гармонічному і оркестровому контекстах. Як зазначено вище, це свідчить про вміння композитора органічно поєднувати традиційні та новаторські елементи. Але інновації композитора у сфері музичної мови, зокрема інтонування, завжди залишаються в межах традиційних жанрів і циклічних форм.

Юлій Мейтус (1903–1997) більш відомий своїми оперними та вокальними творами, але його внесок у скрипковий репертуар заслуговує на увагу дослідників⁴. Його скрипковий доробок містить «Варіації на українську тему» для скрипки і фортепіано (1930), «Поєму», «Ноктюрн», «Алегро» для скрипки і фортепіано (1965). Композитор чудово розумів природу інструмента, розкриваючи притаманне скрипці ліричне начало і, водночас, її безмежні віртуозні можливості. Хоча скрипкова творчість композитора не є центральною в його спадщині, у ній відображено загальні тенденції розвитку української музики, зокрема, синтез національних основ із сучасним музичним висловлюванням, а також індивідуальний підхід митця до трактування скрипки як сольного інструмента, загалом характерний для представників харківської школи.

Стосовно стилістичних особливостей його творчості дослідники зазначають: «Ю. Мейтус вдало поєднує класичні форми з елементами українського фольклору, створюючи неповторний “музичний ландшафт”» (Гордійчук, 1969: 156). Основою для такої думки послужило те, що джерелами тематизму в музиці Ю. Мейтуса завжди була українська народна пісня. «Непереобтяжлива» музична мова, з увагою до тембральних барв інструмента, сполучається з музичними формами класичного зразка.

Валентина Бібіка (1940–2003) вважають найрадикальнішим композитором плеяди харківських «шістдесятників», який був

⁴ Скрипкові твори Ю. Мейтуса: Варіації на українську тему для скрипки і фортепіано (1930), Поєма, Ноктюрн, Алегро для скрипки і фортепіано (1965).

прихильником мінімалізму й медитативності. Але це не було для митця приводом для обмеження засобів музичного вираження і техніки. Завдяки прийомам медитативної драматургії В. Бібік у своїх скрипкових композиціях перетворив цей інструмент на засіб, здатний відображати найтонші нюанси людської природи, внутрішнього «я». З одного боку, у цьому органічно реалізувалися спадкоємні зв'язки із традицією, а з іншого – сучасна практика музично-інтонаційного висловлювання, центром якої постає творчий індивідуум. Це дещо наближує стиль митця до так званої «вченої музики». У скрипковому доробку митця – дві Сонати для скрипки і фортепіано (1975, *op.* 24; 1995, *op.* 111), два Концерти для скрипки і симфонічного оркестру (1977, *op.* 30, 1980, *op.* 40), інші ансамблеві твори, зокрема декілька тріо та квартетів.

Анатолій Гайденко (нар. 1937) – провідний майстер сучасної харківської композиторської школи. Його творчість охоплює симфонічний, камерно-інструментальний, хоровий, вокальний та пісенний жанри. Значну частину творів написано для оркестру українських народних інструментів. Серед класичних інструментів особливу увагу композитор приділяє скрипці, віолончелі та валторні. У доробку митця для скрипки – «Романс» (1979) та «Дніпрова легенда» (2002), у музиці яких знайшли відображення національні витоки творчості митця.

У цілому сучасне покоління харківських композиторів, зокрема **Олександр Щетинський** (нар. 1960) та **Ігор Гайденко** (нар. 1961), продовжує експерименти з трактування образу скрипки. О. Щетинський в композиції «*Lacrimosa*» для шести інструментів – гобоя, валторни, двох тромбонів, скрипки та органа – використовує скрипку як символ голосу людини в її діалозі з вічністю. І. Гайденко у своїх композиціях поєднує елементи різних стилів та напрямів, демонструючи гнучкість творчого мислення. Його роботи охоплюють широкий спектр музичних спрямувань – від джазових ритмів і неофольклорних мотивів до необарокових форм та авангардних експериментів. Із сучасних скрипкових творів можна відзначити «*Solo for Kelley*».

Висновки.

Скрипкова творчість харківських композиторів є значним внеском у розвиток української скрипкової музики. Усі видатні представники харківської композиторської школи так чи інакше зверталися до скрипки, опановуючи як монументальні концертні (Д. Клебанов, В. Борисов, В. Губаренко), так і камерні та ансамблеві жанри (Ю. Мейтус, А. Гайденко, М. Кармінський). Скрипкову творчість харківських композиторів другої половини ХХ століття характеризує еволюційний рух від класичних побудов та виразових засобів у старшого покоління до експериментальних форм і технік у молодших представників школи. Особливістю трактування скрипки у творчості харківських митців є її розуміння як універсального інструмента, здатного втілювати як традиційні, так і новаторські ідеї. У багатьох творах цей інструмент виступає носієм ліричного начала, не втрачаючи при цьому своїх віртуозних можливостей. Скрипковий доробок харківських композиторів розширив виразні можливості скрипки та сприяв збагаченню українського скрипкового репертуару, демонструючи нові підходи до синтезу національних традицій і сучасних композиторських технік.

Подальше вивчення жанрово-стильових особливостей скрипкової музики представників харківської композиторської школи другої половини ХХ століття вбачається у дослідженні індивідуальних рис скрипкової творчості окремих композиторів та особливостей їх прояву у певних творах.

ЛІТЕРАТУРА

- Бевз, М. В. (2021). Композитор Валентин Борисов. Симфонія життя. *Аспекти історичного музикознавства*, ХХІІІ, 27–41.
- Бібік, В. С., Дробязгіна, В. І., Іванова, І. Л., Ковач, І. К., Мізітова, А. А., & Решетников, Л. Б. (1992). Кафедра композиції та інструментовки. У кн. *Харківський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського: 1917–1992*, сс. 82–96. Харків: ХІМ.
- Гордійчук, М. (1969). *Українська радянська симфонічна музика*. Київ: Музична Україна.
- Золотовицька, І. (1980). *Дмитро Клебанов*. Київ: Музична Україна.

- Ігнатченко, Г. (2006). Парадигми творчості композитора: до 70-річчя В. Золотухіна. *Музика*, 2, 6–9.
- Калиниченко, Я. О. (2019). Валентин Борисов. Спогади про юнацтво (Концерт для скрипки з оркестром). У кн. *Ювілейна палітра 2018: до пам'ятних дат видатних українських діячів і композиторів*, сс. 105–111. Суми: ФОП Цьома С. П.
- Калиниченко, Я. О. (2023). Скрипковий концерт харківських композиторів 80-х рр. XX-го століття на прикладі творчості Бориса Яровинського. *Світ наукових досліджень: Міжнародні наукові інтернет-конференції*. <https://www.economy-confer.com.ua/full-article/4677/>
- Кияновська, Л. (2009). *Українська музична культура*. Львів: Тріада плюс.
- Очеретовська, Н. Л. (2007). *Дмитро Львович Клебанов (до 100-річчя від дня народження)*. Харків: Ліхтар.
- Успенська, І. О. (2023). *Концертні жанри в скрипковій творчості харківських композиторів XX–XXI століть*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Харків у контексті світової музичної культури: події та люди* (2008). (Матеріали міжнар. наук-теор. конф.). Харків: Харківська державна академія культури.
- Черкашина, М. Р. (1968). Дмитро Клебанов. *Українське музикознавство*, 3, 126–131.
- Черкашина-Губаренко, М. Р. (2002). *Музика і театр на перехресті епох*, (Тт. 1–2), Т. 2. Київ: Наука.

REFERENCES

- Bevz, M. V. (2021). Composer Valentyn Borysov. Symphony of life. *Aspects of Historical Musicology*, XXIII, 27–41 [in Ukrainian].
- Bibik, V. S., Drobiazhina, V. I., Ivanova, I. L., Kovach, I. K., Mizitova, A. A., & Reshetnykov, L. B. (1992). The Department of Composition and Instrumentation. In *Kharkiv Institute of Arts named after I. P. Kotlyarevsky: 1917–1992*, pp. 82–96. Kharkiv: Kharkiv Institute of Arts [in Russian].
- Cherkashyna, M. R. (1968). Dmytro Klebanov. *Ukrainian musicology*, 3, 126–131 [in Ukrainian].
- Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (2002). *Music and theater at the crossroads of eras*. (Collection of essays in 2 volumes). Vol. 2. Kyiv: Nauka [in Ukrainian].
- Hordiichuk, M. (1969). *Ukrainian Soviet symphonic music*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

- Ihnatchenko, H. I. (2006). Paradigms of the composer's creativity: to V. Zolotukhin's 70th anniversary. *Music*, 2, 6–9 [in Ukrainian].
- Kalynychenko, Ya. (2019). Valentin Borisov. Memories of youth (Concerto for violin with orchestra). In *Jubilee palette 2018: to the memorable dates of prominent Ukrainian figures and composers*, pp. 105–111. Sumy: FOP Tsioma S. P. [in Ukrainian].
- Kalynychenko, Ya. (2023). The violin concertos by Kharkiv composers of the 80^s of the 20th century based on Borys Yarovynsky's work. *World of Scientific Research: International Scientific Internet Conferences*. <https://www.economy-confer.com.ua/full-article/4677/> [in Ukrainian].
- Kharkiv in the context of world musical culture: events and people* (2008). (Materials of International Scientific Conference). Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].
- Kyianovska, L. (2009). *Ukrainian musical culture*. Lviv: Triada plus [in Ukrainian].
- Ocheretovska, N. L. (2007). *Dmytro Lvovich Klebanov (to the 100th anniversary of his birth)*. Kharkiv: Likhtar [in Ukrainian].
- Uspenska, I. O. (2023). *Concert genres in the violin works by Kharkiv composers of the 20th – 21st centuries*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Zolotovyt'ska, I. L. (1980). *Dmytro Klebanov*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

Yaroslav Kalynychenko

Sumy A. S. Makarenko State Pedagogical University,
 postgraduate student, the Department of Musicology and Cultural Studies
 e-mail: yaroslav.kalin@gmail.com
 ORCID iD: 0000-0002-3127-2805

Violin works by Kharkiv composers of the second half of the 20th – early 21st century: historical and stylistic excursion

Statement of the problem.

The creativity of Kharkiv's composers has always been an important part of Ukrainian musical culture. In the second half of the twentieth century, Kharkiv became a real epicenter of musical innovation. The composers of this school did not just create music they rethought the very essence of Ukrainian musical sound, and the violin in their scores appeared to be a powerful instrument of these transformations. The musical history preserves names wide known in the

country, including Valentyn Borysov, Vitalii Hubarenko, Volodymyr Zolotukhin, Valentyn Bibik, Volodymyr Ptushkyn, Yulii Meitus, Dmitry Klebanov, Olexander Zhuk, Borys Yarovynsky. Kharkiv's composers did not just use the violin, they had rethought its role in contemporary music. From folk motifs to avant-garde experiments, from chamber works to large-scale symphonies, violin has become a versatile tool for expressing a variety of ideas and emotions. In their work the violin from the traditional string instrument was transformed into a universal means of musical expression.

Objectives, methods, and novelty of the research.

In general, the violin music of Kharkiv composers has not received thorough coverage in domestic musicology. The purpose of the article is to cover the violin work of prominent Kharkiv composers and to trace the formation of modern trends in the violin art of Kharkiv in the second half of the XX – early XXI century. A comprehensive approach to the study of the material is involved, based on cognitive methods – historical-cultural, biographical, as well as comparative and musical-theoretical analysis. Practical ones – gathering and describing information – and theoretical general scientific methods of systematization and generalization of the material are also used.

Research results and conclusion.

The Kharkiv composing school made a significant contribution to the development of Ukrainian violin music, demonstrating the synthesis of national traditions and modern composer techniques. The violin work by Kharkiv composers is characterized by a wide range of styles and genres from neo-folklore trends to avant-garde experiments. The peculiarity of the Kharkiv school is the interpretation of the violin as a universal instrument capable of embodying both traditional and innovative ideas. In the work by Kharkiv composers, the violin often acts as a carrier of the lyrical beginning, without losing their virtuoso possibilities. There is an evolution of approaches to violin music from classical forms to the older generation to experimental techniques in younger composers. The Kharkiv school developed in the context of pan-European trends, while maintaining a deep connection with the Ukrainian musical tradition. The creativity by Kharkiv composers helped to expand the expressive opportunities of the violin and the enrichment of the Ukrainian violin repertoire.

Keywords: Ukrainian violin music; Kharkiv composer school; artistic challenges of the day; instrumental genres; figurative and emotional sphere; genre and style specificity; folk melodies; compositional techniques.

Стаття надійшла до редакції 25 серпня 2024 року

Розділ 2.

ДО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

УДК 78.072.1:781.4(477) Бузоні

DOI 10.34064/khnum2-3603

Затинайко Ольга Володимирівна

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,

аспірантка кафедри історії світової музики

e-mail:olga.composition@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-8634-3562

Вплив творчості Ф. Бузоні на педагогічну та виконавську традиції української музичної культури

Стаття присвячена аналізу впливу творчої спадщини Ферруччо Бузоні на формування виконавських і педагогічних традицій в Україні. Творчість майстра мало досліджена в українському музикознавстві, тому особливо актуальним видається вивчення його творчого доробку, який мав значний вплив на розвиток вітчизняної фортепіанної школи. Мета статті – аналіз впливу творчості Ф. Бузоні на українське музичне середовище, зокрема виконавство та музичну педагогіку, який досі не здійснювався, чим обумовлена наукова новизна цього дослідження. Окрему увагу приділено перемогам українських піаністів на Міжнародному конкурсі імені Ф. Бузоні як ілюстрації спадкоємних зв'язків із творчою особистістю митця. Історико-культурний та музикознавчий аналіз, емпіричні методи дослідження (збір даних, спроби їх узагальнення для подальшого наукового осмислення) уможливили розгляд як різнобічного доробку митця та історії виконання його творів в Україні, так і досягнень представників української фортепіанної школи у світлі закладених ним традицій та контексті розвитку вітчизняного музичного мистецтва. Результати дослідження засвідчують, що, хоча творчість Ф. Бузоні ще недостатньо вивчена в українському музикознавстві, проте його вплив на формування педагогічних і виконавських традицій у сфері фортепіанної майстерності є значним. Педагогічні принципи, закладені Ф. Бузоні, а також його редакторська та виконавська діяльність вплинули на методiku навчання українських піаністів, ефективність якої підтверджується значними досягненнями останніх на міжнародній арені. Перемоги таких музикантів, як А. Кравченко, В. Самошко, М. Данченко, О. Романовський, Д. Клінтон,

А. Барішевський та Р. Лопатинський на Конкурсі імені Ф. Бузоні свідчать про найвищу якість професійної підготовки українських піаністів, а їх участь у конкурсі не лише сприяє популяризації імені Ф. Бузоні в Україні, але й відкриває нові можливості для розвитку української фортепіанної школи у міжнародному культурному просторі. Отже, поглиблення наукових розвідок щодо творчості італійського майстра, виконання його композицій на концертних сценах України сприятиме розширенню репертуару сучасних музикантів та підвищенню їхньої виконавської майстерності.

Ключові слова: Ферруччо Бузоні; виконавська школа; фортепіанна педагогіка; українські піаністи; Міжнародний конкурс імені Ф. Бузоні.

Постановка проблеми.

Дослідження, відродження та розвиток національних культурних традицій у сфері мистецтва й освіти є пріоритетним напрямом державної культурної політики. Отже, одним з актуальних завдань є відновлення об'єктивної історичної картини розвитку національної культури України на різних етапах її становлення, а також дослідження зв'язків між українськими та загальноєвропейськими культурно-мистецькими традиціями, зокрема й творчих впливів провідних західноєвропейських митців на розвиток української музичної культури.

Значущою сторінкою в історії українського музичного мистецтва є досягнення української фортепіанної школи, яка тісно пов'язана з європейськими виконавськими традиціями. Так, однією з вагомих постатей, що вплинула на формування сучасної системи фортепіанного виконавства в Україні, є видатний італійський піаніст, композитор і диригент Ферруччо Бузоні, відомий своєю оригінальною інтерпретацією класичних творів наприкінці ХІХ – початку ХХ століття. Хоча Ф. Бузоні ніколи не відвідував Україну, його творчий доробок і вплив на світове, у тому числі українське, музичне мистецтво є настільки значущим, що їх вивчення постає як необхідне музикознавче завдання.

Таким чином, важливість дослідження творчості Ферруччо Бузоні та її впливу на розвиток традицій українського музичного мистецтва зумовлює актуальність та новизну заявленої теми.

Останні дослідження і публікації за темою. Дослідження музичних творів Ферруччо Бузоні в українському музикознавстві майже не проводилися, а їх виконання українськими музикантами не висвітлювалося. Основна увага вітчизняних дослідників зосереджувалася переважно на педагогічній та редакторській діяльності композитора. Це відображено в таких публікаціях, як стаття А. П. Грищенко (Грищенко, 2015), де розглядається редакторська робота Ф. Бузоні над творами Й. С. Баха, та стаття Л. А. Бондаренко (2016), у якій аналізуються методи розвитку технічної майстерності піаністів за допомогою творчих напрацювань Ф. Бузоні. Також слід згадати статтю Т. В. Сидорець (2017), де висвітлено роль інтелекту й техніки в інтерпретації музики, та працю Д. А. Гульцової (2020), яка вивчає типологію етюду в контексті піаністичної творчості. Окремі аспекти творчості Ф. Бузоні розглянуті в дисертації Цзен Тао (2016), де згадуються елементи східної тематики у творчості європейських композиторів, серед них Ф. Бузоні, а також у статті Лі Дзінь (2011), що розглядає вплив східних культурних традицій на європейське музичне мистецтво.

Тема впливу творчості Ф. Бузоні на культурно-мистецькі традиції України залишається маловивченою. У зарубіжних наукових джерелах це питання також не знаходило належного висвітлення через його регіональний характер та переважне значення для української музичної культури або вивчення культурних зв'язків України з Італією.

Стаття *має на меті* здійснити аналіз значущості та впливу творчої спадщини Ф. Бузоні на культурний та історичний розвиток музичного мистецтва України в різний час – від минулого до сучасності. У межах дослідження передбачається пошук та вивчення наявних фактів щодо ролі Бузоні в українському музичному середовищі, що дозволить створити основу для подальших наукових розвідок у цьому напрямі. Особливу увагу також приділено перемогам українських піаністів на Міжнародному конкурсі імені Ф. Бузоні, які підкреслюють важливість його творчої спадщини для розвитку виконавської школи України.

Наукова новизна дослідження полягає у пошуку контекстуалізації впливу особистості і творчості Ф. Бузоні на музичну культуру

України. Також здійснено спробу узагальнити пов'язані із цим відомості, у тому числі факти, що стосуються виконання творів композитора в Україні. Увагу приділено, зокрема, виконанню Концерту для скрипки з оркестром *D-dur* у рамках симфонічного концерту «Бузоні. Ліст. Волтон» у Львівському органному залі за участю скрипаля Ореста Смовжа та *Ukrainian Festival Orchestra* під керівництвом Івана Остаповича. Крім того, окремо висвітлено значення перемог українських піаністів на Міжнародному конкурсі імені Ф. Бузоні. Названі аспекти й факти впливу видатного музиканта на українське музичне середовище до цього часу не були предметом наукового аналізу і дослідження в музикознавчій літературі.

У якості основних **методів дослідження** застосовано історико-культурний та музикознавчий аналіз; проведено емпіричні розвідки (збір даних) та використано метод узагальнення їх результатів для подальшого наукового осмислення питання, що розглядається, в контексті історичного та культурного розвитку музичного мистецтва України.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У 2024 році відзначається сторіччя з дня смерті Ферруччо Бузоні, і вшануванню його пам'яті та вивченню зв'язків, що поєднують його творчість з Україною, присвячено нашу статтю.

Ферруччо Бузоні був видатною багатогранною постаттю: він проявив себе не лише як піаніст-віртуоз і композитор, але й як лібретист, есеїст, диригент, педагог і музикознавець. В українському музичному просторі він здебільшого відомий як один із найкращих редакторів творів Йоганна Себастьяна Баха, і саме у цій ролі він найчастіше представлений на концертних сценах України. Технічна складність творів власне Ф. Бузоні, його оригінальна композиторська мова, що включає експерименти з гармонією та формою, можуть бути причиною нечастого їх виконання, хоча серед його фортепіанних творів можна знайти як надзвичайно віртуозні, так і менш складні композиції.

На особливу увагу заслуговують такі твори, як «Елегія» BV 249, Елегія «*Berceuse*» № 7 BV 252, Сонатина № 1 BV 257, «*Sonatina Secunda*» BV 259, Сонатина «*In diem nativitatis Christi MCMXVII*» BV 274, Токата (Прелюдія – Фантазія – Чакона) BV 287, «*Indianisches Tagebuch*» BV 267, Прелюдії op. 37 BV 181, «*Fantasie nach Johann Sebastian Bach*» BV 253, 10 Варіацій на Прелюдії Шопена (*Klavierübungen Teil 5*) BV 213а, а також його транскрипції творів Й. С. Баха. Виконання цих творів залишається рідкістю на українській сцені, хоча вони мають великий потенціал для поглиблення фортепіанного репертуару та розвитку виконавської майстерності.

Постать композитора в науковому та освітньому середовищі України. В українській музичній освіті творча спадщина Ф. Бузоні в межах дисциплін історико-теоретичного циклу не отримала належного висвітлення. Це пояснюється недостатньою кількістю доступних наукових досліджень і публікацій, присвячених його творчості, що перешкоджає інтеграції його постаті як визначного композитора в український музичний простір. Лише окремі аспекти його творчості висвітлюються в україномовних дослідженнях, зокрема присвячених мистецькій взаємодії Сходу та Заходу. Так, Лі Дзін (2011: 69) та Цзен Тао (2016: 86–87) аналізують використання східної тематики у творчості Бузоні, зокрема в його опері «Турандот. Китайська казка».

Недостатня увага до оперної спадщини Ф. Бузоні може пояснюватися відсутністю доступних відеозаписів його оперних постановок, що ускладнює комплексний аналіз його оперного мистецтва. Лише в останні роки завдяки європейським постановкам з'явилася можливість досліджувати режисерські рішення, сценографію, акторську та вокальну майстерність інтерпретацій його творів. В Україні опери Ф. Бузоні досі не були поставлені, що спричинено, у тому числі, й недостатнім рівнем наукового дослідження творчості видатного митця в країні.

Однією з перешкод для проведення академічних досліджень композиторської техніки, стилю і структури творів Ф. Бузоні є недоступність оригінальних нотних текстів та його естетичних праць в Україні. Це ускладнює включення його творчості до академічних програм, хоча вплив піаністичної концепції композитора на формування

української фортепіанної школи є безперечним, особливо у сфері методичних підходів до формування віртуозних навичок виконавця. Педагогічні принципи Ф. Бузоні відіграли значну роль у розвитку піаністичної освіти в музичних закладах України.

Зокрема, методи розвитку фортепіанної техніки італійського композитора знайшли своє відображення в інструментально-виконавській підготовці українських учнів і студентів. Так, вагомий внесок у формування Київської фортепіанної школи, як зазначають автори колективної монографії «Фортепіанне мистецтво в європейському часопросторі», зробив Григорій Беклемішев (1881–1935), який продовжував традиції європейського фортепіанного виконавства, зокрема, пов'язані з Ф. Бузоні (Зимогляд, Кордовська, Кутлуєва, Погода, Довжинець, Краснощок, Михайлова, & Сирятська, 2023: 18). Дотримуючись його методичних принципів, Г. М. Беклемішев – неперевершений виконавець творів Й. С. Баха, Ф. Ліста, Ф. Шопена, Б. М. Лятошинського та В. Барвінського – наголошував на постійному вдосконаленні технічної майстерності й приділяв велику увагу певній автономізації рухів пальців і збереженню зібраності кисті для виховання активних, незалежних один від одного пальців; рекомендував грати твори Й. С. Баха протягом усього періоду навчання; вважав дуже корисним художньо забарвлене виконання гам; наполягав на відпрацюванні «акордової техніки», маючи на увазі «гру акордів без попередньої зміни позиції» й «техніки арпеджіо»; рекомендував «різноманіття застосування правої (від повної до чвертьпедалі) та лівої педалей» тощо (там само: 19).

У тій же монографії висвітлено діяльність піаністки Н. В. Чегодаєвої (1883–1953), яка також продовжувала традиції Бузоні, зокрема у фортепіанній школи Одеси. З огляду на власний досвід концертної діяльності в Європі, вона фокусувала увагу на вихованні психологічної стійкості учнів та їх готовності до оригінальних виконавських концепцій (там само: 28).

Про специфічні піаністичні прийоми Ф. Бузоні, такі як «технічне фразування», «технічні варіанти», «технічні ключі», свідоме ставлення піаніста до подолання технічних складнощів йдеться у статті української дослідниці Л. А. Бондаренко: «Ф. Бузоні вважав, що

будь-яку технічну проблему можна спростити за рахунок її аналізу, пристосування до можливостей виконавця. Практичним втіленням цієї думки є метод “технічного фразування”. Цей метод застосовувався під час виконання пасажу, що складався з ряду звуків однакової тривалості. Зручність виконання такого пасажу залежить від того, як ми подумки ділимо цей ряд, як групуються в нашій уяві звуки, з яких він складається» (Бондаренко, 2016: 499). Як пояснює дослідниця, метод «технічних варіантів» полягає в тому, що потрібно імпровізувати фактурні варіанти супроводу під час відпрацьовування складних віртуозних фрагментів, що розвиває й творчі навички музиканта, а також сприяє його осмисленому ставленню до музичного твору. «Технічними ключами» композитор називає типові формули, до яких зводяться всі можливі пасажі, а отже, удосконалюючи їх виконання, можна легко читати з аркуша та швидше розучувати твори. Збірку Ф. Бузоні «*Klavierübung*» («Фортепіанні вправи»), у якій вправи й побудовані на цих типових «формулах», дослідниця називає своєю школою фортепіанної техніки (там само: 500).

Стаття іншої української дослідниці, Д. Гульцової, присвячена виявленню типологічно-функціональних ознак етюду в різноманітних продуктах мистецької та інтелектуальної діяльності та їх перетину з поезикою фортепіанного етюду, а також «етюдному принципу» та його ролі в педагогіці фортепіанного мистецтва. Досвід Ф. Бузоні вона вважає показовим у цьому плані та підкреслює, що композитор при використанні «етюдної» методики апелює «саме до семантико-типологічних аспектів етюду в усьому розмаїтті його тлумачень» (Гульцова, 2020: 203). Значення Ф. Бузоні як педагога та його внесок у розвиток фортепіанної техніки розглянуто і у статті Т. В. Сидорець (2017: 223).

Одним із прикладів дослідження *редакторської діяльності* Ф. Бузоні є стаття А. П. Грищенка (Грищенко, 2015) щодо особливостей інтерпретації та редагування ним бахівських творів, насамперед «Добре темперованого клавіру», в епоху Романтизму. Автор розглядає досягнення та недоліки цієї редакторської діяльності, виявляючи її вплив на подальший розвиток музичного виконавства.

Діяльність Ф. Бузоні як редактора творів Й. С. Баха була помічена в Україні ще на початку минулого століття завдяки Федору Надененку, який відіграв важливу роль у розвитку редакторсько-видавничої справи нашої держави. Дослідниця Наталія Ек підкреслює значення його діяльності як засновника нотно-видавничої справи в Україні й наголошує, що вона була неоціненною для збереження і популяризації творчості українських композиторів. Вона зазначає, що публікації Ф. Надененком у видавництві «Київське музичне підприємство» у 1926–1927 роках Двоголосних та, у 1930 році, Триголосних інвенцій Й. С. Баха за редакцією Ф. Бузоні (Ек, 2021: 127) зберігають свою актуальність для українських дослідників і виконавців і нині. Зокрема, Ф. Надененко здійснив переклад коментарів Ф. Бузоні *українською мовою*, що підкреслює розуміння ним важливості включення доробку майстра в український контекст.

В останні роки відбулися зрушення й в освітній сфері: відомості щодо творчості Ф. Бузоні, пов'язані із транскрипціями та обробками ним творів Й. С. Баха, а також його концепцією «юного класицизму» були включені до курсу дисципліни «Музична література» у новій «Типовій навчальній програмі» середнього підрівня початкової мистецької освіти з музичного мистецтва, яку розробив Державний науково-методичний центр змісту культурно-мистецької освіти (Назар, Соколова, Гукова, Кушнір, Панасенко, 2022: 168).

Важливо й те, що творча і виконавська діяльність Ф. Бузоні, а також естетична та піаністична концепції митця стали вивчатися на освітньому ступені «Бакалавр» спеціалізації «Музична режисура» Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, за новою навчальною програмою «Історія західної музики»: постать митця розглядається під час вивчення таких тем, як «Перехідні художні тенденції європейської культури на шляхах від пізнього романтизму до нових художніх течій», «Творчі експерименти та шляхи оновлення традиції у творчості композиторів середини ХХ століття» та «Музичний неокласицизм» у модулі, присвяченому ознайомленню із західною музичною культурою Новітнього часу (Черкашина-Губаренко, Сакало, Гнатюк, Наумова, 2022: 19, 21, 69, 83). Велику роль у включенні постаті митця до Програми відіграв науковий авторитет

непересічної особистості – доктора мистецтвознавства, професора кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського М. Р. Черкашиної-Губаренко (1938–2024).

Дійсно, вивчення творчого доробку та рис стилю Ф. Бузоні є однією з ключових позицій в курсі історії музики початку ХХ століття, оскільки дозволяє студентам отримати більш глибокі знання про формування неокласицизму. Глибше розуміння впливу естетичних поглядів і творчості митця на подальший розвиток музичного мистецтва та еволюцію музичних стилів сприяє формуванню в них цілісного погляду на музику як мистецтво та здатності до самостійного теоретичного осмислення й інтерпретації певних музичних феноменів.

Виконання творів Ф. Бузоні на концертних сценах України залишається порівняно рідкісним явищем, що спричинено двома основними факторами: технічною складністю його музики та обмеженою доступністю нотних видань. Дотепер твори Ф. Бузоні не були опубліковані в Україні, що створює додаткові перешкоди для популяризації його спадщини серед виконавців. Водночас, перші згадки про виконання музики цього композитора українськими музикантами датуються ще 1914 роком. Згідно з «Енциклопедією сучасної України» (Кушнірук, 2022), випускник Київського музичного училища, українсько-американський композитор і піаніст Лев Орнштейн під час європейських гастролей у Лондоні виконав транскрипції трьох хорових прелюдій Й. С. Баха, здійснених Ф. Бузоні.

Значною подією для українського музичного середовища став цикл концертів і лекцій, присвячених пам'яті Ф. Бузоні, які відбулися 1925 року в Київській консерваторії завдяки ініціативі вищезгаданого видатного піаніста та педагога Григорія Беклемішева. Ці концерти, що були започатковані 1923 року як втілення «ідеї колообігу музичної літератури», передбачали підготовку студентами вечорів, присвячених творчості композиторів різних епох, у хронологічній послідовності. Як зазначають автори колективної монографії «Фортепіанне мистецтво в європейському часопросторі», ця ініціатива сприяла поглибленню розуміння музичної спадщини різних періодів, у тому числі творчості Ф. Бузоні (Зимогляд, Кордовська, ... ,

& Сирятська, 2023: 43). Там же зазначається, що у 1932 році відбулась ще одна цікава подія: великий «концерт клавірної музики Й. С. Баха за участю студентів Львівської консерваторії класу Л. Мюнцера», основною метою якого було продовження «традицій персонально орієнтованого концертного виконавства». Велика увага була приділена поєднанню традицій з інноваціями у ставленні виконавців до композиторського тексту, й тим більше важливою видається та обставина, що майже всі твори геніального німецького композитора-поліфоніста прозвучали в редакції Ф. Бузоні, що свідчить про те, як високо оцінена була його редакторська діяльність (там само: 44).

Сучасна виконавська практика, попри те, що музика Ф. Бузоні рідко звучить на концертних сценах України, демонструє певні зрушення у цьому напрямі, як, наприклад, симфонічний концерт «Бузоні. Ліст. Волтон», що відбувся у Львівському органному залі. Скрипаль-віртуоз Орест Смовж, один із найяскравіших українських скрипалів сучасності, випускник Національної музичної академії України, Сінгапурської консерваторії, аспірант Університетського коледжу ім. Торнтонна (США), відомий багатьом своїми перемогами на міжнародних конкурсах та участю в музичних фестивалях, таких як «Дзензелівські вечори класичної музики» (с. Дзензелівка Черкаської області) і «Дні музики Баха» (Львів), який спеціалізується переважно на сучасній українській музиці, тим не менш, у 2018 році, разом із *Ukrainian Festival Orchestra* під орудою Івана Остаповича, виконав Концерт для скрипки з оркестром *D-dur* Ф. Бузоні (див. Бузоні. Ліст. Волтон, 2018).

Цей твір яскраво демонструє глибоке розуміння композитором можливостей інструмента та його захоплення технікою скрипкової гри. Концерт, пізніше опублікований як *op. 35*, був написаний Ф. Бузоні в ранній період творчості (1896–1897), тому, можливо, відчувається певний вплив музики Й. Брамса та Ф. Ліста – не випадково після виконання Концерту О. Смовжем прозвучала симфонічна поема Ф. Ліста «Від колиски до могили». За структурою Концерт Ф. Бузоні є одночастинним, тим не менш, він має чіткі ознаки тричастинної форми, підкреслені темпово, що типово для класичного концерту. Основні теми всіх розділів схожі інтонаційно, у чому

вгадується наслідування принципу лістівського монотематизму. Для музики першого розділу у цілому характерна контрастність динамічних та ліричних епізодів: *Allegro moderato – Animando – Allegro*. Після динамічного оркестрового вступу надзвичайно ефектно, з віртуозною майстерністю, прозвучала на концерті у Львівському органному залі головна тема твору у скрипки *solo*. Оркестр підтримував соліста, органічно вписуючись у його інтерпретацію та створюючи єдине музичне полотно. Другий розділ (*Quasi Andante*) вразив публіку своєю поетичністю, особливою красою почуттів, представленими у повільній кантіленній партії скрипки, яка надалі варіюється. Її емоційну глибину, що розкривалась через найтонші нюанси звучання скрипки, підкреслював оркестр, створюючи атмосферу проникливого ліризму і спокою й занурюючи слухачів у медитативний світ краси. Рондоподібний фінал продемонстрував віртуозну майстерність музикантів. Гра Ореста Смовжа вирізнялася точністю інтонації і чіткістю артикуляції, особливо помітних у швидких пасажах і каденціях. Талановитий скрипаль зі Львова показав видатну техніку та експресивність, високе мистецтво інтерпретації, бездоганне втілення складного музичного задуму Ф. Бузоні. Диригент *Ukrainian Festival Orchestra* Іван Остапович майстерно збалансував загальне звучання, забезпечив гармонічну взаємодію оркестру та соліста. Отже, виконання Скрипкового концерту Ф. Бузоні залишило глибоке враження, продемонструвало високий рівень професійності музикантів та стало прикладом майже ідеального музичного діалогу. Концерт для скрипки *D-dur* Ф. Бузоні є окрасою доробку композитора та досить складний для виконання; тим не менш, є надія, що в майбутньому його можна буде частіше почути на сценах нашої держави.

Музику Ф. Бузоні виконують і українці, які емігрували за кордон. Можна згадати виступ Ігоря Гнідого (бас-баритон) у 2011 році на сцені *Grand Théâtre* міста Діжон (Франція): співак, який постійно проживає та працює у Франції, але є українцем за походженням, виконав партію Тартальї, персонажа-маски італійської *commedia dell'arte*, в сучасній постановці опери Ф. Бузоні «Турандот. Китайська казка» під керівництвом французького диригента

Даніеля Кавки – одного з відомих інтерпретаторів музики ХХ–ХХІ століть, музичного керівника *Ensemble orchestral contemporain*, й талановитого режисера з Каталонії Сіско Азнара.

Українські лауреати Міжнародного фортепіанного конкурсу імені Ферруччо Бузоні. Значну увагу до виконання фортепіанної музики Ф. Бузоні демонструють українські піаністи-віртуози, які беруть участь у престижному Міжнародному конкурсі його імені у Больцано (Італія). Конкурс був оснований 1949 року директором консерваторії Больцано Чезаре Нордіо на честь 25 річниці смерті видатного італійського композитора. За роки існування конкурсу до складу журі входили такі видатні митці, як Клаудіо Аррау, Вільгельм Бакгауз, Альфред Корто, Вальтер Гізекінг, Діну Ліпатті, Артуро Бенедетті Мікеланджелі та ін. Серед переможців конкурсу – такі яскраві імена, як Альфред Брендель, Марта Аргеріх та Мауріціо Полліні.

Журі конкурсу традиційно вимагає від конкурсантів високого рівня майстерності, що робить особливо значущим внесок українських піаністів, які неодноразово ставали його лауреатами та переможцями. Першою українською переможницею стала Анна Кравченко, уродженка Харкова, яка завоювала першу премію у 1992 році, лише через рік після здобуття Україною незалежності. Її виконання отримало надзвичайно високі оцінки, і премія, яку не присуджували протягом п'яти років, була відновлена завдяки її блискучій грі. Гарольд К. Шонберг, член журі, зазначав у «*The New York Times Magazine*», що її «сяючий звук і поетичні інтерпретації іноді могли довести аудиторію до сліз»¹ (цит. за Anna Kravtchenko, n.d.). Перемога на конкурсі відкрила Анні Кравченко шлях на міжнародну концертну сцену. Вона провела успішний гастрольний тур із 60 концертів у найпрестижніших залах Європи, включаючи Берлінську філармонію, *Musikverein* у Відні, *Concertgebouw* в Амстердамі та ін. Надалі Кравченко переїхала до Італії, де продовжила свою діяльність у Міжнародній Академії фортепіано в Імолі, а з 2013 року вона викладає у *Conservatorio della Svizzera Italiana* в Лугано.

¹ «*Her radiant sound and poetical interpretations could sometimes reduce the audience to tears*».

Наступного, 1993-го, року було високо оцінено талант ще одного харківського піаніста – Віталія Самошка, який здобув другу премію на конкурсі, продемонструвавши високий рівень технічної майстерності і глибину музичного вираження. У 1996 році третю премію отримав випускник Київської спеціалізованої музичної школи імені М. В. Лисенка Михайло Данченко, який блискуче виконав складну програму.

У новому тисячолітті (2001) переможцем конкурсу став 17-річний піаніст Олександр Романовський з Кам'янського. Виконання О. Романовського отримало схвальні відгуки критиків, зокрема Філіппо Мікеланджелі зазначив у своїй статті «*Beati i secondi*», що конкурс у Больцано надав молодому таланту О. Романовському можливість вписати своє ім'я в почесний список лауреатів поряд із такими майстрами, як Марта Аргеріх, Луїс Лорті та Роберто Комінаті² (Michelangeli, 2003).

Починаючи з 2002 року, Міжнародний фортепіанний конкурс імені Ферруччо Бузоні змінив свою структуру, започаткувавши новий формат проведення: конкурс відбувається раз на два роки. Перший рік присвячується попередньому відбору (допускається до 80 кандидатів), а фінальні етапи проводяться наступного року. У 2006/2007 році другою премією була відзначена 18-річна піаністка із Харкова Дінара Клінтон (Наджафова), яка розділила місце з іншою учасницею. Примітно, що перша премія того року не була присуджена.

Плеяду переможців конкурсу з України далі продовжили такі яскраві піаністи, як кияни Антоній Баришевський (2010/2011, II премія) та Роман Лопатинський (2014/2015, III премія), виконання яким Хоральної прелюдії соль-мінор № 3 Баха-Бузоні запам'яталося особливо яскраво. Варто зазначити, що участь у конкурсі такого рівня можна порівняти з неймовірно важким «марафоном» – адже він

² «È una bella finale e, soprattutto, cancella il ricordo dell'anno precedente, quando la commissione fece salire sul podio soltanto un modesto terzo premio, lasciando vacante il primo e il secondo posto. Questa volta, invece, Bolzano regala a Romanovsky, giovane e pieno di talento il privilegio di scrivere il suo nome nell'albo d'oro del "Busoni" accanto a quelli di Marta Argerich, Louis Lortie e Roberto Cominati».

складається із шести турів. Тим не менш, Р. Лопатинський не тільки став лауреатом, а й завоював приз глядацьких симпатій. Про те, як його гру сприймала публіка, він розповідав у своєму інтерв'ю журналу «Музика»: «...на конкурсі Бузоні італійці, як і українська публіка, дуже емоційні! З першого ж туру я відчув теплу хвилю, симпатію слухачів. Ця енергетика мене заряджала, допомагала і, зрештою, узявши третю премію, я отримав ще й приз аудиторії» (Пальцевич, 2015).

Професійні здобутки вихованців фортепіанної школи України були високо оцінені поважним журі. Можна згадати висловлювання однієї з найвідоміших жінок у світі класичної фортепіанної музики, Марти Аргеріх: «У Баришевського є щось особливе, особливий талант. Як на мене, він мав би бути нагороджений першою премією» (цит. за Antonii Baryshevskiy, 2015). Обидва ці піаністи – і Антоній Баришевський, і Роман Лопатинський – є й лауреатами інших престижних міжнародних конкурсів.

Історія перемог українських виконавців на Міжнародному фортепіанному конкурсі імені Ферруччо Бузоні є важливою частиною української музичної культури. Велика кількість українських лауреатів свідчить не лише про повагу до італійського композитора в Україні й визнання його творчості, але й, певною мірою, про наслідування його традицій у фортепіанному мистецтві. Символічно, що 1890 року сам Ферруччо Бузоні став лауреатом Першого музичного конкурсу в номінаціях «фортепіано» та «композиція», коли до складу журі входили представники української музичної еліти – В. В. Пухальський та І. І. Слатін³, а сучасні українські піаністи продовжують перемагати на конкурсі, який названо його ім'ям, у чому можна побачити своєрідну естафету музичних поколінь.

Високі досягнення представників харківської та київської фортепіанних шкіл у цьому конкурсі є свідченням їхньої технічної майстерності, артистизму та глибокого розуміння музичних творів. Вони підтверджують конкурентоспроможність українських піаністів на міжнародній арені та є значним внеском у розвиток музичного

³Видатний громадський діяч, талановитий диригент, піаніст, учений, що став й засновником та першим директором Харківської консерваторії.

мистецтва. У той же час, перемоги на конкурсі відкривають для музикантів нові можливості, перспективи для подальшого виконавського розвитку і співпраці з провідними світовими музичними колективами, сприяють міжнародному визнанню артистів.

Значення конкурсу полягає не тільки в тому, що він надає можливість кожному учаснику виявити свою творчу індивідуальність. Престижний міжнародний статус конкурсу сприяє популяризації творчого доробку Ф. Бузоні, зокрема, залученню його творів до виконавської практики в Україні. Отже, участь українських піаністів у цьому конкурсі сприяє інтеграції європейських музичних традицій в український музичний контекст, що є важливим фактором розвитку сучасного музичного мистецтва в Україні.

Висновки.

Проведене дослідження виявило важливу роль творчого доробку Ф. Бузоні у формуванні українських музичних традицій, зокрема у сфері фортепіанної виконавської майстерності й педагогіки. Хоча творчість композитора й залишається маловідомою широкому колу українських музикантів та слухачів, вона відіграла помітну роль у становленні фортепіанної школи в Україні. Педагогічні принципи, закладені Ф. Бузоні, а також його редакторська та виконавська діяльність вплинули на методику навчання українських піаністів, ефективність якої підтверджується значними досягненнями останніх на міжнародній арені.

Виконавська традиція, пов'язана з ім'ям Ф. Бузоні, продовжується й завдяки участі українських піаністів у Міжнародному фортепіанному конкурсі, названому на його честь. Перемоги таких музикантів, як Анна Кравченко, Віталій Самошко, Михайло Данченко, Олександр Романовський, Дінара Клінтон, Антоній Баришевський та Роман Лопатинський свідчать про високу якість професійної підготовки українських піаністів та їхню здатність інтерпретувати складні музичні твори на найвищому рівні. Їх участь у конкурсі не лише сприяла популяризації імені Ф. Бузоні в Україні, але й відкрила нові можливості для розвитку української фортепіанної школи у міжнародному культурному просторі.

Перспективи подальших досліджень. З огляду на вагомий внесок Ф. Бузоні у формування української виконавської школи, особливо в контексті фортепіанної педагогіки та інтерпретації творів класичних композиторів, для повноцінного академічного аналізу його творчості потрібні подальші дослідження, зокрема переклади його музикознавчих текстів та естетичних праць українською мовою, а також розширення практики виконання його творів на концертних сценах України.

Окрему увагу слід приділити аналізу технічних та інтерпретаційних труднощів, що виникають під час виконання творів Ф. Бузоні. Технічна складність його фортепіанних композицій та інноваційні підходи до гармонії і форми вимагають від виконавців високого рівня технічної підготовки та глибокого розуміння стилю митця. Однак недостатня доступність нотного матеріалу, а також відсутність систематизованих наукових досліджень творчості Ф. Бузоні в Україні створюють певні труднощі для поширення його спадщини серед українських музикантів та слухачів.

Також у подальшому увага може фокусуватись на інтеграції творів Ф. Бузоні у виконавську практику українських музичних закладів. Організація концертів, лекцій і майстер-класів, присвячених його творчості, а також участь українських піаністів у міжнародних конкурсах його імені сприятиме збереженню та розвитку виконавських традицій, пов'язаних із Ф. Бузоні та його впливом на сучасну музичну освіту. Крім того, вивчення його творчості у ширшому європейському контексті дозволить глибше зрозуміти процеси формування неокласицизму в музичній культурі.

Таким чином, перспективи подальших наукових розвідок полягають у комплексному аналізі музичної спадщини Ф. Бузоні та систематизації його педагогічних принципів задля інтеграції його творчості в український музичний контекст. Виконання і дослідження музичних творів композитора, присвячені йому розділи навчальних академічних програм дозволять не лише зберегти творчий спадок митця, але й розширити його вплив на музичну культуру України та світу.

ЛІТЕРАТУРА

- Бондаренко, Л. А. (2016). Методи розвитку фортепіанної техніки Ф. Бузоні в інструментально-виконавській підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва. У зб. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття. Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції 14–15 квітня 2016 року, м. Київ*, (сс. 496–501). Київ: Київський ун-т імені Бориса Грінченка.
- Бузоні. Ліст. Волтон. (2018). Концерт. Львів, Будинок органної та камерної музики, 09 червня 2018, субота 19:00. <https://gastroli.ua/events/12030>
- Грищенко, А. (2015). Ферруччо Бузоні та його редакція «Добре темперованого клавіру»: творчі пошуки музиканта та їх втілення в збірці Й. С. Баха. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*, 5, 199–205.
- Гульцова, Д. (2020). Роль типології етюду в мистецтві та інтелектуальній діяльності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 200–207.
- Ек, Н. (2021). Редакторсько-видавнича діяльність Федора Надененка. *Молодь і ринок*, 1(187), 124–128.
- Зимогляд, Н., Кордовська, П., Кутлуєва, Д., Погода, О., Довжинець, І., Краснощок, К., Михайлова, О., & Сиряцька, Т. (2023). *Фортепіанне мистецтво в європейському часопросторі*. (Колект. монографія). Харків: Естет Прінт.
- Кушнірук, О. П. (2022). Орнштейн Лев. У кн. Дзюба, І., Жуковський, А., Железняк, М. [та ін.] (редкол.), *Енциклопедія Сучасної України*, т. 25. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. URL: <https://esu.com.ua/article-75902>
- Лі Дзінь (2011). Китайські культурні традиції у європейській професійній музичній культурі XX століття. *Студії мистецтвознавчі*, 3, 67–73.
- Назар, Л. Й., Соколова, Л. С., Гукова, В. В., Кушнір, О. В., Панасенко І. О. (Уклад.). (2022). *Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Музична література» середнього (базового) підрівня початкової мистецької освіти з музичного мистецтва початкового професійного спрямування: клас сольного співу, клас хорового співу, інструментальні класи*. Київ: Державний науково-методичний центр змісту культурно-мистецької освіти.
- Пальцевич, Ю. (2015). Роман Лопатинський: «В нашому світі, де конкуренція надзвичайно сильна, важливо потрапити у потрібне русло». *Музика*, 23 грудня. <https://mus.art.co.ua/roman-lopatynskiy-v-nashomu-sviti-de-konkurenciya-nadzvyhajno-sylna-vazhlyvo-potrapyty-u-potribne-ruslo/>

- Сидорець, Т. (2017). Закономірності поєднання інтелектуальної активності, творчої волі та піаністичної техніки виконавця в інтерпретації фортепіанної музики. *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]*. Серія: Педагогічні науки, 150, 268–271.
- Цзен Тао. (2016). *Образ Китаю в західноєвропейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Черкашина-Губаренко, М., Сакало, О., Гнатюк, Л., & Наумова, О. (Уклад.) (2022). *Історія західної музики: Навчальна програма для студентів спеціалізації «Музична режисура» за освітнім ступенем «Бакалавр» у галузі знань 02 «Культура і мистецтво», зі спеціальності 026 «Театральне мистецтво»*. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
- Anna Kravtchenko (n.d.). Massarosa International Piano Competition. Jury of the 14th competition. https://associazionemusicalemassarosa.eu/?page_id=4584
- Antonii Baryshevskiy (2015). *Copenhagen Summer Festival*, 2. August. <https://www.copenhagensummerfestival.dk/antonii-baryshevskiy/>
- Michelangeli, F. (2003). Beati i secondi. *Suonare News*. <http://www.suonare.it/DettaglioRicerca.php?IdNews=4745>

REFERENCES

- Anna Kravtchenko (n.d.). Massarosa International Piano Competition. Jury of the 14th competition. https://associazionemusicalemassarosa.eu/?page_id=4584 [in English].
- Antonii Baryshevskiy (2015). *Copenhagen Summer Festival*, 2. August. <https://www.copenhagensummerfestival.dk/antonii-baryshevskiy/> [in English].
- Bondarenko, L. A. (2016). F. Busoni's methods of development of piano technique in the instrumental and performance training of the future music teacher. In *Professional art education and artistic culture: Challenges of the 21st century. Materials of the II International Scientific and Practical Conference on April 14–15, 2016, Kyiv*, (pp. 496–501). Kyiv: Borys Hrinchenko Kyiv University [in Ukrainian].
- Busoni. Liszt. Walton. (2018). Concert. Lviv, House of Organ and Chamber Music, June 09, 2018, Saturday 19:00. <https://gastroli.ua/events/12030> [in Ukrainian].
- Cherkashyna-Hubarenko, M., Sakalo, O., Hnatiuk, L., & Naumova, O. (Eds.) (2022). *History of Western music: Curriculum for students specializing in "Music Directing" for the educational degree "Bachelor" in the field*

- of knowledge 02 “Culture and Art”, in the specialty 026 “Theatrical Art”*. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
- Ek, N. (2019). Fiodor Nadenenko’s editorial and publishing activity. *Youth and Market*, 1(187), 124–128. <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2019.168659> [in Ukrainian].
- Hryshchenko, A. (2015). Ferruccio Busoni and his edition of “The Well-Tempered Clavier”: Creative searches of the musician and their embodiment in the collection by J. S. Bach. *International Journal: Culturology. Philology. Musicology*, 5, 199–205 [in Ukrainian].
- Hultsova, D. (2020). The role of the etude typology in art and intellectual activity. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 200–207 [in Ukrainian].
- Kushniruk, O. P. (2022). Ornshtein Lev. In Dzyuba, I., Zhukovsky, A., Zheleznyak, M. [and others] (eds.), *Encyclopedia of Modern Ukraine*, vol. 25. Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. URL: <https://esu.com.ua/article-75902>
- Li Dzin (2011). Chinese cultural traditions in European professional musical culture of the 20th century. *Researches of the Fine Arts*, 3, 67–73 [in Ukrainian].
- Michelangeli, F. (2003). Beati i secondi. *Suonare News*. <http://www.suonare.it/DettaglioRicerca.php?IdNews=4745> [in Italian].
- Nazar, L., Sokolova, L., Hukova, V., Kushnir, O., & Panasenko, I. (Eds). (2022). *A typical curriculum for the subject “Musical Literature” of the secondary (basic) sub-level of elementary art education in musical art of the initial professional direction: class of solo singing, class of choral singing, instrumental classes*. Kyiv: State Scientific and Methodological Center of the Content of Cultural and Artistic Education [in Ukrainian].
- Paltsevych, Yu. (2015). Roman Lopatynskyi: “In our world, where competition is extremely strong, it is important to get in the right direction.” *Music*, December 23. <https://mus.art.co.ua/roman-lopatynskij-v-nashomu-sviti-de-konkurenciya-nadzvyhajno-sylna-vazhlyvo-potrapyty-u-potribne-ruslo/> [in Ukrainian].
- Sydorets, T. (2017). Patterns of the combination of intellectual activity, creative will and pianistic technique of the performer in the interpretation of piano music. *Scientific Notes [Kirovohrad Volodymyr Vinnichenko State Pedagogical University]. Series: Pedagogical Sciences*, 150, 268–271 [in Ukrainian].
- Zeng Tao. (2016). *The image of China in Western European music: genre and style aspects*. (PhD diss.). Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music. Lviv [in Ukrainian].

Zymohliad, N., Kordovska, P., Kutluieva, D., Pogoda, O., Dovzhynets, I., Krasnoshchok, K., Mykhailova, O., & Syriatska, T. (2023). *Piano art in the European time-space*. (Collective monograph). Kharkiv: Estet Print [in Ukrainian].

Olha Zatyanaiko

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music,
postgraduate student,
the Department of World Music History
e-mail: olga.composition@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-8634-3562

The influence of F. Busoni's creative legacy on the performance and pedagogical traditions of Ukrainian musical culture

Statement of the problem.

The study emphasizes the need to restore the historical context of Ukraine's musical culture by the way of researching the influence of leading European composers on Ukrainian musical education and performance. The article analyzes the influence of Ferruccio Busoni's creative legacy on the development of Ukrainian music performance and pedagogical tradition. In Ukrainian musicology, there has been little research dedicated to F. Busoni's creative works, with the main focus on his pedagogical and editorial activities. A few studies examine his technical methods and contributions to piano virtuosity. Noteworthy publications include works by A. Hryshchenko (2015), L. Bondarenko (2016), and T. Sydorets (2017), who analyze various aspects of Busoni's influence on piano performance and teaching techniques. Despite this, the influence of Busoni's music on Ukrainian musical culture remains largely unexplored.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of this article is to analyze the significance of F. Busoni's creative heritage and its impact on the historical development of Ukrainian musical art. The study systematizes and summarizes the available facts about Busoni's influence on Ukrainian musicians and emphasizes the success of Ukrainian artists at the International F. Busoni Piano Competition illustrating the continuity of performance traditions. As the research instruments, a historical and musicological analysis, as well as empirical way for collecting and systematizing data on Busoni's influence in Ukraine were applied. This approach allowed for a detailed examination of both the performance of his works and the achievements of Ukrainian musicians

in the F. Busoni International Piano Competition. For the first time, the comprehensive analysis of F. Busoni's influence on the development of Ukrainian performance and pedagogical traditions is provided; particular attention to the success of representatives of the Ukrainian piano school in the International Busoni Piano Competition, as well as the challenges of performing his works on the Ukrainian stage is paid; the significance of Busoni's pedagogical methods in shaping the Ukrainian piano school and their role in developing virtuoso performance styles is considered.

Results and conclusion.

Despite the fact that F. Busoni's work remains little known to a wide circle of Ukrainian musicians and listeners, it played a significant role in the formation of the piano school in Ukraine. Pedagogical principles laid down by F. Busoni, as well as his editorial and executive activities, influenced the teaching methods of Ukrainian pianists, the effectiveness of which is confirmed by the latter's significant achievements in the international arena. The performing tradition associated with the name of F. Busoni continues thanks to the participation of Ukrainian pianists in the International Piano Competition named in his honor. The victories of such musicians as Anna Kravchenko, Vitalii Samoshko, Mykhailo Danchenko, Oleksandr Romanovskiy, Dinara Clinton, Antonii Baryshevskiy, and Roman Lopatynskiy testify to the high quality of professional training of Ukrainian pianists and their ability to interpret complex musical works at the highest level. Their participation in the competition not only contributed to the popularization of the name of F. Busoni in Ukraine, but also opened up new opportunities for developing the Ukrainian piano school in the international cultural space.

Insufficient availability of sheet music, as well as the lack of systematic scientific studies of the work of F. Busoni in Ukraine creates certain difficulties for the spread of his legacy among Ukrainian musicians and listeners. Considering the significant contribution of F. Busoni in the formation of the Ukrainian performance school, especially in the context of piano pedagogy and interpretation of the works of classical composers, for a full-fledged academic analysis of his work, further research is needed, in particular translations of his musicological texts and aesthetic works into Ukrainian, as well as the expansion of the practice of performing his works on concert stages of Ukraine, which could enrich the repertoire and enhance performance skills of musicians.

Keywords: *Ferruccio Busoni; performance traditions; piano pedagogy; Ukrainian pianists; International Busoni Competition.*

Стаття надійшла до редакції 11 вересня 2024 року

УДК 781.42:78.071.1 Задерацький (477)(045)
DOI 10.34064/khnum2-3604

Макарова Наталія Вікторівна

Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв,
доктор філософії, старший викладач
кафедри музично-теоретичних дисциплін
e-mail: natalya.makarowa19@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-0495-2159

**«24 прелюдії та фуги» В. П. Задерацького:
повернення із забуття**

Українська історія містить надзвичайно багато невідомого, незвіданого, довгий час замовчуваного. Це стосується різних аспектів, як життя взагалі, так і мистецтва зокрема, у тому числі музичного. Один із композиторів, що був приречений на забуття, – Всеволод Петрович Задерацький, геніальна людина всебічного обдарування, яка пройшла крізь вогонь війн та революцій, композитор ХХ століття, який вперше за майже 400-літню історію після Й. С. Баха відродив малий поліфонічний цикл. Його «24 прелюдії та фуги» – своєрідний щоденник в'язня ГУЛАГу, де композитор зашифрував жахіття перебування в концтаборі, залишивши промінчик надії та віри в перемогу світла над «мордором», справедливості над ницістю. Написаний на телеграфних бланках у нелюдських умовах, без можливості доторкнутися до інструмента, без права на помилку (без гумки), твір повинен стати символом непокори злу, особливо сьогодні, коли ми знов переживаємо страшні часи. Мета й новизна цього дослідження полягають у контекстному підході до вивчення циклу «24 прелюдій та фуг» В. П. Задерацького, спрямованого на виявлення виконавських завдань твору, що постають перед його інтерпретаторами. Комплексний аналіз циклу в музично-історичному й жанрово-стильовому контекстах доводить, що маловивчений, фактично повністю не виконуваний (на теренах України виконаний усього один раз!) шедевр В. П. Задерацького «24 прелюдії та фуги» має знайти свою нішу в історії фортепіанного мистецтва й потребує популяризації як пам'ять про темні часи стирання української історії, культури та мистецтва, часто без можливості реабілітації.

Ключові слова: малий поліфонічний цикл; великий поліфонічний цикл; «24 прелюдії та фуги»; Всеволод Петрович Задерацький; композитор; геній українського мистецтва.

Постановка проблеми.

Фортепіанна музика ХХ століття є досить складним явищем. Це повною мірою стосується й поліфонічних циклів в українській музиці для фортепіано. І справа тут не лише в тому, що цей пласт культури поки не знайшов свого підготовленого слухача. Навіть для виконавців він є досить складним через недостатню освоєність його смислів, змісту, музичної мови, неповного або й зовсім відсутнього теоретичного аналізу.

Актуальність теми статті обумовлена необхідністю репрезентації одного з шедеврів поліфонічної музики ХХ століття, ім'я автора якого потребує повернення із забуття. Йдеться про генія української поліфонії – Всеволода Петровича Задерацького. Композитора глибокого філософського та психологічного складу, який писав у «довгий ящик» для нащадків, якщо поталанить; людини, яка пережила за своє не надто довге життя потрясіння на цілих десять людських життів! Композитора, якому вдалося відродити поліфонічний цикл, вклавши в музику всю цю глибину та щирість, увесь біль і втому, тривогу й віру у краще майбутнє.

Ми живемо в епоху, коли наріжним каменем для кожного українського митця постає усвідомлення національної приналежності, національна самоідентифікація. Щоб не заблукати в пільмі історії, нам потрібно постійно підтримувати інтерес до національної спадщини в мистецьких галузях (літератури, архітектури, театру) і, особливо, в музиці. Адже людина – емоційне творіння: без емоцій, навіть із великими знаннями, ми просто перетворимося на роботів. У літературі емоція виникає завдяки прочитанню словесного тексту та малюванню в уяві зримих образів. Архітектура здатна вразити своєю монументальністю, але не в кожного може викликати емоції. І лише в музиці емоція подається одразу і змушує до проживання емоційних «кодів», закладених композитором у музичні образи.

ХХ століття на теренах України було вельми насиченим періодом історії, зокрема, активно розвивалася наука, і людина отримала можливість делегувати фізично важку та виснажливу, нудну працю техніці. З одного боку, це дозволило людині більше часу приділяти своєму розвитку, а з іншого – темп життя шалено прискорився, час

пішов у новому, незвичному, темпі. Звичайно, митці відгукнулися на ці процеси винаходами нових виразових засобів, що найбільш точно відтворювали психологічні риси людини того часу.

Однак не можна стверджувати, що відкриття національної ментальності, як і нових засобів виразності, відбулися саме в жанрі поліфонічного циклу, тобто не можна сказати, що в Україні це явище є розповсюдженим в музичному середовищі.

Останні дослідження і публікації. Про творчість Всеволода Петровича Задерацького 10–15 років тому було майже нічого не відомо. Отже, постає питання про його місце в історії світового фортепіанного виконавства. Однак це питання залишається складним навіть для сьогоденних музикознавців та виконавців. В. В. Задерацький у книзі «*Per aspera...*» (2009) залишив детальні спогади про свого батька і його час. Окрім цього, в українському музикознавстві існує лише декілька праць, які присвячені життю і творчості композитора. В. Клиш (1980) у книзі «Українська радянська фортепіанна музика» опублікував нарис, присвячений циклу «24 прелюдії для фортепіано», де виокремив загальні стилістичні особливості творчості В. П. Задерацького. Н. Водолазька – випускниця Київського державного вищого музичного училища імені Р. М. Глієра – виконала аналіз «24 прелюдій для фортепіано» у своїй дипломній роботі (Водолазька, 2004). Н. О. Лукашенко (2011) захистила дисертаційне дослідження «Стильові основи фортепіанної поезики В. П. Задерацького», А. І. Калашникова (2020) – дисертаційне дослідження «Стильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини ХХ ст.». Дослідження С. О. Постовойтової присвячені великому поліфонічному циклу українських композиторів (2024), зокрема, й циклу В. П. Задерацького (2022).

Наукова новизна цього дослідження полягає у контекстному підході до вивчення циклу «24 прелюдій та фуг» В. П. Задерацького, націленому на виявлення виконавських завдань твору.

Мета статті – виявити специфіку композиторського мислення в поліфонічному циклі «24 прелюдій та фуґи» в аспекті його виконавської поезики та завдань, що постають перед інтерпретаторами циклу, з огляду на історичний та жанрово-стилістичний контексти твору.

Методологія дослідження. Метод аналізу культурологічних, історичних, психологічних та музикознавчих праць використано з метою відтворення умов написання циклу; *жанрово-стильовий* – для показу специфіки його музичної мови; *феноменологічний* – для виявлення фактів творчої біографії композитора, соціальних передумов, які мали вплив на становлення його художнього світогляду, *ціннісно-смісловий* – для осягнення філософського світогляду митця, що втілений у вигляді кодів, закладених в аналізованому творі; *музично-текстологічний* – з метою вивчення музичного тексту циклу, для створення виконавської інтерпретації.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Музичне мистецтво завжди йшло в ногу із часом і реагувало на виклики своєї історичної доби експериментами та пошуками специфічних виразових засобів. ХХ століття вирізняється «зламом» мажоро-мінорної ладової системи і втратою класико-романтичних канонів. Кожен композитор хоче бути пізнаваним і віднайти власну неповторну систему письма, яка б стала «візитівкою» його творчості. Також, у зв'язку зі збільшенням вільного від рутини часу, відбувається інтелектуалізація у всіх сферах життя. У музиці це особливо помітно на прикладі рясного розквіту поліфонії, у тому числі у творчості українських композиторів, таких як А. Філіпенко («24 прелюдії і фуґи»), Т. Маєрський («Прелюдії та фуґи»), Є. Юцевич («24 фуґи»), С. Павлюченко («Прелюдії та фуґи для фортепіано»), Ю. Щуровський («10 маленьких прелюдій і фуґ»), В. Бібік («24 прелюдії і фуґи для фортепіано» та «34 прелюдії та фуґи»), А. Караманов («15 концертних фуґ»), М. Скорик («Прелюдії та фуґи для фортепіано»), О. Яковчук (цикл «12 прелюдій і фуґ для фортепіано»). Це і не дивно, адже монументальність жанру, а також його величезні художні й технічні можливості дозволяють відтворити найрізноманітніші аспекти навколишньої дійсності. Як бачимо, поліфонічний цикл зацікавив композиторів України, починаючи із другої половини ХХ століття.

Початок ХХ століття – надзвичайно складний для розвитку української культури період. Постійні протистояння на різних рівнях у громадянському і творчому житті, трагічні події революцій та воєн, що прокотилися по території України, мали свій, часом дуже

негативний, вплив. Це була перехідна епоха, яка характеризувалася кризою у всіх сферах життя, від політики до мистецтва. У такі періоди людина якось по-особливому гостро відчуває плин часу, несправедливість, лицемірство. Саме тоді приходить усвідомлення, що старе в національній і світовій культурі втратило свою цінність, людська гідність більше не в моді, починається новий відлік часу, де кожен – сам за себе і допомоги чекати нема звідки. «Все, що йде поза рами нації, це або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді би прикрити свої змагання до панування одної нації над другою, або хворобливий сентименталізм фантастів, що раді би широкими “вселюдськими” фразами покрити своє духовне відчуження від рідної нації», – писав 1900 року І. Франко у своїй праці «Поза межами можливого» (Франко, 1986: 284). Симптоматично, що ці умонастрої особливо тонко відчувались творцями – письменниками, поетами, композиторами... У такі періоди приходили у світ генії для віддзеркалення всіх перипетій буття та збереження для нащадків кодів національної свідомості. Одним з таких геніїв і був Всеволод Петрович Задерацький.

Відомо, що В. П. Задерацький активно займався просвітницькою діяльністю в рамках програми АСМ (Асоціація сучасної музики), ознайомлював небайдужих з надбаннями сучасного західноєвропейського музичного мистецтва, зокрема творчістю А. Шенберга, П. Гіндеміта та А. Берга. «Асоціація» проіснувала недовго (1923–1932). Згодом композитор заплатив свою ціну за просвітництво і буде фактично витіснений з усіх можливих на той час творчих осередків професіоналів-музикантів, з історії взагалі. Але це не єдина халепа, в яку потрапив митець. Зв'язок із царською сім'єю⁴ та причетність до білогвардійців радянська влада не пробачила: Всеволод Петрович декілька разів був заарештований, його ранні твори були повністю знищені, а життя проходило в постійному страху та переїздах. Забутий усіма, не маючи жодної підтримки, композитор залишався музикантом, відданим своїй справі.

⁴ Відомо, що в період 1915–1916 рр. В. П. Задерацький давав уроки музики останньому цесаревичу Олександру.

Вінцем трагічної долі В. П. Задерацького було отримання ним «вовчого паспорта», що не дозволяв композитору проживати у великих містах, працювати на будь-яких посадах та передбачав повну заборону на друк та виконання його творів, а також повне вилучення його імені з усіх довідкових та навчальних матеріалів. Отже, стає зрозумілим, чому ще зовсім недавно про багатьох композиторів, яких спіткала схожа доля, ми не те що не чули, ми навіть не підозрювали про їх існування! Серед постраждалих українських композиторів є багато як відомих, так і «навмисно забутих», про яких до початку ХХІ століття не було жодної згадки ані в енциклопедіях, ані на сторінках преси чи в наукових працях. Це, зокрема:

✓ Василь Барвінський – протягом 33 років обіймав посаду ректора Львівської консерваторії, давши згоду на публічне знищення всіх своїх творів, засуджений до 10 років таборів у Мордовії;

✓ Володимир Флис – талановитий галицький композитор, за «зраду батьківщини та контрреволюційну діяльність» засуджений на чверть століття;

✓ Борис Кудрик – талановитий галицький композитор і піаніст, не повернувся живим із заслання з мордовських таборів, проте В. Барвінському вдалося вивезти дві симфонії, таємно написані на клаптиках паперу;

✓ Павло Сениця – «контрреволюційний» український композитор (Стех, 2019), за думкою М. Грінченка, «найбільш серйозного з усіх композиторів післялисенківського періоду...» (там само) 1920 років, зараз фактично невідомий;

✓ Микола Леонтович – всесвітньо відомий композитор, навіть у далекій Америці його «Щедрик» є символом щасливого Різдва, проте на батьківщині був страчений чекістом у будинку свого батька, цей факт замовчувався протягом більш як пів століття;

✓ Левко Ревуцький – геній, майже знищений пропагандистською радянською машиною;

✓ Борис Лятошинський – геній світового масштабу, писав з надією, що колись його твори почують;

✓ Федір Якименко (молодший брат Якова Степового) – до недавнього часу викреслена із книги пам'яті української музики сторінка;

✓ Микола Рославець – змушений у 1930 році опублікувати «покаянний лист» у журналі «Пролетарський музикант», де композитор «зізнався» у припущенні «помилки» під час проведення «класової лінії в музиці»;

✓ Олександр Веприк – звільнений з ГУЛАГу лише після смерті І. Сталіна, після чого прожив лише чотири роки.

У тіні довгий час залишався і Всеволод Петрович Задерацький. Від самого початку свого творчого шляху він не мав жодної можливості зазнати щастя визнання слухачами свого таланту, але в нього була мрія і надія, що все ж таки це станеться. Чи не ця мрія дала йому сили не зламатись психологічно і творити, незважаючи ні на що?

Всеволод Задерацький⁵ написав монументальний поліфонічний цикл вперше в історії після аналогічних циклів Й. С. Баха, за три роки до написання П. Гіндемітом «*Ludus tonalis*» (1942). Найближчий за часом поліфонічний цикл, що був написаний на теренах України – «34 прелюдії та фуги» В. Бібіка (1968). Згодом свій перший зошит прелюдій і фуг напише М. Скорик (1986–1988), а М. Капустин (1997) вирішить свою композицію у джазовому стилі, що буде особливо цікаво та самобутньо. Проте не слід забувати: усі названі цикли написані в нормальних людських умовах, насамперед, у психологічному комфорті, без відчуття небезпеки.

Не викликає сумніву, що ідея воскресіння поліфонічного циклу в ХХ столітті не є випадковою, зокрема й у творчості В. П. Задерацького. Проживаючи вкрай негативні життєві сценарії, композитор звертається до епохи Бароко, щоб дати собі можливість психічної розради, поринути у спокій, красу, розміреність музики того часу. Світоглядна модель тієї доби, з її цінуванням високих моральних якостей людини, що були притаманні й композиторів, допомагала

⁵Всеволод Петрович Задерацький – композитор особливої психологічної організації та величезного таланту. Творча спадщина: шість сонат, два «Дитячих» концерти, цикли «24 прелюдії» і «24 прелюдії та фуги», дві програмні сюїти («Вітчизна» і «Фронт»), фортепіанний цикл «Легенди», «Кавказька» і «Російська» рапсодії, цикли мініатюр («Зошит мініатюр», «Мікроби лірики», «Порцелянові чашки», «Східний альбом», «Багателі»), окремі п'єси і транскрипції.

йому збудувати свій внутрішній світ на засадах авторефлексії, попри несправедливість буття. Зрештою, психічна організація В. П. Задерацького тому і вціліла, що він скористався методом «вживляння» духовної реальності у справжнє життя, що знайшло втілення і в його творах, а особливо у циклі «24 прелюдії та фуґи».

Бароковий принцип єдності антитез зумовив формування малого поліфонічного циклу. Бароко успадкувало принцип антитези як основи розмаїття від Середньовіччя; у свою чергу, породило новий принцип – контрасту, що став законом для жанро- і формотворення, віддзеркалюючи емоційний стрій, світовідчуття людини та Божественний порядок, що втілюється у фузі як символі раціоналізму.

Цикл Всеволода Петровича Задерацького писався протягом двох років (червень 1937 – липень 1939) заслання митця на Колиму як в'язня ГУЛАґу та свідчить про талант світового масштабу – як виконавський, так і композиторський. «Так само, як Освенцім у масовій свідомості став табором, що символізує всі інші нацистські табори, слово “Коліма” стало синонімом найжахливішого у ГУЛАґу» (Епплбом, 2006: 89). «Коліма – це річка, гірський ланцюг і метафора» (Stephan, 1994: 225). Ми мусимо собі чітко усвідомити, що це була не прогулянка, а каторжний табір, найсуворіший свого часу: у Колімському краї багаті поклади золота та інших корисних копалин, поганий клімат, температура опускалася нижче 50°C, адже це узбережжя Охотського моря, що є частиною Тихого океану. Жорстка регламентація робочого дня, важка робота без можливості нормально відпочити, пильна жорстока охорона, що ставилась до в'язнів гірше, ніж до худоби, постійна втома (і психічна також), хвороби, голод, повсюди чатує смерть, через що відбувається швидка зміна засуджених, ніхто не знає напевно, чи ввечері повернеться живим. Щоранку в'язнів будить гудок, другий гудок попереджує про закінчення сніданку та початок робочого дня. Інколи (за наявності кадрів) «...біля воріт стояв “оркестр”, який грав військові марші, а нас [в'язнів – Н.М.] заставляли марширувати на роботу “бадьоро і весело”. Догравши до того, коли хвіст колони виходив з воріт, музиканти кидали інструменти і, пристроївшись до колони, разом з робітниками йшли до лісу» (Zarod, 1990: 102). І в таких

умовах створюється шедевр! Пишеться «в довгий ящик», зі знанням того, що в найближчі десятиліття його точно не побачить світ, пишеться свідомо, бо є потреба зберегти, хоч у зашифрованому вигляді, події та емоції тих темних, страшних днів.

А. Маслоу (Maslow, 1954), фундатор гуманістичного напрямку в психології, створивши піраміду потреб людини, визначив, що на вершині цієї піраміди є Бог. І тут мається на увазі зовсім не питання релігії чи віросповідання! Богом для кожної людини є те, що є для неї найважливішим, пріоритетним у цей час або протягом всього життя. А. Маслоу вважав, що основою поняття Бога, або ще інакше, гуманістичної потреби, буде прагнення кожного індивідуума нести добро всьому людству, йти шляхом свого розвитку та постійно наповнювати свій розум новими потрібними знаннями, а свідомість – правильними образами. Еволюційно жодній людині не притаманні ані жорстокість, ані агресія. Ці емоції закладені в індивіді лише для збереження свого виду, захисту своїх нащадків. Люди повинні допомагати один одному для збереження духовних цінностей, розкриття талантів, здібностей. Повинні! Але історія часто показує нам інший, темний, бік людства. Проте Маслоу таки наполовину мав рацію – Всеволод Петрович переконав охоронців, що будуть писатись виключно ноти, жодного слова. Знайшлися стопка бланків для телеграм, тонесенький блокнот (9,5 на 19,5 см) і кілька окремих аркушів у клітинку розміром 14 на 20,5 см. Були також кілька ручок та олівців, проте жодної гумки. Писати довелось одразу набіло. «Без права на помилку» – ще один додатковий стрес для митця! Як же цей момент засвідчує трагічність життя «особливих» в ті далекі часи!..

Якщо А. Маслоу розділив свою піраміду на декілька щаблів, найнижчий з яких – фізіологічні потреби (сон, їжа, відпочинок), а найвищий – потреба самоактуалізації, тобто бажання самовдосконалення та розвитку свого таланту, і в нормальних життєвих умовах цього стану досягає мінімальна кількість людей, то постає питання, як композитору вдалося втілити в життя такий величний творчий проєкт без повного, ба навіть мінімального, задоволення фізіологічних потреб. Це приклад сильної особистості, генія, з «довгою» волею та чітким усвідомлення мети цілого свого життя.

То, може, все ж таки геніїв не стосується піраміда потреб? Або вона свідомо чи несвідомо присутня в перевернутому вигляді? Забагато питань і надзвичайно мало відповідей!

На відміну від прелюдій і фуг «ДТК» Й. С. Баха, що розташовані у хроматичному порядку, поліфонічний цикл В. Задерацького побудований за кварто-квінтовым колом. Загальна кількість малих циклів – 24; 12 з них написані в дієзних (C, a, G, e, D, h, A, fis, E, cis, H, gis), а решта – у бемольних (Ges, es, Des, b, As, f, Es, c, B, g, F, d) мажорних та мінорних тональностях. Слід зазначити, що цикл є надзвичайно образним. Крім номерів монументально-епічного та драматично-оповідного характеру, наявні ліричні п'єси, що характеризуються вельми емоційним змістом, глибоким життєспівідальним драматизмом. Навіть якщо б історія написання цього циклу залишилась невідомою, то кожен уважний слухач однаково міг би вловити інтонації страждання, тривоги, невизначеності, але поряд з тим і ностальгічні спогади про красу рідної землі, світле поклоніння Сонцю та віру у краще майбутнє. Зерном кожного мініциклу є фуги, написані з неймовірним виконавським пафосом та розмахом. В. Задерацький знався на бароковій риторичі, адже навчався в консерваторії у класі С. Танєєва (Постовойтова, 2022: 88, 91).

Якщо у Й. С. Баха фуги є досить лаконічними (в основному 2–4 сторінки), то В. Задерацький перетворює свої фуги на дійсно феєрично-концертні складні номери. Відкривши ноти, ми побачимо, що теми мають по 11–15 тактів, а самі фуги дуже масштабні – 130, деколи і 150 тактів (*Приклади 1–2*).

Приклад 1. *В. Задерацький, Фуга e-moll*



символ перемоги над темними силами, над власними людськими слабостями. Після багатьох страждань та поневірянь, бур та потрясінь все-таки зійшло сонце і настав новий день для нових звершень. Якщо вслухатись в інтонації та ритми міні-циклів композитора, з філософських позицій осмислити образність та характер цих творів, інтуїтивно вловити закладену в кожну тему емоцію – стає дуже прикро, що ми до сих пір не навчилися цінувати та розуміти своє рідне, національне. Як часто досягнення українських геніїв залишаються невідомими протягом десятків років, і лише після смерті автора ми, вже дивлячись в історичне минуле, починаємо шкодувати, що не знали про них раніше, не берегли, не вивчали, не пишались.

Інтерпретація поліфонічних творів, а особливо поліфонічних циклів, є надзвичайно складним завданням для виконавців. За відсутністю в них програми виконавцю потрібно орієнтуватись на жанрове визначення твору, яке несе інформацію щодо певних принципів формотворення та інтерпретації. Звичайно, цього замало, адже жанрове ім'я передбачає їх узагальнюючу характеристику, і з однієї назви «фуга», до прикладу, піаніст зрозуміє для себе такі принципи роботи, що обумовлюють особливості виконання, як стан глибокої зосередженості, прослуховування всіх голосів, увагу до культури звуковедення тощо. Т. Урсова вважає, що поліфонічні цикли – у першу чергу, високоінтелектуальні та гранично складні як жанр, що потребує аналітичного підходу з боку як музикознавців, так і виконавців. У фузі інтелект конкурує з емоцією, свобода та спонтанність стримуються (Ursova, 2009: 62–63). Тому «...пошук відповідного балансу між раціональним і виразним аспектами музики є однією з головних проблем інтерпретації виконання, особливо коли йдеться про поліфонічну фактуру. Таким чином, для створення добре збалансованої інтерпретації ретельний музичний аналіз є фундаментальним етапом виконавського асиміляційного процесу» (там само: 63).

Аналізуючи творчість композитора / композиторів певної епохи «як етап розвитку музичної культури, який відображає стан свідомості ... певного суспільства чи групи в той чи інший момент, а конкретний музичний твір – як елемент еволюції мистецтва, то він мусить зберігати у собі сліди попередніх етапів, які залишаються

у тому чи іншому вигляді як на загально-естетичному (та загально-культурному) рівні, так і на рівні форми⁶», що дає змогу зрозуміти його та провести ідентифікацію згідно з приналежністю до певної культури (Щириця, 2019: 91).

Отже, від композиторів вимагається якомога точніший запис, від виконавців – багатогодинна інтелектуальна праця, занурення у твір із повним розумінням справи, а від слухача, і це чи не найважливіше, – підготовленість, хоча б на рівні ознайомлення з картиною світу епохи та життєвою ситуацією композитора. І тут слід пам'ятати, що цикл «24 прелюдії та фуги» Всеволода Задерацького, що наслідує принципи барокової поліфонії, також є щоденником композитора ХХ століття в темний життєвий період, енциклопедією філософського бачення світу та пошуків нових виразних та виконавських прийомів.

Кожен мініцикл Всеволода Задерацького – це масштабний концертний твір, що вимагає від виконавця володіння величезним арсеналом технічних прийомів, зокрема й тих, що забезпечують виразність звучання у всіх регістрах інструмента, безмежної довіри до власної пам'яті, слуху, тактильних відчуттів (особливо!), адже часто руки розташовані на великій відстані одна від одної, у крайніх регістрах, і слідкувати за обома одночасно доволі складно, особливо на сцені, при багатьох слухачах, коли включиться тривожність, а сценічний бар'єр «звучить» зір виконавця. Якщо у виконавця перед початком роботи над циклом немає впевненості у власних силах – то місія майже точно буде провалена. Крім технічної та емоційної спроможності, виконавець повинен мати ще й великі руки або прекрасну розтяжку, адже часто композитор використовує децими, інколи в обох руках одночасно. Іноді допомагає принцип розподілу фактури між руками. Ця особливість може бути помітна тільки виконавцеві, який хоч трішки «в тексті», або при прискіпливому аналізі останнього

⁶ Так, стосовно форми фуги Т. Урсова констатує: «Основна концепція кількох номінально рівних голосів, які по черзі вводять основну тему, яка потім зазнає серії імітаційних модифікацій, залишається в основному незмінною з епохи Бароко» (Ursova, 2009: 63).

за інструментом. Виконавець із маленькими руками повинен або напружувати точність арпеджіато, або покинути ідею виконання цілого циклу. До речі, широке розташування інтерваліки у циклі є ще одним доказом того, що композитор писав без можливості доторкнутись до клавіатури. В інших умовах, можливо, Всеволод Задерацький вирішив би цю проблему по-іншому, адже жодному композиторові не прийде в голову свідомо скорочувати кількість потенційних виконавців своїх творів через фізичну неспроможність! Проте, якби були нормальні умови, то чи народився б цей шедевр, чи було б місце для нього у творчості композитора, та яке б місце у світовій фортепіанній культурі він посів?!

Щодо роботи над циклом можна дати деякі поради. Обов'язково постарайтеся якомога швидше вивчити твір напам'ять, «вслухайтесь пальцями» в кожен рух, «побачте кожен звук». По можливості сідайте до роботи в один і той самий час, щоб мозок був привчений активізувати свій потенціал щодня. Повторюючи багато разів один і той самий відрізок «полотна», давайте собі кожного разу інші завдання, міняйте, де це можливо, штрих (багато місць Всеволод Петрович залишив без позначок), експериментуйте з педаллю, знайдіть своє виконання. Також хочеться додати, що, залежно від типу темпераменту піаніста, задум і виконання буде змінюватись. Весь цикл подуває сангвінік або холерик. При цьому перший більшою мірою спиратиметься на позначки в тексті, а другий – на власні відчуття. Флегматик зможе вивчити і без особливих текстових втрат винести на сцену весь цикл, проте є небезпека уповільнення – тоді не буде експресії і потрібного емоційного наповнення. Меланхоліку можуть підійти окремі мініцикли, до прикладу, a-moll, h-moll, fis-moll, As-dur, c-moll.

У наш час, коли процес вивчення творчості Всеволода Задерацького, цього унікального композитора, лише починається, його світоглядна позиція особливо надихає та дає віру в перемогу та краще майбутнє. Це була Людина масштабного таланту і здібностей. Його творчість відкрила двері на головну сцену історії ХХІ століття новому, досі не знаному нею культурному героєві – ренесансній людині-універсалу, побудувавши міст між далекими епохами:

Ренесансу, Бароко та сучасністю. Бо навряд чи б ця ментальна часова подорож була нам доступною, якби В. Задерацький був лише композитором; проте у його особі знайшли місце та дивним чином синтезувались піаніст, диригент, композитор, режисер, письменник, учитель, юрист, інженер-військовий, що пройшов жахіття війни; отже, він мав змогу відчувати й бачити, осягати внутрішнім зором наскільки дійсність з різних ракурсів. Попри постійне системне політичне гноблення, В. П. Задерацький залишив нам свідоцтва страшної епохи протистояння людини та провладної машини.

Висновки.

Всеволод Петрович Задерацький – геній українського музичного мистецтва, прекрасний піаніст, талановитий педагог, життєтворчість якого була навмисно стертою зі сторінок історії радянською владою. У якості члена «Асоціації сучасних композиторів» із дня її заснування він жодного разу не отримав можливості публічно презентувати свою творчість як рівний серед рівних. Ані за життя, ані зараз (поки що), В. П. Задерацький не сприймається суспільною свідомістю в ролі визначної композиторської фігури і, тим більше, в ролі значного явища вітчизняної музичної культури. Хоча цікавість до творчості композитора потроху ініціює виконання деяких його творів, проте цього ще замало, щоб кожний українець міг чітко усвідомити всю велич його особистості, незламність його волі та прагнення до творчості всупереч всім лихам та випробуванням, що їх висувало життя.

Поки що (!) невідомий, маловивчений, фактично повністю не виконуваний (на теренах України виконаний усього один раз!), шедевр В. П. Задерацького «24 прелюдії та фуґи» має зайняти свою нішу в історії фортепіанного мистецтва. Це той цикл, який потрібно популяризувати всіма можливими способами. Тоді буде надія, що прийде час, і кожен поважаючий себе український виконавець буде мати в репертуарі цей цикл як пам'ять про темні часи стирання української історії, культури та мистецтва, часто без можливості реабілітації. Пам'ятаймо! Пишаймося рідним! Виконуймо українське!

Перспектива подальших розвідок нашої теми полягає у висвітленні невідомих фактів життя і творчості В. П. Задерацького,

світогляду та структури особистості митця для кращого розуміння циклу і створення варіанта його інтерпретації, який найкраще розкриватиме творчий задум композитора; ревізії доступних історичних джерел, що мають стосунок до табірнього життя, для більш точного декодування символіки циклу «24 прелюдії та фуги».

ЛІТЕРАТУРА

- Водолазька, Н. (2004). *До питання стилю Всеволода Петровича Задерацького (на прикладі фортепіанного циклу «24 прелюдії» та «Обраних прелюдій та фуг для фортепіано»)*. (Дипломна робота). Київське державне вище музичне училище імені Р. М. Глієра. Київ.
- Епплбом, Е. (2006). *Історія ГУЛАГу*. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія».
- Калашникова, А. І. (2020). *Стильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини ХХ ст.* (Дис. ... д-ра філософії). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми.
- Клин, В. Л. (1980). *Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977)*. Київ: Наукова думка.
- Лукашенко, Н. (2011). *Стильові основи фортепіанної поетики В. П. Задерацького*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Постовойтова, С. О. (2022) Особливості поліфонічного мислення Всеволода Задерацького у циклі «24 прелюдії та фуги». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 134: Сучасне теоретичне музикознавство: проблеми, новації, аналітичні підходи, 85–100. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.134.269617>
- Постовойтова, С. О. (2024). *Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ–початку ХХІ століття)*. (Дис. ... д-ра філософії). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Стех, М. Р. (2019). Композитор Павло Сениця: повернення на батьківщину. *Zbrucʹ*, 12 серпня. <https://zbruc.eu/node/91348>
- Франко, І. (1986). Поза межами можливого. У кн. *Франко, І., Зібрання творів у 50 томах*, т. 45: Філософські праці, сс. 276–285. Київ: Наукова думка.

- Щириця, Д. О. (2019). *Творчість Едгара Вареза: взаємодія традиційного та креативного*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Maslow, A. H. (1954). *Motivation and personality*. New York: Harper & Row.
- Stephan, J. J. (1994). *The Russian Far East: A History*. Stanford, California: Stanford University Press.
- Ursova, T. (2009). *Interpreting Cycles of Preludes and Fugues by Soviet Composers: Problems of Performance and Perception*. (PhD thesis). Goldsmiths College, University of London. London. <https://doi.org/10.25602/GOLD.00028775>
- Zaród, K. (1990). *Inside Stalin's Gulag: a True Story of Survival*. Lewes, Sussex: Book Guild Ltd.

REFERENCES

- Applebaum, A. (2006). *Gulag: A History*. Kyiv: Kyiv Mohyla Academy Publishing House [in Ukrainian].
- Franko, I. (1986). Beyond the possible. In Franko, I., *Collected works in 50 volumes*, vol. 45: Philosophical works, pp. 276–285. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Kalashnykova, A. I. (2020). *Stylistic parameters of the formation of Ukrainian piano music of small forms of the first third of the 20th century*. (PhD diss.). Sumy A. S. Makarenko State Pedagogical University. Sumy [in Ukrainian].
- Klyn, V. L. (1980). *Ukrainian Soviet piano music (1917–1977)*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Lukashenko, N. (2011). *Stylistic foundations of piano poetics by V. P. Zaderatsky*. (PhD diss.). Odesa A. V. Nezhdanova State Music Academy. Odesa [in Ukrainian].
- Maslow, A. H. (1954). *Motivation and personality*. New York: Harper & Row. [in English].
- Postovoitova, S. (2022) Features of Vsevolod Zaderatsky's Polyphonic Thinking in the Cycle "24 Preludes and Fugues". *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 134, 85–100. DOI: 10.31318/2522-4190.2022.134.269617 [in Ukrainian].
- Postovoitova, S. (2024). *A large polyphonic cycle as a compositional and dramaturgical integrity (on the material of piano works of Ukrainian composers of the 20th – early 21st centuries)*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].

- Shchyrytsia, D. O. (2019). *The work of Edgard Varèse: the interaction of the traditional and the creative*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Stech, M. R. (2019). Composer Pavlo Senytsia: return to the homeland. *Zbruč*, August 12. <https://zbruc.eu/node/91348> [in Ukrainian].
- Stephan, J. J. (1994). *The Russian Far East: A History*. Stanford, California: Stanford University Press [in English].
- Ursova, T. (2009). *Interpreting Cycles of Preludes and Fugues by Soviet Composers: Problems of Performance and Perception*. (PhD thesis). Goldsmiths College, University of London. London. <https://doi.org/10.25602/GOLD.00028775> [in English].
- Vodolazka, N. (2004). *Regarding the style of Vsevolod Petrovych Zaderatsky (on the example of the piano cycle “24 Preludes” and “Selected Preludes and Fugues for Piano”)*. (Diploma thesis). R. Glier Kyiv State Higher Music College. Kyiv [in Ukrainian].
- Zaród, K. (1990). *Inside Stalin’s Gulag: a True Story of Survival*. Lewes, Sussex: Book Guild Ltd [in English].

Natalia Makarova

Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Art,
PhD in Art Studies, Senior Lecturer,
the Department of Music Theory
e-mail: natalya.makarowa19@gmail.com
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0495-2159>

Vsevolod Zaderatsky’s “24 Preludes and Fugues”: Return from oblivion

Statement of the problem.

The 20th century is a complex uneasy period, especially for Ukraine, where the living and cultural space was being actively cleaned from “enemies of the people”. Almost all Ukrainian intellectuals, especially scientists and composers, get this stigma. Vsevolod Zaderatsky, a genius of Ukrainian musical culture, a composer who, in terrible, inhumane conditions being a prisoner of Gulag, managed to create the masterpiece “24 Preludes and Fugues”, without an instrument and the necessary pencils and erasers, writing without drafts, fair copy,

For the first time in 400 he revives a polyphonic cycle similar to J. S. Bach's one, putting into it all the depth and tragedy of human life in the 20th century.

Objectives, methods and novelty of the research.

The purpose of the study is to analyze the historical, cultural and psychological aspects of the work by Vsevolod Zaderatsky to show the specifics of the composer's thinking and writing of the monumental polyphonic cycle "24 Preludes and Fugues" and to reveal the peculiarities of performing difficulties and tasks to give advice on studying the cycle. The scientific novelty is the context approach to the analysis of performance tasks in V. Zaderatsky's "24 Preludes and Fugues". The following research methods were used: the context analysis of cultural, historical, psychological and musicological conditions of writing the cycle; the genre-style one to show the specifics of the composer's musical language in the cycle; phenomenological approach to identify the facts of the composer's creative biography and the social preconditions influenced on his artistic worldview; valuable and meaningful one to understand the composer's philosophical vision embodied in the "codes" of polyphonic texture; music textual analysis of the cycle to create a performing interpretation.

Conclusion.

Vsevolod Zaderatsky – a genius of Ukrainian musical art, a wonderful pianist, a talented teacher was deliberately erased from history by the Soviet authorities. The cycle "24 Preludes and Fugues" is a kind of diary, created during the years of exile in horror circumstances, without proper conditions for creativity. Thanks to this work, the composer managed to preserve his psyche and leave a masterpiece for posterity that we should be proud of and that we should perform. A comprehensive analysis of the cycle in musical-historical and genre-stylistic contexts proves that the little-studied, in fact not performed in its entirety (it was performed only once in Ukraine!) masterpiece of V. P. Zaderatsky "24 Preludes and Fugues" should occupy its niche in the history of piano of art and needs to be popularized as a memory of the dark times of erasure of Ukrainian history, culture and art, often without the possibility of rehabilitation.

Keywords: *small polyphonic cycle; large polyphonic cycle; "24 Preludes and Fugues"; Vsevolod Zaderatsky; composer; genius; titan of Ukrainian art.*

Стаття надійшла до редакції 30 серпня 2024 року

Розділ 3.
ЗІ СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ СПАДЩИНИ

УДК 78.071.1(410)(092):[784.3:821.111.09-1(092)]

DOI 10.34064/khnum2-3605

Анфілова Світлана Геннадіївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри історії української та зарубіжної музики

e-mail: 2020anfilova@gmail.com

ORCID iD: 0000-0001-6910-8034

**«Пісні мандрівника» Р. Воана-Вільямса:
англійський наголос у романтичній темі**

Вперше в українському музикознавстві розглянуто вокальний цикл «Пісні мандрівника» Р. Воана-Вільямса на вірші Р. Стівенсона. Надано комплексний аналіз музично-поетичних особливостей твору в контексті розкриття романтичної теми подорожі англійським композитором на початку ХХ століття. Виявлено особливості підходу автора до трактування теми через поєднання жанрової моделі вокального циклу, що сформувався в австро-німецькій музичній традиції, із суто англійськими світоглядними настановами (концепт медитативної подорожі). Охарактеризовано засоби відображення в музиці системи образно-поетичних опозицій, принципи музичної цілісності циклу, стильову манеру Р. Воана-Вільямса як суто англійського композитора. Визначено перспективу досліджень за обраною тематикою, якою має стати подальше розширення інформації щодо творчості Р. Воана-Вільямса з метою залучення його творів у сучасну вітчизняну науково-творчу практику.

Ключові слова: Р. Воан-Вільямс; поезія Р. Стівенсона в музиці; вокальний цикл «Пісні мандрівника»; англійська музика ХХ століття; «медитативна подорож»; «внутрішнє паломництво»; жанр; драматургія; система опозицій.

Постановка проблеми.

Однією із причин звернення до вокального циклу «Пісні мандрівника» («*Songs of Travel*») Р. Воана-Вільямса (*Ralph Vaughan Williams*) в рамках нашої статті стала невідповідність між світовим визнанням і

широкою розповсюдженістю цього твору у міжнародній музично-виконавській практиці¹ та відсутністю в українському музикознавстві матеріалів, присвячених йому. Фактично невідомою вітчизняній аудиторії залишається фігура композитора – автора циклу, що певною мірою є наслідком науково-творчої практики останніх десятиліть минулого століття, коли інтерес музикантів та дослідників в основному фокусувався на творчості Бенджаміна Бріттена, який уособлював найбільш прогресивне та сучасне в англійському музичному мистецтві того часу. Широке визнання та популяризація музики Бріттена в 1960 роки в СРСР, його творчі контакти і дружба із представниками музичної еліти того часу закономірно звузили панорамність вивчення англійської музики ХХ століття, умовно «вивівши за дужки» творчість інших її видатних постатей. Відлуння подібної вибіркості стосовно матеріалу дослідження, так само як і оцінки низки відповідних явищ, простежуються і сьогодні у чинних наративах про виключну, «месіанську» роль Б. Бріттена, що «повернув» до англійської музики жанри симфонії, опери, камерно-вокальної музики тощо². Анітрохи не применшуючи значущості Б. Бріттена, справедливо нагадати про внесок у формування класичної музики Британії ХХ століття низки його попередників та старших сучасників, зокрема, Ральфа Воана-Вільямса (1872–1958), чий внесок у розвиток більшості академічних жанрів першої половини ХХ століття (і не тільки в Англії) є вельми значним. Композитор був автором дев'яти

¹ Це підтверджують численні записи «Пісень мандрівника», доступні в Youtube як у первісному варіанті – для голосу та фортепіано, так і в пізнішій авторській версії – вокально-оркестровій, а також у вигляді окремо виконаної фортепіанної партії. В. М. Адамс у своєму дослідженні також наголошує на значущості цього твору для репертуару баритонів, а пісні № 1 «Бродяга» та № 8 «Звучання слів яскраве» характеризує як обов'язкові для багатьох вокальних європейських конкурсів та сольних програм (Adams, 1999).

² Чого вартий, наприклад, хоча б такий вислів: «Таким чином, Бріттену вдалося “заповнити прогалини” тих самих пропущених в Англії епох: у власному англійському корпусі творів *не було* [курсив наш – С. А.] класичної симфонії, вокальних циклів, інструментальних концертів. А завдяки Бріттену все це з'явилося, хай уже в ХХ столітті» (Василенко, Кротенко, 2019).

симфоній, 30 оркестрових композицій, чотирьох інструментальних концертів (для скрипки, фортепіано, гобоя, туби), 24 камерно-інструментальних творів (у тому числі двох струнних Квартетів, Квінтету, Сонати для скрипки та фортепіано), музично-сценічних (балети, опери, маски), хорових та камерно-вокальних творів. Усе це дає підстави для більш пильної уваги до творчості митця та введення в ужиток вітчизняного музикознавства відомостей щодо його творів. Зосередженість даних виключно у зарубіжних джерелах указує на наявний у вітчизняному музикознавстві дефіцит інформації з питань британської музики ХХ–ХХІ століть, що підтверджує *актуальність* нашої статті.

Останні дослідження і публікації за темою. Ознайомлення із зарубіжними дослідженнями творчості Р. Воана-Вільямса виявляє суперечливість оцінок, які формувалися у британському музикознавстві вже за життя композитора. Одні вважали його найзначнішим симфоністом століття, поряд із Сібеліусом та Прокоф'євим (Schwartz, 1982 [1964]: 201). Інші, попри визнання виключної сили індивідуальності композитора, проявленої через «послідовне бачення, в якому думка, почуття та еквівалентні ним образи в музиці ніколи не опускаються нижче певного високого рівня природної відмінності» та вираженої у двох основних контрастних настроях, споглядально-трансвовому та войовничо-зловісному, де «Воан-Вільямс може бути таким же страшним, як Сібеліус і Барток», зазначали й те, що стиль митця «не вирізняється витонченістю, делікатністю чи винахідливим колоритом» (Sackville-West, & Shawe-Taylor, 1955: 786).

Захоплення Р. Воана-Вільямса збиранням та вивченням англійських народних пісень із подальшим активним використанням їх у власних композиціях (обробки, цитування) створило важливий базис для послідовників митця та загалом мало важливе значення для реалізації британською музикою першої половини ХХ століття національної самобутності, виходу з-під влади австро-німецької музичної традиції. Проте в 1960 роках, в умовах популярності нових авангардних технік, стиль композитора було визнано застарілим, а його твори зазнали жорсткої критики і навіть забуття. Сутність критичних ескапад досить красномовно формулює М. Кеннеді у своїй

монографії, де вказує на поширення у професійному музичному суспільстві думки про Р. Воана-Вільямса як композитора, що «досяг своїх найкращих ефектів майже попри свої недоліки примітивного музиканта, який безперервно бореться зі своєю недостатньою технікою і якимось чином, із величезними зусиллями, виходить із грубо обробленим шедевром, готовим для видання» (Kennedy, 1980: 12). М. Кеннеді навіть наводить вислів критика Сесіла Грея, який ще в 1930 роки «курьозно висловив цю точку зору <...>, описав Воана-Вільямса як “величезну та незграбну морську свинку”, що борсається “у морі своїх ідей”» (там само). На думку дослідника, недалекоглядними є звинувачення Воана-Вільямса у «місництві» та «покладання на нього відповідальності майже за все у британській музиці ХХ століття: від небажання публіки любити Шенберга до рішень Королівського музичного коледжу 1930 років, що містив відмову молодому Бріттену стосовно навчання в Альбана Берга» (там само: 14).

Ситуація почала змінюватися в останній третині минулого століття, коли, на думку Льюїса Формана (Foreman, 1994: 10), святкування сторіччя від дня народження композитора в 1972 році «стало відправною точкою нинішнього підвищеного інтересу до VW»³. У 1994 році було засноване Товариство Ральфа Воана-Вільямса (*Ralph Vaughan Williams Society*), яке тричі на рік випускає журнал із матеріалами про життя і творчість композитора, з анонсами виконань його творів та рецензіями на їх інтерпретації⁴. Наступний етап активізації інтересу до творчості композитора вже пов'язаний із нашим століттям, що можна пояснити не тільки черговою пам'ятною датою – святкуванням 50-річчя від дня смерті RVW (2008), але й збереженням у слухачів незмінної прихильності до його музики (Manning, 2008). Пройшовши перевірку часом, вона змушує по-новому оцінити і особу її автора, який «був одним із культурних велетів свого часу, фігурою знакового масштабу, чий вплив сягав далеко

³ Аббревіатура VW, як і RVW, використовується в зарубіжних працях для скороченого позначення імені та прізвища композитора.

⁴ Детальніше про Товариство можна дізнатися на його офіційному сайті (див. посилання у списку літератури: *The Ralph Vaughan Williams Society*).

за межі музичних кіл⁵ <...> визначаючи його унікальне місце у британському національному житті. Він також мав потужний вплив у Сполучених Штатах» (Manning, 2008).

До завдань цієї статті не входить наводити перелік усіх праць, присвячених композиторові, тим більше, що на сьогодні кількість їх є досить вагомою. Хронологія появи досліджень його творчості характеризується певною дискретністю, будучи продиктованою неминучістю переоцінок явищ, що мали місце в історії музики. При ознайомленні з вокальним циклом «Пісні мандрівника» на вірші Р. Стівенсона стала очевидною обмеженість зарубіжних досліджень цього твору та повна їх відсутність в українському музикознавстві. Тому закономірним видається залучення «класичних» праць з питань творчої біографії Р. Воана-Вільямса, де присутня згадка про цей цикл у контексті творчих завдань та подій відповідного періоду. Це фундаментальна біографія RVW, написана його вдовою – письменницею та поетесою Урсулою Воан-Вільямс (Vaughan Williams, 1964), а також найбільш повна монографія про творчість митця за авторством британського музикознавця та критика М. Кеннеді⁶, який мав необмежений доступ до архіву композитора з його особистого дозволу (Kennedy, 1980). Важливим та цінним у плані розуміння творчої психології митця є і аналітичний нарис Сідні Грю, створений ще за його життя (Grew, 1922). Із досліджень, що максимально зосереджені на самому циклі, згадаємо працю американського автора В. М. Адамса (Adams, 1999), у якій узагальнено дані біографії композитора та поета, історію створення циклу, надано аналіз його змісту і драматургії, виконавських особливостей, порівняння його інтерпретацій. Проте, урахувавши наявність наукової роботи В. Адамса у вільному доступі

⁵ Передумовами такого «впливу» стала дружба RVW з видатними представниками свого часу – філософом Б. Расселом, істориком Дж. Тревельяном, а також невтомна робота композитора на користь різних громадських організацій та справ, у тому числі допомога єврейським біженцям (там само).

⁶ За оцінками британських музикознавців, каталог творів RVW, презентований в монографії М. Кеннеді, досі вважається неперевершеним за точністю та повнотою (Foreman, 1994: 10).

лише фрагментарно, наголосимо, що вона не вплинула на підготовку матеріалів цієї статті, особливо аналітичної її частини.

Наша **мета** – вперше в українському музикознавстві привернути увагу до вокального циклу «Пісні мандрівника» Р. Воана-Вільямса на вірші Р. Стівенсона, надавши комплексний аналіз його музично-поетичних особливостей у контексті розкриття романтичної теми подорожі англійським композитором початку ХХ століття. **Методами дослідження** стали біографічний, історико-контекстуальний, жанрово-стильовий, аксіологічний.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Музика «Пісень мандрівника» на слова Р. Стівенсона була написана 1904 року – у ранній період творчості RVW, відзначений пошуком ним індивідуального стилю. На той момент митцеві виповнилося вже 32 роки; за його плечима було вивчення композиції в Королівському коледжі музики (1890–1892, 1895–1896) та Трініті-коледжі в Кембриджі (1892–1895) у провідних викладачів того часу Г'юберта Перрі, Чарлза Вуда, Чарлза Стенфорда; стажування в Німеччині у Макса Бруха (1897). Професійні навички в найкращих традиціях німецької композиторської школи, отримані Р. Воаном-Вільямсом у процесі навчання на батьківщині, вступали у протиріччя з його внутрішніми устремліннями писати *англійську* музику, виявляючи в мелосі та ладогармонії твору справді національну природу. Згодом останнє стане своєрідною програмою його діяльності, буде осмислене та озвучене у багатьох статтях, втілене у власній творчості. Поки ж, від середини 1890 років, ці наміри мали вигляд особистого бунту проти епігонства в дусі Брамса та Вагнера – кумирів британського музичного життя того часу, – що супроводжувався пошуком джерел альтернативного музичного натхнення. У ролі таких для молодого Р. Воана-Вільямса виступили музика епохи Тюдорів та народна англійська пісня. Дуже показовою у цьому плані стала реакція RVW на вперше почуті ним опери Р. Вагнера «*Die Walküre*» (у Мюнхені) та «*Tristan und Isolde*» (у Ковент-Гардені, диригував Г. Малер) як на приклади, гідні наслідування у втіленні саме *національного* духу!

Бажання позбавитися «тевтонського духу»⁷, завзята боротьба за власний оригінальний стиль, щоб «не стати англійською версією якогось австрійського або німецького композитора» (Kennedy, 1980: 13), визначили зустріч Р. Воана-Вільямса з М. Равелем. Характеризуючи це перше творче десятиліття (1897–1907) і розглядаючи причини, що спонукали Р. Воана-Вільямса до цього кроку, М. Кеннеді підкреслює незадоволеність молодого митця своєю музикою, що виражалося в його свідомій відмові від публікації власних творів, їх постійному перегляді, безжальній самокритиці тощо. «Найбільше його турбувала якість музичного винаходу, а не спосіб його подачі. Він із підозрою ставився до блискуче написаної та “ефектної музики”, підозрюючи, що “колір” у цьому випадку використовувався для приховування відсутності реальних ідей, і побоювався сам потрапити в ту саму пастку». І тому «<...> у віці тридцяти п’яти років, розуміючи, що не може бути аскетом у цих справах, він пішов до молодшого чоловіка – Равеля – на уроки оркестрування. Результат був одразу очевидний і почутий: показово, що його реальна поява як композитора з індивідуальним голосом датується 1909 роком із “On Wenlock Edge”⁸. Відтепер, як мені здається, Воан-Вільямс був спроможний говорити те, що він хоче, і так, як він хоче це сказати, що раніше не завжди вдавалося»⁹ (Kennedy, 1980: 13).

⁷ Цей вислів про «тевтонський дух» нерідко супроводжує матеріали, присвячені Р. Воану-Вільямсу.

⁸ «On Wenlock Edge» (1909) – вокальний цикл Р. Воана-Вільямса на слова Альфреда Едварда Хаусмана.

⁹ Попри зміни в манері письма, на які вказує М. Кеннеді, спірним було б вважати 1909 рік завершенням раннього творчого періоду Р. Воана-Вільямса. Точніше пов’язувати його завершення з 1914 роком та початком Першої Світової, яка виступила у ролі «природної перешкоди» у біографії композитора, оскільки він добровільно пішов на фронт, де в різні роки служив санітаром і артилеристом до своєї демобілізації у 1919 році. Під час цієї вимушеної творчої паузи він не писав музики. Повноцінним поверненням до творчості стала Третя симфонія – «Пасторальна» (1922). Це підтверджує і С. Грю, підкреслюючи: «Ранні оркестрові твори здебільшого не показують вам суті Воана-Вільямса» (Grew, 1922: 169–170).-

Наведена цитата у стислій формі містить не лише ємний творчий та психологічний портрет Р. Воана-Вільямса, якого самокритичність щодо створеної ним музики супроводжувала до останніх днів життя. У ній також зафіксовано атмосферу, яка панувала під час роботи композитора над «Піснями мандрівника», та окреслено ті завдання, які його хвилювали. Будучи створеним у період напружених творчих пошуків вже досить зрілою людиною, цей вокальний цикл увібрав у себе риси, притаманні будь-яким художнім явищам, що виникають на перехресті звично усталеного й очікувано нового. Стійкі впливи австро-німецької культури, які хоча й виступали тригером для молодого англійського композитора, але не залишали його байдужим, уже доповнюються тим, що згодом зробить пізнаваним почерк самого Р. Воана-Вільямса, засвідчить відтворення *англійського духу* в його музиці. Спробуємо розглянути складну взаємодію названих тенденцій крізь призму проблематики, на якій фокусується увага при ознайомленні із цим твором.

1. *Слово та музика.* Р. Воан-Вільямса завжди вирізняла любов до літератури та поезії, особливо англійської. Тут його смаки та вподобання не мали ані хронологічних, ані стильових обмежень, простягаючись у діапазоні від авторизованої Біблії, співців-анонімів, мадригалістів, текстів Середньовіччя до сучасної йому поезії. Сприйняття ж голосу як можливого засобу для «висловлювання найкращих глибоких людських емоцій» визначило інтерес композитора до вокальної музики, й особливо – до її камерних форм. За 60 років творчості (1894–1958) Р. Воаном-Вільямсом було написано понад 80 композицій. Серед них – вокальні цикли на слова Р. Стівенсона («*Songs of Travel*», 1904), Д. Г. Россетті («*The House of Life*», 1904), А. Е. Хаусмана («*On Wenlock Edge*», 1909; «*Along the Field*», 1927), В. Вітмена («*Three Poems*», 1925), Дж. Чосера («*Merciless Beauty*», 1921), Урсули Воан-Вільямс («*Four Last Songs*», 1954–58), В. Блейка («*Ten Blake Songs*», 1958). У ранні роки в доробку композитора вокальні твори (сольні, хорові) переважали (Kennedy, 1980: 10–32). Крім Бьорнса, Теннісона й Россетті, його приваблював і Стівенсон, чії вірші, «на думку самого Ральфа, найбільше підходили для створення мелодій» (Vaughan Williams, U., 1964: 65). Зацікавленість вокальними

жанрами підживлювалася досвідом, який Р. Воан-Вільямс отримував з різних джерел: у процесі збору та обробки фольклорних зразків; редагуючи рукописи Г. Перселла (І том «*Welcome Songs*», 1901) та збірку церковних гімнів («*The English Hymnal*», 1904–1906); не останню роль відіграли навички, здобуті ним під час викладання в коледжах та роботи з аматорськими хорами. Знайомство Р. Воана-Вільямса з вокальним виконавством доповнювали й уроки співу, які він брав, що багато в чому було корисним для нього і як для диригента хорів, і як для автора пісень. Любов до слова, вбраного в музику, реалізується навіть у першому симфонічному досвіді композитора – «Морській» симфонії» (№ 1, 1910), написаній на поетичні тексти В. Вітмена із циклу «Листя трави», де протягом усіх частин партія хору виступає як рівнозначна оркестру, що дало право ряду критиків вважати цей твір жанровим гібридом симфонії, ораторії, кантати. Очевидним є також вплив романтичної австро-німецької пісенної традиції, з якою Р. Воан-Вільямс був чудово знайомий. Вона реалізовувалася через інтерес композитора до жанрів пісні й вокального циклу, відповідної образної сфери та подачі матеріалу, а також підвищену увагу до поетичної сторони камерно-вокальних мініатюр. Загалом порушена тема – слово в музиці Р. Воана-Вільямса – глобальна й потребує окремого дослідження, що виходить за рамки нашої статті. Наголосимо лише, що звернення до поезії англійської традиції відбиває світогляд митця, орієнтованого на створення «національного продукту».

2. *Тема мандрівок.* Тісний зв'язок із романтичним мистецтвом загалом та австро-німецькою музичною культурою зокрема заявлений уже в самій назві твору. Проте прямі конотації з вокальними циклами Ф. Шуберта, «Піснями мандрівного підмайстра» Г. Малера доповнюються і подробицями суто англійського підходу до розкриття теми.

Тема подорожей набула різнобічної розробки в англійській літературі, що є закономірним, якщо враховувати репутацію цієї країни, протягом багатьох століть, як великої та впливової морської держави. Встановлення від середини XVI століття торговельних зв'язків країни з Китаєм, Туреччиною, Венеціанською республікою, розширення її колоніальної діяльності в Ост-Індії та Північній Америці привело до росту популярності жанру подорожніх нотаток, у яких

звучали голоси різноманітних мандрівників, нерідко й авантюристів: «від видавців до мандрівних паломників, лицарів, купців, дослідників, колонізаторів, полонених і потерпілих у корабельній аварії, послів, піратів і вчених» (Das, 2019: 79). В епоху Просвітництва ця лінія буде продовжена розквітом в Англії жанру роману, у всіх різновидах якого – авантюрно-пригодницькому, соціально-психологічному, сентиментальному, готичному, «романі виховання» – мотив подорожі залишається тим стрижнем, навколо якого розгортається дослідження людської природи крізь призму просвітницьких істин¹⁰. Ідею мандрівок, мрію про далекі країни як джерело сильних емоцій, на противагу отруті прагматизму буржуазної дійсності, відроджує англійський літературний неоромантизм в останній чверті XIX століття. Представником цього напрямку був і Роберт Луїс Стівенсон (1850–1894), чий поетичні тексти надихнули Р. Воана-Вільямса на створення циклу «Пісні мандрівника».

Шотландець за національністю, Р. Л. Стівенсон прожив коротке, але яскраве життя. З раннього дитинства мучений тяжкою хворобою бронхів, що змушувала його почуватися інвалідом, він являв собою приклад дивовижної стійкості духу та діяльної життєлюбності. Ніби наперекір усім діагнозам, письменник став завзятим мандрівником, здійснюючи експедиції на байдарці; пішки з нав'юченим осликом; на торговельному судні, що везло худобу через Атлантику; в емігрантському вагоні Америкою; верхи по важкопрохідній і незнайомій місцевості; проплив, змінюючи судна, Тихим океаном. Останні роки життя (з 1890 року) Р. Л. Стівенсон провів на тихоокеанському архіпелазі Самоа – на острові Уполу, де і був похований на горі Веа. Письменник вважав мандрівку сенсом свого існування: «<...> я подорожую не задля того, щоб кудись прийти, а задля того, щоб йти. Я подорожую заради подорожі. Велика справа – рухатися; ясніше

¹⁰ Авторами найбільш відомих англійських просвітницьких романів є Д. Дефо («Пригоди Робінзона Крузо», інші твори), Дж. Свіфт («Мандри Гуллівера», 1726–1727), Г. Філдінг («Історія Тома Джонса, знайди», 1749), Л. Стерн («Сентиментальна подорож Францією та Італією», 1768), Т. Дж. Смоллетт («Мандри Хамфрі Клінкера», 1771, інші твори).

відчувати потреби та негаразди нашого життя; зійти з цієї перини цивілізації і знайти під ногами гранітну земну кулю, усіяну ріжучими кременями» (Stevenson, 2004)¹¹. Досвід пережитих вражень, помножений життєлюбною фантазією письменника, відбився у його пригодницьких романах та повістях, відомих читачам по всьому світу. Проте, окрім прози, визнання отримала і поетична спадщина автора. Незважаючи на критичне ставлення Р. Л. Стівенсона до власних віршів, які він із посмішкою називав «підліском» (на відміну від справжнього лісу), дві його поетичних збірки – «Дитячий квітник віршів» / «*A Child's Garden of Verses*» та «Підлісок» / «*Underwoods*» – визнані зразками класичної англійської поезії. Вірші, що увійшли до вокального циклу «Пісні мандрівника», були запозичені зі збірки, виданої вже після смерті письменника в 1895 році. Вона містить всі поетичні тексти Р. Л. Стівенсона, від написаних ним після остаточного від'їзду з Англії у 1887 році до останніх, відправлених на батьківщину для публікації за кілька місяців до смерті. Сам автор пробував об'єднати їх у ціле в різній послідовності та під різними назвами, як-от «Пісні та нотатки про подорож», «Посмертні поеми», але в результаті надав право їх остаточного найменування та впорядкування своєму другові Сідні Колвіну – літературному редактору, який підготував зрештою до посмертного видання цю збірку віршів – «*Songs of Travel and Other Verses*» – у вигляді окремого тому.

Зміст 44 текстів цієї поетичної збірки, як справедливо зауважує В. Б. Джонс, варіюється від любовної лірики до роздумів про час, місце, життя і смерть. Ряд віршів містить ретроспекцію образів і пейзажів рідної Р. Стівенсону Шотландії, інші пройняті типово самоанською атмосферою. «Термін “подорож” використовується тут у більш широкому значенні не просто для відтворення фізичного руху, але і [образу] внутрішнього паломництва, як у “*The Vagabond*” та “*To the tune of Wandering Willie*”» (Jones, n. d.). Застосоване

¹¹ “... *I travel not to go anywhere, but to go. I travel for travel's sake. The great affair is to move; to feel the needs and hitches of our life more nearly; to come down off this feather-bed of civilisation, and find the globe granite underfoot and strewn with cutting flints*”.

В. Б. Джонсом визначення «внутрішнього паломництва» схоже на поняття «медитативної подорожі», яке, на думку дослідників, є показовим для романтичної поезії¹² та асоціюється не стільки із фізичним переміщенням у просторі, скільки із зосередженістю на інтимному переживанні героя, його рефлексії. Як правило, концепт медитативної подорожі в англійській поезії частіше пов'язаний з образом пішої мандрівки чи прогулянки озером, які здійснюються на самоті, без визначеної мети. Тому його найближчим варіантом є «ментальна подорож», яка здійснюється в уяві героя поетичного оповідання.

3. *Концепт медитативної подорожі в «Піснях мандрівника».* Ознаки медитативного мандрування чітко простежуються і в аналізованому циклі Р. Воана-Вільямса, обумовлюючи вибір композитором тільки дев'яти із 44 віршів поетичної збірки.

Їх поєднує суто ліричний зміст і відсутність «екзотичного» (самоанського) контексту. Вирушаючи в пішу подорож із «героем» музично-поетичної розповіді, ми стаємо мимовільними співучасниками того, що відбувається, сприймаємо світ його очима, занурюємось у його спогади, втрачаємо і знаходимо разом з ним нові сенси в пізнанні Буття. Умовність художнього простору не пов'язаних єдиним сюжетом поетичних мініатюр переосмислюється завдяки музиці, набуває певної конкретності та внутрішньої цілісності, наслідком чого стає перетворення окремих оповідань на новий макротекст зі своєю внутрішньою драматургією. Настрій усьому циклу задає № 1, «Бродяга» / «*The Vagabond*», де використано перший вірш зі збірки. Це презентація програми «героя», що вирушає у свій путь: «Ні багатства, ні кохання / Не прошу у Бога; / Небосхил над головою, / Унизу – дорога ...»¹³. Серйозність намірів героя підкреслена рішучим характером музики – маршовістю, акордовим типом фактури фортепіанного супроводу із характерним «пружним» рухом баса. Впізнавано «романтичною» та відповідною контексту є і мелодична направленість вокальної партії –

¹² Ураховуючи масштабність теми романтичного мандрування у світовій літературі, зазначимо лише деякі праці, дотичні до дослідження цього питання на матеріалі англійської поезії: див. Jarvis, 2000; Langan, 1995.

¹³ Переклад текстів Р. Стівенсона українською мовою зроблено авторкою статті.

чіткі лінії висхідного руху по звуках тризвуків. Можливі образні асоціації з добре відомими зразками романтичної *lied*, вочевидь, від початку були запрограмовані Р. Стівенсоном, який доповнив свій вірш позначкою «*To an air of Schubert*» / «На мотив Шуберта».

Гімном природі звучить № 2, «Хай прокинеться розкіш» / «*Let Beauty Awake...*»¹⁴. Втілений у тексті та музиці стан захоплення людини, що ніби заново відкрила для себе велич і красу світу, збудованого Творцем, контрастує з юнацькою дієвістю та бадьорістю духу попередньої мініатюри. Тонкість переживання підкреслена і кардинальною зміною виразних засобів: на противагу пульсуючій фактурі першої пісні циклу, завдяки гармонічним фігураціям тут створюється безперервний фон, на якому розгортається мелодичний абрис – простий і виразний водночас. Природність і м'яка «закругленість» коротких пісенних зворотів у межах терції доповнюється вигуками – висхідними секстовими мотивами, що перетворюються на локальні кульмінації, виявляючи романтичну природу цього музично-поетичного оповідання.

Для серця, яке переживає захоплення від споглядання Божественної краси, звично пов'язувати повноту свого існування із взаємністю людської любові. Тому як закономірність сприймається у «Піснях мандрівника» перехід до лірики більш чуттєвої, інтимної за природою. У результаті №№ 3–5 утворюють своєрідний мікроцикл у драматургії цілого, актуалізуючи на рівні «умовного сюжету» мотив любовної історії героя. Її розвиток також відбувається за вже апробованим у романтичних циклах сценарієм: від радісного захоплення почуттям у третій пісні «Придорожній вогонь» / «*The roadside fire*»¹⁵, через філософську споглядальність, подану в контрасті з емоційною екстатичністю четвертої – «Юність та Любовь» / «*Youth And Love*»¹⁶,

¹⁴ Відповідає № 9 («*Let Beauty awake...*») у поетичній збірці «*Songs of Travel and Other Verses*» Р. Л. Стівенсона (Stevenson, 1896).

¹⁵ Відповідає № 11 «*I Will Make You Brooches And...*» у збірці поезій Стівенсона (Stevenson, 1896).

¹⁶ № 3 «*Youth And Love: II*» у збірці віршів поета (Stevenson, 1896).

до драматичної кульмінації п'ятої мініатюри «У снах» / «*In Dreams*»¹⁷. У рамках зазначеної тріади динаміка драматичного зростання досягається, насамперед, музичними засобами, оскільки поезія Р. Стівенсона не виходить за межі врівноважено-ліричного тону висловлювання. У «Придорожньому вогні» (№ 3) світле світовідчуття героя, його надії, окриленість коханням реалізуються завдяки вибору «тональності любові» *Des-dur*, польотній природі мелодії вокальної партії, у якій початковий рух по звуках тризвуку нагадує про тему першої пісні, немов характеризуючи юнацьку енергію героя. Разом із цим, тенденція до «заокругленості» мотивів і фраз через заповнення стрибків, повтори виразних зворотів підкреслює кантиленну природу музики. Поєднання дієво-скерцозного та споглядально-ліричного відображено й у фактурі супроводу, де відбувається переключення з ритмічної фігурації (А, тт. 1–40) на гармонічну (В, тт. 41–57).

Аналогічно, за принципом контрасту – поєднання двох зазначених типів фактури – побудовано і № 4. Використовуючи один і той самий прийом у сусідніх піснях, Р. Воан-Вільямс досягає різного художнього результату. У пісні «Юність та любов» не залишається й сліду від скерцозності попередньої мініатюри. Ритмічна фігурація акордів у повільному темпі спрямована на передачу умиротвореної споглядальності (перший розділ пісні А, тт. 1–32). У другому розділі пісні (В, тт. 33–38) гармонічний тип фігурації, який трактувався в попередньому номері як знак «м'якої» ліричності, тепер, навпаки, стає одним із засобів передачі емоційно відкритої схвильованості. Таким чином, через контрастність двох станів у музиці романсу, відображену і в його структурі – двочастинній репризній формі А | ВА1 – реалізується образна дуальність поетичного тексту, нерозривно пов'язана з ідеєю медитативної подорожі.

Справжньою кульмінацією драматичного в рамках розглядової тріади та циклу загалом стає № 5, «У снах» / «*In Dreams*», що викликає асоціації із шуманівським «У сні я гірко плакав» (цикл «Любов поета», № 13). Ключем до емоційної «програми» пісні виступає початковий поетичний рядок: «У снах, нещасний, я бачу: ти стоїш...».

¹⁷ № 4 «*In Dreams, Unhappy, I Behold...*» у збірці Стівенсона (Stevenson, 1896).

Так активізується тема пам'яті і пов'язаних з нею образів покинутої Коханої, залишених у минулому спокою та щастя, пов'язаних у свідомості героя з Домом, ранковим сяйвом та благодаттю. Але навіть «холод та сльози» як мимовільні супутники самотності не в силах витіснити з його пам'яті дорогих серцю спогадів.

Музика чуйно слідує за поетичним текстом. Ситуація роздуму зумовлює посилення декламаційності у вокальній партії, контрастності мелодичного рисунка, де повторення запитальних інтонацій як вираження нав'язливості видінь, нерозв'язності ситуації раптово перебивається інтонаційними сплесками (стрибки угору на октаву) або хроматичними ходами вниз по полутонах (інтонема відчаю). Додатковими засобами посилення драматичного у музиці виступають «патетична» тональність *c-moll*, перехід в гармонії одних дисонуючих співзвуч в інші, безперервність ритмічної пульсації протягом усього номера (органий пункт + ритмоформула), диференційованість динамічного профілю (різкі контрасти *f* та *p* в межах одного такту).

У «маршруті» внутрішнього паломництва героя п'ята пісня асоціюється з вершиною, яка фіксує етап духовного дорослішання юнака. Незалежно від пройдених у милях відстаней і тих, що чекають попереду, герой постає тут зовсім іншим. Цією зміною визначається й образно-емоційна атмосфера наступних чотирьох пісень циклу, №№ 6–9, які виступають у ролі філософського узагальнення, акумулюють найбільш важливі та значущі образи та ідеї циклу. Так, № 6, «Сяйво небес неосяжних» / «*The Infinite Shining Heavens*»¹⁸, занурює у стан глибокої меланхолії, яка межує із заціпенінням, що сприймається як своєрідна рефлексія на драму, розгорнуту в попередній мініатюрі. Незважаючи на переключення уваги з теми суб'єктивних переживань героя на лірику об'єктивно-філософську, очевидним є взаємозв'язок цих двох планів. Знакову для романтичної традиції співзвучність станів навколишньої природи та душі героя відбито в поетичному тексті шляхом смислових подібностей-паралелізмів: «нескінченні сяючі небеса вночі», «ночі моєї печалі»,

¹⁸ Відповідає № 6 у поетичній збірці Р. Стівенсона (Stevenson, 1896).

«ангельські зірки, німі, сяючі та мертві», «душі печалі та світла» – резонують зі *смутом* та *безмовністю* героя.

Романтичний прийом смислових опозицій (Небесне – Земне, верх – низ, сяяння – темрява) стає у цьому випадку атрибуцією «медитативної подорожі». При цьому співіснування Горнього та Профанного позбавлене конфліктності, оскільки герой, при всій суб'єктивності його переживань, залишається *частиною Світобудови*, перебуваючи в нескінченному діалозі з нею. Заключний поетичний рядок – констатація факту відповіді, отриманої героєм згори: «У сутінках зірка спустилась до мене».

Чималу роль в англійській художній культурі відіграє образ рідного Дому та домашнього вогнища, що виступає в поезії романтиків не лише як втілення затишку, але й як символ ідеального простору, стабільності, спокою, початку та кінцевої мети будь-якої подорожі. У вірші Р. Стівенсона, запозиченому Р. Воаном-Вільямсом для № 7, «*Whither Must I Wander*» / «Де блукати маю?»¹⁹, втрата оселі рівнозначна для героя втраті Раю. Цю колізію передано вже знайомим з інших пісень прийомом образно-семантичних опозицій. Щасливе минуле асоціюється з весною (сонце, весняний дощ), простором, що звучить (слово, пісня, спілкування), домашніми радіощами («друзів повний дім»). Сумне сьогодніня – із зимовими холодами (зимові вітер і дощ), мовчанням та самотністю. Невід'ємною рисою медитативної подорожі стає у цьому номері рефлексія головного героя, що виводить оповідання про мандрівку у філософський вимір. Цікавими є наявні у циклі смислові арки між сьомою піснею та попередніми номерами 1, 3, 4, де образ домашньої оселі присутній то опосередковано, то явно²⁰.

Ключем до музичного вирішення сьомої пісні може слугувати ремарка Р. Стівенсона до заголовку вірша: «*To the tune of Wandering*

¹⁹ У збірці віршів письменника – № 16, «*Home No More Home to Me...*» / «Дім – більш не дім для мене» (Stevenson, 1896).

²⁰ У № 1 поняття «дім» постає як джерело, точка відліку в русі героя. У № 3 виникає ілюзорний, казковий образ ідеальної оселі – Дому для Коханої. У № 4, як уже зазначалося, спогади про дім пов'язані з потаємним у свідомості героя й належать до сфери його самовизначення та етичних засад.

Willie» / «На мотив пісні “Бродяга Віллі”». Значною мірою збірний образ мандрівника Віллі, народившись у британському фольклорі, перекочував згодом у літературну та композиторську творчість, отримавши широку розробку в романтичну добу²¹. Наважимося припустити, що Р. Воан-Вільямс свідомо віддав данину існуючій традиції, звернувшись у вокальному циклі до цього тексту і створивши музичне обрамлення до нього в підкреслено шотландському дусі. Куплетна форма, народнопісенні за природою мелодичні звороти, ладотональне забарвлення сьомої пісні циклу підтверджують це.

Цікаво вирішено у циклі проблему фіналу. У «Піснях мандрівника» доречно говорити про «пролонгований» фінал або фінал та коду, функцію яких виконують одразу два заключні номери – восьма та дев'ята пісні відповідно. Напевно, це є наслідком ситуації побутування твору в концертній практиці. Нагадаємо, що за життя композитора «Пісні мандрівника» лише одного разу прозвучали повним циклом – у день прем'єри 1904 року в Лондоні. Однак вісім з них були в різні роки опубліковані частинами та в різному групуванні²². Після смерті композитора (1958) в його архіві несподівано було знайдено пісню «*I Have Trod the Upward and the Downward Slope*» / «Я піднявся вгору та спустився схилом», яка увійшла до циклу

²¹ Зокрема, особливої популярності набув вірш «Бродяга Віллі» шотландського поета преромантичної доби Р. Бернса (1759–1796), який став основою популярної народної пісні. «Розповідь Віллі-мандрівника» – одна з найзагадковіших новел в історичному романі «*Redgauntlet*» (1824) В. Скотта. Цей список можна продовжити. Цікаво, що вірш Р. Стівенсона, узятий Р. Воаном-Вільямсом за основу № 7 пісенного циклу, багато в чому перегукується з текстом Р. Бернса. В архівах Р. Стівенсона також збереглася мелодія, написана ним до власного поетичного тексту (детальніше див.: Russell, 2019).

²² У 1905 році видавництвом «*Boosey & Co.*» (Лондон) була опублікована Частина I циклу, до якої увійшли «Бродяга» (№ 1), «Звучання слів яскраве» (№ 8), «Придорожній вогонь» (№ 3). У 1907 році вийшла Частина II, що містила пісні «Хай прокинеться розкіш» (№ 2), «Юність та любов» (№ 4), «У снах» (№ 5), «Сяйво небес неосяжних» (№ 6). Окремо у 1902 та 1912 роках була опублікована сьома пісня, «Де блукати маю?». За п'ять років до смерті, переглядаючи список своїх композицій у одній зі щойно виданих біографій, Р. Воан-Вільямс виявив, що вісім «Пісень мандрівника», як і раніше, фігурують розрізнено як окремі твори.

під № 9²³. Повністю в тій послідовності, що закріплена в авторському рукописі, «Пісні мандрівника» були виконані та записані вперше лише 1960 року. На перший погляд, зміст восьмої пісні, «Звучання слів яскраве» / «*Bright Is the Ring of words*»²⁴, не відповідає безпосередньо тематиці аналізованого вокального циклу. Тут немає натяку на рефлексію щодо подорожі у її звичному розумінні – як подолання фізичного простору. Її заміною виступають роздуми про значимість ролі слова, про призначення поета у світі²⁵, що вказує на втілення концепту медитативної (ментальної) мандрівки.

Напевне, первісне розуміння композитором восьмої пісні як ключової у циклі зумовило риси схожості між нею та першим номером. Їх об'єднує спільний урочисто-рішучий характер, чітка графіка мелодичного рисунка у вокальній партії, акордовий тип викладу в партії фортепіано, куплетна форма, що надають всій музичній композиції рис образного обрамлення та структурної сталості. Водночас, завершення № 8 на гармонії кадансового квартсекстакорду (фортепіано) у мелодичному розташуванні квінти (в партії соліста) надає мініатюрі рис «відкритої форми», що робить органічною появу ще одного, дев'ятого, номера. Достеменно невідомо, у якому році композитор створив цю пісню, що стала своєрідним епілогом чи кодою циклу. Проте про свідому позицію автора, який розглядав її у цій ролі, свідчить не лише позначка на самому рукописі, але, насамперед, музичне наповнення номера. Найбільш камерний з усіх за масштабом (усього 25 тактів, 4 поетичні рядки), він містить ремінісценції трьох музичних тем циклу, які асоціюються з такими головними образами-символами, як *мандрування* – з № 1 (№ 9, тт. 1–7, 23–25); *дім* – з № 7 (№ 9, тт. 8–16); *слово* – з № 8 (№ 9, тт. 17–21).

Висновки.

Полеміка, яка супроводжувала музику композитора за його життя та після, указує на значущість внеску Р. Воана-Вільямса у становлення

²³ № 22 у поетичній збірці (Stevenson, 1896).

²⁴ № 14 у збірці віршів Р. Стівенсона (Stevenson, 1896).

²⁵ Не можна не відзначити наявну у цьому випадку образно-тематичну асоціацію з п'єсою Р. Шумана «Говорить поет» із циклу «Дитячі сцени» (1838).

британської музики в першій половині ХХ століття, що породжує імпульс до вивчення творчості цього автора, особливо в умовах сучасної переоцінки та відродження його творів. Вокальний цикл «Пісні мандрівника» (1904), написаний у перший період творчості, демонструє оригінальний підхід Р. Воана-Вільямса до розкриття романтичної теми подорожі через поєднання жанрової моделі вокального циклу заданої тематики, що сформувався в австро-німецькій музичній традиції, із суто англійськими світоглядними настановами (втілення концепту медитативної подорожі).

Задана Р. Л. Стівенсоном тема самотутньо і талановито була підхоплена композитором, який за складом своєї натури виявився дуже близьким поетові. Хоча RVW не здійснював, подібно до Стівенсона, далеких подорожей, але його експедиції до різних графств Британії з метою збирання фольклорного матеріалу мали вигляд своєрідного паломництва. Тема мандрів як пізнання Істини, пошуку Людиною свого місця у цьому світі буде надалі реалізована Р. Воаном-Вільямсом у пісні для хору з оркестром на слова В. Вітмена «Назустріч невідомим краям» (1906), у вокальному циклі «Уздюж полів» (1909), в опері «Подорож паломника», над якою він працював протягом 30 років творчого життя (1921–1951), Симфонії № 7 «Антарктична» (1949–1951), присвяченій подіям полярної експедиції Р. Скотта.

Показовий для англійської поезії концепт медитативної подорожі і тотожна йому ідея внутрішнього паломництва реалізуються в музично-поетичній драматургії циклу через образ мандрів романтичного героя з притаманним йому об'єктивно-філософським розумінням земного шляху як руху до високої шляхетної мети, неминучого для морального дорослішання та перетворення людини. Це підкреслюється системою опозицій, що завуальовано присутні в музичному та поетичному текстах і відбивають дуалізм Небесного / сакрального та Земного / профанного, малого як інтимно цінного та великого, що різноманітно спокушає. У цій системі сенсів «серце юнака» трактується як вмістилище потаємного, сутність якого становить мрія про красу, пам'ять про Кохану, про Домівку, куди «І світлом лампи манять ввечері його». На противагу цьому, «світ – узбіччя дороги» – постає як парадоксальний за суттю,

охарактеризований водночас як вмістилище спокус, але й можливостей досягти шляхетної мети.

Цілісність музичного простору циклу досягається завдяки прийомам ремінісценції та наскрізних тематичних зв'язків. Крім вже зазначених, укажемо на «арки»-алюзії між № 2 (тт. 7–10) та № 3 (тт. 6–10) і № 4 (тт. 6–8); між № 4 (тт. 45–50 у фортепіано, тт. 52–54) та № 3 (тт. 3–4); між № 6 (тт. 3–5) та № 5 (тт. 3–7); між № 8 (тт. 4–5) та № 7 (тт. 4, 8). На окрему увагу заслуговує і ладотональна організація «Пісень». Залишаючись у рамках тональної системи, Р. Воан-Вільямс віддає перевагу терцієвим співвідношенням тональностей, натуральному мінору перед гармонічним; долає класико-романтичну функціональність раповими тональними зіставленнями та модуляціями, тяжінням до модальності, притаманної англійському фольклору. У сукупності з характерним інтонаційним наповненням вокальної партії це створює ту єдність і неповторність манери письма Р. Воана-Вільямса, яка чітко виявляє національну основу його стилю як суто англійського композитора.

Отже, вагомість внеску митця в історичний розвиток англійської та світової музичної культури, яскрава самобутність його стилю зумовлюють **перспективність** подальшого вивчення його творів з метою залучення їх до сучасного вітчизняного виконавського доробку.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Adams, W. M. (1999). *Ralph Vaughan Williams' "Songs of Travel": An historical, theoretical, and performance practice investigation and analysis*. (DMA diss.). The University of Texas at Austin. Austin [in English].
- Das, N. (2019). Early Modern Travel Writing (2): English Travel Writing. In N. Das & T. Youngs (eds.), *The Cambridge History of Travel Writing*, pp. 77–92. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316556740.006> [in English].
- Foreman, L. (1994). The unknown RVW – a matter for debate. *Journal of the RVW Society*, 1 (September), 10–12. https://rvwsociety.com/wp-content/uploads/2016/07/rvw_journal_01.pdf [in English].

- Grew, S. (1922). Ralph Vaughan Williams. In *Our favourite musicians: from Stanford to Holbrooke*, pp. 159–175. Edinburgh & London: T. N. Foulis, Limited. <https://archive.org/details/ourfavouritemusi00grew/page/174/mode/2up> [in English].
- Jarvis, R. (2000). *Romantic Writing and Pedestrian Travel*. New York: Palgrave Macmillan [in English].
- Jones, W. B. Jr. (n. d.). Songs of Travel and other verses, 1895. [Summary]. *RLS Website*. <https://robert-louis-stevenson.org/works/songs-of-travel-and-other-verses-1895/> [in English].
- Kennedy, M. (1980). *The works of Ralph Vaughan Williams*. London: Oxford University Press [in English].
- Langan, C. (1995). *Romantic Vagrancy: Wordsworth and the Simulation of Freedom*. Cambridge University Press [in English].
- Manning, D. (2008). Vaughan Williams on Music. Oxford University Press. [Summary]. <https://search.worldcat.org/title/Vaughan-Williams-on-music/oclc/71210337> [in English].
- Russell, J. F. M. (2019). The Music of Robert Louis Stevenson. Wandering Willie. <https://sites.google.com/a/music-of-robert-louis-stevenson.org/wandering-willie/> [in English].
- Sackville-West, E. & Shawe-Taylor, D. (1955). *The Record Guide*. London: Collins [in English].
- Schwartz, E. (1982) [1964]. *The Symphonies of Ralph Vaughan Williams*. New York: Da Capo Press [in English].
- Stevenson, R. L. (2004). *Travels with a Donkey in the Cevennes*. The Project Gutenberg eBook. <https://www.gutenberg.org/files/535/535-h/535-h.htm> [in English].
- Stevenson, R. L. (1896). *Songs of Travel and Other Verses*. London: Chatto & Windus, Piccadilly. <https://archive.org/details/songsoftraveloth00stevrich/page/n7/mode/2up?view=theater> [in English].
- The Ralph Vaughan Williams Society (n. d.). [Official site]. <https://rvwsociety.com/> [in English].
- Vasylenko, A., Krotenko, G. (2019). What and why you need to know about Benjamin Britten. <https://arzamas.academy/mag/716-britten> [in Russian].
- Vaughan Williams, U. (1964). *R.V.W. A biography of Ralph Vaughan Williams*. London: Oxford University Press [in English].

Svitlana Anfilova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of Ukrainian and Foreign Music History
e-mail: 2020anfilova@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-6910-8034

**“Songs of Travel” by R. Vaughan Williams:
English accent in the romantic theme*****Statement of the problem.***

The reason for studying R. Vaughan Williams’ “Songs of Travel” in this article was the discrepancy between the widespread use of this work in world musical practice and the absence of materials devoted to it in Ukrainian musicology. Currently, the number of studies devoted to R. Vaughan Williams’s work is quite significant. The chronology of their appearance is marked by a certain discreteness, which is a consequence of the reassessment of the composer’s role in the history of British and, in general, European music. Nevertheless, the number even of foreign studies about the “Songs of Travel” on R. L. Stevenson’s poems is obviously limited (W. M. Adams), and in Ukrainian musicology, such research is completely absent. Therefore, it was natural to include “classical” works on creative biography by R. Vaughan Williams in the preparation of this article, which mentions this cycle in the context of creative tasks and events of the corresponding period (U. Vaughan Williams, M. Kennedy, S. Grew). The bibliography is supplemented by the works of L. Foreman, E. Schwartz, as well as materials related to the specifics of the artistic representation of the travels theme in English romantic poetry (N. Das, C. Langan, R. Jarvis), R. L. Stevenson’s creativity (J. Russell, W. Jones).

Objectives, methods, and novelty of the research.

For the first time in Ukrainian musicology, the purpose of the study is to draw attention to R. Vaughan Williams’ “Songs of Travel” on R. L. Stevenson’s poems, and to provide a comprehensive analysis of the cycle’s musical and poetic features in the context of the disclosing the romantic journey theme by the English composer of the early 20th century. The scientific novelty of the research lies in the expansion of information about the composer’s work in order to include his works, in particular the “Songs of Travel”, into modern domestic scientific and creative practice. For analyzing the work, the biographical, historical-contextual, genre-stylistic, axiological research methods were used.

Results and conclusion.

The cycle “Songs of Travel” (1904) by R. Vaughan Williams written in the first period of his creative way demonstrates the original approach to revealing the romantic travel theme, through the combination of the vocal cycle genre model on mentioned topic (which was formed in the Austro-German musical tradition) with purely English outlooks (the embodiment of the meditative journey concept). The means of embodying the system of figurative and poetic oppositions in music, principles of musical integrity of the cycle, stylistic manner by R. Vaughan Williams as a strictly English composer were characterized. The integrity of the musical space of the cycle is achieved thanks to the techniques of reminiscence and through thematic connections. Remaining within the framework of the tonal system, the composer prefers the third ratio of keys, natural minor over harmonic one; overcomes the classical-romantic functionality with sudden tonal juxtapositions and modulations, a tendency towards modality inherent in English folklore. Together with the characteristic intonation filling of the vocal part, it creates the uniqueness of R. Vaughan Williams’ writing manner, which clearly reveals the national basis of his style as a purely English composer.

The concept of a meditative journey, which is indicative of English poetry, and the idea of an inner pilgrimage that is identical to it are realized in the musical and poetic dramaturgy of the cycle through the image of the journey of a romantic hero with his inherent philosophical understanding of the earthly path as a movement towards a high goal, inevitable for the moral maturation and transformation of a person.

Keywords: *R. Vaughan Williams; R. L. Stevenson’s poetry in music; vocal cycle “Songs of Travel”; English music of the 20th century; “meditative journey”; “inner pilgrimage”; genre; dramaturgy; opposition system.*

Стаття надійшла до редакції 10 вересня 2024 року

УДК 780.616.432.071.1(092)(510):781
DOI 10.34064/khnum2-3606

Сунь Ле

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: 275533933@qq.com
ORCID iD: 0009-0003-2368-7407

Стилістика кантонської опери юецзюй у фортепіанних творах Чена Пейксуну: особливості виконавського втілення

Актуальність пропонуваної розвідки зумовлена зростаючим у світі інтересом до китайської музики, її мета – допомогти майбутньому слухачеві та виконавцю цієї музики в опануванні фортепіанних творів видатного китайського композитора Чена Пейксуну. Статтю присвячено зв'язкам фортепіанної творчості Чена Пейксуну з національними традиціями музично-театрального мистецтва культурного центру китайської провінції Гуандун – міста Кантон. Їх особливості знайшли відображення в низці фортепіанних п'єс майстра: «Продаж бакалій», «Пристрасне весняне бажання» (ор. 5), «Удар грому під час посухи» (ор. 6), Варіації «Політ двох метеликів» (ор. 7), «Осінній Місяць над тихим озером» (ор. 17), «Текуча вода» (ор. 19). Стилістика кантонської народної музики характеризується витонченістю та багатством тембрових характеристик. У фортепіанній музиці Чена Пейксуну ці риси позначаються, насамперед, в її ладових особливостях і характерних мелодичних зворотах, у самих основах музичної мови композитора – кантиленності та звукообразальності, що сягають корінням у глибини національної музичної традиції. Виявлено принципи роботи Чена Пейксуну з національним матеріалом, який отримав яскраве нове життя в особливостях фортепіанної фактури, тембрових характеристиках музичного тематизму його п'єс. Розглянуто комплекс виконавських завдань, спрямованих на подолання піаністичних труднощів як у мініатюрах, так і в розгорнутих концертних творах композитора.

Ключові слова: музично-театральне мистецтво Китаю; фортепіанна музика; творчість Чена Пейксуну; кантонська опера юецзюй; виконавська реалізація.

Постановка проблеми.

Чен Пейксун¹ (1921–2006) – видатний китайський композитор, диригент, піаніст, педагог, музикознавець, автор багатьох симфонічних, камерних, вокальних, інструментальних творів. Як блискучий піаніст, він переконливо виразив себе в музиці для фортепіано. Це спонукало музиканта до створення великого фортепіанного репертуару, який у повному обсязі не розглядався в музикознавстві. На сьогодні жанрово-стильові особливості фортепіанної творчості композитора, засоби музичного вираження, характер і способи викладу матеріалу в його творах, піаністичні проблеми, що виникають при їх виконанні, вивчено недостатньо. Осягнення своєрідності фортепіанного стилю Чена Пейксуну сприятиме виявленню нових граней самотності китайської музичної культури, яка нині впливає на західноєвропейське та американське мистецтво. Одним з важливих аспектів фортепіанної творчості композитора є системні зв'язки з музично-драматичним мистецтвом Китаю, що також залишається мало-дослідженим і потребує ґрунтовного вивчення. Пропонована робота створена й під впливом зростаючого у світі інтересу до китайської музики, вона повинна допомогти майбутньому слухачеві та виконавцеві цієї музики в опануванні фортепіанних творів Чена Пейксуну.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Спеціальних досліджень, присвячених творчості Чена Пейксуну, зокрема його фортепіанній музиці, на сьогодні немає. П'єси композитора доволі рідко аналізуються в наукових працях. Окремий підрозділ дисертаційного дослідження Чень Жуньюань (2014) присвячено розгляду деяких п'єс композитора в аспекті естетико-стильових ознак імпресіонізму: його фортепіанні твори порівнюються з музикою К. Дебюссі.

¹ Чен Пейксун народився 15 січня 1921 року в Гонконзі, у 1939 році вступив до Національного інституту музики у Шанхаї, де протягом двох років вивчав композицію під керівництвом Лі Вейніна. Значно поліпшивши свої знання з теорії музики та композиції, у 1941 році Чен Пейксун повернувся до Гонконгу. У 1947 році він приїжджає в Шанхай, щоби вчитися у професора Тана Ксяоліня, який у своїй роботі спирався головним чином на теорію Пауля Гіндеміта і сучасні методи композиції. Це навчання відіграло важливу роль у подальшій творчій діяльності музиканта.

Авторка слушно зазначає, що «імпресіоністський вплив значно збагатив музичну мову таких творів, привніс барвисту вишуканість ладогармонічних, тембрових та інших засобів виразності» (Чень Жуньюань, 2014: 14). Найбільш популярна п'єса Чена Пейксуна «Осінній Місяць над тихим озером» розглядається в невеличкій статті Пен Дицуй (2002) та дисертації Ксіні Лянь (Liang, 2023); у останній вона представлена як один із прикладів фортепіанних транскрипцій, створених у період Культурної революції. Обидва дослідники зосереджуються виключно на виконавській проблематиці. Ксіні Лянь також порівнює фортепіанну версію згаданого твору з оригінальною для *гаоу* – китайського струнно-смичкового інструмента, модифікованого на основі *ерху* на початку ХХ століття. Таким чином, у жодній із перелічених праць проблематика зв'язків фортепіанної творчості композитора з національним музично-драматичним мистецтвом не розглядалася.

Для реалізації заявленої тематики мають бути залучені праці китайських музикознавців, у яких можна знайти інформацію щодо творчості Чена Пейксуна: монографії Ляна Маочуня «Музичні звуки століття» (梁茂春 [Лян Маочунь], 2001), Чжоу Чжана «Сучасні китайські композитори та їхні музичні твори» (周畅 [Чжоу Чжан], 2003), передмова з коментарями самого Чена Пейксуна до пекінського видання його фортепіанних творів (培勋 [Чен Пейксун], 2006). Важливою складовою для розкриття заявленої теми також є джерела, в яких деякою мірою висвітлюється специфіка національних традицій провінції Гуандун (余其伟 [Юй Цівей], 1998; Lewis, 2009), зокрема пісенно-інструментального фольклору та музично-драматичного мистецтва (Jones, 1995; Song, 2024; Duhalde, Tian, & Wong, 2019). Виконавський аспект реалізації нотного тексту фортепіанних творів у процесі його озвучування розглядається згідно принципам, викладеним у працях М. Чернявської (2015), зокрема спільній із китайськими дослідниками (Chernyavska, Meixuan, & Rui, 2023), роботах В. Москаленка (2013), Ю. Ніколаєвської (2017), І. Сухленко (2017), Сун Мейсюань (2024).

Метою статті є виявлення зв'язків фортепіанних творів Чена Пейксуна з національними традиціями музично-театрального мистецтва та визначення особливостей їх виконавського втілення.

Матеріалом дослідження слугують сім фортепіанних п'єс композитора: «Продаж бакалії», «Пристрасне весняне бажання» (ор. 5), «Удар грому під час посухи» (ор. 6), Варіації «Політ двох метеликів» (ор. 7), «Осінній Місяць над тихим озером» (ор. 17), «Текуча вода» (ор. 19) (Chen Peixun selected piano works, 2012; 培勋, 2006).

Методологія дослідження. Для досягнення нашої мети задіяно такі методи й підходи: *системний* – забезпечує взаємодію функціональних і структурних характеристик явищ у досліджуваній сфері; *історико-типологічний* – дозволяє простежити історичні зв'язки та наступність у царині театрального й фортепіанного мистецтва; *філософсько-естетичний* – сприяє осмисленню світоглядних позиції композитора; *структурно-функціональний* – потрібен для здійснення композиційно-драматургічного аналізу обраних творів, їх музичної форми та образно-змістового плану; *інтерпретаційний* – необхідний для відтворення звукового ідеалу в процесі виконання композиторського тексту.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У період війни Китаю і Японії Чен Пейксун був змушений мандрувати у пошуках безпечнішого місця. У такий спосіб 1942 року він уперше потрапив до провінції Гуандун (її поширена французька назва – Кантон), де став викладати гру на фортепіано в Кантонському провінційному коледжі мистецтв (Liang, 2023: 114). Центральний район провінції Гуандун² має власні усталені мистецькі традиції народної творчості, що існували століттями: свої пісні, танці, обряди, характерну інструментальну музику. На Півдні переважає м'який вологий клімат – здається, й життя тут легше – тому й народні пісні

² Центральний район провінції Гуандун – осередок, де поширений кантонський (*гуанжоуський*) діалект китайської мови; на південно-східному узбережжі Гуандуна (міста Чаочжоу і Шаньтоу) розповсюджений діалект *чаошань* (Юй Цівей, 1998). *Гуанчжоуський* діалект є наріччям *юеської* мови, тобто одним з *юеських* говорів, що виник у Гуандуні (Кантоні). Він є мовою міжнаціонального спілкування в провінції Гуандун і східній провінції Гуансі. Кантонською мовою також говорять багато жителів Гонконгу і Макао, а також китайці у Канаді, Перу, Панамі, США, Австралії. Кантонський діалект сприймається носіями як частина національної ідентичності китайців з півдня країни (Lewis, 2009).

Півдня за своєю природою в основному ліричні й легкі. З величезної кількості пісень на кантонському діалекті найбільш поширені ті, які співають на відкритому повітрі, часто вони прикрашені довгими трелями, що здатні розноситися на великі відстані: *шен ге*, святкові пісні, створювані і виконувані напівпрофесійними музикантами для розваги, *ксяо дяо*, а також пісні без акомпанементу *яо*.

Народна театральна музика Південного Китаю також надзвичайно багата і має свої традиції і специфіку. У провінціях Гуандун, Гуансі і Фуцзянь в основному поширена кантонська опера, яка є однією з форм традиційного китайського театрального мистецтва. Ця пісенно-театральна вистава виконується на кантонському діалекті (тоді як інші різновиди китайської опери – мандаринською або іншими місцевими мовами) (Cheung, 2012: 23) і вирізняється низкою характерних особливостей. Цей вид мистецтва переважає в регіонах, де говорять на кантонському: провінції Гуандун, Гуансі-Чжуанському автономному районі та спеціальних адміністративних районах Гонконг і Макао. Кантонська опера є найбільш впливовим напрямом в оперному мистецтві Південного Китаю³. Вона виникла більше трьох тисяч років тому й поступово увібрала в себе елементи інших жанрів оперного мистецтва, поширених на китайському Півдні до XVIII століття. Користуючись в якості основних такими музичними інструментами, як дерев'яні хлопаки, кантонська опера залучає й інші локальні інструменти, створюючи комбіновані музичні вистави за участю струнних (*ерсян, юесян, саньсян, бамбукова скрипка*), духових (*бамбукова флейта* та ін.) та ударних (*гонги, барабани*). «Музику цього регіону зазвичай виконує струнно-духовий ансамбль, що в основному зосереджується на виконанні пісень, музики *цюпай* та інтерлюдій у місцевій опері. ... Основними інструментами є *гаоу* (кантонська

³ У вересні 2009 року кантонська опера ввійшла в перелік ЮНЕСКО «Шедеври усної і нематеріальної культурної спадщини». Вона донині популярна як у Китаї, так і в китайській діаспорі, й слугує основою соціального спілкування, яке сприяє згуртуванню китайського співтовариства, а також продуктом культурного обміну, що дозволяє іноземцям краще пізнати культуру Китаю.

висока ерху), янцинь, піпа, вертикальна флейта, юєху та гужен (Yuan-Yuan Wang, 2015: 33–34).

Примітно, що вперше спроби писати фортепіанні п'єси в «кантонському» стилі здійснив у 1920–30 роки зовсім не китайський, а латвійський за походженням музикант *Гаррі Оре* (1885–1972), відомий у Китаї як *Ся Ліке*, – майбутній педагог Чена Пейксун. Коли Г. Оре приїхав до Гонконгу, щоби писати та викладати музику, він дуже зацікавився китайським народним мистецтвом і став використовувати кантонські мелодії у своїх фортепіанних творах (梁茂春 [Лян Маочунь], 2020a). Серед його фортепіанних аранжувань дуже популярні «Лю Яо Джин», «Печаль вдови», «Подвійний голос ненависті», «Осіній Місяць над Ханьським палацом», «Краплі дощу стукають по листю бананового дерева», «Голодний кінь брязкає дзвоником», «Золотий дощ йде з плакучої верби», «Удар грому під час посухи», «Колискова Макао» та ін. Свої фортепіанні п'єси Гаррі Оре зібрав та видав: це «Кантонська мелодія», «Дві південнокитайські мелодії» та «П'ять південнокитайських народних пісень», загалом десять творів, від ор. 17 до ор. 19 (梁茂春 [Лян Маочунь], 2020b). У 1931 році він також опублікував у Шанхаї фортепіанний твір «Південнокитайська фантазія: Дама та продавець квітів» (оригінальна назва англійською «*South China Fantasy*» з підзаголовком «*The Lady and Flowerseller*»), основою якого стали теми опери *юєцзюй* – «Ба Да Бань», «Туалетний столик», «Продаж бакалії» та «Квіти нарциса». Ці мелодії часто виконувалися в окрузі Гуанчжоу, Гонконзі і Макао, й Ся Ліке використав їх для увиразнення «персонажів» Фантазії: образів Дами («Туалетний столик»), чемного продавця квітів («Продаж бакалії») та власне квітів («Квіти нарциса»). Фактично цей твір є вільним поєднанням жанрів варіації та фантазії на теми народних пісень (там само). Отже, п'єси Г. Оре стали першою спробою об'єднати кантонську музику і виразові можливості європейського інструмента: «Дослідницька творчість Ся Ліке справді має “безпрецедентне” новаторське значення в історії розвитку китайського фортепіано» – вважає Лян Маочунь (梁茂春, 2020b).

Протягом 1950 років композитори Ма Сицун і Чен Пейксун продовжували розпочаті Г. Оре музичні експерименти. *Ма Сицун*, для якого

кантонський діалект і культура були рідними, у 1952 році написав фортепіанний цикл під загальною назвою «Три кантонських п'єси», куди увійшли мініатюри «Танець у сукні з пір'ям», «Кінь, що йде», «Гра лева з вишитою кулею»; отже, ця фортепіанна композиція була повністю присвячена його рідній музиці (Yuan-Yuan Wang, 2015: 33).

Цілком зрозуміло, що Чен Пейксун також із великим зацікавленням вивчав кантонський музичний фольклор, де «кожна пісня має власну багату літературну основу та історію, які надають музиці глибокого значення» (Yuan-Yuan Wang, 2015: 34). Він з успіхом продовжив справу свого вчителя Ся Ліке (Г. Оре), створивши свої «Чотири фортепіанних п'єси на основі кантонських мелодій». Однак серед згаданих вище аранжувань саме музика Чена Пейксуну була найпопулярнішою і найвпливовішою. Найбільше молодого музиканта захоплювали особливості традиційної кантонської опери *юецзюй* – шести–восьмиактного спектаклю, що містить драматичну гру та спів акторів, зазвичай соло або дуєтом. Супроводжує спів інструментальний ансамбль, що складається з двох традиційних для китайської опери груп інструментів: ударних (*учан*) та мелодичних (*веньчан*) (детальніше див. Cheung, 2012: 32–33). Керує таким ансамблем головний ударник або виконавець на *гаоху* – цей різновид двострунної скрипки *ерху* у 1920 роках переробив спеціально для ансамбля кантонської опери композитор Лю Венчень (Liang, 2023: 127). Тембрально звук *гаоху* більш яскравий і світлий за тоном через те, що інструмент налаштований на кварту вище від *ерху*. Ладову основу кантонської музики становлять звукоряди з пентатонною основою, зокрема *чженсянь* (*g-a-c-d-e-g*), *фаньсянь* (*g-a-h-c-d-e-fis-g*) та *іфань* (*g-h-c-d-f-g*) (див. Jones, 1995: 112–113).

Захоплений і закоханий у неповторний колорит кантонської музики, 1949 року Чен Пейксун повернувся в Пекін сповненим творчих ідей⁴. У червні 1950-го була заснована Центральна консерваторія

⁴ У цей час відбувався процес формування нової інституції – Центральної консерваторії Пекіну – на основі об'єднання Нанкінської національної консерваторії, музичних факультетів Пекінського педагогічного університету, Університету Сьнчінг та Академії мистецтв Лу Сюня (Wang Yuhe, 1989: 2). Чен Пейксун був одним із членів підготовчої групи.

Пекіну, в якій Чен Пейксун розпочав свою діяльність на посаді викладача музично-теоретичних дисциплін. У 1952 році до композитора звернувся професор кафедри фортепіано Центральної консерваторії Чжу Гуньї з проханням написати дві фортепіанні п'єси на мелодії кантонських жартівливих пісень. Чен Пейксун із задоволенням написав п'єси «Продаж бакалії» та «Пристрасне весняне бажання» (ор. 5), які несподівано вельми зацікавили студентів і з успіхом виконувалися. Композитор був дуже задоволений, коли йому замовили ще два подібні твори. Так з'явилися п'єси «Удар грому під час посухи» і варіації «Політ двох метеликів» (ор. 7).

Таким чином, у 1952–1955 роках композитор створив збірку фортепіанних творів «Чотири фортепіанні п'єси на основі кантонських мелодій», в яку увійшли названі вище п'єси ор. 6 та ор. 7 (Liang, 2023: 115). Усі п'єси мають виражений кантонський колорит. Багато в чому завдяки глибокому знанню особливостей кантонської народної музики й розумінню тонкого гумору, властивого пісням жартівливого характеру, Чен Пейксун створює мелодії, які захоплюють своєю яскравістю й водночас є близькими до оригіналу. Так, п'єса «Продаж бакалії», яка оснований на типовому кантонському оперному наспіві-*цайнай* з однойменною назвою, має три розділи, що контрастують. У першому з них, з яскравим ритмічним і швидким рухом, застосовано принцип варіювання фольклорної мелодії. Середній розділ, побудований на витонченій і спокійній народній мелодії «Туалетний столик», відзначений ліричним настроєм. У цьому епізоді представлений поліфонічний розвиток мелодичних ліній, фактуру збагачено багатоголоссям. Заключний розділ містить повторення початкового матеріалу з невеликими варіаційними змінами.

П'єса «Продаж бакалії» повинна виконуватися завзято і весело, оскільки втілює радість молодих людей. У цій мініатюрі імітуються звучання *піпи*, *гуджена*, *сяо*, *ерху*, *шена*, *гуціня*. Отже, слухова уява виконавця має бути спрямована на відтворення різноманітних тембрів та ігрових прийомів, що закладені в музичній фактурі цієї композиції, яка демонструє гнучкість, миттєві зміни, невловимість звукових барв. У міру того, як змінюються регістри, прийоми голосоведення, відбувається модуляційний рух, укрупнюється фактурний

об'єм, посилюються динамічні й сонорні обертонові ефекти, перед нами поволі розгортається своєрідний світ китайської народної пісні. Її тема повторюється, проте фактура, темп, ритм, тональність, технічні формули постійно змінюються.

П'єса «*Пристрасне очікування весни*» увібрала в себе мотиви двох першоджерел: перше – пісня «Красуня сумує за весною», перетворена Хе Лутіном на п'єсу для *pipi*, друге – кантонський наспів-*пайци* «Бур'яни», типовий для сцен кантонської опери, що виконуються з інструментальним ансамблем. П'єса починається з 10-тактового вступу, де імітуються звуки гонгів і барабанів, – так завжди відкриваються народні свята. У першій частині сумний настрій оригінальної мелодії змінено на енергійний і гумористичний. У середній частині п'єси з'являється тиха і красива мелодія, що немов втілює мрії про щасливе життя, та її варіації, прикрашені вставками зі швидких рухливих шістнадцятих нот, завдяки яким музика стає більш яскравою. Третя частина повертає слухача до настрою першої своїм швидким темпом і посиленням звучності наприкінці.

В основі п'єси «*Удар грому під час посухи*» – однойменний твір для *янциня* в жанрі *сяоцзюй* кантонського музиканта першої половини ХХ століття Яна Лаолі. Головна тема твору Яна Лаолі була запозичена з інструментального вступу *pipi* до арії з кантонської опери «Три скарбниці Будди». Фортепіанна транскрипція п'єси Яна Лаолі для *янциня* – китайського струнного музичного інструмента, створена Ченом Пейксуном, підкреслює зв'язок цієї музики зі старовинними інструментальними мотивами опери *юецзюй*.

Композитор переважно зберігає структуру і ритмічну організацію оригіналу. Стилістика твору характеризується витонченістю, різноманітністю тембрових характеристик, дрібних деталей. Використання орнаментики, яку композитор вводить для оживлення фортепіанного звучання, надає мелодії тонкого колориту, «розцвічує» її звуковими барвами. Найбільш уживаними ладами є п'ятищаблевий *юй* і семищаблевий *еньюе*. Притаманна музиці імпровізаційність викладу, яку зумовлюють змінний метр і гнучка ритміка, поєднується з варіантним розвитком теми – прийомом, властивим кантонському народному мистецтву. Композитор осучаснює стиль фортепіанного

письма: терпкі співзвуччя, змінність ладу і тональних опор, вільний синкопований ритмічний малюнок. Виразні засоби, що їх використовує автор, чинять потужний емоційний вплив на слухача, підсилюючи яскравий бадьорий настрій музики, покликаної передати щастя людей, звільнених від страждань: нарешті вони дочекалися дощу після довгої посухи. Сам композитор писав про цей твір: «Аранжуючи мелодію “Удар грому під час посухи”, я хотів зробити її есу оптимістичною і живою, яка би передавала щирю радість хлібороба, що нетерпляче чекає на небувалий урожай» (Чен Пейксун, 2006: 5).

Варіації Чена Пейксуну на гуандунську мелодію «Політ двох метеликів» належать до типу вільних, побудованих за принципом подолання об'єднувальних засобів: відбувається зміна форми, внутрішніх побудов, гармонії, мелодичного остова, метра і темпу. У цьому аранжуванні гуандунські народні мелодії представлені з чудовою майстерністю. Тема варіацій запозичена з опери «Шаосінь», сюжет якої оснований на популярній китайській легенді «Закохані, що мандрують по зірках»; історія Чжу Їнтай і Ляна Шаньбо – своєрідна китайська версія «Ромео і Джульєтти»⁵. За цим сюжетом 1958 року в Китаї був знятий кінофільм. Мелодія «Польоту двох метеликів» є надзвичайно популярною в Китаї, на її основі написано безліч музичних творів, серед них Концерт для скрипки з оркестром «Закохані метелики» («Лян Шаньбо и Чжу Їнтай») (1959), який створили Хе Чжанхао і Чень Ган, і який став «оркестровою сенсацією»

⁵ Історія, про яку йдеться, сходить до років правління династії Цінь (265–420 рр. н.е.). Героїня, Чжу Їнтай, хоче вчитися, але традиції забороняють дівчаткам здобувати освіту. Вона домагається права вчитися, маскуючись під хлопчика. Навчаючись у школі, вона закохується в однокласника Ляна Шаньбо. Намагаючись не розкритися, Чжу запрошує Ляна відвідати її будинок, а сама представляється власною молодшою сестрою. Лян з усією пристрастю закохується в дівчину і обіцяє повернутися, щоб одружитися з нею, але батько Чжу вже знайшов іншого жениха для своєї дочки. Історія закінчується зворушливою картиною, яка дала назву кантонській мелодії: по смерті коханці перетворилися на двох метеликів, які танцюють поміж квітів.

в музичному світі; також існують версії наспіву для ерху; для шена і струнних; для струнного квартету.

Фортепіанна версія цього популярного твору, запропонована Ченом Пейксуном, складається з теми, кількох варіацій і фіналу. Для своїх варіацій композитор використовує три народні теми: «Політ двох метеликів», «Нарцис» і «Дівчинка-Верба», більше відома як «Вербова фея-метелик». Чен Пейксун вважав роботу над варіаціями композиторським експериментом з використанням прийомів «європейського жанру варіації в китайському фортепіанному соло» (Чен Пейксун, 2006: 4). Мелодія «Польоту двох метеликів» слугує темою для перших двох варіацій в композиції Чена Пейксун. Власне тема звучить велично і неприступно, провіщуючи фатальну розв'язку драми. Перша варіація – несподівано легка, вона немовби «летить до небес». Її танцювальність відповідає грації головної героїні. Друга варіація – більш спокійна, у свої права вступає поліфонічний розвиток голосів. Наступна третя варіація має нову тему, «Дівчинка-Верба», яку композитор щедро прикрашає форшлагами, розвиває і також різноманітно варіює. Далі звучить кантонська мелодія «Нарцис» (тема четвертої варіації), яка належить до жанру *юеле* – різновиду інструментальних номерів, що відкривають і завершують оперну виставу. Це – ліричний центр усієї п'єси. Поява нової теми також знаменує важливу драматургічну зміну головного музичного образу твору: саме від цього моменту він драматизується. Наприкінці IV варіації звучить віртуозна каденція, що вимагає від виконавця блискучої пальцевої техніки. Чен Пейксун доповнює фактуру технічно складними елементами. Варіації V і VI продовжують розвиток теми «Нарцис» (яку на Півночі Китаю називають «Жасмін-квітка»). Композитор використовує типові для жанру *юеле* прийоми орнаментики – прикраси *маотоу*, що зазвичай звучать на початку фраз й всіляко розвиваються та варіюються протягом оперного спектаклю. Згодом розвиток музичного матеріалу повертається до основної теми «Політ двох метеликів» (VII варіація), сягаючи таким чином кульмінації. Ця варіація, що спонукає згадати

гру на китайських дзвіночках, служить немов підготовкою до великого розгорнутого фіналу.

Фінал – розгорнута побудова, що акумулює романтичні риси всього твору. Масштабна фактура, яка заповнює весь діапазон фортепіано, октавний виклад теми, акордовий супровід мелодії підкреслюють грандіозність загальної композиції. Наостанок проходить тема варіацій, утворюючи драматургічну арку, але тепер вона представлена в акордовому викладі. У цілому твір, який несе безсумнівний відбиток симфонічного стилю, нагадує баладу, повну драматизму, великих конфліктів, контрастів. Багатий образний зміст і його вміле розкриття найтоншими піаністичними прийомами ставить цю композицію в ряд найяскравіших зразків варіаційного жанру в китайській музиці.

Особливої уваги виконавця у варіаційній формі потребує матеріал самої теми, оскільки він концентрує зміст усього твору. У деяких варіаціях є вставні епізоди, що мають внутрішній зв'язок з темою, підсилюючи її виразні властивості й поглиблюючи її смислове значення. У варіаціях Чена Пейксун особливу складність для піаніста становить контрастне зіставлення різних видів фактури: насиченої акордової, широко розташованих фігурацій, що вимагають педалізації; іноді застосовується розріджена звукова тканина, яка передбачає гру без педалі. Часта зміна психологічних станів, яка веде за собою настільки ж часті трансформації фактури і застосування оригінальних прийомів викладу, сприяє вихованню у виконавця чіткої координації між конструктивною функцією піаністичних рухів і художнім задумом твору. Чен Пейксун використовує контрастне протиставлення підголоскової та імітаційної поліфонії. Зіставлення величних октав і схвильованої теми, близької до протяжної народної пісні, сприймається як протистояння образів. Філософські та споглядальні настрої знаходять вираження через застосування лінейних унісонів, одноголосних мелодичних реплік, що створюють величезний звуковий обсяг. У фінальній варіації поява унісонного викладу сприймається як філософське узагальнення.

У процесі творчої адаптації кантонської оперної музики до звучання фортепіано неоціненною перевагою композитора стало добре володіння піаністичними ігровими навичками та блискуче знання інструмента. Завдяки цьому його фортепіанні п'єси настільки любими піаністами, що залишаються популярними вже в кількох поколіннях виконавців і донині вважаються головним досягненням китайського фортепіанного мистецтва початку 1950 років. Китайський музикознавець Лян Маочунь згадував: «Уперше я познайомився з фортепіанними роботами професора Чена на початку 1960-х, під час навчання в Центральній консерваторії Пекіну. У той час я виконував його “Удар грому під час посухи” і деякі інші п'єси, і він пообіцяв мені пояснити свої ідеї щодо цих творів. Я вельми добре пам'ятаю його лекцію перед дуже невеликою аудиторією, яка відбулася на фортепіанному відділенні консерваторії, куди його запросили розповісти про свої чотири п'єси, основані на кантонській музиці. Професор Чен сказав: “Я написав ці короткі п'єси спеціально для студентів фортепіанного відділення, оскільки вони відчують потребу грати китайську музику”» (цит. за: 培勋 [Чен Пейксун], 2006: 4).

У 1950 роки китайськими митцями докладалося чимало зусиль, спрямованих на розвиток національного музичного мистецтва. Студентів, які навчалися гри на західних інструментах, таких як фортепіано і скрипка, заохочували грати китайські твори. Лян Маочунь згадував іспит в консерваторії, де професор Чен виконував на фортепіано музичні приклади. За словами Ляна Маочуня, він розслаблено сидів за інструментом. Ноги його були схрещені, й цей дивний жест немовби підкреслював свободу пропонованого ним стилю кантонської музики. Однак ця поведінка професора, яка, на перший погляд, спантеличувала аудиторію, мала певний сенс, оскільки «таким чином він встановив темп і ритм своєї музики способом “дихання в такт” і приховав за ними плавність своєї гри поліфонічних партій. Це справило сильне враження. Коли він сказав: “Будь ласка, а зараз перейдемо до сторінки 44”, його кантонський акцент став ще більш виразним, ніж його музика, і більшість присутніх ледь змогли зрозуміти ці його

слова. На щастя, я вже встиг звикнути до його кантонського мандарину, тому що протягом одного семестру навчався в його класі оркестровки» (там само).

По завершенні Культурної революції Чен Пейксун знову повернувся до роботи в Центральній консерваторії Пекіну. У 1974 році на прохання відомої піаністки, професорки Чжоу Гуанрен композитор написав ще два твори в кантонському стилі – «Осінній Місяць над тихим озером» (ор. 17) і «Текуча вода» (ор. 19). Прем'єрне виконання цих п'єс здійснив піаніст Бао Хуйцяо. Фортепіанна п'єса «Осінній Місяць над тихим озером» (1975) основана на однойменній сольній п'єсі для *гаоху* кантонського музиканта Лю Венчена. Для Чена Пейксун вона стала своєрідним маніфестом, вираженням почуття гарячої любові до природи провінції Гуандун. Композитор написав: «Я наголосив на розвитку технічно складних фортепіанних прийомів, які дали б можливість виконавцеві в повній мірі розкрити свій потенціал, тому я характеризую концепцію цього твору як артистично спрямовану» (培勋 [Чен Пейксун], 2006: 7).

Твір якомога краще передає медитативний настрій, який відчуває людина, що спостерігає красу місячного сяйва на березі спокійного озера. Для зображення тихих хвиль на поверхні води композитор застосовує прозорі арпеджіо на фоні велично протяжних гармонічних комплексів. П'єса настільки співзвучна чотирьом попереднім творам, написаним у 1950 роках, що фактично стала продовженням лінії фортепіанної музики в «кантонському стилі», розпочатої раніше – усі ці фортепіанні п'єси основані на кантонських мелодіях.

Якщо «Осінній Місяць над тихим озером» одразу став дуже популярним, то «Текуча вода» (1977), написана в традиції музиці для *гуціню*, виявилася занадто важкою для виконавців. Тому композитор вирішив переробити її в оркестрову п'єсу для репертуару Центрального філармонічного оркестру Китайського радіомовлення. Таким чином, було створено дві композиторські версії «Текучої води» – першу – у вигляді фортепіанної фантазії, другу – симфонічної поеми (ор. 19, з авторським позначенням «Нове аранжування старого музичного опусу № 1»). Однак фортепіанна версія твору

також має право на життя, хоч і містить низку найскладніших піаністичних прийомів та вирізняється масштабністю.

Фортепіанна п'єса «Текуча вода» створена на матеріалі однойменної давньої кантонської пісні й демонструє характерне для народно-національної художньої традиції взаємопроникнення двох контрастних емоційно-образних начал – героїчного і ліричного. Природні сили композитор зображає у контексті непростого життя сучасних людей, які проходять через драматичні події, хвилювання, боротьбу й звершення, однак продовжують надихатися у своїй творчій діяльності, любові й ніжності красою природи, як і іншими неплінними цінностями, як-от звучання традиційної китайської музики. Так, у фортепіанній фактурі твору присутні прийоми, що імітують звучання старовинного китайського струнного щипкового музичного інструмента *гуцінь*. Широко використовуючи арпеджіо, Чен Пейксун майстерно відтворює на фортепіано специфічний прийом *дачао* – перебирання струн на *гуціні*. Попри використання специфічних виконавських прийомів, характерних для цього стародавнього інструмента, твір наближається за стилістикою до музики К. Дебюссі і М. Равеля. Про це свідчать як його тематика, так і спосіб художнього мислення композитора: це поетизація поточної миті, показ мінливих, часом ледве вловимих настроїв людини та змін природних явищ. Імпресіоністичні риси музики яскраво виявляються в тих епізодах твору, де панує динамічна сфера *p* і *pp* – вони сприймаються як найтонші живописні «замальовки», справжні музичні «картини».

Чен Пейксун так писав про свій твір: «Тему розпочинають маленькі весняні струмочки, що стікають з гірських вершин, потім струмочки з'єднуються в потоки, які течуть по гірських схилах і спускаються в долину. І ось уже потоки сходяться в долині в більшу річку з іще більш швидким потоком, який наполегливо котить шалені хвилі. Ревучий потік стримить уперед, що відповідає черговій появі теми, однак вже у сильнішому емоційному вираженні» (培勋 [Чен Пейксун], 2006: 8). Образ стрімкого потоку в «Текучій воді» символізує силу духу і хоробрість народу, чий труд перемагає стихійні сили природи, адже наприкінці п'єси все заспокоюється: здалеку чути пісню старого рибалки, якою він завершує свій важкий

робочий день, усі повертаються додому, все в долині затихає, працю закінчено. Композитор згадував, що на створення п'єси «Текуча вода» у 1976 році його надихнув також вірш Чен І «Ода трьом ущелинам», а саме, такі його рядки:

*«Гора Імей – десять тисяч метрів заввишки,
Західний вітер Куї Ву
Спинив течію річок і потоків <...>,
Але воду нікому не вдасться зупинити!»*

(цит. за: Чен Пейксун, 2006: 18–19).

Отже, вода постає у творі Чена Пейксуну як символ свободи та життя.

У 1984 році Чен Пейксун написав концертний твір «Кантонська музична тема» для китайського традиційного інструмента *гаоху*. У 1987 році за дорученням муніципальної ради Гонконгу він також скомпонував твір «Ода батьківщині». для кантонського інструментального ансамблю (*гаоху, янцзинь, піпа*). Немає сумнівів у тому, що при написанні цих композицій Чен Пейксун спирався на досвід створення своїх «кантонських» фортепіанних п'єс. На переконання Ксіні Лянь, все своє життя, включаючи навчання, викладання в професійному музичному закладі та композиторську діяльність, Чен Пейксун повністю висловлював власні уявлення про навколишній світ через музику (Liang, 2023: 118–120). Він пройшов шлях від навчання гри на фортепіано до досягнення законів західної музики з її багатими ресурсами, й це знання заклало міцну основу для того, щоби композитор міг викладати музично-теоретичні дисципліни і почати створювати власну музику пізніше. У своїх фортепіанних творах Чен Пейксун застосував численні прийоми західної класичної музики, демонструючи суворе ставлення до її правил. Тим не менш, одного разу він пояснив: «Далеко недостатньо, щоби ми навчилися західній гармонії та контрапункту. Ми повинні навчитися використовувати їх гнучко. У свою чергу, якщо застосовувати лише пентатонні гами, музика буде неконсолідованою та обмеженою» (Chang, 2000: 8). Отже, одним з головних завдань композитора стало збалансування прийомів західної та китайської музики для збереження унікальних національних особливостей останньої.

Висновки.

Фортепіанна творчість Чена Пейксуна – яскраве явище китайського музичного мистецтва. Розгляд його «кантонських» фортепіанних творів дозволяє не тільки осмислити особливості стилю композитора, але й дослідити жанрову палітру його творчості, де представлені як мініатюри, так і розгорнуті концертні п'єси.

Особливості *регіональної* національної музичної традиції центрального району провінції Гуандун (Кантон) – її народно-пісенної творчості, інструментальної і театральної культури, – відбиваються в більшості музичних зразків, що розглянуті у нашому дослідженні. Однак слід враховувати, що кантонський діалект має значення мови *міжнаціонального* спілкування для провінцій Півдня Китаю.

Стилістика народної музики південних провінцій Китаю характеризується мелодичною витонченістю і багатством тембрових параметрів, їй властива імпровізаційність, яка зумовлює змінність метра і примхливість ритміки. У фортепіанній музиці Чена Пейксуна ці риси відбиваються як кантиленність, граційність мелодичних зворотів, ладова змінність і звукозображальність. Фольклорний матеріал отримує яскраве втілення в характерних інтонаціях, особливостях ладу, ритму, фортепіанної фактури. Найбільш уживаними ладами є п'ятищаблевий *юй* та семищаблевий *еньюе*. Використовуються також цитування та зовнішні особливості народної музики – її ладові та структурні закономірності.

Музиці кантонської опери *юецзюй* притаманні вишуканість мелодій, м'який вокал, танцювальність. Ця мелодійна музика передає ніжні почуття, несе психологічний підтекст; манера акторської гри також витончена. У своїх фортепіанних творах Чен Пейксун активно використовує стилістичні елементи опери *юецзюй*: типові наспіви, пентатонні лади з додатковими щаблями (*чженсянь*, *фаньсянь*, *іфань* та ін.), орнаментуку, характерну для інструментальної музики *юеле*, мелізматичну *маотю* на початку фраз, імітує тембри кантонського інструментального ансамблю тощо.

Разом з тим, композитор творчо підходить до такого використання: наприклад, тема, експонована в одному голосі, часто повертається далі в іншому; цитуючи народну мелодію або її завершену

частину, композитор часто видозмінює або жанрово переосмислює оригінал; у ладогармонічній мові поєднує пентатоніку з мажоро-мінором. Дуже часто він створює власний тематизм при опорі на певний фольклорний жанр. Часто фольклорний матеріал застосовується виключно з колористичною метою, для надання музиці досить умовного національного звучання.

Отже, інтонаційно-слуховий досвід композитора, що сформувався на ґрунті кантонського фольклору, мав значний вплив на його лексику: самобутність фортепіанних творів Чена Пейксуна зумовлена впливом пісенного та інструментального кантонського фольклору, театральних традицій кантонської опери *юецзюй*.

Своєрідність ладо-інтонаційної і ритмічної організації представлених творів Чена Пейксуна висуває перед піаністом певні завдання. Головне з них – висока професійність у процесі відтворення задуму композиції. Музикантові, не знайомому з китайською культурою, представнику іншої національності, необхідно вивчення інтонаційної природи кантонського музично-драматичного мистецтва, тембрової палітри китайських інструментів та, взагалі, світоглядних засад, філософських настанов традиційного китайського суспільства. Усе це буде впливати на вибір виконавських засобів виразності, динаміки та агогічних нюансів, артикуляції, педалізації в «кантонських» творах Чена Пейксуна.

Фактично у всіх розглянутих творах присутня характерна для народного мистецтва *варіаційність*, яка зазвичай передбачає багатство динаміки і артикуляційних прийомів. Останнє дозволяє піаністу успішно розвивати культуру звуковидобування, розширювати звукову палітру через урізноманітненні динамічних і артикуляційних прийомів, тембрових та педальних барв. «Механізми» розвитку тематичного матеріалу простежуються у варіаційній формі з особливою ясністю. Фортепіанні варіації, по суті, являють собою впорядковану імпровізацію. На подібному матеріалі можна опанувати елементарні основи композиції, що згодом допоможе виконавцеві самостійно імпровізувати за інструментом і позитивно впливатиме на його творчий розвиток.

Змінний метр та вибаглива ритміка, характерні для імпровізаційного викладу кантонської музики, висувають до піаніста вимоги щодо гнучкого володіння агогікою, вміння відчувати час при відтворенні музичних побудов. Деякі технічні труднощі зумовлені особливостями пентатоніки, що відбивається на аплікатурі, яка будується на специфічних формулах пальцевої техніки. Важливо вміти зіставляти різні звукові шари фактури, координувати їх інтонаційно, точно педалізувати. Усі вищезазначені завдання повинні слугувати головній меті виконавця – втіленню музичного образу та розкриттю художнього задуму твору. Осягнення концептуальної спрямованості та жанрово-стильової новизни фортепіанних творів Чена Пейксуна сприятиме їх пропаганді та впровадженню на концертну естраду.

Перспективою наших досліджень китайської фортепіанної музики може стати вивчення впливів інших регіональних видів китайського музично-драматичного мистецтва на фортепіанну творчість китайських композиторів.

ЛІТЕРАТУРА

- Москаленко, В. Г. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2017). Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 180–198.
- Сун Мейсюань. (2024). *Взаємодія жанрової та виконавської стилістики у фортепіанних творах китайських композиторів*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет імені І. П. Котляревського. Харків.
- Сухленко, І. Ю. (2017). Твір композитора у виконавській практиці: тотожність / ідентичність-відкритість-цілісність. *Аспекти історичного музикознавства*, X, 169–180.
- Чень, Жуаньсюань. (2014). *Імпресіонізм у фортепіанній музиці китайських композиторів*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет імені І. П. Котляревського. Харків.
- Чернявська, М. (2015). Деякі особливості актуалізації виконавського інтонування фортепіанної фактури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 44, 128–140.

- Chang, Jingyi. (2000). The Surging Emotions – An Interview with Professor Chen Peixun. *Piano Artistry*, 3, 4–8.
- Chen Peixun selected piano works. (2012). Tong Dao Jin & Wang Qin Yan (eds.). Shanghai: Shanghai Music Publishing House. (Piano works of famous Chinese composers series).
- Chernyavska, Marianna; Meixuan, Song; & Rui, Peng (2023). Ways of forming performing stylistics in the historical dynamics of Chinese piano art. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 13(2), special issue XXXV, 207–211. https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/130235/papers/A_37.pdf
- Cheung, Ah Li. (2012). *Dissonance in Harmony: The Cantonese Opera Music Community in Guangzhou*. (Master's Thesis). The Chinese University of Hong Kong. Hong Kong.
- Duhalde, Marcelo, Yan Jing Tian, & Wong, Dennis. (2019, November 8). Cantonese Performing Art [multimedia source]. <https://multimedia.scmp.com/infographics/culture/article/3036661/cantonese-opera/index.html>
- Jones, S. (1995). *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*. New York: Oxford University Press.
- Lewis, M. Paul (ed.) (2009). *Ethnologue: Languages of the World*. (16th edition). Dallas: SIL International.
- Liang, Xinyi (2023). *Piano Transcriptions of Chinese Traditional Music from the Cultural Revolution Period: Political Constraints, Artistic Freedom and Implications for Performance*. (PhD diss.). University of Sheffield. Sheffield.
- Song, Mengyu (2024). *Reflections of Chinese Opera in Contemporary Chinese Piano Repertoire: A Cultural, Analytical, and Pedagogical Guide*. (D. M. A. dissertation). University of South Carolina. Columbia, SC, USA. <https://scholarcommons.sc.edu/etd/7783>
- Wang Yuhe (1989). *The History of the Central Conservatory of Music (1950–1990)*. Beijing: Editorial Department of the Central Conservatory of Music.
- Yuan-Yuan Wang (2015). *Ma Si-cong's Violin Concerto in F Major: Western Traditions and Chinese Elements*. (D. M. A. Diss.). Indiana University Jacobs School of Music. <https://core.ac.uk/download/pdf/213845934.pdf>
- 梁茂春 (2001). 百年音乐之声. 北京 : 中国经济. [Лян Маочунь (2001). *Музичні звучання минулого століття*. Пекін: Китайська економіка].
- 培勋. (2006). 中国钢琴名曲库[曲谱] . 北京 : 时代文艺出版社. [Чен Пейксун (2006). Збірка відомої китайської фортепіанної музики [ноти]. Пекін: Видавничий дім Times Literature and Art]

- 彭基巨. (2002). 钢琴曲《平湖秋月》的民族特性及演奏艺术. 黄钟 (武汉音乐学院学报). 武汉, 98—100 页. [Пен Дицуй. (2002). Національні особливості та мистецтво виконання фортепіанної п'єси «Осінній місяць над тихим озером». *Журнал Уханьської консерваторії музики*, сс. 98–100].
- 周畅 (2003). 中国现当代音乐家与作品 . 北京 : 人民音乐. [Чжоу Чжан (2003). *Сучасні китайські композитори та їхні музичні твори*. Пекін: Народна музика].
- 梁茂春. (2020 a). 致敬与感恩-评“广东风格钢琴曲第一人”夏里柯的钢琴作品致敬与感恩——(上). 钢琴艺术, 7, 31–35页. [Лян Маочунь. (2020 a). Вшанування та подяка – коментар до фортепіанних творів Ся Ліке, «піаніста № 1 у кантонському стилі» (частина 1). *Фортепіанне мистецтво*, 7, 31–35]. <https://m.fx361.com/news/2020/0831/12235749.html>
- 梁茂春. (2020 b). 致敬与感恩-评“广东风格钢琴曲第一人”夏里柯的钢琴作品(下). 钢琴艺, 8, 13–19页. [Лян Маочунь. (2020 b). Вшанування та подяка – коментар до фортепіанних творів Ся Ліке, «піаніста № 1 у кантонському стилі» (частина 2). *Фортепіанне мистецтво*, 8, 13–19]. <https://m.fx361.cc/news/2020/1012/12489622.html>
- 余其伟. (1998). 广东音乐述要. 中国音乐. № 2. 27 页. [Юй Цівей. (1998). Огляд Гуандунської музики. *Китайська музика*, 2, 27].

REFERENCES

- Chang, Jingyi. (2000). The Surging Emotions – An Interview with Professor Chen Peixun. *Piano Artistry*, 3, 4–8 [in English].
- Chen Peixun (2006). *Famous Chinese Piano Music Collection* [Music score]. Beijing: Times Literature and Art Publishing House [in Chinese].
- Chen Peixun selected piano works. (2012). Tong Dao Jin & Wang Qin Yan (eds.). Shanghai: Shanghai Music Publishing House. (Piano works of famous Chinese composers series) [in English].
- Chen, Rhuanyuan. (2014). *Impressionism in the piano music of Chinese composers*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Chernyavska, M. (2015). Some features of actualization of the performance intonation of the piano texture. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 44, 128–140 [in Ukrainian].
- Chernyavska, Marianna; Meixuan, Song; & Rui, Peng (2023). Ways of forming

- performing stylistics in the historical dynamics of Chinese piano art. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 13(2), special issue XXXV, 207–211. https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/130235/papers/A_37.pdf [in English].
- Cheung, Ah Li. (2012). *Dissonance in Harmony: The Cantonese Opera Music Community in Guangzhou*. (Master's Thesis). The Chinese University of Hong Kong. Hong Kong [in English].
- Duhalde, Marcelo, Yan Jing Tian, & Wong, Dennis. (2019, November 8). Cantonese Performing Art [multimedia source]. <https://multimedia.scmp.com/infographics/culture/article/3036661/cantonese-opera/index.html> [in English].
- Jones, S. (1995). *Folk Music of China: Living Instrumental Traditions*. New York: Oxford University Press [in English].
- Lewis, M. Paul (ed.) (2009). *Ethnologue: Languages of the World*. (16th edition). Dallas: SIL International [in English].
- Lian Maochun (2001). *The Musical Sounds Over the Past Century*. Beijing: China Economics [in Chinese].
- Liang Maochun. (2020 a). Tribute and gratitude: A review of Xia Like's piano works, "the No. 1 Pianist in Cantonese style" (Part 1). *Piano Art*, 7, 31–35. <https://m.fx361.com/news/2020/0831/12235749.html> [in Chinese].
- Liang Maochun. (2020 b). Tribute and gratitude: A review of Xia Like's piano works, "the No. 1 Pianist in Cantonese style" (Part 2). *Piano Art*, 8, 13–19. <https://m.fx361.cc/news/2020/1012/12489622.html> [in Chinese].
- Liang, Xinyi (2023). *Piano Transcriptions of Chinese Traditional Music from the Cultural Revolution Period: Political Constraints, Artistic Freedom and Implications for Performance*. (PhD diss.). University of Sheffield. Sheffield <https://etheses.whiterose.ac.uk/34523/1/Liang%2C%20Xinyi%2C%20190297417.pdf> [in English].
- Moskalenko, V. H. (2013). *Lectures on musical interpretation*. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
- Nikolaevska, Yu. V. (2017). Authentic performance strategy and its modern transformations. *Aspects of Historical Musicology*, 10, 180–198 [in Ukrainian].
- Peng Dicui. (2002). The national characteristics and performance of the piano piece "Autumn Moon over the Calm Lake". *Huang Zhong – Journal of the Wuhan Conservatory of Music*, pp. 98–100 [in China].
- Song Meixuan. (2024). *Interaction of genre and performance stylistics in piano works of Chinese composers*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Song, Mengyu (2024). *Reflections of Chinese Opera in Contemporary Chinese*

- Piano Repertoire: A Cultural, Analytical, and Pedagogical Guide.* (D. M. A. dissertation). University of South Carolina. Columbia, SC, USA. <https://scholarcommons.sc.edu/etd/7783> [in English].
- Sukhlenko, I. Yu. (2017). Composer's work in performance practice: similarity / identity-openness-integrity. *Aspects of Historical Musicology*, X, 169–180 [in Ukrainian].
- Wang Yuhe (1989). *The History of the Central Conservatory of Music (1950–1990)*. Beijing: Editorial Department of the Central Conservatory of Music [in English].
- Yu Qiwei. (1998). An Introduction to Guangdong Music. *Chinese Music*, 2, 27 [in Chinese]. Zhou Zhang (2003). Modern Chinese composers and their works. Beijing: People's Music [in Chinese].
- Yuan-Yuan Wang (2015). *Ma Si-cong's Violin Concerto in F Major: Western Traditions and Chinese Elements.* (D. M. A. Diss.). Indiana University Jacobs School of Music. <https://core.ac.uk/download/pdf/213845934.pdf> [in English].
- Zhou Zhang (2003). *Contemporary Chinese composers and their musical works.* Beijing: Folk Music [in Chinese].

Sun Le

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: 275533933@qq.com
ORCID iD: 0009-0003-2368-7407

Stylistics of Cantonese opera yueju in Chen Peixun's piano works: features of performance

Statement of the problem.

The relevance of the proposed research is due to the growing interest in Chinese music in the world, its goal is to help the future listener and performer of this music in mastering the piano works of the outstanding Chinese composer Chen Peixun. The article is devoted to the connections between Chen Peixun's piano work and the national traditions of musical and theatrical art of the cultural center of the Chinese province of Guangdong – the Canton city. Their features are reflected in a number of the master's piano pieces: “Selling Groceries”, “Passionate Spring Desire” (op. 5), “A Thunderclap During a Drought” (op. 6), Variations “Flight of Two Butterflies” (op. 7), “Autumn Moon over a Calm Lake” (op. 17), “Flowing Water” (op. 19).

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the article is to identify the connections of Chen Peixun's piano works with national traditions of musical and theatrical art and to determine the features of their performance embodiment. The following methods and approaches are used: systemic – ensures the interaction of functional and structural characteristics of phenomena in the studied area; historical-typological – allows to trace historical connections and continuity in the field of theatrical and piano art; philosophical-aesthetic – helps to comprehend the worldview of the composer; structural-functional – is needed to carry out a compositional and dramaturgical analysis of selected works, to comprehend their musical form and figurative and semantic plan; interpretative – to reproduce the sound ideal in the process of performing the composer's text. The issue of the connection between the Chen Peixun's piano work and national musical and dramatic art has not been considered in scientific works.

Research results and conclusion.

The stylistics of Cantonese folk music is characterized by sophistication, detailing of the figurative structure, attention to psychological subtext, and a variety of timbre characteristics. These features are reflected in the composer's piano music, primarily in melodic turns and modal features. The musical language is based on cantilena and sound imaging. The principles of the composer's work with national material, which has received bright features in the piano texture and timbre characteristics of his works, are revealed. A set of performance tasks aimed at overcoming pianistic problems of both in miniatures and in extended concert works is considered. In Chen Peixun's piano works, the embodiment of the stylistic elements of the Cantonese opera yueju is especially clearly felt: typical melodies, various pentatonic modes with the addition of additional degrees, ornaments of maotou at the beginning of phrases, imitation of the timbres of the Cantonese instrumental ensemble, etc. The main tasks that arises before the performer of the composer's piano works are the need of high professionalism and adequate reproduction of the composer's concept. Chen Peixun's piano works are a unique phenomenon of Chinese musical culture, a bright page of the world piano art of the 20th century. Their genre and style novelty contributes to the propaganda and introduction of the composer's works in the concert practice.

Keywords: China musical and theatrical art; piano music; Chen Peixun's creativity; Cantonese opera yueju; performance implementation.

Стаття надійшла до редакції 5 вересня 2024 року

Розділ 4.

СУЧАСНИЙ МУЗИЧНИЙ ПРОСТІР: ШЛЯХИ ПЕРЕТВОРЕНЬ

УДК 78.08.785.786

DOI 10.34064/khnum2-3607

Зима Людмила Вікторівна

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
кандидат мистецтвознавства, доцент,
кафедра камерного ансамблю
e-mail: luda270856@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-1403-7571

Символічна лабільність інструментальних ансамблевих складів в умовах трансформації музичного мислення на гребені ХХ–ХХІ століть

Барвіста панорами ансамблевої музики останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ століття характеризується різноманіттям тенденцій, художніх напрямів, жанро- та стилетворення, тому затребуваним видається сучасне осмислення шляхів трансформацій камерно-ансамблевого мистецтва, що мають результатом його нову якісну специфіку. Метою дослідження є вивчення генези нових жанрових типологічних різновидів камерно-інструментальної музики, представлених у її розмаїтті на гребені ХХ–ХХІ століть, її такого результату трансформації музичного мислення в добу поставангарда-постмодерна, як змінність показників ансамблевих складів. Назване явище стало знаковим у новій ансамблевій музиці, але, ствердившись у сучасній музичній свідомості, ще не набуло чіткої феноменологічної парадигматики. Провідним методом дослідження є аналітичний, зокрема інтонаційний аналіз, з елементами компаративного та культурологічного підходів, що мають місце у працях українських та європейських музикознавців. Для простеження генези виникнення нових типологічних жанрових феноменів камерно-ансамблевої музики наводяться приклади з одночастинних фортепіанних квінтетів зарубіжних та українських авторів означеного хронологічного періоду, де при константному складі ансамблю відбувається розмивання-розширвання інструментального звукового поля на символічні «ролі» – історично властиві «образу інструмента» та інші, що виникають як нові сонорні утворення

в авангардно-поставангардному звуковому просторі й набувають власної символіки, завдяки чому образно-символічне сприйняття кількісного ансамблевого складу варіюється.

Ключові слова: жанрові типи; жанровий інваріант; камерно-ансамблева музика; ансамблевий склад; поставангард; постмодерн; звукове поле; музична мова; техніка письма; драматургічні побудови.

Постановка проблеми.

Багатошаровість змістових смислів ансамблевої музики постмодерна породжує численні спроби релятивних ансамблевих типологій вільних варіантів жанру, а також нове символічне трактування константних ансамблевих форм. Різноманіття тенденцій, художніх напрямків, способів жанро- та стилетворення сформувало барвисту панораму ансамблевої музики останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ століття, що потребує осмислення сучасними поколіннями музикантів, як і нові жанрові трансформації у сфері камерного музичування, шляхи їх утворення та пов'язані із цим зміни параметрів слухацького сприйняття.

Останні дослідження і публікації. Камерно-інструментальній музиці, її історії, теорії та практиці за останні десятиліття присвячені велика кількість наукових праць. Фундаментальними серед них є монографії Ірини Польської «Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика» (2001), Людмили Повзун «Феномен камерності в системі камерно-ансамблевих жанрів» (2016), Анастасії Кравченко «Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз)» (2020), окремі положення яких продовжує розвивати запропонована стаття. Теоретичні та культурологічні аспекти ансамблевої музики другої половини ХХ – початку ХХІ століття розглянуті в роботах таких вітчизняних музикознавців, як І. Польська (2010), Б. Сюта, Н. Рішко, Л. Кияновська, І. Коханик, С. Павлишин. Найбільша кількість праць, дотичних до хронологічного періоду, яким обмежена ця розвідка, присвячена жанрово-стильовій специфіці камерного ансамблю – це дослідження О. Берегової (Берегова, 2018), І. Зінків, О. Зінкевич, Л. Гавриленко, Т. Кирєвої,

О. Колісник, Б. Коблика, Н. Кравченка (Кравченко, 2022), Н. Мартинової, О. Пірієва, Т. Полянської (Полянська, 2016), М. Шадька та ін.

Але в заявленому ракурсі вивчення впливу трансформацій музичного мислення на межі століть на типологічні особливості камерно-ансамблевих жанрів та виявлення лабільності символічно-образного сприйняття кількісного ансамблевого складу камерного твору досліджень не проводилось, чим зумовлені **актуальність і наукова новизна** цієї статті.

Метою дослідження є вивчення генези нових жанрових типологічних різновидів камерно-інструментальної музики, представлених у її розмаїтті на гребені ХХ–ХХІ століть, й такого результату трансформацій музичного мислення в добу поставангарда-постмодерна, як змінність показників ансамблевих складів. Назване явище стало знаковим у новій ансамблевій музиці, але, ствердившись у сучасній музичній свідомості, ще не набуло чіткої феноменологічної парадигматики.

Методологія дослідження. Провідним методом дослідження є аналітичний, зокрема інтонаційний аналіз, з елементами компаративного та культурологічного підходів, що мають місце у працях українських та європейських музикознавців.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Однією з важливих передумов формування і трансформації нових аklasичних типологічних різновидів камерно-ансамблевих жанрів стала неконтрастна драматургія, яка прийшла на зміну конфліктності й «психологічному реалізму» академічної класичної музики першої половини та середини ХХ століття. Культура ХХ століття, за формулюваннями філософів, стала осередком «пошуку смислів», їх втрати і переоцінки в сучасному світі, відображаючи складність процесів, що відбуваються, і необхідність їх вірного тлумачення. Як природний закономірний відгук на виклики епохи, виникає безліч творів мистецтва, де спостерігається «розмивання смислів» та їх емергентна множинність, що часом є рівносильним їх втраті. Так, доктор мистецтвознавства О. Овсяннікова-Трель, аналізуючи такий жанрово-стильовий феномен сучасної музики, як «нова простота», у зв'язку із кризою музичного авангарду середини ХХ століття зазначає: «Ця ситуація викликала до життя досить різні за світоглядними

та художньо-естетичними позиціями індивідуально-композиторські версії оновлення музики шляхом її “виходу” в інший, принципово відмінний від авангардистської парадигми, ідейно-тематичний та стилістичний (мовний) простір» (Овсяннікова-Трель, 2021: 14).

Нове драматургічне налаштування в ансамблевій музиці із багатьма її різновидами відобразило епоху нового світобачення та, відповідно, іншого типу мислення та філософствування, розмірковування про навколишній світ. Цей новий, детермінований світобаченням та діалектично пов’язаний з ним, тип музичного мислення презентує не активну творчу особу, яка змінює світ, а людину, яка споглядає, людину, яка занурена у глибини своєї свідомості і через пізнання свого «Я» розуміє і пояснює Світ, людину, яка шукає одностумців через плюралізм смислів, нехай у невеликій спільноті, але ж осіб, близьких за духом, що пояснює активізацію уваги до камерних ансамблевих типів колективного музикування, що набувають актуальності в епоху зламів. Так, українська музикознавиця Ірина Польська підкреслює значну роль камерно-інструментальної ансамблевої музики у сучасній культурі та вказує на її особливе значення як однієї зі стильових рис епохи: «Активізація камерно-ансамблевої творчості і виконавства ... знаменує собою результат дії багатьох глибинних соціокультурних процесів, що відбуваються на різних рівнях буття і свідомості людства» (Польська, 2010: 5).

Постмодерністська теорія інтертекстуальності фіксує значне зростання ролі «сміслових» структур, зокрема й в музиці – її драматургічних побудовань, насамперед, явищ так званої «медитативної» драматургії. На цьому тлі багат шаровість змістових смислів ансамблевої музики доби постмодерна породжує безліч нових вільних варіантів жанру, а звідси, й нові типологічні жанрові інваріанти, а також нове – символічне – трактування константних ансамблевих форм.

В камерно-ансамблевій музиці другої половини ХХ століття стверджується й тип симультанної інструментальної драматургії, яка, на думку О. Нівельт, «є своєрідним типом драматургії вищого порядку і базується на взаємодії двох або більше ліній драматургічного розвитку, що містять багатоплановість жанрової

основи, часових та просторових показників музично-сценічного твору (Нівельт, 2006: 16).

Такого роду драматургічні прояви у камерно-інструментальній музиці варіюються у своїх втіленнях від мета-медитативних побудовань (які передбачають уважне занурення у світ інструментального звуку, нескінченне експериментування з його межами, аж до «розпредмечування») до протилежних установок – активізації-театралізації музичного дійства в ущільненні, накопиченні паралельних неконтрастних подій, яке залучає позаінструментальні засоби виконавства, у тому числі багатоваріантні зразки їх поєднань. Тобто означені два протилежні драматургічні «налаштування» в умовах безперервно поновлюваного простору ансамблевих зразків та «разгерметизації» академічних устоїв та поглядів, і, внаслідок останнього, безграничного переосмислення якостей звуку в його взаємодії-діалозі з інтелектуальним простором та сучасним слухачем, можна усвідомити як полюси, один з яких лежить у медитативній сфері, а другий, як вже зазначалось, відкритий до загального процесу театралізації мистецтва. Останньому, як яскравому явищу у сучасному музичному сьогоденні, присвячені вельми докладні дослідження багатьох мистецтвознавців, серед яких назвемо українських – А. Самойленко, О. Овсяннікову-Трель, Л. Повзун, О. Берегову, Т. Киреєву та ін. Так, доктор мистецтвознавства Олена Берегова зазначає: «Зміна парадигм написання, виконання і сприйняття музики, домінування в багатьох творах видовищного чинника над власне музичним, дедалі більша візуалізація й театралізація музичного процесу стали свідченням трансформації сучасного музичного мислення» (Берегова, 2018: 106).

В українській музиці на гребені двох тисячоліть інструментальний театр демонструють у своїй творчості композитори Кармелла Цепколенко, Сергій Зажитько, Володимир Рунчак, Людмила Юріна, Іван Небесний та інші. Але зачинателем названого явища української музики, як зазначає О. Берегова, слід вважати Івана Карабиця, у камерно-інструментальних творах якого ще з кінця 1960 років простежуються риси інструментального театру. Різновиди останнього від середини ХХ століття розвивали у своїй творчості сучасні зарубіжні композитори Мауріціо Кагель, Лучано Беріо,

Влодзімеж Котонський, Зигмунд Краузе, Альфред Шнітке, Софія Губайдуліна, Авет Тертерян, Джордж Крамб та багато інших.

Як приклад другого полюсу у широкій палітрі камерно-ансамблевої музики розглядуваного періоду, твору, який характеризується особливим типом апроцесуальності, поміж інших назовемо «*Simurg-Quintet*» Вікторії Польової, створений на рубежі століть (у 2000 році), музика якого базується на нескінченій подовженості однієї сонорної даності, на наповненому гармонічними вібраціями звучанні Вічності (в паралель до звукових світів Д. Лігеті), мислено-споглядальному осягненні міфічного «зараз». В одночастинній композиції В. Польової нескінчене звукове «світіння» інструментів у динаміці *pianissimo-piano*, ухилення від класичних тембрів струнних зміщує акцент із усталених характерних поєднань струнного квартету з фортепіано у бік невизначеності та *відсуває кількісні характеристики квінтетного ансамблю на другий план сприйняття*.

Феномен медитативності та його реалізація у співвіднесеному типі драматургії досліджені у працях Назара Кравченка, зокрема статті, присвяченій медитативним флейтовим соло-композиціям Віла Оферманса в контексті Схід-Захід, де автор зазначає: «Інтерес до статички медитативних рішень звуко-творчості, до екстатички занурення у деяке поза-буттєве перебування закладено символізмом початку ХХ ст. та продовжено неосимволізмом кінця ХХ – початку ХХІ сторіччя» (Кравченко, 2022: 77). Частково зазначене явище перегукується з деякими стилістичними налаштуваннями більш багатовекторної «нової простоти», жанрового феномена, що виник у 70 роках ХХ століття і досліджений узгаданій вище роботі О. Овсяннікової-Трель (2018).

Підкреслюємо, що саме трансформація сучасного музичного мислення з багатьма варіантами нової неконтрастної драматургії, відповідно, поступово трансформувала жанрові ансамблеві форми, змінивши їх як з погляду органології, так і в аспекті символіки сприйняття їхнього кількісного складу. Для простеження генези явища такої трансформації наведемо приклади одночастинних фортепіанних квінтетів, проаналізованих нами як новий жанровий прояв у дисертаційному дослідженні (Зима, 2015: 10, 14). У цих ансамблевих творах

при константному складі спостерігається «розмивання»-розшарування інструментального звукового поля на символічні «ролі» – історично властиві образу інструмента та інші, що виникли як нові сонорні утворення в поставангардно-постмодерновому звуковому просторі, де сприйняття слухачем кількісного складу ансамблю варіюється.

Так, у надзвичайно витонченій *quasi*-поемній композиції Фортепіанного квінтету (1994) відомого представника польського авангарду Зигмунда Краузе в першій темі, що, завдяки авторській ремарці «унікати збігу», звучить на *fortissimo* як *quasi*-гетерофонна, з ніби випадкових хаотичних мотивних вигуків п'яти інструментів виникає образ гігантського натовпу – скупчення спраглих людських душ, що давно волають до нас із Небуття. П'ять-сім звуків основного мотиву, алеаторично повторюючись, хаотично нагромаджуються у просторі, ніби створеному за допомогою гральних кубиків – техніки композиції Стародавнього Китаю, про традицію якої повідомляє китайський музичний історик Су Ма Шьен. Рамки узгодженої константної ансамблевості раптом виявляються надзвичайно розгорнутими до символічних / міфологічних обсягів, як і сприйняття кількісного складу ансамблю.

Музику Краузе називають дивною та чудовою, а його самого – чи не найзагадковішим та спірним композитором у світі. Свою музичну мову митець вважає відображенням енергії живопису польського авангарду початку ХХ століття і, особливо, просторово-кольорових відкриттів найвизначнішого польського конструктивіста В. Стржемінського. Подібно до того, як енергетика його авангардних мальовничих побудов миттєво встановлює із глядачем складне, але єдине живе поле-простір, так нові музичні формули Краузе з першої миті відкривають слухачеві унікальний, сконцентрований, схоплений у всьому обсязі індивідуальний фантазмагоричний звуковий світ композитора.

Не вдаючись у докладний аналіз Квінтету, у заданому ракурсі можна також навести приклад його центрального кульмінаційного епізоду – знаменитий такт 95, який триває цілих дві сторінки, що можна трактувати як «зупинку часу», потрапляння у позачасовий простір, коли дотик Вічності змінює повсякденну часову плінність. Катарсична кульмінація – «Явище Раю» – представлена неймовірним

по красі «співом» двох скрипок у вільній гетерофонній імпровізації – подібно до пісні янголів... Рояль веде тихе протискладення, підтримуючи божественної краси мажорні тризвуччя, які бурдонно тягнуть альт та віолончель. У дуеті скрипок, викладеному в найвищій теситурі, завдяки великій кількості мелізмів, також виразно позначається символічне «пташине» начало, що в музиці ХХ століття пов'язується із проявами Духа й церковною символікою з її сакралізацією «пташиного». У заданому типі музикування на «високих вібраціях» цей екзальтований скрипковий дует укупі з особливим фундаментальним протискладенням відсилає нас до жанру церковної тріо-сонати, яка «... означала християнський символ Трійці, але зазвичай виконувалась чотирма, або й п'ятьма і більше виконавцями» (Полянська, 2016: 10).

Паралеллю до катарсичного «Явища Раю» з Квінтету Зигмунда Краузе є схожий фрагмент у Фортепіанному квінтеті української композиторки Альони Томльонової, де, відповідно до закону гармонійного розгортання, в аналогічному відрізьку «золотого перетину» виникає епізод «Торкання Небесного». Тут, при зовсім відмінному від твору З. Краузе інтонаційному комплексі, що наслідуює барокові *doloroso*-епізоди, композиторка «зупиняє час» й відкриває для слухача простір божественної Краси. Знову зворушливий діалог двох скрипок підтримує рояль, якому тут дозволено виразити себе прозорим диханням імпровізації на задану авторкою звукову послідовність; отже, це «Торкання Небесне» також апелює до символічного простору виразності тріо-сонати, кількісний склад якої варіювався (див. вище).

Творчість Альони Томльонової – а це велика кількість симфоній та камерної музики – пронизана генеральною актуальною ідеєю – це рух від темряви і хаосу до гармонії та краси. Музика її Фортепіанного квінтету 2005 року первісно, на 10 років раніше, створювалась як Симфонічна поема, яка далі була перероблена композиторкою для струнного квартету, а Фортепіанний квінтет константного складу став її останнім варіантом. Написаний з нагоди, він, за твердженням авторки, тим не менш, найбільш адекватно відображає художній світ цієї музики. Більшість побудов Фортепіанного квінтету А. Томльонової перемешуються складною для визначення активністю просторових звучань, сонорним вируванням акустичного шуму, що

ніби змиває один фрагмент перед поданням наступного. У цьому – й традиційна для музики ХХ–ХХІ століть кінематографічність, і новизна лабільної гри із просторовими показниками, що зрозуміле для композитора-симфоніста: це злиття для авторки світів реального і сутнісного, буттєвого і трансцедентального в єдине, готове розгорнутися, звукове поле.

У Фортепіанному квінтеті закладена певна програма, яку, з розмов із А. Томльоною, можна зрозуміти так: процес розвитку музики Квінтету – це шлях Любові у трьох її проявах – земному, душевному та духовному, невимовному та нездійсненому. Монологічність – яскрава риса цієї музики, що розкриває особистість жінки-творця у її відносинах із собою та з усім світом – з багатовимірним Простором, уявним і реальним, що лякає й є відверто вульгарним для замріяної Душі. У цьому образність Квінтету перегукується з такою у відомому творі А. Томльонової – Сонаті № 2 для скрипки і фортепіано, де «...ще гостріше проступає вже згадане зіставлення Хаосу пітьми і Незахищеності страждаючої Душі як романтична антитеза» (Марків, 2022: 20). Саме до сфери «жахів» у цих душевних блуканнях віднесемо «лімінальний простір» між епізодами у Квінтеті, де «немузичними» звучаннями (колотушки, різні види щипків, удари *col legno* та *glissando* по струнах) передано застрашливе шарудіння, тремтіння та перешепти потойбічних істот, тобто різноманіття цих сонорних ефектів у темброво-образному багатоголосі твору символізує множинність представників ворожого світу темряви.

Ефект розмивання стабільної ансамблевої константності спостерегаємо і в короткому епізоді джазового музикування на ритмах бутівугі, що як «вставка» вривається наприкінці сумно схвильованого віолончельного монологу. Протилежний мінорному колориту Квінтету мажор, засилля пунктирів та присутність «ритм-групи» (підкреслені удари *col legno* по струнах віолончелі разом із роялем), тремоло реплік альту і відверте «нявчання» *glissando* другої скрипки викликають асоціації із джаз-бендом, кількісний склад якого, як відомо, є досить лабільним (від двох до восьми виконавців).

Композиторка закохана у стихію звуку – сонорику з її авторським звуковинайденням, взагалі у світ, що звучить, і тому легко виходить

за рамки академічного звуковидобування, насолоджуючись широким діапазоном незвичайних звукових поєднань і створюючи їх. Тут і *glissando* по струнах рояля та всіх струнних інструментів, різні види щипків, удари *col legno*, і розмаїття ефектів відлуння у всіх регістрах рояля, й стукотіння по його корпусу та корпусах струнних інструментів, а також нетрадиційні способи звуковидобування із залученням деталей інших інструментів: наприклад, починається Квінтет з незвичайного *glissando* колотушкою від литавр по струнах рояля від нижнього регістру вгору. Зазначені прийоми збагачення звукової палітри інструментів закономірно викликають велику кількість асоційованих з ними звукообразів, що значно поширює й кількість символічних учасників представленої строкатої звукової картини.

Висновки.

Трансформація сучасного музичного мислення у бік варіативності нової неконтрастної драматургії, відповідно, сприяла метаморфозам жанрових ансамблевих форм, змінивши їх як з погляду органонології, так і в аспекті сприйняття, вможлививши варіативну інтерпретацію кількісного складу ансамблю з урахуванням образно-символічної складової твору. Наведені приклади з квінтетів В. Польової, З. Краузе А. Томльонової, відмінні за композиторською мовою та логікою творчого мислення, демонструють схожий підхід до розуміння ансамблевості, притаманний сучасній епосі багатомірного емерджентного сприйняття і відображення реальності, а саме: завдяки специфіці музично-образної драматургії у всіх проаналізованих творах спостерігаємо символічну лабільність кількісного та якісного ансамблевого складу, що може трактуватися як характерна константна риса ансамблевої музики розглядуваного періоду. Значне розширення її сонорного складу пов'язане з переосмисленням можливостей звукової палітри інструментів і, у зв'язку з останнім, розширенням, множенням у сприйнятті образів та образних ролей, доступних для втілення кожному з них.

Залучення авангардних технік з їх розширенням ігрових зон ансамблевих інструментів, насамперед роялю, але також і струнних, духових, ударних, викликає трансформації слухацького сприйняття, що спрямовується на розуміння «символічної поліфонічності» твору,

«багаторольовою» присутності інструментів в партитурі, що звучить, і залишає тим самим на другому плані реальний кількісний склад ансамблю.

Таким чином, темброве й образне багатоголосся ролей-партій в ансамблі створює символічну невизначену множинність його учасників і відсуває їх реальний кількісний склад на другорядні позиції, обумовлені обставинами сприйняття музики.

Зазначені різноманітні експериментування з ансамблевим складом, як кількісним, так і якісним, можуть вважатись важливою рисою камерного музикування новітньої доби, певним чином пов'язаною із множинністю культурних смислів та ідей сучасної епохи.

ЛІТЕРАТУРА

- Берегова, О. М. (2018). Інструментальний театр у творчості сучасних українських композиторів. *Культурологічна думка*, 14(2), 102–108. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2018_14_13
- Зима, Л. В. (2014). *Жанр фортепіанного квінтету як історико-стильовий феномен: типологічний аспект*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Кравченко, А. І. (2020). *Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століть (семіологічний аналіз)*. Київ: НАКККіМ.
- Кравченко, Н. (2022). Буддійсько-медитативні відголоски сякухаті у флейтових соло-композиціях Віла Офферманса в контексті Захід-Схід. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 49(1), 76–81. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/49-1-12>
- Марків, К. (2022). Актуальні техніки письма у скрипкових сонатах одеських композиторів кінця ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 49(2), 17–22. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/49-2-3>
- Нівельт, О. (2006). Симультанний тип оперної драматургії. *Музичне мистецтво і культура*, 7(1), 16–25.
- Овсяннікова-Трель, О. (2018). *«Нова простота» як системний жанрово-стильовий феномен в сучасному музичному мистецтві*. Одеса: Гельветика.
- Повзун, Л. І. (2016). *Феномен камерності в системі інструментально-ансамблевих жанрів*. Одеса: Астропринт.
- Полянська, Т. (2016). *Тріо-соната як жанровий феномен у західноєвропейському музичному мистецтві ХVІІ–ХVІІІ ст.* (Автореф. дис. ... канд.

мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.

- Польска, І. І. (2010). Камерний ансамбль: феноменологія жанру. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*, 24, 4–14. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2010_24_4
- Польская, И. И. (2001). *Камерный ансамбль: история, теория, практика*. Харків: ХДАК.

REFERENCES

- Berehova, O. M. (2018). Instrumental theater in the works of modern Ukrainian composers. *The Culturology Ideas*, 14(2), 102–108. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2018_14_13 [in Ukrainian].
- Kravchenko, A. I. (2020). *Chamber and instrumental art of Ukraine of the late 20th – early 21st centuries (semiological analysis)*. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
- Kravchenko, N. (2022). Buddhist-meditative echoes of Shakuhati in Wil Offermans' flute solo compositions in the context “West-East”. *Current Issues of the Humanities*, 49(1), 76–81. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/49-1-12> [in Ukrainian].
- Markiv, K. (2022). Actual writing techniques in the violin sonatas of Odesa composers of the end of the XX century. *Current Issues of the Humanities*, 49(2), 17–22. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/49-2-3> [in Ukrainian].
- Nivelt, O. (2006). Simultaneous type of opera drama. *Musical Art and Culture*, 7(1), 16–25 [in Russian].
- Ovsiannikova-Trel, O. (2018). “New simplicity” as a systemic genre-style phenomenon in modern music. Odesa: Helvetyka [in Ukrainian].
- Polianska, T. (2016). *Trio-sonata as a genre phenomenon in Western European music of the 17–18th centuries*. (Extended abstract of PhD diss.). Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Polska, I. I. (2001). *Chamber ensemble: history, theory, practice*. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture [in Russian].
- Polska, I. I. (2010). Chamber ensemble: phenomenology of the genre. *The Collection of Scientific Articles of the M. V. Lysenko National Music Academy of Lviv*, 24, 4–14. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2010_24_4 [in Ukrainian].
- Povzun, L. I. (2016). *The phenomenon of chamberness in the system of instrumental-ensemble genres*. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].
- Zyma, L. V. (2014). *The piano quintet genre as a historical and stylistic phenomenon: typological aspect*. (Extended abstract of PhD diss.). Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].

Liudmyla Zyma

Odesa A. V. Nezhdanova National Music Academy,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of Chamber Ensemble,
e-mail: luda270856@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-1403-7571

**The symbolic lability of composition of instrumental ensemble
under the transformations of musical thinking
at the turn of the XX–XXI centuries*****Statement of the problem.***

The colorful panorama of ensemble music of the last decades of the 20th to the beginning of the 21st century is characterized by a variety of trends, artistic directions, genre- and style-creating, so a modern understanding of the ways of transformations of chamber ensemble art, resulting in its new qualitative specificity, seems to be in demand.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to consider the genesis of new genre typological varieties of chamber instrumental music presented at the turn of the 20th–21st centuries and such a result of the transformations of musical thinking in the post-avant-garde and postmodern age as the variability of the indicators of ensemble composition. The named phenomenon became a landmark in the new ensemble music, but, having established itself in the modern musical consciousness, it has not yet acquired a clear phenomenological paradigm. The leading research method is analytical, in particular intonation analysis, with elements of comparative and cultural approaches, which take place in the works of Ukrainian and European musicologists. In order to trace the genesis of the emergence of new typological genre phenomena of chamber-ensemble music, examples are given from one-part piano quintets of mentioned chronological period by foreign and Ukrainian authors, in which, with a constant composition of the ensemble, there is a blurring and stratification of the instrumental sound field into symbolic “roles” – historically characteristic for “an image of the instrument” and others that arise as new sonorous formations in the avant-garde and post-avant-garde sound space and acquire their own symbolism, thanks to which the perception of the quantitative ensemble composition varies.

Research results and conclusion.

On the example of chamber and ensemble works – piano quintets by Polish composer Sigmund Krause, Ukrainian composer Aliona Tomlionova and others – the dramatically significant musical fragments and the symbolics of instrumental ensemble embodiment of its were analyzed. In all the analyzed works, with different musical languages, writing techniques, and dramaturgical constructions, we observe a symbolic lability of the quantitative and qualitative ensemble composition, which can be interpreted as a characteristic constant feature of ensemble music of the period under consideration. A significant expansion of its sound field is associated with a rethinking of the possibilities of the sound palette of instruments and, in connection with the latter, an expansion and multiplication in the perception of images and figurative roles available for the embodiment by each of them. The involvement of avant-garde techniques with their expansion of the playing areas of ensemble instruments, first of all the piano, but also strings, brass, and percussion, causes a transformation of the listener's perception, which leads to an understanding of their "symbolic polyphony", "multi-role" presence in the score of the sounding work, thereby leaving the actual quantitative composition of the ensemble in the background.

The mentioned diverse experimentation with the ensemble composition, both quantitative and qualitative, can be considered an important feature of chamber music making of the modern era, in a certain way connected with the multiplicity of cultural meanings and ideas of the modern era.

Keywords: *genre types; genre invariants; chamber ensemble music; ensemble composition; post-avant-garde; post-modern; sound field; musical language; writing technique; dramaturgic constructions.*

Стаття надійшла до редакції 28 червня 2024 року

УДК 780.62.63.088:784.4.031.4(=161.2)"20"
DOI 10.34064/khnum2-3608

Білова Єлизавета Дмитрівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
творча аспірантка кафедри духових та ударних інструментів
e-mail: drumsbeliza@gmail.com
ORCID iD:0000-0002-0488-0450

Тенденції у виконавстві на ударних інструментах у музичній практиці XXI століття (на прикладі обробок українських пісень)

Розвиток музичного мистецтва у XX–XXI століттях привів до виникнення розгалуженої системи стилів і жанрів, існування й еволюція якої відбувається поза парадигмою академічної музики. Естрада, музичні стилі, пов'язані із функціонуванням численних субкультур, – усі ці явища лише дотично мають стосунок до академічного мистецтва. Іноді музичні стилі, які не належать до академічної музичної парадигми, стають осередками виникнення своєрідних жанрових альтернатив до вже сформованої системи жанрів. Це твердження стосується й обробок народних пісень, де принципи формотворення, тембрового розвитку тощо визначаються типовим для кожного окремого стилю інструментарієм, у якому ударні часто є своєрідним стильовим ідентифікатором. Така роль ударних інструментів спонукає до глибшого вивчення цього явища, й саме тому визначення специфіки використання ударних в обробках народних пісень є метою цієї розвідки. Для досягнення означеної мети застосовано методи виконавського, порівняльного, образно-семантичного аналізу обраних музичних зразків. Функціям ударних у жанрі обробки народної пісні у творчості українських естрадних та рок-гуртів фактично не приділено уваги в сучасній музикознавчій думці, й у цій розвідці вони розглянуті вперше. Здійснений аналіз низки обробок українських народних пісень дозволив дійти висновків, що ударні в них виконують кілька функцій, основні з яких полягають у створенні відповідного ритмічного тла для розгортання музичної тканини та участі у процесі трансформації музичних образів у комплексі з іншими інструментами.

Ключові слова: ударні; перкусія; аранжування; стиль; жанр; обробка народної пісні.

Постановка проблеми.

У музичному мистецтві ХХ–ХХІ століть, позначеному стильовим плюралізмом й інтенсивним розширенням естетичних обривів, відповідно до ситуації, збільшилася кількість інструментів, залучених до виконавського процесу. Зокрема, відзначимо посилення ролі ударних інструментів, наприклад, у царині академічної музики, де композитори по-новому осягають їхні можливості, знаходять нові виконавські прийоми. При цьому митці у своїх творчих пошуках спираються як на специфіку ударних, пов'язану, власне, з ритмічним началом музики, так і на сонорно-колеристичні можливості ударних інструментів, що, загалом, теж властиво музичному мистецтву ХХ–ХХІ століть.

«Розвиток естрадної і джазової музики теж сприяв розширенню інструментарію ударної групи “серйозних” симфонічних оркестрів. До його складу, крім окремих інструментів, включаються іноді цілі групи суто джазових інструментів, які мають свою специфіку, свої способи та прийоми гри», – зазначає О. Андрєєва (1985: 3). У різноманітних напрямках естрадної музики й музики численних субкультур, які у ХХ–ХХІ століттях стали цілком рівнозначними відгалуженнями цього виду мистецтва, група ударних перебуває чи не в самісінькому «ядрі» формування музично-стильових ознак. Адже використання ударних у будь-якому з музичних напрямів, належних до окресленого кола, позначене не тільки вибором певних тембрових комбінацій, але й іноді досить чітко визначеним набором різноманітних ритмічних патернів, що часто охоплюють цілком конкретний темповий діапазон. Важлива роль ударної установки у формуванні рис стилю у згаданих напрямках пояснюється, зокрема, досить раннім часом її винаходу й запровадження (кінець ХІХ – початок ХХ століття). М. Бергер зазначає: «Небагато американських інновацій мали такий глибокий вплив на світову музику, як барабанна установка. Більшість людей дивуються, дізнавшись, що барабанна установка багато в чому зобов'язана своєю популярністю розвитку джазу в Новому Орлеані на межі ХХ століття. Катапультована епосом піднесення джазу, вона стала міжнародною іконою трохи більше ніж за 100 років. Кожен жанр може мати унікальний стиль і підхід до інструмента, але функція загалом

однакова: барабанна установка – це спосіб зближення різних ударних інструментів і тембрів» (Berger, 2014: 1).

Таким чином, ударна установка чи не від самого початку була важливим тембровим ідентифікатором у джазі, рок-музиці тощо, супроводжуючи появу й розвиток згаданих вище музичних стилів, хоча спочатку склад ударних й обмежувався великим і малим барабанами, до яких згодом додалися хай-хети.

З появою різноманітних електронних ударних і подальшим стильовим розгалуженням, що перебігало досить стрімко, значення ударної установки й перкусії як «обличчя» того чи іншого стилю тільки зростало. Цей процес триває й надалі. Крім того, функції ударних інструментів можуть варіюватися залежно від художніх завдань в кожному окремому випадку. Така ситуація потребує окремої уваги й створення спеціалізованих досліджень, присвячених цій тематиці.

Стосовно ж самобутнього шляху формування напрямів сучасної української естради Н. Овсяннікова пише: «Першою хвилиною відродження української культури став фестиваль “Червона рута”¹. Він дещо зламав стереотипи мислення про те, що сучасна молодіжна музика повинна лунати тільки англійською чи російською мовами. У цей час виникають гурти: “Воплі Відоплясова”, “Плач Єремії”, “Брати Гадюкіни”, “Скрябін”, “Мертвий Півень”, “Кому вниз”, “Табула Раса” та ін.» (Овсяннікова, 2022: 97). Більшість названих гуртів у своїй творчості спиралася на фольклорні джерела, створюючи обробки народних пісень. Саме тому в контексті розвитку української естрадної музики питання інтерпретації ударних в обробках народних пісень є вартим уваги і вельми перспективним.

Мета статті – визначити специфіку застосування ударних інструментів та їхню роль в аранжуванні на прикладі обробок українських народних пісень у рок- та естрадній музиці.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Кількість публікацій різного масштабу, присвячених розвитку стилів, що не пов’язані з академічним мистецтвом, поступово збільшувалася й наразі продовжує зростати. Наприклад, дослідження, присвячені

¹ Заснований 1989 року.

розвитку власне популярної музики, створили Дж. Тойнбі (Toynbee, 2000), Т. Волл (Wall, 2003), С. Фліндерс (Flinders, 1996), П. Меннінг (Manning, 2013), Л. Васильєва (2004). Авторами робіт, у яких розглядається історія виникнення й розвитку ударних інструментів, є О. Андрєєва (1985), В. Паркер (Parker, 2010), М. Бергер (Berger, 2014). Про побутування українського фольклору чи його елементів як стильової компоненти музичного мистецтва естради писали О. Шевченко (2023), Д. Шрамов'ят (2021), В. Горобець, О. Снопко, Н. Регеша (2017), Т. Пістунова, Г. Постой (2017), В. Тормахова (2017). Н. Овсяннікова (2022), А. Фурдичко (2017), Ю. Покальчук (2000).

Як бачимо, певні аспекти обраного для розгляду питання загалом досить широко висвітлено і у вітчизняній музикознавчій літературі, і в іноземній. Його важливість посилюється ще й тому, що жанрово-стильові «напрями сучасної української естради вражають своїм розмаїттям: рок, інді-поп, альтернатива, фольк-рок, брит-поп, інді-рок, прогресивний металкор, грув-метал, дез-метал, хіп-хоп, реггі, фанк, дабстеп, фольк-рок, фольк-панк, панк-рок, соул, панк, ска та ін.» (Овсяннікова, 2022: 97).

При цьому дослідники відзначають зв'язок естрадного мистецтва з фольклорними витоками. Так, В. Тормахова виділяє в сучасній естрадній музиці України такі «типи взаємозв'язків фольклорного мистецтва з джазом, роком і поп-музикою: 1) обробки народних пісень, 2) цитування музично-фольклорного матеріалу, 3) створення оригінальних композицій на фольклорній основі – інтонаціях, звуко-рядах, текстах, прийомах виконання (застосовується в джазі, рок- і поп-музиці)» (Тормахова, 2017: 43). Звернемо увагу, що дослідниця жанр обробки ставить на перше місце, наголошуючи таким чином на його значенні для українського мистецтва музичної естради.

О. Шевченко, у свою чергу, пише: «З середини 2000-х років в Україні ... спостерігається нова хвиля етно-руху, що полягає у спільних проєктах, де рок-музиканти починають співпрацювати з фольклорними ансамблями. Народні пісні в кавер-версіях, виконання яких на сучасний манер стають трендом серед українських поп- та рок-виконавців. Таке сучасне музичне наповнення пропонує добірку надзвичайно цікавих, іноді незвичайних переспівів, “вдихнувши”

в них нове життя, що дозволило давнім текстам зазвучати по-свіжому» (Шевченко, 2023: 96).

Наведені дослідницькі вислови свідчать про неабияке значення жанру обробки народної пісні у функціонуванні й розвитку українського мистецтва естради. Однак функціям ударних у жанрі обробки народної пісні у творчості українських естрадних та рок-гуртів музикознавцями фактично не приділено уваги. Саме тому, з нашого погляду, важливим для розвитку музикознавчої думки є той факт, що у цій розвідці роль ударних інструментів в обробках українських народних пісень розглянуто *вперше*.

Методами дослідження, що сприяли досягненню поставленої нами мети, стали виконавський аналіз відібраних для розгляду пісень, їх порівняльний аналіз для визначення особливостей, притаманних вибраним зразкам, образно-семантичний аналіз музичного матеріалу, що дає змогу виявити характер співвідношення між наповненням музичних образів і роллю ударних у їх формуванні.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Обробка народної пісні «*Ой, я знаю, що гріх маю*» у виконанні гурту «Дідодуб» за участю Анни Мнішек вирізняється напрочуд виразним вокалом, поєднаним з артистичним висвітленням образу, про що свідчить кліп, записаний гуртом. Аранжування пісні досить скупі на деталі, однак кожна з них підкреслює й по-новому висвітлює жанрові особливості твору. Стиль пісні визначений виконавцями як «етно-рок». Однак у пісні наявні й деякі елементи стильового синтезу. Зокрема, фольклорне джерело в розгляданій інтерпретації поєднане з потужними, досить агресивними «хайгейновими»² гітарними рифами³, властивими стилю «метал», характер яких посилений

² Хай гейн (*High Gain*) – позначення гітарних посилювачів із високим рівнем напруги, які застосовують для отримання значного викривлення вхідного сигналу і, відповідно, для максимально агресивного звуку. Такі посилювачі використовують у різних стилях, від панку до металу.

³ Гітарний риф – повторювана мелодико-ритмічна формула, що може виконуватися як гітарою соло, так і ритм-гітарою. Характер звучання деяких рифів досить часто може асоціюватися з належністю до певного стилю. Таким чином, гітарний риф у окремих випадках може виступати в ролі стильового ідентифікатора.

відповідною обробкою еквалайзером⁴, та енергійними, жвавими соло на сопілці, які вдало підкреслюють грайливий танцювальний характер пісні.

Загалом такий синтез є властивим українському мистецтву естради. У зв'язку із цим А. Фурдичко зазначає: «Розквіт фольк-року, як і інших напрямків року, відбувся, починаючи з другої половини 1980-х рр., й остаточно утвердився в незалежній Україні. У наш час це самодостатній музичний напрям, який перетворився на величезну кількість стильових піджанрів. З фольком пов'язані наступні стилі електронної музики: фольк-рок, фольк-метал, етно-рок, інді-рок, нео-фольк, дарк-фольк, індастріал-фольк тощо» (Фурдичко, 2017: 151).

Бас-гітара в розгляданій обробці також звучить максимально динамічно, що досягається не тільки завдяки ритмічним та інтонаційним особливостям самої партії, але й завдяки використанню деяких технічних засобів, наприклад, перевантаженого підсилювача, компресії з високим ступенем стиснення тощо.

Щодо ударних, то вони «збирають» довкола себе всі елементи аранжування. Завдяки напруженій ритмічній пульсації дрібними тривалостями, щільному звучанню великого й малого барабанів, посиленому обробкою гейтом і компресором⁵, звучання ударної установки створює активне ритмічне тло для всіх інших елементів фактури, що додатково підкреслює моторний, енергійний характер пісні.

Обробка української народної пісні «*Ой, там на горі*» у виконанні дуету «*Folk Ladies*» написана у стилі «етно-поп». Зокрема, вокальна партія повністю виконується «білим» звуком, що є рисою, властивою, насамперед, фольклорним зразкам. Композиція вирізняється чіткою

⁴ Еквалайзер (від англ. *Equal* – рівність) – пристрій для корекції тембру, який дає змогу вирішувати як суто технічні проблеми, наприклад, фільтрування корисного сигналу, усунення частотних конфліктів і резонансів тощо, так і художні завдання, пов'язані із формуванням тембру, що повинен мати певні характеристики.

⁵ Компресор і гейт–засоби обробки звуку, що впливають на його динамічний діапазон. Компресор застосовують для вирівнювання гучності сигналу, надання його звучанню більшої щільності, насиченості та, залежно від його топології, для отримання звуку з тим чи іншим характером. Гейт використовують для придушення шуму й для посилення атак інструментів, наприклад, ударних чи гітар.

тричастинною структурою, яка підкреслена особливостями аранжування. У першому розділі звучання мелодії з підголоском підтримує поліфонічний синтезаторний пед⁶ (*pad* англ.) із густим, насиченим тембром, що водночас виконує функцію басу й гармонічної педалі. Таке художнє рішення надає ще більшої гармонічної насиченості фактурі й, відповідно, більшої емоційної виразності звучанню музики. Солоїстка ж супроводжує виконання мелодії нескладною ритмічною послідовністю на перкусії, що додає ліричному характеру пісні відтінок танцювальності.

У середньому розділі вплив ритмічної, моторної компоненти посилюється завдяки додаванню ударної установки й акустичної гітари, яка у цьому випадку репрезентує саме ритм-секцію, що дозволяє ще рельєфніше підкреслити танцювальність у розгляданій обробці як рису, притаманну саме стилю «поп». Останній розділ характеризується поєднанням тембрів голосу й синтезатора, як це було спочатку, завдяки чому виникає темброве «арка» й посилюється композиційна завершеність музичної форми.

Обробка народної пісні «*Чом ти не прийшов*» у виконанні гурту «Експрес» демонструє більш традиційне трактування ударних, що зумовлено простішими художніми завданнями, адже ця обробка розрахована не стільки на концертне звучання, скільки на функціонування в побутових умовах. Аранжування у цьому зразку також не вирізняється складністю й демонструє більш традиційний підхід до вирішення художніх завдань. Наприклад, з огляду на строфічну форму пісні, цілком імовірним тут було б застосування варіаційного принципу, однак ця можливість не була реалізована.

Своєрідним тембровим ідентифікатором, що підкреслює належність пісні до фольклорного шару, у цьому випадку є сопілка, соло якої яскраво виділяються на тлі інших елементів фактури, що формують «другий план». Такий вибір, на наше переконання, не є випадковим.

⁶ Пед (*Pad* – англ.) – синтезаторний тембр, який найчастіше викори-стовують для створення різноманітних гармонічних педалей, чому сприяють характеристики обвідної: досить довгий час атаки й довгий час згасання звуку. В оркестровій музиці подібні якості звуку властиві, наприклад, валторнам.

Із цього приводу Д. Шрамов'ят (2021: 38) зауважує: «На нашу думку, особливої популярності у сучасній музиці сопілка набула в останнє десятиліття. Багато гуртів почало звертатися до витоків українського фольклору і поєднувати електронну музику з автентичними інструментами». Додамо також, що до тембру сопілки звертаються не тільки електронні музиканти. Наприклад, у пісні «Мальви» гурту «Жадан і Собаки» сопілці також доручене проникливе соло. І в контексті згаданої пісні тембр сопілки сприймається саме як ідентифікатор національного в музиці.

Інші інструменти, залучені до аранжування, перебувають на «другому плані», поступаючись місцем солісту, бек-вокалу та сопілці. Наприклад, бас, на відміну від першого розглянутого зразка, не зазнає обробки, яка б дала змогу привернути додаткову увагу до його тембру. Такий принцип роботи з інструментами стосується і клавішних, і синтезаторів. Ударні в пісні також є компонентом фактури, який спеціально не привертає увагу слухача. Адже ритмічно простий барабанний луп⁷, як складова ритм-секції, непомітно поєднуючись з іншими елементами фактури, остинатно повторюється протягом пісні, підтримуючи неспішний рух мелодії.

Стиль пісні «*Русалонька*» з репертуару гурту «Go_a» позначений як «електро-фолк». Фольклорна складова наявна в тексті і тематичному матеріалі. Вартим уваги, на нашу думку, є задум поєднання пісні з архаїчного фольклорного шару з виразними засобами електронної танцювальної музики.

Аранжування цього твору вирізняється багатоелементністю, щільністю фактури, вигадливістю обробки вокальної партії, що зумовлює її насичене й різноманітне звучання, залученням до створення музичної тканини значної кількості синтезаторних тембрів. Останні, як, наприклад, бас у вибраній пісні, часто формуються завдяки застосуванню леєрингу – поєднанню кількох тембрів для отримання одного, більш виразного й насиченого. Привертає увагу також часте

⁷ Луп (англ. *Loop* – петля) – повторювана ритмічна фігура, виконувана ударними.

застосування різних просторових ефектів, як-от ділей⁸, ревербератор, що загалом є властивим стилю «електро».

Характер звучання ударних у цій пісні зумовлений особливостями цього стилю. Насамперед, привертає увагу інтенсивність обробки звучання ударної установки, що трансформує його у досить агресивне, напружене, але водночас, останнє дає змогу ударним «пробиватися» крізь досить щільний шар синтезаторних тембрів, чому сприяють різноманітні засоби динамічної обробки, використання сатурації⁹ тощо. Крім того, вартий уваги прийом гри щітками, який доволі часто застосовується у цій пісні, та наявність різноманітних електронних перкусійних звуків, яскравий тембр яких підкреслює характерність музичного образу.

Пісня має куплетно-варіаційну форму, у якій зміни стосуються, насамперед, фактури. Аранжування є досить продуманим та передбачає поступове залучення виразних засобів і тембрів до розвитку музичного образу. Тому звуковий простір майже не буває повністю заповненим. Винятками є кульмінаційні моменти, зокрема, приспиви чи деякі ритурнелі, де фактура максимально ущільнюється, рівень динаміки зростає, а звучання синтезаторів підтримує потужний ударний біт. У проміжних сегментах застосовуються або ж перкусійні звуки, або ж окремі складові ударної установки. Таким чином, ударні у цій пісні є важливою складовою розвитку, не перебуваючи, однак, у складі тембрів, постійно залучених до творення фактури.

⁸ Ревербератор – пристрій просторової обробки звуку, що базується на імітації фізичного ефекту відбиття звуку від певної поверхні, причому час його спрацювання може коливатися від кількох мілісекунд до кількох десятків секунд. Ділей (англ. *Delay* – затримка) – пристрій просторової обробки звуку, споріднений із ревербератором, однак час його спрацювання найчастіше є значно швидшим, через що сам ефект значно легше виокремлюється слухом.

⁹ Сатурація (англ. *Saturation* – насичення). У музиці – процес насичення тембру додатковими гармоніками за допомогою спеціальних аналогових чи електронних пристроїв, завдяки чому підвищується його виразність, яскравість. Подібного ефекту можна досягти, наприклад, завдяки використанню магнітофонної стрічки. Значна кількість пристроїв, як-от еквайзери, компресори, що містять в основі схем трансформатори, лампи, транзистори тощо, також сприяють сатурації сигналу, хоч це й не є їхньою прямою функцією.

Пісня «*Несе Галя воду*» належить до жанрової групи ліричних пісень. Саме тому привертає увагу її трактування гуртом «ВВ», оскільки в розгляданому виконанні музичний образ докорінно змінюється, набуваючи енергійного танцювального характеру. Важливу роль у трансформації образу відіграє саме використання ударних.

Починається пісня, яка за стилем належить до зразків фолк-року, енергійним, бадьорим гітарним ритурнелем. Згаданий тематичний елемент інтонаційно близький до зразків обрядового фольклору, зокрема веснянок, та виконує роль приспіву, оскільки в оригіналі пісня має строфічну, а не куплетну форму. Енергійне звучання барабанів у ритурнелі органічно доповнює соло гітари та партію басу, додатково підкреслюючи моторний характер образу. У заспіві з усієї установки використовується тільки бас-бочка і відкритий хет, що підтримують рівною пульсацією гармонічну педаль у ритм-гітари та баяна і, власне, звучання вокальної партії. Подібний принцип застосування ударних зберігається протягом усієї пісні. Таке використання ударної установки не тільки значно впливає на оновлення музичного образу, додавання до нього різноманітних нюансів, але й дає змогу адаптувати можливості ударних для потреб музичної драматургії через розмежування заспіву й приспіву темброво-фактурними засобами.

Пісня «*Ой, у лузі червона калина*» належить до зразків історичного фольклору і має досить багато інтерпретацій, які відрізняються за стильовим нахилом, складом тощо. Виконання цього твору гуртом «Гайдамаки» й Тонею Матвієнко привертає увагу не тільки виразністю, проникливістю, але й особливостями аранжування, у якому реалізований принцип стильового синтезу.

Отже, наявність бандури й сопілки в аранжуванні вказують на риси стилю «фолк», що є цілком закономірним, з огляду на походження першоджерела. Динамічні рифи «перевантажених» гітар і насичене звучання баса за стилем наближають пісню до зразків альтернативного року, а використання труби і тромбона, з одного боку, підкреслює героїчний характер твору, а з іншого – додає до аранжування риси стилю «ска». «Для сучасного українського музичного простору, – вважають Т. Пістунова та Г. Постой, – характерний

стильовий синтез різних напрямків рок-музики та фольклору, що проявляється в активному використанні елементів народного музичування, інструментарію. Синтез різних стильових напрямків вважається закономірним явищем, що стимулює творче переродження старих стилів та їх нове втілення у майбутній практиці» (Пістунова, & Постої, 2017: 620).

Звучання ударних у цій обробці привертає увагу завдяки щільності, зібраності, які стають можливими через інтенсивну обробку сатурацією, динамічними процесорами тощо. Барабанний біт¹⁰, що переважно складається зі звучання бас-бочки, малого барабана й відкритих хетів, вирізняється ритмічною простотою, однак така структура біта загалом не впливає на роль ударних у цій пісні. Адже ударна установка є у цьому творі своєрідним «каталізатором» руху, джерелом ритмічної пульсації, кінетичної енергії, яка об'єднує розвиток усіх елементів фактури та ніби спрямовує їхній рух уперед. Крім того, звучання ударних в аналізованій пісні не стільки змінює суть змалюваного тут героїчного образу, скільки надає йому ще більшого динамізму чи навіть драматизму.

Драматичний компонент реалізується в обробці ще й завдяки згущенню та розрідженню фактури шляхом додавання інструментальних контрапунктів до вокальної партії, дублювання вокалу в октаву, через посилення звучання гармонічними педалями тощо. Виразні можливості ударних також були враховані під час створення аранжування, оскільки в одному з куплетів, замість звучання вже звичної ритмічної послідовності, вокальну партію супроводжує напружена пульсація у томів, пружне звучання яких посилене гейтом і компресором. Така зміна фактурних компонентів освіжає сприйняття ритмічної лінії у виконанні бас-бочки й малого барабана після її повторної появи. Крім того, зміна фактури, що створює відчутний контраст, підтримана ще й зниженням рівня динаміки, також має драматургічне

¹⁰ Біт (англ. – *Beat*) – темброво-ритмічний комплекс у виконанні ударних чи певний виконавський прийом на ударних, що за своїми ознаками належить до того чи іншого музичного стилю й іноді навіть наділяється певними образними характеристиками, як, наприклад, у пісні гурту «*Blur*» «*Crazy Beat*».

значення, оскільки надає куплетно-варіаційній формі рис тричастинності, виокремлюючи один з куплетів як середній розділ форми.

Висновки.

Таким чином, у розглянутих зразках ударні виконують дещо різні функції, які залежать від конкретного художнього завдання.

1. Ударна установка виконує роль центрального елемента в аранжуванні, що «збирає» довкола себе всі елементи фактури й посилює найчастіше танцювальний, моторний характер пісні, перебуваючи в межах стильових особливостей того чи іншого зразка.

2. У деяких зразках звучання перкусії та ударної установки використане, насамперед, щоб додати нову рису до характеру музики внаслідок стильового синтезу, створити новий емоційний відтінок музичного образу.

3. Ударні застосовуються як традиційний компонент фактури із функціями, які не виходять за межі усталених, без будь-якого кардинального впливу на характер музичного образу, без акцентуації уваги на їхньому звучанні.

4. Група ударних у комплексі з іншими інструментами ритм-секції створює необхідну ритмічну пульсацію, однак таке її трактування не означає перебування ударних на «другому плані» аранжування.

Як бачимо навіть на прикладі декількох обробок народних пісень, ударні можуть наділятися зовсім різними функціями у процесі виконання музичного твору, різним чином впливаючи на формування музичного образу.

Практичне значення та перспективи дослідження. Регламентований обсяг статті не дає змоги повною мірою дослідити особливості застосування ударних у жанрі обробки народної пісні. Це питання, враховуючи його масштаб і охоплення значного часового відтинку, потребує значно ширшого висвітлення із залученням різноманітних жанрів музикознавчої літератури. Однак апробовані методи роботи з обраним матеріалом і результати дослідження можуть бути використані як для глибшого вивчення обробок народних пісень в обраному аспекті, так і для застосування в роботі з іншими жанрами й жанровими альтернативами, що існують поза парадигмою академічного музичного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

- Андрєєва, О. (1985). *Ударні інструменти сучасного симфонічного оркестру*. Київ: Музична Україна.
- Васильєва, Л. Л. (2004). *Рок-музика як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київський національний університет культури і мистецтв. Київ.
- Горобець, В. П., Снопко, О. Л., & Регеша, Н. Л. (2017). Особливості використання фольклорного співу у ф'южн-проектах Івана Тараненка. *Молодий вчений*, 11(51), 528–530.
- Овсяннікова, Н. Ю. (2022). Жанрово-стильові новації у творчості українських естрадних співаків. *Мистецтвознавчі записки*, 42, 96–100.
- Пістунова, Т. В., & Постой Г. Г. (2017). Стильовий синтез у сучасній естрадній інструментальній музиці. *Молодий вчений*, 11(51), 618–621.
- Покальчук, Ю. (2000). Український сучасний рок: проблеми тексту. *Слово і час*, 12, 57–58.
- Тормянова, В. М. (2017). *Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез*. Київ: Ліра.
- Фурдичко, А. О. (2017). Український фольк-рок кінця ХХ – початку ХХІ століття: музичні етнопроекти Скрябіна й Тараса Чубая. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, 36, 147–161.
- Шевченко, О. (2023). Феномен українського фольклору: трансформація в контексті джазу та рок-музики. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 63(2), 92–97.
- Шрамов'ят, Д. (2021). Популяризація інструмента сопілка у сучасній музиці. *Студентський науковий вісник*, 46, 36–38.
- Berger, M. R. (2014). *A Cultural History of the Drum Set: Proliferation from New Orleans to Cuba*. (D. M. A. thesis). Prescott College in Humanities: Music and Culture. Prescott.
- Flinders, S. (1996). *Forty years of Pop*. Oxford: Oxford University Press.
- Manning, P. (2013). *Electronic and Computer Music*. New York: Oxford University Press.
- Parker, W. B. (2010). *The History and Development of the Percussion Orchestra* (D. M. A. thesis). Florida State University, College of Music. Tallahassee, FL, USA. http://purl.flvc.org/fdu/fdu_migr_etd-2216
- Toynbee, J. (2000). *Making Popular Music*. New York: Oxford University Press.
- Wall, T. (2003). *Studying Popular Music Culture*. New York: Oxford University Press.

REFERENCES

- Andrieieva, O. (1985). *Percussion instruments of a modern symphony orchestra*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Berger, M. R. (2014). *A Cultural History of the Drum Set: Proliferation from New Orleans to Cuba*. (D. M. A. thesis). Prescott College in Humanities: Music and Culture. Prescott [in English].
- Flinders, S. (1996). *Forty years of Pop*. Oxford: Oxford University Press [in English].
- Furdychko, A. O. (2017). Ukrainian folk-rock of the late 20th and early 21st centuries: musical ethno-projects of Skriabin and Taras Chubai. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Art History*, 35, 147–161 [in Ukrainian].
- Horobets, V. P., Snopko, O. L., & Regesha, N. L. (2017). Peculiarities of using folklore singing in Ivan Taranenko's fusion projects. *Young scientist*, 11(51), 528–530 [in Ukrainian].
- Manning, P. (2013). *Electronic and Computer Music*. New York: Oxford University Press [in English].
- Ovsiannikova, N. Yu. (2022). Genre and style innovations in the work of Ukrainian pop singers. *Art history notes*, 42, 96–100 [in Ukrainian].
- Parker, W. B. (2010). *The History and Development of the Percussion Orchestra* (D. M. A. thesis). Florida State University, College of Music. Tallahassee, FL, USA. http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-2216 [in English].
- Pistunova, T. V., & Postoi, H. H. (2017). Stylistic synthesis in modern pop instrumental music. *Young scientist*, 11(51), 618–621 [in Ukrainian].
- Pokalchuk, Yu. (2000). Ukrainian modern rock: problems of the text. *Word and Time*, 12, 57–58 [in Ukrainian].
- Shevchenko, O. (2023). The phenomenon of Ukrainian folklore: transformation in the context of jazz and rock music. *Current Issues of the Humanities*, 63(2), 92–97 [in Ukrainian].
- Shramov'iat, D. (2021). Popularization of the flute instrument in modern music. *Student Scientific Bulletin*, 46, 36–38 [in Ukrainian].
- Tormakhova, V. M. (2017). *Ukrainian pop music and folklore: interpenetration and synthesis*. Kyiv: Lira [in Ukrainian].
- Toynbee, J. (2000). *Making Popular Music*. New York: Oxford University Press [in English].
- Vasylieva, L. L. (2004). *Rock music as a factor in the development of the culture of the second half of the 20th century*. (Extended abstract of PhD). Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].

Wall, T. (2003). *Studying Popular Music Culture*. New York: Oxford University Press [in English].

Yelyzaveta Bilova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Wind and Percussion Instruments
e-mail: drumsbeliza@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-0488-0450

Trends in performance on percussion instruments in musical practice of the XXI century (on the example of arrangements of Ukrainian songs)

Statement of the problem.

The development of musical art in the 20th and early 21st centuries is a complex and multidimensional process that attracts the attention of many musicologists. One of its features was the emergence of an extensive system of various styles and genres, the existence and development of which is parallel to the paradigm of academic music. Pop music in all its various manifestations, musical styles associated with the functioning of numerous subcultures – all these phenomena are only in some aspects of their functioning related to academic musical art, but this sometimes leads to the appearance of synthetic styles, such as, for example, symphorock. Some of the musical styles that do not belong to the paradigm of academic music become centers of the emergence of various genre alternatives to the already formed and tested system of genres of academic music. This opinion also applies to arrangements of folk songs. The question of the interaction of Ukrainian folklore and styles of popular music in domestic musicology was investigated by O. Shevchenko (2023), D. Shramov'iat (2021), V. Horobets, O. Snopko, N. Regesha (2017), T. Pistunova and H. Postoi (2017), V. Tormakhova (2017). N. Ovsiannikova (2022), A. Furdychko (2017), Yu. Pokalchuk (2000). However, the functions of percussion in the genre of folk song processing in the works of Ukrainian pop and rock bands are actually not given attention in modern musicological thought.

Objectives, methods and novelty of the research.

The principles of form-making, timbre dramaturgy, etc. are determined by the instrumentation typical for each individual style, in which percussion is often a kind of identifier of the style. This role of percussion instruments encourages

a deeper study of this phenomenon, that determines the scientific novelty of our work. Determining the specifics of the use of percussion in arrangements of Ukrainian folk songs, which is carried out for the first time, is the purpose of this study. In order to achieve it, the methods of musicological, comparative, image-semantic analyze were applied.

Research results and conclusion.

The analysis of a number of arrangements of Ukrainian folk songs made it possible to come to the conclusion that the percussion instruments in them perform various functions, the main of which are the creation of a suitable rhythmic background for the unfolding of the musical texture and participation in the process of transformation of musical images in combination with other instruments. Moreover, in some cases, drums and percussion come to the fore and perform the function of an element of texture, which, together with vocals, concentrates all other texture components around it. In other cases, the drums play the role of an integral part of the rhythm section, without focusing additional attention of the listener on themselves.

Keywords: *drums; percussion; arrangement; style; genre; processing of a folk song.*

Стаття надійшла до редакції 28 серпня 2024 року

УДК 78.071.1(477)(092):780.616.432
DOI 10.34064/khnum2-3609

Ян Цзін

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри теорії музики
e-mail: 974624123@qq.com
ORCID iD: 0009-0005-2948-9027

Специфіка і функції фактури у фортепіанній музиці сучасних українських композиторів (на прикладі творів З. Алмаші та Д. Малоого)

Дослідження специфіки і функцій фактури є однією з актуальних проблем сучасного музикознавства з огляду на принципову індивідуалізацію фактурних форм і складність жанрової ситуації. Мета статті – аналіз в аспекті фактурної організації і функцій фактури двох творів сучасних українських композиторів – «Недоспіваної пісні барда» (2011) З. Алмаші і «Діатонічних етюдів» (2024) Д. Малоого. Новизна результатів дослідження зумовлена тим, що фактура вибраних творів аналізується вперше в українському музикознавстві. У статті застосовано системний, функціональний, жанровий методи дослідження. У н'єсі З. Алмаші «Недоспівана пісня барда» обраний жанр визначає всі параметри композиції, у тому числі і фактуру, яка має ознаки гомофонно-гармонічного і поліфонно-гармонічного типів; увагу переважно сфокусовано на функції втілення програмного задуму. У циклі «Діатонічні етюди» Д. Малоого спостерігається розрив між жанровим визначенням і типом фактурної організації. Композитор застосовує одноголосний виклад з прихованою поліфонією («Гора Олімп»), одноголосно-поліфонічний із подвоєнням тонів у різні інтервали («Земля Афродіти»), мішаний на основі одноголосно-поліфонічного з прийомом подвоєння тонів, елементами контрастної поліфонії та гармонічного складу – акордами («Море Спокою»), акордовий моноритмічний на сонорній основі («Борозни Пантеону»). Підкреслено важливість функцій втілення програмного задуму – імпульсу для формування виконавської концепції та орієнтації слухацької перцепції.

Ключові слова: музична фактура; фортепіанна фактура; функції фактури; музичний твір; фортепіанна музика; українська музика.

Постановка проблеми.

Питання специфіки і функцій фактури в сучасній фортепіанній музиці є актуальним з перспективи принципової множинності і граничної індивідуалізації як провідних ідей композиторської практики XX–XXI століть, що виявляються на різних рівнях. На думку І. Тукової, у музичній мові рух до плюралізму, множинності та індивідуалізму закладається в перше тридцятиріччя XX століття, у період кардинальної перебудови музичної мови і виникнення тих новацій, що розвиватимуться протягом усього цього століття, не втрачаючи актуальності і сьогодні (Тукова, 2021: 307). Як вважає дослідниця, виявом інноваційних ідей є «емансипація звуку і тембру; введення нових інструментальних і вокальних технік; плюралізм способів звукової, ритмічної (часової), фактурної організації, залучення електричних приладів (музичних інструментів)» (там само: 308). Індивідуалізація фактурних рішень актуалізує проблему класифікації типів фактури як у музикознавчо-теоретичній, так і у виконавській площині, адже багатоаспектне осмислення фактури є одним із необхідних і дуже важливих складників роботи піаніста над музичним твором (Касьяненко, 2019; Нікітська, & Савченко, 2024; Приходько, 1997; Чернявська, 2015а та ін.). У свою чергу, визначення функцій фактури в сучасній фортепіанній (і не тільки) музиці одночасно зумовлюється й ускладнюється жанровою ситуацією, сутність якої коротко можна характеризувати як позицію принципової свободи, множинності й індивідуалізації жанрових рішень. В умовах переосмислення сталих жанрових моделей, жанрової дифузії, специфічної «жанротворчості» (поняття І. Тукової, 2002) традиційний для музики Нового часу детермінований зв'язок між жанром і фактурою часто розривається, внаслідок чого фактура позбавляється функції «жанрового навігатора». У такій ситуації актуалізуються такі функції фактури, як смислотворення, втілення програмного задуму, формування виконавської концепції, орієнтації слухацької перцепції.

Останні дослідження та публікації. Різноманітні підходи до класифікації типів фактури і типів складів як «принципів фактурного влаштування» (Шип, 1998: 170) можна зустріти в наукових працях Г. Ігнатченка (1984), С. Костки (Kostka, 2004), І. Тукової

(2021), С. Шипа (1998) та ін. Панорамний огляд існуючих на сьогодні підходів щодо розуміння сутності фактури представлено в дисертаційному дослідженні Р. Каширцева (2021).

Не ставлячи за мету презентацію усіх підходів до класифікації типів фактури, що склалися сьогодні в музичній науці, наголосимо на тому, що дослідники намагаються віднайти баланс (своєрідне «середнє арифметичне»), з одного боку, між прагненням типологізувати і класифікувати фактурні типи, а з іншого – тримати в полі зору нескінченну множинність реальних і потенційних фактурних конфігурацій у музичних творах. Наприклад, С. Шип (1998: 170) виокремлює мелодичний, гармонічний і мелодико-гармонічний склади, залежно від компонентів, що утворюють фактуру. Далі, на основі врахування співвідношення рельєфу і фону, міри інтонаційної подібності компонентів фактури, складності тканини тощо, дослідник диференціює ці типи складів, отримуючи більш деталізовану класифікацію типів фактур. Мелодичний склад представлений монодійною та поліфонічною (гетерофонною, підголосковою, імітаційною, контрастною) та одноголосно-поліфонічною (з прихованою поліфонією) фактурами. Гармонічний склад – акордово-моноритмічною (на ладо-функціональній (хоральна) і на сонорній основі) та акордово-фігураційною (ритмічно, мелодично, поліфонічно фігурованою) фактурами. Мелодико-гармонічний склад – гомофонно-гармонічною (з моноритмічним фоном, із фігурованим фоном) та поліфонно-гармонічною (гетерофонно-гармонічною, підголосково-гармонічною) фактурами (там само: 171). У наведеній класифікації, на нашу думку, враховується макрорівень складів та їх деривація у типах фактур з можливістю подальшого розгалуження.

Подібний підхід пропонує С. Костка (Kostka, 2004), редукуючи різноманітні типи фактури до трьох: монофонічної, гомофонної, контрапунктичної (2004: 236), які, власне, відповідають поняттю складу. Як і в класифікації С. Шипа, гомофонний і контрапунктичний типи диференціюються: перший – на мелодію із супроводом і акордову фактуру, другий – на поліфонію імітаційну і з вільними контрапунктами (там само). Автор наголошує, що традиційні види

фактури є чинними в музиці ХХ століття, проте в деяких випадках можна говорити про складні типи (там само).

І. Тукова (2021), спираючись на корпус літератури із фактурознавства, так само трактує поняття «склад» як більш узагальнене щодо конкретних різноманітних утілень фактури (Тукова, 2021: 189). Дослідниця виокремлює монодичний, поліфонічний, гармонічний та макрофонічний склади (там само), окреслюючи широкий простір для їх різноманітних реалізацій у фактурі музичних творів.

Із представлених класифікацій ми спиратимемось у цій статті на систему складів і фактурних форм С. Шипа.

Про функції музичної фактури писали Г. Виноградов (1977), Г. Ігнатченко (1984), І. Денисенко (2010), В. Москаленко (2000), В. Приходько (1997), М. Чернявська (2015b), С. Школяренко (2017) та ін. Дослідники підкреслюють значення логічної (Ігнатченко, 1984; Приходько, 1997), стиле- та жанротворчої функцій (Виноградов, 1977; Приходько, 1997; Борисенко, 2005; Чернявська, 2015b; Школяренко, 2017), виокремлюють художню функцію (Москаленко, 2000; Денисенко, 2010; Школяренко, 2017) та пов'язані з нею функції втілення програмності (Денисенко, 2010) та смислотворення (Приходько, 1997; Савченко, 2021; Савченко, 2023). Часто в дослідженні функцій фактури науковці чітко не розмежовують поле їх дії, розглядаючи їх у взаємодії і перетині. Крім названих функцій, у цій статті запропоновано функції *формування виконавської концепції та орієнтації слухачького сприйняття*.

Мета статті – здійснити аналіз творів сучасних українських композиторів в аспекті фактурної організації та функцій фактури. Матеріалом дослідження є твори для фортепіано: «Недоспівана пісня барда» (2011) З. Алмаші та «Діатонічні етюди» (2024) Д. Малого.

Методологія дослідження. Для розгляду обраного музичного матеріалу застосовано системний, функціональний, жанровий методи дослідження.

Виклад основного матеріалу.

Вибір аналітичного матеріалу в цій статті зумовлено бажанням дослідити два протилежні випадки: твір, фактура якого детермінована жанровою назвою, отже, виконує жанротворчу функцію,

і твір, фактура якого не детермінована вибраним композитором жанром, й відповідно, потребує спеціального «налаштування» як виконавця, так і реципієнта.

Перший випадок представлений твором «Недоспівана пісня барда» Золтана Алмаші, у якому композитор застосував маркери жанру пісні. Мелодія п'єси – проста і невігадлива, на початку викладення немовби «тупцює» в межах малої терції, а далі розгортається, охоплюючи ширший діапазон, проте рухаючись знайомими, а відтак і зручними мелодичними (пісненими) зворотами. У формі п'єси є «натяк» на куплетність, яка залишається нереалізованою: другий приспів так і не звучить, у результаті чого формується відчуття «перерваності», незавершеності, а форма набуває рис тричастинної зі зміненою репризою. У «Недоспіваній пісні...» наявна чітка ладотональна основа, на яку нашаровуються елементи розширеної тональності. Нарешті, у фактурі протягом усієї п'єси домінує мелодичний голос: мелодія може звучати в різних регістрах, відповідно, у партіях різних рук, проте вона постає як носій головної думки цього твору. Супровід мелодії здійснюється за допомогою акордів, згодом партія лівої руки перебирає на себе функції мелодико-гармонічного контрапункту (власне, другого голосу), який, за поодинокими випадками, рухається еквіритмічно з основним. Таким чином, на початку твору фактуру можна визначити як гомофонно-гармонічну, а в зоні умовного «приспіву» – як поліфонно-гармонічну; обидві відповідають мелодико-гармонічному складу. При проведенні мелодії в партії лівої руки (у другому куплеті / репризі) гомофонно-гармонічна фактура повертається. Таким чином, композитор зберігає один з найважливіших атрибутів жанру пісні – фактуру, у якій наявною є мелодія із супроводом (гармонічним або мелодико-гармонічним). Фактура у цьому творі виконує такі функції, як логічна і художня, а також жанро- і стилетворча. Остання виявляється завдяки виходу в ширший контекст творчості З. Алмаші – композитора, який тяжіє до стильового плюралізму (Вишинський, н. д.; Луніна, 2013). Додамо до них функцію втілення програмного задуму, адже твір названий не просто «пісня», а «Недоспівана пісня барда», що накладає на виконавця додаткові художні вимоги.

Перейдемо до другого випадку. Цикл «*Діатонічні етюди*» Дмитра Малого містить чотири частини: 1. *Mare Tranquillitatis* («Море Спокою»); 2. *Olympus Mons* («Гора Олімп»); 3. *Aphrodite Terra* («Земля Афродіти»); 4. *Pantheon Fossae* («Борозни Пантеону»). Програмні назви відсилають до географічних місцевостей на інших планетах Сонячної системи. Море Спокою розташовано на видимому боці Місяця й відомо як місце першої висадки людей на супутник Землі 1969 року. Гора Олімп на Марсі є згаслим вулканом і вважається найвищою планетарною горою Сонячної системи (її висота – 26 км). Земля Афродіти є найбільшою з височин на Венері. Її площа дорівнює площі Африки, а довжина – половині окружності планети. Борозни Пантеону на Меркурії – система борозен на ґрунті, що розходяться зі спільного центру (кратера шириною 40 км) посеред так званої рівнини Speki, нагадуючи фактуру поверхні куполу ротонди знаменитого античного храму. Усі названі географічні об'єкти вирізняються і споріднені своєю унікальністю, одиничністю і величністю. Об'єднувальним чинником є також античні конотації в назвах. Таким чином, у циклі реалізується дворівнева жанрова і смислова детермінація: на рівні всього циклу композитор ідентифікує цикл як «етюди», на рівні окремих частин кожний етюд має програмну назву. Якою ж є фактурна організація етюдів і які функції виконує фактура в цьому фортепіанному циклі?

Жанр етюдів атрибутується, в першу чергу, за фактурою, призначенням якої є розвиток віртуозності та «відпрацювання» одного або декількох технічних прийомів¹; серед них можуть бути прийоми звукоутворення і звуковедення, що зумовлює існування етюдів у повільних темпах. Таким чином, етюд – це, передусім, п'єса на розвиток виконавської техніки, яка набула художньої виразності й образно-художнього трактування в добу Романтизму. У той же час, дослідження історичного буття жанру дозволяє розширити межі його трактування. Д. Гульцова визначає етюд як феномен «міжвидового

¹ Д. Гульцова зазначає: «Огляд історичних шляхів розвитку жанру етюдів, особливо, в його романтичній іпостасі, невіддільний від феноменів “віртуоза” і “віртуозності”, що набуває в позначену епоху особливого значення» (Гульцова, 2018: 5).

функціонування, що єднає різні сфери художньої та інтелектуальної творчості» (Гульцова, 2018: 1). Такий підхід дозволяє поглянути на жанр етюд з більш узагальнених позицій та інтерпретувати його з точки зору перетину різних жанрових моделей і застосування широкого спектра засобів виразності. Дослідниця зауважує: «Семантика музичного етюд на різних стадіях його існування є співвідносною не тільки з удосконаленням виконавських навичок, а й з творчою діяльністю і її духовно-стильовою складовою. Маючи точки дотику з різними типологіями (*exercises, caprices, lessons*, прелюдія, транскрипція тощо), етюд у всій різноманітності його проявів фактично демонстрував здатність “освоєння” різних жанрових моделей і супутніх їм музично-виразних типологічних якостей, символізуючи тим самим шлях до творчо-виконавської Досконалості в її високому розумінні» (там само: 4–5). Розмірковуючи про етимологію слова й інтерпретацію поняття «етюд» в різних видах мистецтва і різних сферах творчої діяльності, науковиця звертає увагу на те, що «етюд найчастіше виконує роль “поштовху-дії” в осмисленні природи, теми, жанру, ролі, соціальної проблематики твору і асоціюється не тільки з “входженням”-освоєнням певних типологічних моделей і художніх принципів їх функціонування, але й із засобами їх “технічної інтерпретації”» (там само: 4). Підкреслимо положення стосовно жанрового визначення «етюд» як поштовху в осмисленні природи твору з віднайденням технічних способів її передачі (інтерпретації), а також широкого трактування цього визначення і дотичності семантики жанру етюд до духовно-стильової складової творчої діяльності. Вони є відправною точкою в нашому аналізі «Діатонічних етюдів» Д. Малого.

Фактура цього циклу позбавлена зовнішніх ознак віртуозності і технічних складнощів; у ній, на перший погляд, відсутнє «відпрацювання» певних технічних прийомів. Привертає увагу ритмічна організація частин: найменшою рахунковою одиницею в них є вісімка, менші тривалості як атрибут дрібної техніки у циклі відсутні. Темпові позначки зумовлюють домінування переважно помірних темпів, розрахованих за тривалістю чверті або половинної ноти. За допомогою темпових позначок і подрібнення рахункових одиниць

тривалостей відбувається пришвидшення темпу від першої до третьої частини, у яких чверть дорівнює, відповідно, 56, 100 і 112 ударам метронома, з домінуванням восьмих тривалостей в ритмічній організації першої частини, чвертей і половинних нот у другій, знов восьмих у третій. У четвертій ритмічною одиницею є половинна нота, яка дорівнює 80 ударам за метрономом – менші за тривалістю звуки композитор тут загалом не застосовує, створюючи «білий» етюд. Тим самим, графіка музичного тексту внаслідок такої ритмічної і темпової організації не відповідає сталим уявленням про візуальний образ нотного запису етюду. Руйнуванню сталого візуального образу сприяє і запис на одному нотному рядку другого («Гора Олімп») і третього («Земля Афродіти») етюдів повністю, а першого («Море Спокою») – частково, що зумовлюється специфічним для етюду типом фактури. Послугуючись класифікацією С. Шипа, визначимо його в загальних рисах як одноголосний з прихованою поліфонією, яка є, у свою чергу, різновидом мелодичного складу. У другому етюді – «Гора Олімп» – цей тип є визначальним у фактурній організації. У третій п'єсі, «Земля Афродіти», його чистота порушується застосуванням інтервалів, які можна інтерпретувати як розщеплення або, швидше, подвоєння тонів у різні інтервали – від малої секунди до великої септими через дві октави. На нашу думку, такий прийом застосовується для досягнення фонічного ефекту спатіалізації фактури. Перша п'єса, «Море Спокою», теж дуже цікава з погляду поєднання різних фактурних типів: фактуру початку можна трактувати як одноголосну з прихованою поліфонією, однак у подальшому розгортанні в ній застосовується прийом подвоєння тонів, виявляються ознаки контрастної поліфонії (чітко виокремлюються індивідуалізовані лінії голосів), звучать акорди як елементи гармонічного складу. У результаті виникає мішаний фактурний тип, завдяки якому досягається збільшення, розширення обсягу звучання, після чого композитор знов поступово «згортає» фактуру до одноголосно-поліфонічної. Графіка змін і розвитку фактури визначається, таким чином, поступовим розгортанням («крещендо») і згортанням («димінуендо»). У четвертій п'єсі, «Борозни Пантеону», фактуру за типом можна визначити як акордову

моноритмічну на сонорній основі, при цьому велику роль у створенні сонорного ефекту відіграє постійно змінювана щільність вертикалі за рахунок кількості звуків, що поєднуються в одномоментному звучанні.

Таким чином, детермінований зв'язок між жанром і фактурою у цьому циклі втрачає чинність, фактура перестає виконувати функцію «жанрового навігатора». Однак композитор зберігає єдиний тип фактури в кожній п'єсі (за незначним винятком наприкінці третьої), й це дозволяє вважати частини такими, що витримані в єдиному типі руху і побудовані на одному технічно-фактурному (проте не віртуозному!) прийомі.

У зв'язку із цим, висунемо гіпотезу щодо невинного обрання саме цього жанрового визначення циклу, яке спирається на розуміння етюду як поштовху в осмисленні «натури», у цьому випадку – величних і неосяжних з перспективи Землі космічних явищ, які значно перебільшують земний горизонт людини. Припускаємо тому, що жанрова назва зумовлена програмним задумом циклу; він же і продиктував типи фактурної організації, далекі від звичних нормативів жанру, саме тому, що вони увиразнюють і унаочнюють у нотному тексті художню (програмну) ідею твору, а сама його фактура постає як «технічний засіб» інтерпретації натури, якщо послугуватись наведеною вище тезою Д. Гульцової (2018). Музична фактура в такому випадку, крім традиційних функцій – логічної (темо- та формотворчої) та художньої (яку можна конкретизувати і визначити як функцію втілення програмного задуму), виконує також функцію імпульсу для формування виконавської концепції та орієнтації слухачької перцепції. Адже жанрова назва, якщо її трактувати в прямому і звичному сенсі, простих ключів до розшифрування композиторського задуму виконавцям і слухачам не дає.

Висновки.

Здійснений аналіз продемонстрував принципово різні підходи до організації фактури у фортепіанних творах сучасних українських композиторів. У п'єсі З. Алмаші «Недоспівана пісня барда» обраний жанр визначає всі параметри композиції, у тому числі і фактуру, яка має ознаки гомофонно-гармонічного і поліфонно-гармонічного типів,

які належать до мелодико-гармонічного складу. Функції фактури в цьому творі цілком традиційні. Додамо до них функцію втілення програмного задуму, адже твір названий не просто «пісня», а «Недоспівана пісня барда», що висуває перед виконавцем додаткові вимоги до артистичності. Навпаки, у циклі «Діатонічні етюди» Д. Малого спостерігається розрив між жанровим визначенням і типом фактурної організації. Композитор застосовує такі її типи, як одноголосний з прихованою поліфонією («Гора Олімп»), одноголосно-поліфонічний з подвоєнням тонів у різні інтервали («Земля Афродіти»), мішаний на основі одноголосно-поліфонічного з прийомом подвоєння тонів, елементами контрастної поліфонії та гармонічного складу – акордів («Море Спокою»), акордовий моноритмічний на сонорній основі («Борозни Пантеону»). Фактура тут виконує всі традиційні функції, покладені на неї, і, як і в попередньому прикладі, – функцію втілення програмного задуму. Підкреслимо в цьому випадку важливість функцій імпульсу для формування виконавської концепції та орієнтації слухацької перцепції.

Перспективами проведеного нами дослідження є вивчення фактурної організації і функцій фактури на прикладі інших фортепіанних творів, які мають програму, і таких, що належать до чисто інструментальних.

ЛІТЕРАТУРА

- Борисенко, М. Ю. (2005). *Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Виноградов, Г. В. (1977). Музична фактура як аспект дослідження стилю. *Українське музикознавство*, 12, 91–107.
- Вишинський, В. В. (н. д.). Алмаші, Золтан Гаврилович. *Велика українська енциклопедія*. URL: https://vue.gov.ua/Алмаші,_Золтан_Гаврилович

- Гульцова, Д. П. (2018). *Поетика фортепіанного етюдів в європейській музиці XIX–XX століть*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна академія музики імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Денисенко, І. Є. (2010). *Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Ігнатченко, Г. І. (1984). *Про динамічні процеси в музичній фактурі (на матеріалі творів українських радянських композиторів)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Ф. Рильського АН УРСР. Київ [рос.].
- Касьяненко, Л. О. (2019). *Робота піаніста над фактурою*. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського.
- Каширцев, Р. (2021). *Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини XX століття*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Луніна, А. (2013). Золтан Алмаші: «Музика – це набір кодів, що були даровані людям Богом або Прометеєм...». *Музика*, 6, 54–59.
- Москаленко, В. (2000). Про художню функцію фактури в музиці. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 7, 162–170.
- Нікітська, Є. С., & Савченко, Г. С. (2024). Концертне виконання опер у навчальному процесі: цілі, приклади, новації, перспективи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 70, 7–26.
- Приходько, В. І. (1997). *Музична фактура та виконавець*. Харків: Фоліо [рос.].
- Савченко, Г. С. (2021). Сенси та коди в інструментальних творах О. Щетинського. У кн.: *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*, (с. 231–251). Riga, Latvia: Baltija Publishing.
- Савченко, Г. С. (2023). Оркестрове мислення Олександра Щетинського: звук, простір, матерія. У кн.: *Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience: Scientific monograph*, (с. 176–202). Riga, Latvia: Baltija Publishing.
- Тукова, І. (2002). «Жанротворчість» і творчість у «жанрі». *Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 21, 31–38 [рос.].
- Тукова, І. (2021). *Музика і природознавство. Взаємодія світів в умонастроях епох (XVII – початок XXI століття)*. Харків: Акта.

- Чернявська, М. С. (2015а). Деякі особливості актуалізації виконавського інтонування фортепіанної фактури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 44, 128–140.
- Чернявська, М. С. (2015b). *Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури*. Харків: Смуґаста типографія.
- Шип, С. В. (1998). *Музична форма від звуку до стилю*. Київ: Заповіт.
- Школяренко, С. І. (2017). *Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Kostka, S. (2004). *Materials and techniques of twentieth-century music*. (Third edition). New Jersey: Pearson Prentice Hall.

REFERENCES

- Borysenko, M. Yu. (2005). *Genre of transcription in the system of individual composer's style*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Chernyavska, M. S. (2015a). Some features of actualization of performer intoning the piano texture. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 44, 128–140 [in Ukrainian].
- Chernyavska, M. S. (2015b). *Pianism of the Beethoven era. Formation of the piano texture*. Kharkiv: Smuhasta typhrafiia [in Ukrainian].
- Denysenko, I. Ye. (2010). *Texture as a means of realizing programmatic content in piano music (on the example of cycles by C. Debussy and M. Ravel)*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Hultsova, D. P. (2018). *Poetics of the piano etude in European music of the 19th and 20th centuries*. (Extended abstract of PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Ihnatchenko, H. I. (1984). *On dynamic processes in musical texture (based on the works of Ukrainian Soviet composers)*. (Extended abstract of PhD diss.). M. F. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnography of Academy of Sciences of the Ukrainian SSR. Kyiv [in Russian].
- Kashyrtsev, R. (2021). *Interpretive potential of timbre and texture in orchestral works of composers of the first half of the 20th century*. (PhD diss.). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

- Kasianenko, L. O. (2019). *Pianist's work on the texture*. Odesa: K. D. Ushinsky PNPU [in Ukrainian].
- Kostka, S. (2004). *Materials and techniques of twentieth-century music*. (Third edition). New Jersey: Pearson Prentice Hall [in English].
- Lunina, A. (2013). Zoltan Almashi: "Music is a set of codes that were given to people by God or Prometheus...". *Music*, 6, 54–59 [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. (2000). About the artistic function of texture in music. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 7, 162–170 [in Ukrainian].
- Nikitska, Ye., & Savchenko, H. (2024). Concert performance of operas in the educational process: goals, examples, innovations, perspectives. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 70, 7–26 [in Ukrainian].
- Prykhodko, V. I. (1997). *Musical texture and performer*. Kharkiv: Folio [in Russian].
- Savchenko, H. S. (2021). Meanings and codes in the instrumental works of O. Shchetynsky. In *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*, (cc. 231–251). Riga, Latvia: Baltija Publishing [in Ukrainian].
- Savchenko, H. S. (2023). Oleksandr Shchetynsky's orchestral thinking: sound, space, matter. In *Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience: Scientific monograph*, (cc. 176–202). Riga, Latvia: Baltija Publishing [in Ukrainian].
- Shkoliarenko, S. I. (2017). *Artistic and stylistic functions of texture in concert pieces for piano and orchestra by F. Chopin*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Shyp, S. W. (1998). *Musical form from sound to style*. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].
- Tukova, I. (2002). "Genre creativity" and creativity in the "genre". *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 21, 31–38 [in Russian].
- Tukova, I. (2021). *Music and natural science. The interaction of the worlds in the mindsets of the eras (17th – early 21st centuries)*. Kharkiv: Akta [in Ukrainian].
- Vynohradov, H. V. (1977). Musical texture as an aspect of style research. *Ukrainian musicology*, 12, 91–107 [in Ukrainian].
- Vyshynskiy, V. V. (n.d.). Almashi, Zoltan Gavrylovych. In *Great Ukrainian Encyclopedia*. URL: https://vue.gov.ua/Almashi,_Zoltan_Gavrylovich [in Ukrainian].

Yang Jing

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Music Theory

e-mail: 974624123@qq.com

ORCID iD: 0009-0005-2948-9027

Specificity and functions of texture in the piano music of modern Ukrainian composers (based on Z. Almashi's and D. Malyi's works)

Statement of the problem.

The individualization of textural solutions actualizes the problem of classifying types of texture both, in the musicological-theoretical plane and in performance practice, because the multi-faceted understanding of texture is one of the necessary and very important components of a pianist's work on a piece of music (Kasianenko, 2019; Nikitska, & Savchenko, 2024; Prykhodko, 1997; Chernyavska, 2015a, and others). In turn, the definition of texture functions in modern piano (and not only) music is both determined and complicated by the genre situation, the essence of which can be briefly characterized as principled freedom, multiplicity and individualization of genre solutions.

Recent research and publications.

Various approaches to the classification of texture types and composition types can be found in the scientific works of H. Ihnatchenko (1984), S. Kostka (2004), I. Tukova (2021), S. Shyp (1998) and others. A panoramic overview of the currently existing approaches to understanding the essence of the texture is presented in the dissertation research by R. Kashyrtsev (2021). About the functions of the musical texture H. Vynogradov (1977), H. Ihnatchenko (1984), I. Denisenko (2010), V. Moskalenko (2000), V. Prykhodko (1997), M. Chernyavska (2015b), S. Shkoliarenko (2017) and others wrote. Researchers emphasize the importance of logical (Ihnatchenko, 1984; Prykhodko, 1997), style-forming and genre-forming functions (Vynogradov, 1977; Prykhodko, 1997; Borysenko, 2005; Chernyavska, 2015b; Shkoliarenko, 2017), single out the artistic function (Moskalenko, 2000; Denisenko, 2010; Shkolyarenko, 2017) and the related function of implementing program of the work (Denysenko, 2010) and creating meanings (Prykhodko, 1997; Savchenko, 2021; Savchenko, 2023).

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the article is to analyze the works of modern Ukrainian composers in terms of texture organization and texture functions. The material of the research is works for piano: Zoltan Almashi's "The Bard's Unfinished Song" (2011) and Dmytro Malyi's "Diatonic Etudes" (2024). Systemic, functional, and genre research methods are used for studying named works. For the first time in Ukrainian musicology, the texture of the selected works is analyzed.

Results and conclusion.

In Z. Almashi's "The Bard's Unfinished Song" selected genre determines all the parameters of the composition, including the texture, which has the characteristics of both, the homophonic-harmonic, and the polyphonic-harmonic types, which belong to the common kind of the melodic-harmonic texture. The texture functions in this work are quite traditional. Let's add to them the function of implementing the program idea, because the work is called not just "song", but "The Bard's Unfinished Song", which imposes additional requirements of artistry on the performer. In the cycle "Diatonic Etudes" by D. Malyi there is a gap between the genre definition and the type of texture organization. The composer uses the following texture types: monophonic with hidden polyphony ("Olympus Mons"), monophonic-polyphonic with doubling of tones ("Aphrodite Terra"), mixed on the basis of monophonic-polyphonic with doubling of tones, adding the elements of contrasting polyphony and harmony (chords) ("Mare Tranquillitatis"), choral mono-rhythmic texture basing on the sonorous effects ("Pantheon Fossae"). The texture performs here all the traditional functions assigned to it, and, as in the previous example, the function of implementing the program idea. In this case, let's emphasize the importance of impulse functions of the texture for creating a performer concept and orienting the listener's perception.

Keywords: musical texture; piano texture; texture functions; musical piece; piano music; Ukrainian music.

Стаття надійшла до редакції 5 вересня 2024 року

УДК 78.02:681.82.073
DOI 10.34064/khnum2-3610

Воронцов Сергій Олександрович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат фізико-математичних наук, доцент
кафедри композиції та інструментування
e-mail: vorontsov@num.kharkiv.ua
ORCID iD: 0000-0002-9396-0726

Сучасні інформаційні технології в музичній індустрії

У статті розглядається коло питань, пов'язаних із діяльністю творців музики в умовах сьогодення, і впливи об'єктивних та суб'єктивних чинників, зумовлених докорінними змінами в технології звукозапису, з одного боку, та вимогами споживчого ринку – з іншого. Увага фокусується на проблемах, які існують зараз у професійній діяльності звукорежисерів, композиторів і музикантів, причетних до процесу створення музичних звукозаписів. Розглядаються причини виникнення і наслідки так званої «війни гучності», яка розпочалася всередині 1990-х, поділивши музичні звукозаписи на «старі» і «нові» зразки. Рівень сигналу у старіших записах музики має «прогалини», хвилі, піки та спади, і це відображає перепади настроїв, притаманні людині, які передані в музиці. Сучасні успішні в комерційному плані фонограми – це весь час майже рівна лінія сигналу на максимумі гучності, де кожен удар басового барабана лише штовхає цей рівень далі у червоний сектор. Результат – щось «пласке» й неживе, порівняно з чим «стара» музика, здається, «дихає» вільніше та постійно змінюється. Приголомшливо, що подібна практика обробки звука все ще триває, попри широкі можливості цифрових технологій щодо мінімізації викривлень звуку та зростання популярності стримінгових сервісів, таких як Spotify та інші, де нормалізація гучності ввімкнена за замовчуванням (хоча це й робить звучання не голоснішим, а лише гіршим, бо в «новій» музиці відсутній просторий звук). Сумно, що провідні лейбли – студії звукозапису – просувають подібний продукт і водночас пригнічують витвір мистецтва, роблячи його сірим і нецікавим.

Ключові слова: цифрове аудіо; звукозапис; вінілова платівка; фонограма; війни гучності; рівень компресії.

Постановка проблеми.

Взагалі мова в нашій статті піде не тільки про технології, що використовуються для запису й розповсюдження музики. Варто обговорити також умови, у яких опинилися сьогодні усі учасники процесу створення і подальшого прослуховування сучасної музики як такої. І якщо для споживачів музичної продукції мало що змінилося за останні десятиріччя, звичайно, не враховуючи суттєвих і навіть революційних змін, що стосуються апаратури для прослуховування, то серед тих, хто перебуває по іншій бік, тобто там, де раніше були тільки композиторська думка і музиканти, які намагалися з максимальною точністю донести композиторські ідеї і спалахи натхнення до публіки, змінилося багато чого, й ці зміни потребують тепер свого розгляду й обговорення.

Розглянемо виробничий процес зі створення музичного продукту на прикладі рок-групи, яка, припустимо, має нові цікаві ідеї. Раніше її шлях до слухача був доволі коротким, достатньо було звернутися до будь-якої невеличкої радіостанції і потрапити в ротацію, де рішення про трансляцію фонограми навіть аматорського рівня приймала місцева людина, яка мала повну автономію програвати в ефірі все, що припадає до смаку. Музичний простір був дуже насиченим і конкурентним, а єдиним критерієм, який визначав подальший відбір і просування тих чи іншої музичних творів, була реакція слухацької аудиторії і дзвінки до студії. Успіх на радіо відкривав для рок-гурту подальший шлях до запису власних альбомів на провідних лейблах, тобто студіях звукозапису. Таким чином, загальний промоушн базувався значною мірою на незалежному оцінюванні музичних творів широкими верствами слухачів і шанувальників музики. Після того, як усі незалежні радіостанції були викуплені «великими гравцями», такими як, наприклад, *Cumulus Media*, що станом на 2019 рік була власником 428 станцій на 87 медіаринках, або *Audacy, Inc.* (235 станцій на 48 медіаринках), ситуація різко змінилася. Дуже швидко місцеві музичні редактори були звільнені, а їх функції передані тільки одній людині – музичному редакторові, який працює у штаб-квартирі медіахолдингу, до складу якого тепер увійшли всі ті сотні радіостанцій, які раніше були незалежними. Це не тільки усунуло здорову

конкуренцію серед виконавців і композиторів, але й призвело до того, що музична індустрія стала залежною від смаків дуже обмеженої кількості людей, як у жанровому, так і в технологічному вимірах, хоча про це трохи згодом. Частково як наслідок змін у радіомовленні, у сфері звукозапису відбулася така ж само руйнівна монополізація. Виявляється, що наразі більшість музичних записів, навіть на різних лейблах, створюється тими ж самими людьми, позаяк кількість подібних виробничих груп є дуже обмеженою, і завдяки цьому фонограми почали звучати майже однаково. Можна прослухати двадцять пісень, і вони всі будуть дужі схожими: ті самі прийоми, ті самі семпли барабанів, баса, така сама компресія, той самий загальний колорит звучання тощо. Тому зараз існує така велика тяга до прослуховування старих записів, тих, що були зроблені до середини дев'яностих років.

Останні дослідження і публікації. Звичайно, сьогодні переважна більшість музики, що розповсюджується у світі, є цифровою. Інтернет змінив не тільки шляхи споживання музики, але й обсяги цього споживання (Cakebread, 2017) і навіть саму музику (Dredge, 2013). Цікаво зазначити, що в той самий час, незважаючи на панування цифрового музичного контенту, за останні роки продажі вінілових платівок зберігають тенденцію до зростання (Savage, 2016). Це відбувається попри суттєві зміни в розподілі слухачів за різними категоріями залежно від того, яким шляхом вони отримують можливість ознайомитися з новими або вже відомими музичними записами. А тут ситуація є вражаючою, бо, згідно з даними статистики за 2020 рік (Friedlander, 2021), на музичному ринку Сполучених Штатів Америки стримінгові сервіси вже досягли рівня 83% при тому, що продажі фізичних носіїв, тобто компакт-дисків у купі з безпосередніми цифровими завантаженнями, поступаються цьому показнику в декілька разів.

Мета статті – привернути увагу широкої аудиторії до проблем, які існують зараз у професійній діяльності звукорежисерів, композиторів і музикантів, причетних до процесу створення музичних звукозаписів.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У постійному дискурсі стосовно інформаційних технологій не завжди віддають належне впливу вінілової платівки на сучасний світ у якості засобу розповсюдження музичних записів серед значної кількості поціновувачів і шанувальників музики. На поверхні, ці платівки є всього лише продуктами споживання, що дає змогу продавати їх великій кількості користувачів, і ця концепція з'явилася на споживчому ринку лише кілька десятиліть тому. Проте цей вплив сягає далеко за межі споживання популярної музики як такої. У певному сенсі, виробництво вінілових платівок нагадує процес виготовлення друкарської продукції. І саме цей виробничий процес дуже часто згадується як винахід, що мав найбільший в історії людства вплив на розвиток суспільних відносин – завдяки спроможності швидко й точно розповсюджувати ідеї у вигляді друкованого слова, що, у свою чергу, сприяло прискоренню обміну знаннями. Схожий ефект мала у сфері музики можливість «друкувати» аудіо на платівках, які можна було виготовляти і розповсюджувати у великих кількостях, що значно вплинуло на розвиток музичної культури, створивши умови для широкого творчого обміну, та зумовило подальші революційні зміни в технології звукозапису, яку зазвичай обслуговували інженери зі знанням радіоелектроніки та аудіотехніки. Вони утворили фундамент, на якому тримається сучасна система музичної комунікації.

Питання про те, чи дійсно аналогові формати звукозапису, такі як вінілові платівки або магнітні майстер-плівки, є кращими у плані забезпечення якості звучання, ніж їхні цифрові відповідники або замітники, залишається дискусійним, тому що у сприйнятті музики людиною важливу роль відіграє суб'єктивний фактор. Як це не дивно, але шанувальників аналогового звукозапису навіть не бентежить той факт, що у процесі виробництва аналоговий звук або тимчасово потрапляє у цифровий домен¹, якщо йдеться про майстер-плівки

¹ Цифровий домен – це фактично звук у цифровому вигляді. Цей термін набув популярності останнім часом, коли перетворення звуку з аналогового сигналу у бітовий потік і у зворотному напрямі за допомогою відповідних мікросхем стало

60–70 років, або походить від нього², як це відбувається у будь-якій сучасній студії звукозапису.

Розглянемо процес підготовки копій майстер-плівки відомих творів, що збереглися з тих часів, або колись популярних виконавців, з архівних стовідсотково аналогових записів, оскільки цифрових технологій тоді ще не існувало. Подібні майстер-плівки, максимально наближені до первинного запису, існують у дуже обмежених кількостях (у більшості випадків їх лише декілька) і можуть використовуватися лише для створення вторинних копій, які, у свою чергу, тільки й можуть бути запропоновані для продажу. Але і тут все не так просто. У процесі перезапису первинні майстер-плівки доволі швидко зношуються та псуються в результаті тертя магнітними головками і направляючими стовпчиками магнітофона. Процес копіювання відбувається в реальному часі, і за один раз можна виготовити не більше восьми копій. Таким чином, для масового виробництва (за фактом, вторинних) копій майстер-плівок такий процес не підходить. І тут на допомогу приходять цифрові технології. Якщо втрутитися у процес копіювання первинної майстер-плівки таким чином, щоб зробити її копію у цифровому форматі, то це усуває всі вищезгадані проблеми. Із цієї цифрової копії можна робити необмежену кількість аналогових майстер-плівок, бо, як добре відомо, цифрова копія не псується і не деградує. Вартість подібних «майстрів» сягає декількох сотень євро, але чи є така, начебто аналогова, майстер-плівка дійсно аналоговою, тобто такою, що була зроблена з використанням лише аналогових технологій, – питання риторичне.

повсякденною справою. Єдине застереження тут полягає в тому, щоб використовувати для кожного переходу, тобто перетворення із аналогової форми сигналу у цифровий формат і назад, тільки студійні АЦП/ЦАП пристрої з високою розрядністю і частотою дискретизації.

² Первинний запис сьогодні здійснюється лише у цифровому вигляді (з тієї причини, що аналогове обладнання звукозапису 80 років вже давно перетворилося на музейні експонати), і лише потім із цього цифрового запису друкуються платівки, які вже є носіями аналогових звукових даних, призначених для відтворення на програвачах вінілових дисків.

Ба більше, у певних колах поціновувачів аналогового звукозапису «цифрове аудіо» – це майже лайливе словосполучення.

Зрозуміти причини такого психологічного явища досить важко, бо тут накладаються декілька факторів, пов'язаних зі змінами, що відбулися на музичному ринку за останні десятиліття. Оцінки цих змін різняться, дехто вважає, що поруч з емоційним сприйняттям і почуттям, викликаним музикою, яка міститься на аналогових носіях, існує ще дещо матеріальне у вигляді повноколірних обкладинок-конвертів, у які вкладаються вінілова платівка або майстер-плівка, до чого можна доторкнутися і милуватися поліграфією. Можна зачаровано дивитися, як обертаються бобіни і як рухається магнітна плівка в магнітофоні, як крутиться вінілова платівка, і у такий спосіб нібито бачити джерело чогось чарівного. Чи є повернення попиту на вінілові платівки відображенням того, що люди дивляться на технології вчорашнього дня крізь рожеві окуляри, і намаганням отримати фізичний контакт із чимось матеріальним, що пов'язано з виконанням музики під час її прослуховування? Можливо, так, адже при прослуховуванні цифрового музичного контенту цього немає. Певним чином прихильність до аналогового звукозапису також може розглядатися як форма протесту, бо цифрові технології – це відбиток часу, і люди сьогодні вже не мають потрібної концентрації уваги, яку вони мали раніше, у старі часи, вони не мають часу на те, щоб неквапливо віддатися сприйняттю музики і прослухати весь альбом від початку до кінця; вже майже ніхто так не робить. Натомість, уривчасте стримінгове споживання музики набуває все більше обертів. Тому не дивно, що на тлі стрімкого розвитку стримінгових сервісів падають продажі CD-альбомів (Wang, 2019).

Повертаючись до питання про те, чи дійсно аналоговий звукозапис має якісь переваги порівняно із сучасним цифровим, треба почати з того, що є спільним у цих форматах. Обидва процеси розпочинаються зі створення фонограми за допомогою пристрою звукозапису. Майже у всіх випадках запису (неважливо, аналогового чи цифрового) живого виконання під час концерту або у студії первинним пристроєм є мікрофон, найчастіше, це сукупність мікрофонів. Вперше подібний запис був здійснений 1948 року, коли фірма

«Columbia records» випустила вінілову платівку з Концертом для скрипки мі-мінор Фелікса Мендельсона у виконанні Ната-на Мільштейна в супроводі оркестру Нью-Йоркської філармонії. Не занурюючись у тонкощі виготовлення вінілової платівки, від-значимо, що відбитки звукових хвиль, що лунають в залі під час концерту, закарбовуються у вінілі у процесі пресування кожної такої платівки. Коли потім цю платівку використовують для програвання музики, то в повітрі утворюються звукові хвилі, які є сукупністю окремих звукових частот, з яких складається цілісна картина музичного твору. Різні частоти закарбовані у графічних 3D-формах або канавках, що мають різну протяжність і утворюють той самий спіральний жолобок, уздовж якого рухається голка програвача; при цьому гучність є залежною від їхнього розміру, який зумовлений амплітудою звукової хвилі. Отже, стає зрозумілим, що існують певні кількісні обмеження щодо того, який обсяг музичного матеріалу може бути розміщеним на вініловому диску діаметром 12 дюймів. Кожне обертання диска відбувається протягом 1,8 секунди. Але далі склад-ніше, бо кількість канавок залежить від того, які частоти і які амплі-туди передають основний зміст того чи іншого музичного твору. Навіть не проводячи розрахунків, можна зрозуміти, що, припустимо, у випадку, коли записується тиха мелодія у виконанні інструмента, який звучить у верхньому регістрі, кількість канавок на вініловій платівці може бути значно більшою, ніж у разі, коли треба записати контрабас або литаври, які разом грають потужно і гучно. Це тому, що низькі частоти великої амплітуди потребують створення жолобка суттєво більшої ширини. Таким чином, чим більший розмір канавки, тим меншу їх кількість можна розмістити на вініловому диску.

Своєю чергою, якщо музика містить багато низьких частот або є вельми гучною, – а саме такою є більшість сучасної музики, – то зрозуміло, що на вініловому диску стає зовсім небагато місця для розміщення музичного матеріалу потрібного обсягу. Однак існує ще одна неприємність, пов'язана з аналоговим форматом вінілової платівки. Коли амплітуда є досить високою, а частота низькою, як щойно було згадано, то голка втрачає можливість дотримуватися 3D-рельєфу канавки жолобу, бо він є надто великим, і навіть починає

перестрибувати певні ділянки платівки. Для того, щоб запобігти цьому явищу, треба ретельно центрувати басы в стереопанорамі під час створення фінального міксу. Чимало неприємностей для вінілової платівки створюють високі частоти, і тут також існує фундаментальна проблема. Досить прикрим явищем є виникнення сибілянтів, коли утворюється додатковий шиплячий звук, притаманний вимовлянню літери «с». Таке трапляється тоді, коли мікроскопічні деталі рельєфу канавки жолобу є настільки дрібними, що виявляються меншими від конуса або еліпса голки. Виникає так званий «серфінг», і це спричиняє помітне спотворення звуку. Щоб запобігти вищезгаданим проблемам, у ті часи, коли з'явилися перші вінілові платівки, групою дослідників і інженерів було запропоновано так званий стандарт фонокорекції RIAA (Howard, 2009), ідея якого полягає в тому, щоб суттєво змінити частотну характеристику, додавши до рівня гучності високих частот десь приблизно 20 Дб, а рівень гучності низьких частот зменшити на 20 Дб. І в такому викривленому вигляді музичний матеріал записується на вінілову платівку. Якби цього рятувального механізму не було розроблено, то стандартна платівка дозволяла б розміщувати музичні твори тривалістю не більше п'яти хвилин. Для компенсації цього викривлення частотної характеристики під час програвання обов'язковим є використання додаткового спеціалізованого пристрою – підсилювача, який робить зворотне перетворення, тому він так і називається – фонокоректор. Це є та ціна, яку доводиться сплачувати за збільшення ємності поверхні вінілової платівки в декілька разів; однак із застосуванням фонокорекції одна сторона платівки вже може містити в середньому до 25 хвилин музики.

На перший погляд, тут вимальовується доволі сумна картина технології звукозапису з використанням вінілу як середовища, де зберігаються перлини світової музики, що виконувалися в різні часи відомими музикантами й оркестрами.

Однак, як свідчать дослідження, різниці в якості аудіопрोगравання між аналоговим і цифровим форматом звукозапису по суті немає, тому що вухо і мозок людини не оснащені для того, щоб відчувати різницю між ними, якщо програвання відбувається на тому ж

самому обладнанні з використанням високоякісних компонент (Meyer & Moran, 2007).

Цього достатньо щонайменше для того, щоб викрити хибне уявлення, що цифрові формати звукозапису начебто поступаються аналоговим і не можуть забезпечити високого рівня якості, як вважають деякі аудіофіли. Наразі доволі цікавим є питання про те, чому люди, обізнані у цих концепціях, все ж таки віддають перевагу саме вінілу. Частково у цьому відіграє певну роль фактор ностальгії, тобто якісь асоціації, що викликають емоційні почуття з минулого і відповідне відчуття комфорту. Утім, слід відзначити, що вініл, навіть той, який зроблений за допомогою цифрових міксів під час мастерингу, сьогодні має певні звукові відмінності завдяки технологічним обмеженням, розглянутим вище.

За роки, що минули від 1982-го, коли з появою першого комерційного програвача аудіо компакт-дисків, запропонованого фірмами *Sony* і *Philips*, розпочалася новітня ера цифрового звуку, відбулися великі зміни в індустрії звукозапису. Виявилось, що раптово зникли традиційні для вінілового формату технологічні обмеження, й, завдяки цьому, одразу у цифрових музичних записах розпочалося поступове збільшення рівня гучності, вони стали більш компресованими, а також помітно зріс рівень гучності низьких частот, тобто басів, і це стосується не тільки бас-гітари (Dredge, 2013). Сутність компресії полягає в тому, що звукові хвилі стискаються таким чином, щоб відносно тихі місця зробити більш гучними, водночас гучні місця зробити тихішими. Як кінцевий ефект подібних маніпуляцій, спостерігається те, що фонограми стають гучнішими, галасливішими і бруднішими. Переважна більшість комерційних записів сучасної музики зазнала наслідків «війни гучності», яка примушувала звукоінженерів збільшувати її рівень, щоб іти в ногу з конкуруючими компаніями звукозапису. Це також призводило і до збільшення рівня компресії музики, у результаті чого, як вважають деякі фахівці, втрачаються тонкі нюанси і дрібні деталі живого виконання.

Такий напрям розвитку стандартів звукозапису викликав хвилю критики з боку відомих звукоінженерів і виявився також додатковим поштовхом у бік вінілу для поціновувачів аудіо. Певна кількість

людей віддає перевагу вінилу саме із цієї причини, тобто тому, що музика, призначена для розповсюдження на цих носіях, має «імунітет» проти зайвої компресії і «війни гучності», відповідно, має більше нюансів, які сприймаються досвідченим вухом музиканта або аудіофіла. Насправді ж, ця сама інформація, ці дрібні нюанси можуть бути записаними і доступними також у цифровому форматі; отже, якщо врахувати, що аналоговий і цифровий формати забезпечують рівноцінну якість звучання, то переваги щодо вибору того чи іншого формату – це просто особисті переваги конкретної людини.

Щодо цифрового формату, який сьогодні є панівним, то ситуація розвивається таким чином, що деякі експерти в галузі звукової інженерії збентежені і ставлять запитання стосовно поганої якості аудіо, й чому ті, хто його готує, нічого не здатні із цим вдіяти (Mellor, 2023). Річ тут у тому, що більшість людей, які люблять музику і люблять її слухати, не дуже переймаються питаннями якості аудіовідтворення. Якщо вони чують музику – мелодію, ритм, гармонію і текст пісні, – то це все, що їм потрібно. Але все ж таки для певної частини меломанів цього недостатньо, і вони, як правило, віддають перевагу музичним записам, де якість аудіо є високою або, принаймні, максимально гарною, наскільки це можливо в межах особистого бюджету і зручності. Заради цього люди купують акустичні системи, високоякісні аудіокомпоненти для авто, досить дорогі навушники тощо. Далі обирають джерело постачання музики: це може бути стрімінг, прямі завантаження, CD, вініл і навіть аудіокасети. Але неможливо отримати той чудовий звук, якого хочеться, і це не можна якимось чином змінити. При цьому неважливо, наскільки багато було сплачено за програвач, цифроаналоговий перетворювач, акустичні системи, – все одно бажаної якості досягти неможливо. У чому ж тут причина?

Подивимося уважніше на такі джерела музики, як аудіо-CD і некомпресований стрімінг. Тут у плані якості аудіослухачі отримують можливість максимально наблизитися до оригінальних студійних «майстрів», тобто до тих фонограм, які було виготовлено в результаті фінального міксу. І все одно аудіо виявляється поганим. Чому? Передусім, напевно, мова про ті студійні «майстри», які були

зроблені, починаючи із другої половини 90 років. Хто першим розпочав «війну гучності», нині неважливо (хоча й це добре відомо). Важливо, що її підхопили інші, і досить швидко всі провідні світові студії звукозапису почали застосовувати збільшені рівні компресії та гучності й гіпертрофовані низькі частоти. І тепер усі опинилися в заручниках цієї технологічної пастки. Як з неї вийти – незрозуміло.

До того ж, численні армії експертів у спеціалізованих журналах, присвячених обговоренню аудіосистем *Hi-Fi*, указують хибні причини цього явища і, як порятунок, пропонують просто купувати все новіше і новіше, більш коштовні аудіокомпоненти, нові програвачі, нові цифро-аналогові перетворювачі (DAC), підсилювачі, акустичні системи, з'єднувальні кабелі, загалом багато чого – саме так працює непрямий маркетинг у суспільстві споживання. Але це не допомагає, бо проблема – «вище по течії», вона – на самій студії звукозапису, там, де експерти зі своїми порадами для кінцевих споживачів не мають жодного впливу. Аудіофонограму вже було спотворено на етапі її виготовлення. Якщо послухати зізнання фахівців, які добре розуміються на виробничому процесі створення фонограм, то стає зрозумілим, що існують конкретні місця, де відбувається оце спотворення.

Як приклад, розглянемо процес запису творчого продукту традиційного рок-гурту, де є вокалісти, гітари, клавішні інструменти і барабани. У традиційній студії звукозапису зазвичай є три учасники процесу запису: це, власне, сам гурт, інженер звукозапису і продюсер. Головне завдання інженеру звукозапису – забезпечення того, щоб усі звуки музичних інструментів та вокалу були записані з максимально можливою точністю, отже, для цього він повинен знайти місця, де розмістити мікрофони, щоб досягти найкращого результату. Роль продюсера – отримати від музикантів той максимальний рівень виконання, на який вони здатні, і переконатися в тому, що звук, записаний аудіоінженером, дійсно збігається з тим, що звучить наживо під час виконання музичного твору. Це досить спрощена картина, але у цілому вона дає розуміння процесу звукозапису, у результаті якого музичний матеріал потрапляє на мультитрековий рекордер, що ним у будь-якій сучасній студії є DAW (*digital audio workstation*, тобто аудіоцифрова робоча станція) – програмне

забезпечення, що є доволі складним інтелектуальним продуктом дуже високої якості.

Що відбувається далі? У старі часи інженер звукозапису одразу зробив би мікс під наглядом продюсера. Але сьогодні все проходить інакше: мультитрековий запис потрапляє до спеціалізованого мікс-інженера, і це перше місце, де речі починають змінюватися на гірше. Тут треба дати деякі пояснення, бо не можна уявляти цього спеціалізованого міксінженера як якогось злого демона, навпаки, зазвичай, це досвідчений музикант, він знає всі тонкощі процесу звукозапису і, таким чином, може використати свої знання і досвід для створення чудового міксу. Але він цього не робить, тому що отримує зарплатню від студії звукозапису і повинен виконувати певні інструкції. А ці інструкції мають приблизно такий вигляд: «зробіть мікс таким, щоб він був схожий на ось це». А те «ось це» виявляється альбомом чи записом, який останнім часом мав великий комерційний успіх. І виникає такий собі ланцюг комерційно успішних записів, який простежується аж до першого, того самого, з якого почалися «війни гучності».

Отже, мультитрековий запис потрапляє до міксінженера, який діє спільно з інженером із мастерингу, і тут також існують процеси, де речі спотворюються. Насамперед – це кліпінг. Кліпінг трапляється, коли рівень сигналу занадто високий і він перевищує можливості електроніки. Тоді верхівки хвильових форм у буквальному сенсі обрізуються, і це спричиняє динамічні спотворення і додаткові високочастотні гармоніки. У всіх підручниках з аудіомастерингу написано, що кліпінг – це погане явище, якого потрібно уникати, бо інакше запис стає брудним і нерозбірливим. За часів аналогового звукозапису фонограми теж колись були брудними, але згодом, завдяки розвитку технологій шумозаглушення, вони досягли піку у плані чистоти звучання. Однак потім, попри успіхи у цьому напрямі, після переходу на цифрові носії, інженери вирішили повернутись до того, щоб толерувати звукове забруднення, бо це одночасно дозволяло робити фонограми гучнішими.

Інженер із мастерингу, який далі долучається до справи, теж є дуже досвідченим фахівцем із музичним бекграундом. Але інженер із мастерингу також отримує зарплатню від компанії звукозапису, і

тому вимушений з розумінням ставитися до побажання адміністрації зробити так, щоб «було схоже на ось це». До того ж, зазвичай трапляється так, що, коли стереомікс вже начебто готовий і далі з ним нема чого робити, втручається хтось ще, бо часто вважається корисним враховувати іншу думку. І починається подальше полірування фонограми день за днем. Фірма звукозапису хоче отримати новий хіт, як, наприклад, той, який вже став хітом раніше.

Чому подібні побажання виявляються руйнівними? Для їх виконання застосовують велику кількість різноманітних плагінів, що забезпечують, наприклад, гармонійне посилення, розширення стереопанорами тощо, але ж це все – евфемізми для заміни слова «спотворення». «Теплий ламповий звук» – це теж евфемізм, і правильно було б говорити «спотворення». Таким чином, усі ці плагіни додають певну кількість спотворення. І хоча в аналоговому форматі ефект *distorsion*, тобто «ефект перевантаження», зовсім не означає, що звук поганий, ба більше, контрольована кількість подібного перевантаження звучить приємно, у цифровому форматі перевантаження призводить до забруднення.

Цікаво, що свого часу аудіоінженери боролися за те, щоб мінімізувати викривлення звуку, і досягли у цьому чималих результатів, знизивши його до величини, меншої за 0,1%, коли огріхи звучання почути неможливо. Цифрове аудіо із глибиною квантування 24 біти може забезпечити рівень спотворення менше 0,001%, що фактично означає абсолютну чистоту звучання. Таким чином, логіка інженерів із мастерингу виявляється доволі дивною, бо вони намагаються повернути викривлення і перевантаження звуку назад до фонограми, а для цього в їх розпорядженні сьогодні існує дуже багато інструментів.

І це ще не все. На фінальному етапі застосовують так звані «лімітери» (обмежувач) «цегляної стіни», який контролює, щоб рівень сигналу не вийшов за межі технологічної спроможності обладнання. Задум щодо застосування цього, так би мовити, аварійного засобу полягає в тому, що останній має бути запобіжником на випадки окремих стрибків амплітуди сигналу, які трапляються доволі рідко, але потребують автоматичної корекції. І тоді вмикається червона лампочка, що дорівнює сигналу тривоги. Піддаючись наполегливим

проханням керівництва фірми звукозапису в постійному намаганні зробити фонограму більш гучною, інженер із мастерингу змушений збільшувати рівень сигналу все дужче і дужче. Тоді червона лампочка обмежувача «цегляної стіни» блимає безперервно. Але байдуже: хто цим переймається? Головне, що завдяки досягненню максимальної гучності фонограми фірма заробляє гроші. І хай йому грець, тому мистецтву, яке втрачається, коли фонограма стає забрудненою...

Висновки.

Отже, сьогодні коло осіб, які беруть участь у створенні музичного продукту, значно розширилося але, на жаль, це розширення відбулося за рахунок збільшення кількості проміжних ланок загального ланцюга, який веде від композитора та виконавців до готової фонограми, яка потрапляє на споживчий ринок. Водночас загальна кількість виробничих ланцюжків зі створення музичної продукції радикально скоротилася, що призвело до утворення певних монополій. Цей процес почався в середині 1990 років, і найбільш гостро монополізація вдарила по рок-музиці, що призвело до її помітного занепаду, хоча певних наслідків зазнали й інші музичні жанри.

Сумна реальність загального конкурентного змагання за збільшення гучності полягає в тому, що воно є *безглуздим*, бо кожен користувач, кожен слухач має регулятор гучності на власному пристрої і, відповідно, може встановити рівень гучності таким чином, щоб досягти максимального комфорту під час прослуховування музики.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Cakebread, C. (2017). Thanks to streaming, Americans are listening to more music than ever before. *Business Insider*, 08 Nov. URL: <https://www.businessinsider.com/technology-is-changing-the-way-americans-listen-to-music-2017-11> [in English].
- Dredge, S. (2013). Pop music is louder, less acoustic and more energetic than in the 1950s. *The Guardian*, Nov. 25. URL: <https://www.theguardian.com/technology/2013/nov/25/pop-music-louder-less-acoustic> [in English].

- Friedlander, J. P. (2021). Year-end 2020: RIAA Revenue Statistics. URL: <https://www.riaa.com/wp-content/uploads/2021/02/2020-Year-End-Music-Industry-Revenue-Report.pdf> [in English].
- Howard, K. (2009). Cut and Thrust: RIAA LP Equalization. *Stereophile*, 32(3), 53–62. URL: http://www.stereophile.com/features/cut_and_thrust_riaa_lp_equalization/index.html [in English].
- Mellor, D. (2023). Why your audio is bad and why you can't do anything about it. *Audio Masterclass*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=j_sa915TD-o [in English].
- Meyer, E. B. & Moran, D. R. (2007). Audibility of a CD-Standard A/D/A Loop Inserted into High-Resolution Audio Playback. *Journal of the Audio Engineering Society*, 55(9), 775–779 [in English].
- Savage, M. (2016). Music streaming boosts sales of vinyl. *BBC News*, 14 April. URL: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-36027867> [in English].
- Wang, Amy X. (2019). Album Sales are Dying as Fast as Streaming Services are Rising. *Rolling Stone*, Jan. 3. URL: <https://www.rollingstone.com/pro/news/album-sales-dying-as-fast-as-streaming-services-rising-774563/> [in English].

Serhii Vorontsov

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Physical and Mathematical Sciences, Associate Professor,
the Department of Composition and Orchestration
e-mail: vorontsov@num.kharkiv.ua
ORCID iD: 0000-0002-9396-0726

Modern information technologies in the music industry

Statement of the problem.

The article studies the range of issues related to the activities of music creators in today's conditions and the effects of objective and subjective factors caused by radical changes in sound recording technology on the one hand, and the demands the consumer market on the other. Today, the vast majority of music distributed in the world is digital. The Internet has changed not only the ways in which music is consumed, but also the volume of that consumption (Cakebread, 2017) and even the music itself (Dredge, 2013). The situation is impressive: according to statistics for 2020 (Friedlander, 2021), in the music market of the United States of America, streaming services have already reached the level of 83%, while sales of physical

media, CDs, are several times inferior to this figure. However, despite the dominance of digital music content, sales of vinyl records have maintained an upward trend in recent years (Savage, 2016).

Objectives, methods, and novelty of the research.

Attention is focused not only on the technologies used to record and distribute music. The conditions in which all participants in the process of creating and listening to modern music find themselves today, both consumers and those who are “on the other side” – musicians, sound engineers, music producers, whose activities have undergone significant changes under the influence of development digital technologies, also required its discussions. The purpose and novelty of our research is to draw the attention of a wide audience to the problems that exist today in the activities of specialists involved in the process of creating musical sound recordings.

Research results.

The causes and consequences of the so-called “loudness war”, which began in the mid-nineties by dividing music recordings into “old” and “new” music, are considered. The signal level in older recordings of music has “gaps”, waves, peaks and dips, and this reflects the mood swings inherent in the person, which are conveyed in the music. Today’s commercially successful soundtracks are an almost flat signal line at maximum volume all the time, where every hit of the bass drum only pushes this level further into the red sector. The result is something “flat” and lifeless, compared to which “old” music seems to “breathe” more freely and constantly change. It is amazing, that this practice of sound processing still continues, despite the extensive capabilities of digital technology to minimize sound distortion and the growing popularity of streaming services such as Spotify and others, where volume normalization is enabled by default. It is sad, that major labels – sound recording studios – promote this kind of product and, at the same time, suppress the work of art, making recordings colorless and uninteresting.

Conclusion.

The circle of people involved in the creation of a musical product has expanded significantly, but unfortunately this expansion has occurred at the expense of an increase in the number of intermediate links in the overall chain on the path from the composer and performers to the finished phonogram that reaches the consumer market. At the same time, the total number of those production chains for the creation of musical products has radically reduced, leading to the formation of monopolies. This process began in the mid-1990s, and monopolization hit rock music most acutely, leading to its noticeable decline, however, other musical genres also suffered certain consequences.

As for the reality of the overall competition to increase the volume is that latter is pointless, because each user, each listener has a volume control on their own device and can accordingly set the volume level in such a way as to achieve maximum comfort when listening to music.

Keywords: *digital audio; sound recording; vinyl record; phonogram; loudness wars; compression level.*

Стаття надійшла до редакції 20 червня 2024 року

ДЛЯ НОТАТОК

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Виходить з 1998 року

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

ВИП. XXXVI (36)

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 5.10.2024 р. Формат 60 x 84 1/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 10,01. Обл. вид. 10,1.
Тираж 100 прим.



ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛІВСЬКОГО

