

ISSN 2519-4143

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
The Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

**АСПЕКТИ
ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА
ASPECTS OF HISTORICAL MUSICOLOGY**

**Збірник наукових статей
Collection of Research Papers**

Заснований у 1998 році

Founded in 1998

**Випуск | Issue
XXXIX (39)**

**Харків | Kharkiv
2025**

УДК 78.03
UDC 78.03

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (*Протокол № 12 від 27 червня 2025 року*)

Recommended for publication by the Academic Council of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (*Protocol No. 12 of June 27, 2025*)

Свідчення про державну реєстрацію: **KB № 23370-13210IP від 24.05.2018 р.**

Ідентифікатор медіа: **R30-02499.**

Certificate of State Registration: **KB № 23370-13210IP of 24.05.2018.** Media identifier: **R30-02499.**

«Аспекти історичного музикознавства» – рецензоване наукове фахове видання з вільним доступом, яке засноване та видається Харківським національним університетом мистецтв імені І. П. Котляревського з 1998 р.

Видання включено до категорії «Б» «Переліку наукових фахових видань України» в галузі мистецтвознавства (спеціальність 025 – Музичне мистецтво (B5)), 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.

Видання підтримує політику відкритого доступу (тип ліцензії – *Creative Commons*). Мови публікації – українська та англійська. Статті рецензуються членами редколегії і зовнішніми незалежними експертами, проходять подвійне «сліпе» рецензування і перевірку на плагіат засобами сервісу «Turnitin».

Вебсайт збірника | Collection website: <https://aspekty.kh.ua/>

Електронна адреса редакції | Editorial email: hnum.nauka@gmail.com

Редколегія підтримує політики Elsevier та COPE | The editorial board supports the policies of Elsevier and COPE: <https://www.elsevier.com/authors/policies-and-guidelines>; <https://publicationethics.org/files/u7141/1999pdf13.pdf>

Автори несуть повну відповідальність за зміст статей, добір, точність наведених фактів, цитат, власних імен та іншої інформації.

The authors are fully responsible for the content of the articles, as well as the choice, accuracy of the facts, citations, proper names and other information.

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

Editors-compilers: Larysa Rusakova, Yaroslava Serdiuk

Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XXXIX (39). Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2025. 324 с. ISSN 2519-4143

A 90

Aspects of historical musicology: collection of scientific articles. Issue XXXIX (39). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; ed.-compilers L. Rusakova & Ya. Serdiuk. Kharkiv: KhNUA, 2025. 324 p. ISSN 2519-4143

Пропонований збірник демонструє сталий інтерес науковців до історичної та сучасної проблематики української музичної культури (1 розділ), зокрема представленої харківськими «контекстами» (2 розділ), а також охоплює різноманітні аспекти світової музичної практики у її національних вимірах (3 розділ). Видання адресоване музикознавцям-науковцям, аспірантам і студентам мистецтвознавчих спеціальностей та може бути цікавим любителям мистецтва.

The proposed collection demonstrates the continued interest of scholars in the historical and contemporary issues of Ukrainian musical culture (section 1), in particular represented by Kharkiv “contexts” (section 2), and also covers diverse aspects of world musical practice in its national dimensions (section 3). The publication is addressed to art historians-scientists, graduates and students of art specialties and may be of interest for the art lovers.

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

Чернявська Маріанна Станіславівна (Chernyavska Marianna) – кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна, <https://orcid.org/0000-0002-8379-5536>

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Адамонісне Рута (Adamoniene Ruta) – доктор філософії, професор Університету Миколаса Ромеріса, Директор Інституту загальних та соціальних компетенцій, Вільнюс, Литва; <https://orcid.org/0000-0003-4025-2213>

Говорухіна Наталія Олегівна (Govorukhina Nataliya) – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, ректор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна; <https://orcid.org/0000-0003-3100-9035>

Карвашевська Моніка (Karwaszewska Monika) – доктор мистецтвознавства, професор, Музична академія імені Станіслава Монюшка, Гданськ, Польща; <https://orcid.org/0000-0001-6455-0421>

Качмарчик Володимир Петрович (Kachmarchyk Volodymyr) – доктор мистецтвознавства, професор кафедр дерев'яних духових інструментів та теорії і історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Київ, Україна; <https://orcid.org/0000-0002-1877-9767>

Копелюк Олег Олексійович (Kopeliuk Oleh) – кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з науково-педагогічної роботи та міжнародних зв'язків Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна; <https://orcid.org/0000-0002-0428-1538>

Ніколаєвська Юлія Вікторівна (Nikolaievska Yuliia) – доктор мистецтвознавства, професор, проректор з науково-педагогічної, творчої роботи та інноваційної діяльності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна; <https://orcid.org/0000-0002-7256-4214>

Ракочі Вадим Олександрович (Rakochi Vadim) – доктор мистецтвознавства, доцент Цюрихського університету мистецтв, Швейцарія – Україна; <https://orcid.org/0000-0003-4025-2213>

Рощенко Олена Георгіївна (Roshchenko Olena) – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна; <https://orcid.org/0000-0002-6048-6335>

Савченко Ганна Сергіївна (Savchenko Hanna) – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна; <https://orcid.org/0000-0002-9845-0450>

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; <https://orcid.org/0000-0002-5982-8983>

Шаповалова Людмила Володимирівна (Shapovalova Liudmyla) – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна; <https://orcid.org/0000-0002-9407-7337>

Шьонінг Катерина (Schöning Kateryna) – доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник (історичне музикознавство), Інститут музикознавства Віденського університету, Відень, Австрія; <https://orcid.org/0000-0003-1270-4294>

EDITOR IN CHIEF

Chernyavska Marianna – PhD in Art Studies, Professor, Vice-rector for research at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine; <https://orcid.org/0000000283795536>

EDITORIAL BOARD

Adamoniene Ruta – PhD, Professor, Mykolas Romeris University, Director of the Institute of general and social competences, Vilnius, Lithuania; <https://orcid.org/0000-0003-4025-2213>

Govorukhina Nataliya – PhD in Art Studies, Professor, Rector of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Honored Art Worker of Ukraine, Kharkiv, Ukraine; <https://orcid.org/0000-0003-3100-9035>

Karwaszewska Monika – Dr. habil. In Art Studies, Full Professor, Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk, Gdańsk, Polska; <https://orcid.org/0000-0001-6455-0421>

Kachmarchyk Volodymyr – Dr. habil. in Art Studies, Full Professor, Professor of the Departments of Woodwind Instruments and Theory and History of Musical Performance of the P. I. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine, Kyiv, Ukraine; <https://orcid.org/0000-0002-1877-9767>

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; <https://orcid.org/0000-0002-0428-1538>

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; <https://orcid.org/0000-0002-7256-4214>

Rakochi Vadim – Dr. Habil. in Art Studies, Docent of the Zurich University of the Arts, Switzerland – Ukraine; <https://orcid.org/0000-0003-4025-2213>

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; <https://orcid.org/0000-0002-6048-6335>

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; <https://orcid.org/0000-0002-9845-0450>

Sandu-Dediu Valentina – Dr. Habil. in Art Studies, Professor of Musicology, National University of Music in Bucharest, Rector of New Europe College, Institute for Advanced Study, Bucharest, Romania; <https://orcid.org/0000-0002-5982-8983>

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; <https://orcid.org/0000-0002-9407-7337>

Schöning Kateryna – Dr. Habil. in Art Studies, Head of scientific projects (Post-doc, Senior), University Lecturer (Historical Musicology), Institute of Musicology, University Vienna, Vienna, Austria; <https://orcid.org/0000-0003-1270-4294>

ЗМІСТ

Розділ 1.

Українська музична культура

Кохан Л. Й.

Трансформація народної традиції в опереті «Чорноморці» М. Лисенка та М. Старицького як експериментальний зразок української музичної драматургії: жанрово-інтонаційний аналіз	9
---	---

Стахевич О. О.

Вокальна лірика Наддніпрянщини в соціокультурному просторі 20–30 років XX століття	30
--	----

Селінський П. В.

Особливості інтонаційної драматургії камерної кантати Володимира Зубицького «Діду мій, дударіку»	47
--	----

Тарновецький І. І.

Композиторська інтерпретація старовинних жанрів у гітарній творчості Валентина Задоянова	68
--	----

Розділ 2.

Харківські контексти

Воскобойніков Ф. В.

Актуалізація піснеспівів з Ірмолою Стефана Глобчастого в сучасній богослужбовій практиці	84
--	----

Стрілець А. М.

Харківський міський театр народної музики «Обереги» та його концепція відтворення традиційної культури України	107
--	-----

Дмитриченко А. В.

Функції брас-секції в мистецькій концепції регі-альбому «SKOVORODANCE»	129
--	-----

Розділ 3.

Історія та сучасність у світовому музичному мистецтві***Тищенко К. М.***

Театр Сан-Карло в історії бельканто: історія та сучасність	147
--	-----

Янь Сіхань

Типологізація жіночого сопрано в європейському оперному мистецтві XVII–XIX століть: від універсалізму до спеціалізації	161
--	-----

Вальтіна М. О.

Традиційне та новаторське в опері Дж. К. Менотті «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!»	176
--	-----

Потоцький С. Г.

Шляхи розвитку польського фортепіанного романтизму в «постшопенівську добу»	196
---	-----

Лисичка О.М.

Становлення кантатно-ораторіальної творчості Едварда Елгара на «етапі спроб»	217
--	-----

Шнирєва А. Є.

«El Polifeto de Oro» Реджинальда Сміта Бріндла: специфіка втілення програмного задуму	239
---	-----

Хань Вей

Концерт для саксофона в системі жанрів європейського інструментального мистецтва: типологічний аспект	257
---	-----

Чжу Фендайцзяо

Принципи звуковисотної організації в камерно-вокальних творах Сан Тонга	276
---	-----

Чернявська М. С., Чжан Гуанцзянь

Образ Китаю в «Айлао Рапсодії» Чжан Чжао для фортепіано з оркестром	299
---	-----

TABLE OF CONTENTS

Section 1.

The Ukrainian musical culture

Liudmyla Kokhan

Transformation of folk tradition in operetta “Chornomortsy” by M. Lysenko and M. Starytsky as an experimental example of Ukrainian musical drama: genre-intonation analysis	9
---	---

Oleksandr Stakhevych

Vocal lyrics of the Dnieper region in the socio-cultural space of the 20 ^s and 30 ^s of the 20 th century	30
---	----

Pavlo Selinskyi

Peculiarities of intonation dramaturgy of V. Zubytsky’s chamber cantata “My grandfather, dudaryk”	47
---	----

Ihor Tarnovetskyi

Composer’s interpretation of early music genres in V. Zadoianov’s guitar works	68
--	----

Section 2.

Kharkiv contexts

Fedir Voskoboinikov

Actualisation of the hymns from the Irmologion by Stefan Hlobchastyi in modern liturgical practice	84
--	----

Andrii Strilets

Kharkiv City Theatre of Folk Music “Oberehy” and its concept of reproducing the traditional culture of Ukraine	107
--	-----

Artem Dmytrychenkov

The functions of the brass section in the artistic concept of the reggae album “SKOVORODANCE”	129
---	-----

Section 3. History and modernity in world musical art

Kyrylo Tyshchenko

Teatro di San Carlo in the history of *bel canto*: past and present 147

Yan Sihan

Typologization of the female soprano in European opera from the 17th to the 19th century: from universalism to specialization 161

Maria Valtina

Traditional and innovative elements in G. C. Menotti's opera «Help, Help, the Globolinks!» 176

Stanislav Pototskyi

The Development Paths of Polish Piano Romanticism in the “Post-Chopin” Era 196

Oleksandr Lysychka

Formation of Edward Elgar's cantata-oratorical works in the “stage of trials” 217

Anastasiia Shnyriova

“*El Polifemo de Oro*” by Reginald Smith Brindle: specificity of implementation of the program plan 239

Han Wei

The Saxophone Concerto within the Genre System of European Instrumental Music: A Typological Perspective 257

Zhu Fengdaijiao

Principles of pitch organization in the chamber-vocal works of Sang Tong 276

Marianna Chernyavska, Zhang Guangjian

The image of China in Zhang Zhao's “Ailao Rhapsody” for piano and orchestra 299

Розділ 1.

УКРАЇНЬСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА

УДК: 792.5:792.2] (477.43/25) "1873/1898"(091)

DOI 10.34064/khnum2-39.01

Liudmyla KokhanKharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art,
PhD, Senior Lecturer, the Department of Stage Speech;

B. M. Lyatoshynsky Kharkiv Music Professional College,

Teacher of the highest qualification category of the Cycle Commission "Singing"

e-mail: kokhan.luda@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-4954-1804

**Transformation of folk tradition in operetta "Chornomortsy"
by M. Lysenko and M. Starytsky as an experimental example
of Ukrainian musical drama: genre-intonation analysis**

The operetta "Chornomortsi" ("Black Sea residents") is one of the innovative plays of 19th-century Ukrainian musical dramaturgy. Mykola Lysenko and Mykhailo Starytsky attempted to incorporate Ukrainian worldview principles and mental archetypes into the operetta genre despite the prohibition on conceptual national genres. The purpose of this research is to study the operetta "Chornomortsi" by M. Lysenko and M. Starytsky as an experimental example of Ukrainian musical drama, which, under genre restrictions and cultural pressure, realizes the ideas of national identity through symbolism, mythologizing, song tradition and sacralized images. The synthesis of the everyday plot and the deep philosophical and ethical basis, which is revealed through musical symbolism, genre-thematic polyvalence and intonation-semantic saturation, is substantiated. The special chronotope of the fictional Black Sea coast as an artistic model of the national world, functioning according to the usual rules of Cossack life and morality, is analyzed. It is established that the main concept of the work unfolds around the idea of Cossack glory as the embodiment of dignity, love, honor, will and collective consciousness of the people. It is determined that the musical dramaturgy of the operetta is aimed at rethinking the folk tradition in the context of the genre restrictions of the era. The use of allusions to the work of Taras Shevchenko and Ivan Kotlyarevsky, the symbolization of tonal and harmonic means, the typification of characters as carriers of mental archetypes are traced. Through the analysis

of the overture and vocal numbers, the functioning of the leitmotifs of dishonor, repentance and rebirth, which give the operetta a philosophical content, is revealed. In the center of the plot is the collective image of the Black Sea residents (in Ukrainian: Chornomortsi) as the personification of the national spirit. It is stressed that particular attention is given to the song's function in arranging the interior dramaturgical space, detecting psychological motivations, and mythologizing reality. It has been demonstrated that "Chornomortsi" is more than just a comedy show; rather, it is a rich artistic manifesto with a strong ideological message that uses musical theater to preserve and spread Ukrainian spirituality.

Key words: operetta "Chornomortsi"; Mykola Lysenko; Mykhailo Starytsky; Ukrainian operetta; musical dramaturgy; Cossack glory; national identity; folk song; archetype; sacred chronotope; genre and intonation analysis.

Statement of the problem.

Modern Ukrainian musicology is increasingly turning to the understanding of the national cultural heritage through the prism of ideological content and symbolic content of works of the period of cultural pressure and prohibitions. In this context, the operetta "Chornomortsi" by Mykola Lysenko and Mykhailo Starytsky appears as a landmark work that, under strict genre and thematic restrictions, reveals the deep ideological imperatives of the Ukrainian people. Despite the formal genre affiliation to light comedy operetta, the work represents a complex system of national archetypes conveyed through music, word and dramaturgical structure. However, a comprehensive study of the musical dramaturgy of "Chornomortsi", in particular symbolism, tonal semantics, mythological allusions and the role of song material, still remains fragmentary in the scientific discourse. This necessitates a detailed analysis of this work not only as an artistic phenomenon of its time, but also as a conceptual code of national self-awareness.

Recent research and publications. Currently, the process of forming a research paradigm of the life and work of outstanding domestic personalities of the nineteenth century continues. Modern science is trying to rethink the artistic phenomena of this period, bringing to the fore the issues of national identity, which are extremely relevant for the cultural

progress of the era. Based on an analysis of M. Lysenko's folkloristic activity, L. Kokhan (2020) argues that the composer's work was greatly influenced by the study of folk music and that M. Lysenko's folkloristic activity positively impacted the development of Ukrainian theater as a musical and dramatic art form. M. Nazarenko (Назаренко, 2019) analyzes the writer's work, in particular his operetta "Chornomortsy", in the context of national ideology and imperial discourse. V. Vlasov (Власов, 2021) devoted a section to literature, theater and musical art in his textbook, where he covers the activities of M. Starytsky and M. Lysenko under censorship restrictions. K. Lisniak (Лісняк, 2021) examines the issues of authorship and plagiarism in the context of M. Starytsky's work. Many researchers (Балюк, Кузьміна, & Токмilenko, 2022) note that in the context of the ban on Ukrainian historical genres, Lysenko resorted to codifying the national myth through music. O. Volosatykh (2022) demonstrated that the development of a new national professional theater for drama and music benefited from the folklore element of M. Starytsky's work. Ukrainian and foreign musicologists (Pylatiuk, 2024) represent a wide range of studies of M. Lysenko's work covering the various aspects of his creative activity in the broad context of the cultural, artistic, and socio-political life of the region and European composer schools.

As we can see, the operetta "Chornomortsy" by Mykola Lysenko and Mykhailo Starytsky remains insufficiently studied, which became the basis for choosing the topic of our research.

The purpose of the research is to explore the transformation of folk tradition in the operetta "Chornomortsy" by M. Lysenko and M. Starytsky as an experimental example of Ukrainian musical drama. The following ***tasks*** must be completed in order to accomplish this goal.

1. To examine the cultural and historical background of M. Lysenko and M. Starytsky's operetta "Chornomortsy" production.
2. To determine the features of the musical dramaturgy of the work in the conditions of genre and censorship restrictions.
3. To reveal the meaning and symbolism of the main images of the operetta through musical characteristics.

4. To investigate the role of the Cossack archetype as the defining core of the musical structure.

5. To identify the specifics of symbolization and psychologization in musical material.

6. To characterize the use of folk song motifs and their functional role in dramaturgy.

7. To determine the artistic significance of operetta as a stage in the formation of national Ukrainian musical dramaturgy.

Research methodology. As a research tool, genre-intonation analysis was used, which was aimed at identifying the meaningful structure of the work, its musical and dramatic features, as well as tracking the means of artistic embodiment of the Cossack archetype, which is the spiritual basis of the Ukrainian mentality. Besides, an interdisciplinary approach was used in the study of the operetta, in the synthesis of the following methods:

- musicological analysis – structural, genre, harmonic and thematic analysis of musical numbers, analysis of texture, leitmotifs, intonations and tonal symbols;

- literary analysis – comparison of the semantic load of songs with the works of T. Shevchenko and I. Kotlyarevsky, identification of ideological and semantic allusions;

- culturological approach – interpretation of the work as a carrier of mental archetypes of Ukrainian culture: Cossacks, glory, dignity, love, moral purity;

- psychoanalytic interpretation – the introduction of elements of psychologization through the internal conflicts of the characters, the musical transmission of emotional states;

- mythopoetic analysis – the creation of a symbolic artistic chronotope of the Chornomoria as an imaginary space for the sacralization of Ukrainian identity.

Thus, the research methodology is based on the synthesis of formal musicological analysis with a deep semantic and cultural-historical reading

of the operetta, which makes it possible to consider the work as a tool of national self-identification under censorship restrictions.

Presentation of the main material of the study.

The operetta “Chornomortsi” became the first completed stage project of a young tandem – composer M. Lysenko and playwright M. Starytsky. The masters were looking for a way to bring Ukrainian theatrical art into the world of high ideas, universal values, and to raise the dignity of the national spiritual heritage. However, in 1872 they were forced to do it in the genre of operetta, since censorship allowed only light comedy plays in the Ukrainian language.

The development in the overture is directed from doubt, tragic expectations of the blows of fate caused by the disgraced actions of the heroes, through the process of overcoming, the struggle (the main part) for the bright and majestically beautiful, the harmonious (the side part), from the lost honor and dignity (transition-development to the coda) to the return of glory and greatness, the establishment of life balance and the restoration of worldview imperatives (coda).

In the musical dramaturgy of the operetta, one can feel the composer’s desire to sacralize the semantic concepts of the Cossack archetype in stable structural features: God, glory, will, faithful love, thought. The actions of the characters show the perniciousness of the desacralization of spiritual values, which can lead to an unhappy life, lost fate, and death. Belonging to the Cossacks, like an invisible force¹, supports the life of the peasants, gives meaning to their existence, encourages them to be reasonable, philosophically treat life, and do good. In the first half of the work², along with the exposition of the images of the Black Sea residents (in Ukrainian:

¹ The first appearance of the Cossack principle is associated with the choral song of this almost subconscious “invisible force” “Hey, huk, mother, huk” (In Ukrainian: “Hey, huk, maty, huk” (Лисенко, 1956) – song No. 3 (Лисенко, 1920: 15–16)). After Marusia’s question “But where can I find Ivan?” the remark: “You can hear a song from afar.”

² In the musical dramaturgy of the operetta, there is a synthesis of three figurative and thematic spheres (archetypal – this is Cossack glory, lyrical – love, family and ceremonial – fragments of a wedding action).

Chornomortsi), there is a reflection worldview canons of the community. And Marusia is a “Cossack daughter” (Старицький, 1989: 14), who has a “Cossack soul” (ib.: 11), and Ivan, who “<...> in addition to love, you also need to gain fame! The Cossack cause is <to support...>” (ib.: 14), the centurion Tupysia and a young brother of Ivan Ilko, Natalka and Tsvirkunka, Yavdokha Drabynykha – everyone lives according to the order and custom inherited from the times of Cossack valor, valor, nobility and knightly honor. A generalized understanding of the image of the Cossacks, which is the source of existence of the Chornomortsi, their moral purity, is conveyed through the musical world of the characters’ songs.

Despite the different vocal numbers, there are features that give them a common flavor, ideological cohesion, and unite them into a single semantic Cossack circle. The concentration of the musical characteristics of the Cossack image as a sacred imperative can be found in the choirs of the Cossacks No. 3 (Лисенко, 1920: 15–16) and No. 8 (ib.: 24). Among them:

- the theme of the campaign, the fight against enemies;
- reliance on the genre of *duma* and song-march;
- choral presentation with elements of subvocal polyphony (“Hey, huk, maty, huk”, No. 3) (ib.: 15–16) and folk polyphony (unisons in cadences in “Cossacks whistled” (in Ukrainian: “Zasvystaly cosachenky”, No. 8) (ib.: 24);
- the key of *F minor* (a symbol of a road, a campaign, a stranger in an operetta) and *C minor* (a symbol of Cossack glory);
- intonation relief of the melody, which is transmitted to other characters (individualization of the intonations of a pure octave and a pure fourth and a pure fifth, which in other songs are associated with the images of a Cossack or a Cossack girl, an enlarged second as a sign of tragedy).

Marusia also joins this Cossack sphere (the theme of separation due to the campaign in song No. 1 in *F minor*) (ib.: 13), and Tsvirkunka with tragic “Dumka” in the same *F minor* (song No. 9 “A strong wind blows in the field”) (in Ukrainian “Stohne viter vilnyi v poli”) (ib.: 25–26) – reflection on Marusia’s reminiscences on saying goodbye to her

sweetheart³. Glory and will as indispensable components of the Cossack image are revealed in Ivan's Song No. 5 "Oh and you, Cossack" (in Ukrainian: "Oh i ty, kosache") (ib.: 18–19). The polyphonic texture, unfolding in a strophic manner, resembles a mental representation that drives the motivation and intonation of the words (as seen in melismatic chants for "will" and "Cossack glory"). Common characteristics in the Cossack realm of the piece include the symbolic keys of *E-flat major*, *C minor*, and *F minor*. In the subsequent farewell duet of Marusia and Ivan, the theme of Cossack glory continues to develop, highlighting their separation due to the campaign and the acknowledgment of divine providence over human fate: in the primary *C minor* section, there is an unexpected transition to *F minor*, featuring a distinctive reduced fifth-sixth chord that pinches a small second – an anticipation that resolves into a sixth chord doubling the expressive third degree on the phrases "God's merciful", and "Pray" (8th bar (ib.: 21)).

The optimistic and entertaining sphere of the Cossack temperament is also associated with the key of *F*, but in a *major* key. In Ilko's Song No. 7 "The Cossack is going to the Kuban" (in Ukrainian: "Yide kozak za Kuban") (ib.: 23), duet No. 10 of Ilko and Tsvirkunka "Is he really not a Cossack?" (in Ukrainian: "Chy vin spravdi ne kozak") (ib.: 27–31) the perky heroic intonations of pure octaves, fourths and fifths are reinterpreted in the dance rhythms of the "Cossack", "hopak", "blizzard", humorous lyrics and sprawling instrumental constructions between verses, when the characters dance⁴.

An important component of the life of Chornomortsi is family relationships. Glory and love are what a Cossack gains for a happy life. The family-ritual dramaturgical plan is demonstrated in a fragment of the wedding ceremony. With Tsvirkunka's song No. 18 "I'm going home"

³ The mourning mood is enhanced by the terrible and ambiguous image of the eagle in *B-flat minor* (recall the predatory semantics of the eagle in the myth of Prometheus).

⁴ Natalka's song No. 2 opens the "humorous" sphere "O, nenko, nenko" (Лисенко, 1920: 14).

(in Ukrainian: “Dodomu yidu”) (ib.: 39–41), the scene of matchmaking, unraveling of the braid begins (Tsvirkunka's song No. 20 “You swim, you swim, drake” (in Ukrainian: “Ty plyvy, plyvy selezniu”) (ib., 1920: 42), the bachelorette party (the girls’ choir of friends No. 21 “Oh, mother dove, my beauty” (in Ukrainian “Oi, matinko-holubonko, roskoshe moia”) (ib.: 43–45). The prevailing *G minor*, the use of the Hutsul mode (Dorian with elevated IV and VI degrees in song No. 20 “You swim, you swim, drake” (in Ukrainian: “Ty plyvy, plyvy selezniu”) (ib.: 4), the sad mood is typical for the rites of farewell to maidenhood before marriage. The shades of lamentose melodies of the wedding ceremony are enhanced by mentions of Yivha Tsvirkunka about her unfortunate fate (Song No. 18 “I’m going home “ (in Ukrainian: “Dodomu yidu”) (ib.: 39–41). But the introduction of *G major* (the final verse of song No. 18), dance rhythms indicate an optimistic ending to matchmaking, a happy wedding. Humorous character of Yivha (song-toast (address) to her husband, “God bless my old man”) (in Ukrainian: “Pozdorov, Bozhe, moho staroho”), No. 19 (ib.: 41) and a cheerful disposition seems to dispel the vague moods that hung over Marusia, Kulyna, Kabytsia and Ivan. She, as a real folk heroine-Cossack, a Black Sea’ woman, sincerely sympathizes with Marusia’s grief (“A strong wind blows in the field”) (in Ukrainian: “Stohne viter vilnyi v poli”), No. 9 (ib.: 25–26) and Kulyna (“Oh, oh, moia nenko!”), No. 23 (ib.: 52)⁵ and portends a happy ending-denouement, since in the Chornomoria, where everything happens according to the “glorious” Cossack customs, they will not allow the disgrace, grief and death of the Chornomortsi.

Ambiguous in the operetta is the image of Kharko Kabytsia. He is the bearer of the conflicting “dishonored” principle, betrayed love, and

⁵ Song No. 9 “Stohne viter vilnyi v poli” – a thought that constitutes a reflection on Marusia’s reminiscences, and therefore sounds in her key – *F minor* (Лисенко, 1920: 25–26). The sympathy and understanding of Kulyna’s grief occurs immediately after her arioso (song No. 23) (Лисенко, 1920: 52) in its key – *B minor*, which is the key of misfortune and orphanhood. Both numbers are similar in emotional and semantic load. It is as if a response to the thoughts of the unfortunate girls, sympathy and clarification of the situation from the standpoint of folk morality, the correct “glorious” Cossack custom.

through the song you can observe the stages of his “re-education”. Portrayed by Tsvirkunka as a deceiver and heartless seducer of Kulyna, he appears as a herald of grief and separation: “Well, this is no longer Cossack!” – Ilko shouts about this (ib.: 19). And in the next musical characteristic – a frivolous song No. 11 “Oi zdorova, divchynonko, chia ty?”, the first movement of which sounds in the key of separation – *D minor*, his role is a reveller and a drunkard. In the piano part, the leitmotif of “dishonor” is contrapunctuated by an accent – a chromatized move that disturbs the diatonic balance of the song and comes into conflict with it (bars 8–12 (ib.: 32)).

At the same time, the use of the Cossack mode with high IV and VI degrees, in *D major* in the second part of the song (which had a heroic meaning in the code of the overture) reminds of the Cossack essence of Kharko, overshadowed by his sinful actions. The satirical features presented here are amplified in the second song of Kabytsia (No. 12) “Along the road, bug, bug” (in Ukrainian: “Po dorozhi zhuk, zhuk” (Лисенко, 1920: 33). The humorous, danceable, but at the same time Cossack *F major*, the dotted rhythm, which seems to reflect the drunken gait of a man who stumbles at every step, and the melody, intonation close to the song of the chosen one from “Natalka Poltavka” by I. Kotlyarevsky “Oh, under the cherry tree” (in Ukrainian: “Oi pid vyshneiu”) about an old suitor-groom, give the image even more comedy. The song “Po dorozhi zhuk, zhuk” is repeated again in the third scene (song No. 24) (ib.: 33) during the appearance of Kabytsia and becomes its leitmotif.

With the development of the image of the “disgraced” Kharko Kabytsia, the contradictory features of his nature appear more and more strongly. In a frivolous song No. 15 “My father told me” (in Ukrainian “Kazav meni batko”) (ib.: 36–37), performed in *F major*, already in the introductory part, elements of imitation inherent in the Cossack “musical dictionary” appear. Melodic undertones also occur in the chorus. But here the “mischievous” chromatization of the accompaniment is still palpable, which indicates an internal mental disorder (bars 10–13 (ib.: 36)). In the instrumental conclusion, where the comic effect of the repetition of one

intonation is created (as if the tongue is braided), the melodic major gives it a special character. Approaching Marusia's door, Kabytsia wants to "wake her up with a song" (Старицький, 1989: 28). And here his musical image changes radically. He addresses the Cossack daughter with a Cossack song No. 16 "Maksym Cossack Zalizniak" (Лисенко, 1920: 37). A musical story about Cossack glory with invocation quarts at the heart of the melody combines *F major* and *D minor* colors (an unexpected end to the victorious, confident diatonic major march in *D minor*).

After Marusia's resolute refusal, Kabytsia recalls the meeting with Kulyna, the conversation with Natalka and sings sadly "Hey, the Cossack got drunk, got drunk" (in Ukrainian: "Hei, zapyv kozak, zapyv") (song No. 17) (ib.: 38). The lonely figure of an aged Cossack who could not find personal happiness evokes sympathy and regret. This song, which became the fundamental theme of the operetta overture, ends the exposition of the Cossack principle. *F minor* with colorful colors of harmonic major during the deviation into a parallel key due to the minor subdominant, the subvocal-polyphonic texture of the introduction and conclusion, the improvisational thought type of melody at a respectful pace of unhurried reflection, the image of a horse⁶ – a faithful companion of a lonely Cossack – create a thematic reprise, summarize the preliminary unfolding of the characteristics of the Chornomortsi – worthy descendants of the Cossacks.

Another heroine characterized by "disgrace" and tragic loneliness, is Kulyna Kuchuhurivna. She is not a Chornomorka. Came from the city of Samara. Kabytsia initially perceives she as an appearance from the other world⁷. The girl is a stranger in the Cossack world of fame and love, so she expresses her feelings not in song form, like other inhabitants of the Chornomoria, but in the urban romance and arioso style.

⁶ The image of the horse – the only friend of the Cossack – is also heard in other songs: in Ivan's song "Oh, and you, Cossack" (No. 5) (Лисенко, 1920: 18–19), Ilko "A Cossack Rides for the Kuban" (No. 7) (Лисенко, 1920: 23).

⁷ "Hei, maro! <...> Zhyn, satano!" – a frightened "Cossack" shouts (Старицький, 1989: 22).

Her pleading speech “Forgive me, my mommy” (in Ukrainian: “Prosty mene, moia nene”) (By the way, the song has number No. 13!) (ib.: 34–35) full of cantilena turns based on the descending filling of the ascending sixth, acquires an even more poignant character due to the emphasis on the intonation of the increased second in the vocal and instrumental parts (last bar (ib.: 34) – first bar (ib.: 35)). The key of *D minor*, which is a sign of separation in the operetta, seems to indicate the commonality of the unfortunate fate of Kabytsia and Kulyna – separated, lonely, disgraced, deprived of God’s support⁸.

Next dramatic aria “Oh, mother dove” (in Ukrainian: “Oi, matinko holubonko” (song No. 22) (ib.: 46–51) – the only extended solo opera number in the work⁹. Written in the “orphan” key of *B minor*, it begins with the descending chromatic leitmotif of “mental disorder”, “disgrace” from the overture, which also sounds in the music of Kharko Kabytsia. The fast tempo, the syncopated rhythm with short pleading intonations reproduce the effect of lack of air during sobs. And the rhythmic uniformity of constructions resembles the sounds of a supplication spell. Kulyna turns to Yavdokha Drabynykha (Marusia’s mother) in a state of affect. Intonations with chromaticisms, including small seconds, give the musical expression even more poignancy. In the middle section, short-term enlightenment (“My dear years” (in Ukrainian: “Lita moi dorohii” (ib.: 48) is in *D major*¹⁰) is replaced by a terrible reality (“I divchynu doviv, nenko, do zahynu” (ib.) – *G minor*). Hopelessness, longing, the threat of self-destruction force the poor girl to pray to Drabynykha again and again for mercy and salvation (reprise). This number – the culmination of the line

⁸ After the main part of the overture in *D minor*, this key appears in the song of Ivan, who sings about the threat of separation (song No. 4 “Oi zijdy, yasen misiaysiu”). Here it becomes a sign of possible irreparable grief: “<...> enemies // want to separate us” (the last bars (Лисенко, 1920: 17)) and heralds the appearance of these “evil people” – Kharko Kabytsa, for whom *D minor* is the main one.

⁹ The form of the aria is complex three-part with an accurate reprise.

¹⁰ *D major* after the overture also appeared only in the song of Kabytsa “Oi, healthy, girl” (in Ukrainian: “Oi, zdorova, divchynonka”) (No. 11) (Лисенко, 1920: 32–33).

of tragic love and “dishonor” – becomes an important turning point in the dramaturgy of the work. Just after the song “Oi, matinko holubonko” both the fate of Kulyna and the fate of Marusia change: both find happy love. A reflection on the emotional “outburst” in Kulyna’s soul was echoed by the song of Yivha Tsvirkunka No. 23 “Oh, oh, moia nenko” (ib.: 52). The musical image of Kulyna is completed by the trio No. 25 (ib.: 53–55), where her romance intonations are combined with the Cossack motifs of Kabytsia into a single melody.

In the final part, the musical dramaturgy of “Chornomortsi” is characterized by a combination of reprise of musical material with elements of synthesis of three main lines: Cossack, lyrical-tragic and family-ritual. It begins with the song of Kabytsia No. 24 (ib.: 33). After the spiritual rebirth of a man and his recognition of the unrighteousness of his actions¹¹, there is an active tonal-harmonic, thematic, timbre unity and synthesis of intonation plans of Cossack glory and dignity, virtue, destitute love, dishonor, and family-ritual, folk. Thus, in trio No. 25 Kabytsia, Kulyna and Ilko (ib.: 53–55) the lyrical-tragic and the Cossack-humorous are combined. Wide quarto-fifth moves in *F major* at the beginning of the melody are combined with romance lyrical intonations in *D minor*, in cadence (it is in these keys that a variant of this theme sounds in the reprise of the overture to the operetta. As a result of the happy union of suffering souls, chromatic turns disappear from the texture, and the harmonious balance between the diatonism of the melody and the accompaniment is restored. In the wedding march No. 26, the affirmative *G major* – a sign of happy love and marriage – is combined with the intonations of the melodic major inherent in the melody of Kabytsia (bars 7–8 (ib.: 56))¹².

¹¹ “Good people! Mr. Otaman! Forgive me...” and then – a return to Cossack honor and glory in the words of the centurion Tupytsia: “And what is not a Cossack? Did I not tell you that he had a sincere soul? Well, thank you, brother, for supporting the knightly honor” (Старицький, 1989: 44).

¹² The wedding march is a kind of response to song No. 15 “My father told me to get married” (Лисенко, 1920: 36–37). Intonation turns with a melodic major seem to throw a

After the wedding of Kabytsia and Kulyna¹³, attention is again focused on the fate of Marusia and Ivan. In the duet of Marusia and Tupytsia No. 27 “Oh, drink, mother, the water” (“Oi, pyi, mamu, tuiu vodu”) (ib.: 57–59) painful expectations of an unfortunate fate (romance intonations in *G minor*) seem to be “illuminated” by the mention of the dear (*B-flat major* and pure fourth and major sixth on the word “sweet” – bars 5, 13) (ib.: 58). *B-flat major* seems to be the final song (No. 31) of Yivha Tsvirkunka with choir, which mentions the happy union of Marusia and Ivan in a couple (ib.: 63–64).

The next two numbers are the wedding choir of the bridesmaids No. 28 “An ermine flew through the garden” (in Ukrainian: “Letiv hornostai cherez sad” in *G major* (ib.: 59) and the duet of Natalka and Ilko No. 30 “Oi, svat dobryi” in *C major* (ib.: 60–61) – renew cheerful wedding moods. Their sound sets off an important plot twist – the denouement. Ivan returns from the campaign. And here in the musical dramaturgy there is a final synthesis of family-ritual, lyrical and Cossack motifs (duet of Ivan and Tsvirkunka No. 30 “Oi, zarzhy, zarzhy, voronyi koniu” (ib.: 62)). The simultaneous sound of the wedding song (Dorian *G minor* with a high IV degree) and the lyrical male song are united by the motives of glorification of God and fate, which gave the young people a new meeting. Performed without instrumental accompaniment, it is perceived as a special final sign of musical dramaturgy – a symbol of the restoration of the integrity of the sacred Cossack archetype in the unity of all its principles: glorious masculine, lyrical tender feminine and the power of Divine guidance¹⁴ and fate.

semantic bridge between the wishes of the father (No. 15) and the marriage of the son (No. 26) (Лисенко, 1920: 56).

¹³ Which means, first of all, within the framework of the symbolic system of operetta, the return of Cossack honor, glory and dignity.

¹⁴ The tonal zone Sol – G – acquires additional connotations in the operetta and can symbolize the image of the Divine (G – Ge – G-lord). This symbolism is embodied only fragmentarily and does not acquire a complete leittonal meaning. It is palpable in songs

Song of Tsvirkunka with choir No. 31 “Oi nadinu cherevyky” (*B-flat major*) (ib.: 63–64) and the final three-part chorus No. 32 “Slava” (*G major – C major – G major*) (ib.: 65–67) is the summary code of the operetta. All the Chornomoria residents gather here to celebrate the happy ending of dramatic events¹⁵ and remind of the main Cossack imperatives that make life on the Black Sea coast happy – glory and love.

In dramaturgy, work on two plans for the development of the plot is tangible. The first one, verbal, was focused on the censorship of that time: scenes with drunk Chornomortsi, matchmaking, and a happy resolution of a domestic conflict were supposed to get permission to stage the play. In the second – musical – with the help of folk songs and its processing, M. Lysenko creates an original artistic system, the purpose of which is to exalt the basic spiritual values of the Ukrainian people, to show the purity and nobility of ordinary people. The ideological reference point for the composer was the poetic word of T. Shevchenko. The motives of glorification of the Cossacks and Cossack glory, which acquire a complex multifaceted interpretation in the poet's work, constitute the main core of the dramaturgy of the work, a kind of sacred imperative – the basis of being¹⁶. The Chornomortsi exist on the imaginary land of the Chornomoria according to the laws of the Cossack system, according to which thoughts and deeds must be correlated with knightly glory, honor, dignity in any manifestations of existence and life situations. The main conflict unfolds in moral terms and concerns various aspects of the Cossack glory and the conflict of the glorious and the disgraced (Kabytsia, Kulyna). Dishonor, a violation of Cossack honor and dignity, leads to a bitter fate, causing suffering, and can even cause death.

No. 19 “Pozdorov, Bozhe, moho staroho” (*G major*) (Лисенко, 1920: 41) and No. 30 – the song of Ivan and Tsvirkunka (*G minor*) (Лисенко, 1920: 62).

¹⁵ The song of Tsvirkunka resembles the final verses characteristic of the vaudeville genre, in which the plot twists and turns are summed up.

¹⁶ It was at this time that M. Lysenko was actively working on the music for “Kobzar”, and therefore carefully studied and analyzed the texts of the great poet.

While the primary narratives focus on two couples – Ivan and Marusia, and Kabytsia and Kulyna – the significance of the collective representation of the Chornomortsi as embodiments of the folk archetype of Cossack glory is the central concern for composer M. Lysenko and playwright M. Starytsky in this piece. Therefore, along with the vocal characteristics of the main characters, many songs are performed, at first glance, by secondary characters: Natalka sings three, Ilko is involved in four numbers. Yivha Tsvirkunka is an unfortunate young woman who, however, never gets upset – a real record holder for the number of musical numbers: as many as six! Her image seems to reflect the “voice” of the people – suffering, but capable of survival thanks to a cheerful disposition, native song, dance and deep spiritual traditions.

The main moral imperatives of the Chornomortsi are typified in the images of the main characters: Marusia is faithful love and the desire to fight for personal happiness¹⁷, Ivan is the embodiment of Cossack honor, dignity and glory. Kabytsia and Kulyna, who for a while “leave” the zone of the Cossack way of life (Kabytsia because of drunkenness, the sin of adultery, Kulyna because of betrayed love), return to the river of normal life – to a glorious life on the Chornomoria by the forces of the community.

To implement a rather large-scale plan, the composer M. Lysenko had rather limited means. Therefore, he resorted to the techniques of mythologizing, symbolization, psychologization of musical material, which made it possible to give individual structures – elements of dramaturgy and stylistics – a three-dimensional ambiguous content. Mythologizing is manifested through certain techniques, namely:

- creating a special chronotope with imaginary time and space that operates only within this artistic system;

¹⁷ In this image, the influence of the image of the main character of the play "Natalka Poltavka" by I. Kotliarevskyi is noticeable.

- sacralization of mental folk archetypes (Cossack glory – freedom – honor, mother – ancestor¹⁸, devoted love);

- appeal to the collective subconscious as the basis for the survival of the people.

The symbolization consists in the following:

- typification of artistic images – carriers of certain ideas (Marusia – faithful love, Ivan – Cossack glory, Tsvirkunka – “people’s conscience”));

- introduction of a certain significant diatonic scale (a sign of harmony, consent) and its chromatization (invasion of an alien chaotic destructive principle);

- the use of tonal symbolism, the connection of the choice of tonalities with the intonation of the word, giving tonal spheres a pronounced semantic significance;

- the use of leitintonations with certain semantic symbolism (intervals of a pure octave, a pure fourth – motifs of a Cossack and a girl; turns of melodic major associated with the image of Kabytsia; a descending melodic course along chromaticisms with tense harmony – a sign of disorder and debauchery);

- appeal to semantic allusion (Kabytsia’s song “Po dorozhi zhuk, zhuk” is a veiled musical version of the song “Oi pid vyshneiu” by the chosen one from I. Kotlyarevsky’s opera “Natalka Poltavka”).

Elements of psychologization we find:

- In the introduction of songs of a reflective plan – “thought to thought”: songs of Tsvirkunky No. 9 “Stohne viter vilnyi v poli” (Лисенко, 1920: 25–26) on the condition of Marusia and No. 23 “Oh, oh, moia nenko” (ib.: 52) about Kulina’s mood;

- in the use of the technique of musical “anticipation of the situation”: Ivan’s romance No. 4 “Oi ziidy, yasen misiatsiu” (ib.: 16–17) about the

¹⁸ There are six songs in the operetta with an appeal to the mother. In the end, it is Yavdokha Drabinykha, although she does not have vocal numbers, who decides the fate of both Marusia and Kulyna.

premonition of separation from the sweetheart because of unkind people sounds in the key of the “unkind” Kabytsia – *D minor*.

The operetta “Chornomortsi” by M. Lysenko and M. Starytsky was the first one for young masters, but a bold, significant step towards creating modern national Ukrainian musical drama.

Conclusion.

1. The operetta “Chornomortsi” appeared under censorship restrictions, when the use of the Ukrainian language was allowed only in light stage genres. In response to these challenges, Lysenko and Starytsky embodied deep national ideas in the genre of operetta, covertly glorifying the ideals of Cossack glory, morality, loyalty and spiritual strength of the Ukrainian people.

2. The musical dramaturgy of the work is characterized by multi-layeredness: a combination of everyday, lyrical, tragic and heroic plans. Through the overture, vocal numbers and their tonal and harmonic structure, development from doubt and disgrace to harmony, glory and moral renewal is realized.

3. Each character has their own musical characteristic, which reflects not only their individual traits, but also deeper ideological contexts. For example, Ivan symbolizes Cossack honor, Marusia – loyalty, Kabytsia – the path from dishonor to purification, Tsvirkunka – “people’s conscience”.

4. The glorification of the Cossacks permeates the entire work, both conceptually and musically. Through the images of heroes, song intonations, choral scenes, genre stylizations, an imaginary picture of the Cossack world is conveyed, living in the hearts of ordinary people of the Chornomoria as a spiritual guide.

5. The work is full of symbolism – from tonalities to melodic turns. For example, *F minor* embodies road and longing, *C minor* – Cossack glory, chromaticisms – inner disorder. The songs not only reveal the characters, but also convey the inner state of the characters, their struggle and transformation.

6. The folk song is the basis of the musical structure of the work. Through the processing and adaptation of songs, Lysenko forms a holistic musical language of operetta, in which moral values, everyday tradition and national identity are encoded.

7. “Chornomortsi” is not just a stage work, but a significant step in the formation of national musical drama. Despite the genre lightness, the operetta carries a deep ideological content, which confirms its importance as a spiritual and aesthetic phenomenon of Ukrainian culture.

Prospects for further research. It is necessary to further study the musical text of the operetta with the involvement of musical material, analysis of musical numbers from the standpoint of modern musicological methodology, especially with an emphasis on tonal and harmonic symbols and intonation semantics. The interpretation of the operetta for new productions, adaptations and intermediate reading of the work through the prism of the present is promising for research.

REFERENCES

- Baliuk, V. P., Kuzmina, N. M., & Tokmilenko, O. V. (ed.). (2022). *Lysenko M. Talent Story (180 years since his birth)*. Poltava: V. H. Korolenko Poltava National Pedagogical University, M. A. Zhovtobriukh Library. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/handle/123456789/18687> [in Ukrainian].
- Kokhan, L. Y. (2020). Influence of M. Lysenko's Folklore Activity on the Establishment of Ukrainian Professional Musical and Drama Theater. *European Journal of Arts. Section 2. Music*, 2, 48–51 [in English].
- Lisniak, K. (2021). How Mykhailo Starytsky sued the journalist. *Chas-Time*. URL: <http://chas-time.com.ua/liudyna/yak-mikhajlo-staritskij-pozivavsya-do-sudu-proti-zhurnalista.html> [in Ukrainian].
- Lysenko, M. (1920). *Chornomortsi. Operetta in 3 acts for singing with piano*. Kyiv – Leipzig: Ukrainian edition [in Ukrainian].
- Lysenko, M. (1956). Ukrainian folk songs for choir: Hey, huk, mother, huk. L. M. Revutskyi (music editor), M. T. Rylskyi (literature editor). In *Collected works in 20 volumes*, Vol. 15, (pp. 37–38). Kyiv: Art [in Ukrainian].
- Nazarenko, M. (2019). “Except for Kobzar” by Mykhailo Starytsky (1840–1904). *Kyiv Daily*. URL: <https://kyivdaily.com.ua/tag/krim-kobzarya/> [in Ukrainian].

- Pylatiuk, I. (ed.). (2024). *Mykola Lysenko and National Schools of European Romanticism*. (Monograph). Lviv: Halych-Press. URL: https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Lysenko_Monohrafia.pdf [in Ukrainian].
- Starytsky, M. (1989). Chornomorts. In *Works in six volumes*. V. 2: Dramatic works, (pp. 5–52). Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
- Vlasov, V. S. (2021). *History of Ukraine*. Kyiv: Heneza. URL: <https://pidruchnyk.com.ua/945-istoriya-ukrainy-9-klas-vlasov.html> [in Ukrainian].
- Volosatykh, O. (2022). Folklore in the plays of Mykhailo Starytsky as the basis for the formation of the Ukrainian music and drama theater. *Aspects of historical musicology*, 26, 7–21 [in Ukrainian].

ЛІТЕРАТУРА

- Балюк, В. П., Кузьміна, Н. М., & Токміленко, О. В. (уклад.). (2022). *Лисенко М. Історія таланту (180 років від дня народження)*. Полтава: Полтавський національний педагогічний університет ім. В. Г. Короленка, Бібліотека ім. М. А. Жовтобрюха. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/handle/123456789/18687>
- Власов, В. С. (2021). *Історія України*. Київ: Генеза. URL: <https://pidruchnyk.com.ua/945-istoriya-ukrainy-9-klas-vlasov.html>
- Волосатих, О. (2022). Фольклор у п'єсах Михайла Старицького як підґрунтя становлення українського музично-драматичного театру. *Аспекти історичного музикознавства*, 26, 7–21.
- Лисенко, М. (1920). *Чорноморці. Оперета у 3-х діях для співу з фортепіаном*. Київ – Ляйпціг: Українська накладня.
- Лисенко, М. (1956). Українські народні пісні для хору: Гей, гук, мати, гук. Л. М. Ревуцький (муз. ред.), М. Т. Рильський (літ. ред.). У кн.: *Зібрання творів у 20 томах* (Т. 15, сс. 37–38). Київ: Мистецтво.
- Лісняк, К. (2021). Як Михайло Старицький позивався до суду проти журналіста. *Chas-Time*. URL: <http://chas-time.com.ua/liudyna/yak-mikhajlo-staritskij-pozivavsya-do-sudu-proti-zhurnalista.html>
- Назаренко, М. (2019). «Крім Кобзаря» Михайло Старицький (1840–1904). *Kyiv Daily*. URL: <https://kyivdaily.com.ua/tag/krim-kobzarya/>
- Пилатюк, І. (ред.) (2024). *Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму*. (Монографія). Львів: Галич-Прес. URL: https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Lysenko_Monohrafia.pdf
- Старицький, М. (1989). Чорноморці. У кн.: *Твори в шести томах*. Т. 2: *Драматичні твори* (сс. 5–52). Київ: Дніпро.

Kokhan, L. Y. (2020). Influence of M. Lysenko's Folklore Activity on the Establishment of Ukrainian Professional Musical and Drama Theater. *European Journal of Arts. Section 2. Music*, 2, 48–51.

Кохан Людмила Йосипівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри сценічної мови,
викладач вищої кваліфікаційної категорії Циклічної комісії «Спів»
Харківського музичного професійного коледжу імені Б. М. Лятошинського
e-mail: kokhan.luda@gmail.com; ORCID iD: 0000-0003-4954-1804

Трансформація народної традиції в опереті «Чорноморці» М. Лисенка та М. Старицького як експериментальний зразок української музичної драматургії: жанрово-інтонаційний аналіз

Постановка проблеми. З погляду музичної драматургії в опереті «Чорноморці» композитору М. Лисенку та драматургу М. Старицькому за умов заборони концептуальних національних жанрів удалося втілити ментальні архетипи та філософські ідеали українців. Основним ідейним імперативом у творі постає уславлення часу козаччини як морального ідеалу, відповідного поглядам великого українського Пророка – Т. Шевченка. Головна ідея оперети передається певними засобами музичної драматургії. Її основою є психологічна характерність тематизму й семантичний полілог із фольклорними образами, а також смислова поліфонія й тонально-гармонічна та жанрова символіка. Це зумовлює необхідність детального аналізу твору не лише як мистецького явища свого часу, а й як концептуального коду національного самоусвідомлення.

Метою статті є дослідження оперети «Чорноморці» Миколи Лисенка та Михайла Старицького як зразка нової української музичної драматургії, що через символіку, міфологізацію, сакралізовані образи й пісенну традицію реалізує ідеї національної ідентичності в умовах культурного тиску та жанрових обмежень.

Методологія дослідження. До вивчення обраної теми застосовано комплексний підхід, що базується на загальнонаукових (аналіз, синтез, узагальнення), спеціально-історичних (історико-біографічний та проблемно-хронологічний), музикознавчих та логічних методах систематизації матеріалу. Разом

із цим, використано практичні (описові), а також міждисциплінарні та культурологічний підходи.

Наукова новизна дослідження полягає в міждисциплінарному аналізі, глибокій семантичній інтерпретації музики, драматургії та наративу, які виводять твір із площини побутового жанру у сферу національного художнього міфу. Уперше увагу акцентовано на міфологізації художнього хронотопу, де уявна земля Чорноморія функціонує як символ українського світогляду з опорою на архетипи козацької доблесті, любові та слави. Оперету «Чорноморці» М. Лисенка та М. Старицького уперше проаналізовано в контексті періоду становлення української музичної драматургії.

Результати дослідження. Розкрито змістово-сміслову структуру музичної драматургії. Музика оперети виконує не лише супровідну функцію, а є ключовим носієм сакрального змісту (через символіку тональностей, інтервалів), психологічного стану героїв (через інтонації, гармонії, ритми) та національної ідентичності (через використання народних жанрів – дум, маршів, весільних пісень). Узагальнено типові образи персонажів як носіїв архетипів. Дійові особи символізують певні риси: Іван виступає як уособлення козацької честі й звияги; Маруся – вірності й духовної сили; Цвіркунка – народної мудрості й гумору; Кабиця і Кулина – «знеславлених» душ, які проходять шлях очищення й повернення до громади.

Висновки. Микола Лисенко та Михайло Старицький своїм твором довели, що оперета може бути не просто комедійною виставою, а й ідеологічно насиченим мистецьким маніфестом, спрямованим на збереження та демонстрацію української духовності засобами музичного театру. За допомогою жанру оперети було здійснено спробу створення сучасної української музичної драми відповідно до народних традицій і водночас у дусі модерного мислення.

Ключові слова: Микола Лисенко; Михайло Старицький; українська оперета; оперета «Чорноморці»; музична драматургія; козацька слава; національна ідентичність; народна пісня; архетип; сакральний хронотон; жанрово-інтонаційний аналіз.

Стаття надійшла до редакції 29 квітня 2025 року

УДК 784.3:78.03/.04+316.7"192/193"

DOI 10.34064/khnum2-39.02

Стахевич Олександр Олександрович

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка,
аспірант, викладач кафедри музичного мистецтва,
e-mail: muzikant1987@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-5195-6753

**Вокальна лірика Наддніпрянщини
в соціокультурному просторі 20–30 років XX століття**

Утвердження радянської влади і встановлення тоталітарного комуністичного режиму в 1920–1930 роках значною мірою вплинуло на процеси засвоєння композиторами Наддніпрянщини європейського музичного досвіду та пошуки засобів вираження національного. Відбулася докорінна зміна художніх, стильових та образно-тематичних пріоритетів української музики, у якій стали переважати героїко-революційні образи та комуністичні ідеали. Мета статті – висвітлити образно-семантичні пріоритети вокальної лірики Наддніпрянщини в їх залежності та взаємозв'язку із соціокультурними зрушеннями 1920–1930 років. Охарактеризовано стилістичні зміни у розвитку камерно-вокальних жанрів у Наддніпрянщині зазначеного періоду, що дотепер не було предметом окремого дослідження. Установлено, що у 1920–1930 роки камерно-вокальні жанри за духом і змістом суперечили панівним настановам соціокультурного середовища Наддніпрянщини. Інтимно-ліричні настрої, камерний характер і тематика вокальної лірики були «невідповідними» офіційному радянському мистецтву, через що жанр втрачає затребуваність у виконавській та композиторській практиці. У 1930 роки в камерно-вокальному мистецтві Наддніпрянської України настає криза.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість українських композиторів; вокальна лірика Наддніпрянщини; соціокультурні виклики 20–30 років XX століття; тоталітарний комуністичний режим; вимоги радянської ідеології; жанр; стиль; семантика; національні традиції.

Постановка проблеми.

В останні роки у світовому культурному просторі, всупереч вкрай несприятливій воєнній та епідеміологічній ситуації в країні,

спостерігається сплеск інтересу до українського мистецтва, його національної специфіки, іманентних ознак, жанрових і стильових пріоритетів, змістовних вимірів та соціокультурних викликів. Загальне посилення уваги світової спільноти активізує наукові пошуки в українській академічній музичній культурі, де все ще залишаються маловивчені царини. Однією з них є тема розвитку камерно-вокальних жанрів у Наддніпрянщині¹ 20–30 років XX століття – часу буремних соціальних зрушень, драматичних колізій, трагічних особистих життєвих і творчих доль.

Перебування вокально-романсової творчості наддніпрянських композиторів у затінку наукових інтересів спричинено насамперед соціально-політичною ситуацією кінця 1910-х – початку 1920 років, а також подальшим ідеологічним тиском і заангажованістю мистецтва на наддніпрянських теренах у радянські часи. Чималу роль відігравало й те, що в цей період вітчизняні митці, покликані вести розбудову української культури і мистецтва, у першу чергу були зацікавлені у створенні масштабних композицій. Написання й виконання опер, кантат, ораторій, вокально-симфонічних полотен, з одного боку, було першочерговим завданням розвитку національного академічного мистецтва, а з другого – сприяло швидшому визнанню та матеріальному статку авторів, що значно стимулювало творчу активність.

Такий стан, порівняно з початком століття, коли камерно-вокальна музика була в пріоритеті у творчості українських митців, зокрема М. Леонтовича, М. Лисенка, П. Сениці, К. Стеценка, Я. Степового, у 20–30 роки XX століття призвів до спаду загального інтересу до неї. У цей період через «неактуальність» жанру наддніпрянські митці писали камерно-вокальні твори здебільшого «на випадок» чи до

¹ За визначенням, наданим у Енциклопедії сучасної України, «Наддніпрянська Україна – термін, що виник в умовах поділу української етнографічної території між кількома державами. Позначав українські землі, які до 1939 входили до складу Російської імперії та СРСР (інша назва – Наддніпрянщина)» (Верменич, 2020). Тобто територіально сюди входили: Харків, Київ, Вінниця, Житомир, Дніпропетровськ (тепер Дніпро), Донецьк та ін.

певних дат, за проханням друзів чи рідних, для потреб педагогічної практики. Як правило, ці композиції призначались для конкретних виконавців та для вузького кола слухачів. Це привело до значного спрощення тематики, форми та музичної мови композицій. Багато з них на концертній естраді не виконувались, багато й сьогодні невідомі музичному загалу та чекають на своє «відкриття».

Ще однією вагомою проблемою у дослідженні культурних і мистецьких надбань в Україні цього періоду стало географічне розгалуження країни, яке зумовило відмінності регіональної специфіки музичного мистецтва українських Заходу і Сходу. Вивчаючи будь-який вид чи жанр вітчизняної музики першої половини XX століття, не можна уникнути цих питань, що вкрай загострювались через різні, навіть суперечні за своєю суттю соціокультурні й політичні процеси у двох частинах країни. Відзначені особливості закарбувались і в розвитку камерно-вокальних жанрів.

Останні дослідження і публікації. Зміна стильової парадигми розвитку української музики у контексті соціокультурних процесів першої третини XX століття отримала певне висвітлення у працях українських науковців. Деякі аспекти організації та самоорганізації культурно-мистецької діяльності українського суспільства першої половини XX століття досліджував Ю. Богущкий (2012). Ґрунтовна праця М. Ржевської (2005) є однією з перших, в якій визначено межу 1920–1930 років саме як період зламу образності і семантики вітчизняного мистецтва. Трансформаційним процесам у музичному мистецтві Харкова кінця XIX – початку 20 років XX століття присвячені статті І. Ян (2009; 2010). Історико-культурні чинники формування харківської скрипкової школи кінця XIX – першої половини XX століття висвітлено в дисертації Я. Калиниченка (2025: 43–56). Характеристика діяльності Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича та побіжно української музичної культури 1921–1931 років надана в довіднику О. Бугасової (2015). Стильові трансформації в камерно-вокальній творчості окремих митців зазначеного періоду досліджувались автором цієї статті (Стахевич, 2024; 2025). Однак у цілому,

зрушення та розвиток камерно-вокальної музики Наддніпрянської України 20–30 років XX століття не були висвітлені в певній окремій праці. Отже, назріла нагальна необхідність з'ясування особливостей розвитку вокальної лірики композиторів Наддніпрянщини в контексті соціокультурних процесів і викликів доби.

Мета дослідження – висвітлити образно-семантичні пріоритети вокальної лірики Наддніпрянщини в контексті соціокультурних зрушень 1920–1930 років.

Методологія дослідження. Тематика статті потребувала застосування комплексу наукових теоретичних і практичних методів. Так, для встановлення тематичних та образних особливостей розвитку вокальної лірики митців Наддніпрянщини у контексті соціокультурних процесів 1920–1930 років використано історико-культурологічний та міждисциплінарний підходи. Для надання історично об'єктивної оцінки камерно-вокального доробку композиторів Наддніпрянської України залучено історико-порівняльний, системний, аксіологічний методи. Образно-семантична специфіка творів з'ясовувалась за допомогою їх інтерпретаційного та компаративного аналізу.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Порівняно із розвитком музичної культури в західноукраїнських землях, мистецька парадигма якої від початку XX століття до 1940 років не змінювалась, у Наддніпрянській Україні у 1920–1930 роки на процес культуротворення значно вплинуло впровадження нової державної політики та ідеологічних основ культурного будівництва СРСР. У цей час сфера «мистецької діяльності стає головним чинником у формуванні ідеологічної свідомості суспільства. За постановою РНК УСРР від 19 лютого 1921 р. “Про направлення діяльності Наркомосвіти з метою оволодіння просвітньою справою”, Головполітосвіта мала “направляти всі засоби, а особливо художні (кіно, фото, теа і т. п.) на поширення комуністичної агітації”» (Богуцький, 2012: 9).

У ці роки музичний розвиток у Наддніпрянській Україні скеровувався вимогами до масового пролетарського мистецтва, основними з яких були революційність, народність, партійність. Це позначилося

на тотальній ідеологізації всіх ланок культури, що була спрямована на пропаганду комуністичних ідеалів та вирішення завдань класової боротьби. У музичному мистецтві засобами такої пропаганди стали насамперед масштабні й масові жанри: опера, балет, ораторія, симфонічна музика, масова хорова пісня тощо. Дослідники відзначають, що «протягом 7–8 років на Україні з'явилося близько 20 нових опер та балетів» (Довженко, 1957: 197)². Це привело до того, що камерно-вокальний доробок українських митців 20–40 років ХХ століття був значно скромнішим, ніж здобутки у крупних жанрах.

Яскраво відображає цю ситуацію творчість видатного українського композитора Юлія Мейтуса (1903-1997), що торувала шляхи розвитку оперного жанру в Україні. У 1930 роки, на початку творчої кар'єри, митець звертався виключно до оперної, театральної та кіномузики³. Масштабністю відрізнялись і вокальні композиції Мейтуса цього періоду⁴. Одним із нечисленних камерно-вокальних опусів став романс Ю. Мейтуса «Життя», написаний для Всеукраїнського конкурсу музичних творів, присвяченого десятиліттю Жовтневої революції (1927). «Прорив» у романсовій творчості композитора відбувся тільки в другій половині 1950 років – часу загального зростання популярності жанру⁵.

² Серед них, зокрема, твори, що й нині посідають пріоритетні місця в репертуарі українських театральних та симфонічних колективів: опери «Наймичка», балет «Пан Каньовський», ораторія «Думка про дівку-бранку Марусю-попівну Богуславку» М. Вериківського, опера «Золотий обруч», «Урочиста кантата» для хору з оркестром, дві симфонії Б. Лятошинського, опера «Гайдамаки», п'ять сюїт для симфонічного оркестру Ю. Мейтуса, кантата-поема «Хустина», дві симфонії Л. Ревуцького, балет «Лісова пісня» М. Скорульського та ін.

³ Музика до кінострічок та вистав у театрі «Березіль»; опери «Перекоп» (1937-38), «Гайдамаки» (1940-41), «Абадан» (1942-43) (Муха, 2004: 203).

⁴ «П'ять українських народних пісень» у вільній обробці для низького голосу з оркестром, 1934; їхні версії для високого голосу з оркестром, 1937; для хору з оркестром, 1939 (там само).

⁵ Із середини 1950 років і надалі з'являються цикли Ю. Мейтуса на слова М. Джаліля (1956, 1973, 1979), А. Малишка (1962), Л. Вишеславського (1963),

Тенденції, відзначені у творчості Ю. Мейтуса, були типовими для того часу. Протягом 1920 років цю ситуацію спричиняла насамперед значна увага влади до ідеологічного та художнього спрямування музичного мистецтва. У результаті до 1930 років на територіях Наддніпрянської України була відпрацьована нова система етичних та естетичних нормативів і принципів. Це знайшло яскраве вираження в розвитку музичного мистецтва, головними завданнями якого в той час стали пропаганда офіційної ідеології та поширення серед робітничо-селянської аудиторії нової (масової) пролетарської культури.

Про це докладно пише у своїй статті дослідниця харківської музичної культури І. Ян (Ян, 2010). Зокрема, авторка відзначає, що на початку 1920 років у Харкові з метою налагодження музично-концертного життя та проведення агітаційно-пропагандистської роботи було утворено мережу культурно-освітніх організацій: робітних та фабрично-заводських клубів, народних будинків, хат-читалень тощо. При них організовувались самодіяльні гуртки, капели, оркестри чи ансамблі, робота яких включала «участь у мітингах, демонстраціях, революційних святах, <...> політичних кампаніях». Також «при цих установах існували агітхори, що влаштовували концерти, драматичні, літературно-музичні та агітаційно-пропагандистські вечори» (Ян, 2010: 37).

Стан, подібний до культурно-політичної ситуації в Харкові, був характерним для всієї території Наддніпрянщини. Яскравим свідоцтвом тому є стаття «Виконання пляну великих робіт – найкращий пам'ятник Ільчу», у якій відзначалось: «На всіх фронтах, на всіх ділянках нашого багатобарвного життя боротьби-будівництва точаться запеклі не на життя, а на смерть клясові бої <...> перемогу ми відчуваємо <...> й на фронті нацкультбудівництва, у здійсненні

Е. Межелайтіса (1964), Дм. Кедріна (1967), Є. Винокурова (1969), Лесі Українки (1971), М. Каріма (1973), К. Кулієва (1976) та окремі романи на слова Т. Шевченка, І. Франка, П. Тичини, М. Рильського, В. Сосюри, А. Малишка, М. Цветаєвої, М. Гумільова, сучасних поетів та ін. (там само: 203–204).

ленінської національної політики, яка єдина дала спроможність піднятися мільйоновим масам колись гноблених національностей <...> до творення своєї “національної формою, пролетарської змістом” культури» (Виконання пляну..., 1931: 2 [редакційна стаття газети «Мистецька трибуна»]). Важливу роль у цьому процесі відігравала діяльність численних музичних товариств і угруповань, які в зазначений період активно утворювалися на теренах Наддніпрянської України, – таких, як АСМ (Асоціація сучасної музики, 1926-1929), АРКУ (Асоціація революційних композиторів України, 1927-1929), ВУТОРМ (Всеукраїнське товариство революційних музик, 1928-1931), АПМУ (Асоціація пролетарських музикантів України, 1929-1932) та інших.

Найзначнішим та найдієвішим серед них в Україні було Музичне товариство імені М. Д. Леонтовича (1921-1931)⁶, яке відіграло колосальну роль у підтримці, розвитку та пропаганді національного музичного мистецтва⁷. Найактивніше Товариство імені М. Д. Леонтовича працювало в Харкові, який у 1919–1934 роках був українською столицею і славетним центром конструктивізму та мистецького (переважно літературного) авангарду. Отже, у художньому та культурному просторі міста знаходили втілення найновіші мистецькі тенденції та найсміливіші творчі експерименти.

⁶ Хронологія існування Товариства надана згідно з довідником О. Бугасвої (2015) і потребує уточнення, оскільки офіційно воно було засновано в 1921 році та ліквідовано в 1928 році. Після реорганізації його наступником у 1928–1931 роках в Україні стало Всеукраїнське товариство революційних музикантів (ВУТОРМ) (Ржевська, 2005: 257).

⁷ Членами Товариства імені М. Д. Леонтовича були: К. Стеценко, Я. Степовий, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, Г. Верьовка, І. Белза, М. Вериківський, П. Демуцький, М. Грінченко, Н. Городовенко, Д. Бертє, С. Тарновський, О. Вітошинський, Б. Яворський, К. Квітка, Ф. Надененко, В. Пухальський, П. Сениця, М. Скорульський, Г. Беклемішев, Ф. Блюменфельд, М. Гозенпуд, Б. Яновський, М. Тележинський та ін. (Бугасва, 2015: 9). До найпотужнішого Харківського відділення входили: В. Барабашов, Ф. Богданов, К. Богуславський, С. Дрімцов, З. Заграничний, Д. Клебанов, П. Козицький, М. Коляда, Ю. Мейтус, В. Павлович, Вс. Рибальченко, В. Ступницький та ін. (Ян, 2009: 85).

Однак з початку 1930 років із організацією централізованих творчих спілок композиторів, письменників, художників та запровадженням єдиного методу соцреалізму в мистецтві, в умовах явного тиску та звинувачень у «буржуазному націоналізмі» й подальших репресій проти його членів, Товариство імені М. Д. Леонтовича, як і багато інших неформальних мистецьких угруповань, припинило своє існування. До того ж, у радянський період діяльність і здобутки Товариства не просто замовчувались, а вважались шкідливими для формування культури комуністичного суспільства (Бугаєва, 2015: 10).

Показовою щодо впроваджуваних ідеологічних вимог була декларація «Жовтень у музику», де було викладено напрями діяльності Товариства. Основні серед них такі: «Організація всіх активно-революційних музичних сил <...> створення нових музичних цінностей <...> скерування своєї роботи у бік організаційний, науково-творчий та видавничий; створення громадської бази для роботи, об'єднавши в собі весь активний музично-революційний елемент, розгорнення широкої музично-просвітницької роботи» (цит. у Ян, 2009: 85).

Хоча в цілому в цій настанові переважає ідеологічне спрямування, однак діяльність Товариства реально була спрямована на розбудову національної культури. Зокрема, Товариство ініціювало створення симфонічних колективів та оркестрів духових і народних інструментів, крім того, за сприяння його членів при філармоніях, клубах і будинках культури функціонували численні інструментальні ансамблі як академічних, так і народних інструментів, утворювалися хорові капели та невеличкі вокальні колективи (Довженко, 1957: 69–70). Утім головним завданням офіційно було проголошено засвоєння нового радянського мистецтва та його пропаганда серед робітничого класу і селян.

Такий стан визначав новий зміст мистецьких заходів, що запроваджувалися і стрімко поширювалися в українській культурі із середини 1920 років та скеровували розвиток вітчизняної музики. Це переконливо підтверджує початкова теза «Нарисів з історії української радянської музики» В. Довженка, виданих 1957 року: «Історія музики

є не лише історією музичної творчості професіоналів-композиторів. <...> Вона зумовлена розвитком радянського суспільства, Радянської держави, величезною ідеологічною роботою Комуністичної партії в нашій країні» (Довженко, 1957: 3).

Урізноманітнення музичного життя Наддніпрянщини в цей період забезпечувалося організацією конкурсів на написання музичних творів, музичних «олімпіад», виставок, «Днів музики», конкурсів молодих виконавців тощо. Зокрема, проведення у 1926–1927 роках за ініціативою Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича «Днів музики» передбачало активну участь широких мас не тільки виконавців, а й слухачів⁸. Цьому мало сприяти виконання яскравих творів як української народної музики, так і світової класики. Крім музичних програм, такі акції супроводжувалися доповідями та лекціями, присвяченими проблемам сучасної української музики (Ян, 2010: 38).

Усне пояснення різних проявів і форм сучасного мистецтва, що часто передувало концертній програмі, загалом було необхідним для розуміння новітніх ідей і концепцій, які поширювались від початку ХХ століття. Однак у реаліях СРСР це стало інструментом ідеологічної боротьби в культурній політиці країни. Так, одним із дійових засобів цієї боротьби було обговорення стану сучасної музичної культури та анкетування слухачів, що проводилось після концертів. Зміст таких анкет цікаво описує Я. Калиниченко: «Питання анкети включали інформацію про національність, вік, соціальний стан слухача (робітник, службовець, селянин, незаможник, червоноармієць, член профспілки, вчитель, агроном, член КП(б)У (Комуністична партія (більшовиків) України), комсомолец, а також музичні вподобання реципієнта, рівень музичного досвіду “авдиторії” окремо по соціальних групах та ін.» (Калиниченко, 2025: 66). Про обов’язкові

⁸ За поданими В. Довженком статистичними даними, масове святкування Днів музики у січні 1927 року охоплювало 25 округів Радянської України, 40 міст і 120 сільських пунктів, було проведено 250 концертів, у яких виступило 15 тисяч учасників із 600 музичних організацій (Довженко, 1957: 120–121).

контроль і звітність самодіяльних колективів ідеться у згадуваній вище статті І. Ян, де констатується, що «засобом ідеологічного контролю над музичною самодіяльністю стали щорічні огляди музичних гуртків <...> з обговоренням якості та ідейного змісту репертуару» (Ян, 2010: 37).

З метою контролю здійснювалась і організація масових заходів, насамперед тих, що приурочувалися до «революційних» свят та певних дат існування нової держави⁹, а також проведення з'їздів комуністичної партії чи інших державних і суспільних установ та спілок. Зміст таких заходів і творів, які там звучали, звичайно мав відповідати ідейно-політичним принципам та «класовим» інтересам, що жорстко контролювалося з боку партійних органів.

Новим імпульсом до культурного зростання населення та розвитку музичного мистецтва на надніпрянських теренах стало відкриття радянських концертних установ. Зокрема, у Харкові в 1928 році був створений «Укрфіл» – українська філармонія, під егідою якої провадили діяльність великі хорові та симфонічні колективи, оркестри народних інструментів та капела бандуристів, уславлені струнні квартали імені Ж. Вільйома та М. Леонтовича, а з вокальних колективів – чоловічий квартет імені М. Лисенка та український концертно-вокальний ансамбль (УКВА)¹⁰ (Ян, 2010: 37).

Свого часу «Укрфіл» виявився передовою мистецькою установою, оскільки тут на професійних основах організовувалися спеціальні музичні конкурси, зокрема піаністів (1930) та скрипалів (1931) (Довженко, 1957: 123–124). Треба зауважити, що до основних критеріїв оцінки учасників конкурсів, поряд з майстерністю та професіоналізмом, входили їхні громадські якості і відповідність їхнього

⁹ Наприклад, до 20-річчя революції 1905 року (1925), до 10-річчя Великого Жовтня (1927), до п'ятиріччя створення СРСР та нових радянських республік (1927).

¹⁰ Зрозуміло, творча та концертна діяльність цих колективів була спрямована на пропаганду державних і партійних настанов. Для реалізації цього, крім музикантів, до концертних бригад входили агітатори-пропагандисти, лектори й навіть політпрацівники.

репертуару та виконавської манери «пролетарському стилю». Водночас, будь-яких конкурсів вокалістів у цей період в Україні не проводилось і камерно-вокальні твори зовсім не часто входили до програм масштабних концертних заходів (прикладом чого є вищезгадані «Дні музики»).

Утім у першій половині 1920 років у Наддніпрянщині робилися спроби активізації вокального мистецтва. Зокрема, у 1922 році видатний музичний діяч Гнат Хоткевич з метою популяризації вокальних творів сучасних композиторів організував у Харкові художньо-вокальний квартет¹¹. У зв'язку із цим І. Ян зауважує: «Протягом двох років існування квартету за ініціативою Г. Хоткевича проведені цикли оригінальних тематичних концертів, серед яких особливий громадський резонанс дістали “Вечір Т. Шевченка”, що відтворив програму першого ювілейного концерту, влаштованого в пам'ять поета студентами Харківського університету 1862 р.; “Вечір І. Франка”, поставлений в декоративній обстановці; “Концерт вокально-інструментальної музики”; “Концерт із творів Г. Хоткевича”; “Вечір вокальної музики К. Стеценка, Я. Степового, П. Сениці”; тематичні концерти “Весна в творах світових українських композиторів”, “Народна пісня – гуцульська, бойківська, лемківська, буковинська та угорська”, “Український анонімний романс ХІХ століття”, “Оперні і вокальні твори зарубіжних композиторів”» (Ян, 2009: 87).

Через два роки Г. Хоткевич ініціював створення в Харкові вокального товариства «Мітус» (1924), діяльність якого мала сприяти розвитку вокального мистецтва та його пропаганді серед широких кіл робітників і селянства. До товариства увійшли «кращі оперні сили міста: М. Литвиненко-Вольгемут, В. Баратова, О. Ніколаєвська, В. Островська, О. Ткаченко, Ю. Ткаченко, П. Цесевич, О. Тишко та інш. <...> Виконавськими силами товариства проведені цикли тематичних концертів “Зима в музиці”, “Вечори української пісні”,

¹¹ До складу ансамблю увійшли В. Образцова (сопрано), Є. Римська-Корсакова (мецо-сопрано), М. Мамін (тенор), О. Ткаченко (бас), Л. Петров (фортепіано).

на яких пролунали твори М. Лисенка, П. Сениці, Я. Степового, К. Стеценка, Г. Хоткевича, В. Костенка, Г. Артемовського, М. Коляди, М. Вериківського та інш.» (там само: 87–88). Крім того, є відомості про окремі виступи співаків з романсами на радіо чи в камерних філармонічних концертах¹². Але це не було повсякденною поширеною практикою, подібно до виконання масових пісень і маршової музики.

Вивчення камерно-вокальної творчості композиторів Наддніпрянщини ускладнюється неоднозначністю «внутрішньо» стильової ситуації, коли в перші десятиліття XX століття в цій галузі виникли два потужних напрями. Перший розвивав традиції українського класичного солоспіву, упровадженого у творчості вищезгаданих митців (М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового та ін.). Цей напрям продовжила вокальна лірика М. Вериківського, П. Козицького, Л. Ревуцького, П. Сениці та ін. Представники іншого напрямку, серед яких – В. Косенко, Б. Лятошинський, М. Рославець, М. Скорульський, Ф. Якименко, Б. Яновський та ін., опановували в камерно-вокальних жанрах новітні тенденції європейського мистецтва. Зокрема, постромантичні та неокласичні тенденції превалюють у музиці В. Косенка та М. Скорульського, експресіонізм був провідним напрямом у творчості Б. Лятошинського, імпресіонізм – Ф. Якименка, авангардні принципи – М. Рославця та Б. Яновського.

Проте до 1930 років майже кожний з названих митців, незалежно від стилістичного спрямування своєї творчості, здійснив спробу виразити засобами вокальної лірики ідеї та образи революційності, народності, комуністичні ідеали тощо. Втілення нового змісту і семантики творів (зокрема революційного пафосу, перемог радянського народу, щасливого життя в країні Рад, спираючись на інтонування народних та революційних пісень) згідно з методом соціалістичного реалізму, упровадженого радянськими ідеологами в мистецтві у 1930 роки, потребувало пошуку відповідних засобів виразності та

¹² Відомості про виконання на радіо романсів М. Скорульського наведено в іншій статті автора (Стахевич, 2024: 363).

перебудови мислення. Це спричинило кризу жанру, коли в камерно-вокальній сфері ціле десятиліття нові твори майже не з'являлись.

Таким чином, відзначена культурна ситуація в Наддніпрянській Україні підтверджує досить незначний інтерес широкого загалу того часу до камерно-вокальних жанрів. Навіть організація і проведення різного роду олімпіад чи декад, що мали на меті контроль музичної діяльності й забезпечення митців відповідним репертуаром, передбачали включення у програми цих заходів творів для масового співу, для професійних хорових колективів, для оркестрів народних і духових інструментів тощо, оминаючи камерно-вокальні жанри. Інтерес до вокальної лірики пробуджується на новому витку стильової парадигми української музики в другій половині 1950 років.

Висновки.

Отже, від початку радянської доби в музиці композиторів Наддніпрянщини перевага надається монументальним жанрам опери, симфонії, ораторії, які мали загальнодоступний масовий характер і в яких можна було переконливо втілити принципи народності, революційності, партійності мистецтва. У цьому зв'язку камерно-вокальна лірика не відповідала духу і вимогам часу, адже виконуваний репертуар мав бути переважно ідеологічного характеру та бути спрямованим на формування і активізацію музичного життя нового «пролетарського» суспільства.

Вокальна лірика і стилістично, і тематично йшла врозріз із заангажованим масовим мистецтвом, а отже, була неприйнятною для офіційної політики та ідеології. Ця чужорідність виявилась у виконавській та композиторській незацікавленості жанром. З початку 1930 років у камерно-вокальній музиці настає криза: у це десятиліття композитори Наддніпрянщини до створення романсів майже не звертаються. Маргінальність вокальної лірики зберігалася до середини 1950 років, коли вітчизняне мистецтво вступило в нову фазу соціокультурного розвитку.

Перспективи подальшого вивчення жанрово-стильових особливостей вокальної лірики Наддніпрянщини вбачаються в дослідженні індивідуальної специфіки камерно-вокальної творчості окремих композиторів, параметрів її прояву в певних творах і в різні періоди творчого розвитку митців.

ЛІТЕРАТУРА

- Богуцький, Ю. (2012). Українське суспільство першої половини ХХ століття в аспекті організації та самоорганізації культурно-мистецької діяльності. *Культурологічна думка*, 5, 7-12.
- Бугаєва, О. (2015). *Музичне товариство імені М. Д. Леонтовича (1921–1931)*. (Біографічний словник). Київ: б.в.
- Верменич, Я. В. Наддніпрянська Україна. У: *Енциклопедія сучасної України*. [Ел. ресурс]. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. <https://esu.com.ua/article-71519>
- Виконання пляну великих робіт – найкращий пам'ятник Ільїчу. (1931). *Мистецька трибуна: ілюстрований двохтижневик*. ([Електронні колекції / Колекція «Літературно-мистецькі журнали»]). <https://collection.korolenko.kharkov.com/mistecka-tribuna-1931-2/>
- Довженко, В. Д. (1957). *Нариси з історії української музики*. Київ: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної творчості України.
- Калиниченко, Я. О. (2025). *Скрипкова творчість харківських композиторів ХХ століття: історичний та жанрово-стильовий аспекти* (Дис. ... д-ра філософії). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми.
- Муха, А. І. (2004). *Композитори України та української діаспори*. (Довідник). Київ : Музична Україна.
- Ржевська, М. Ю. (2005). *На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ ст. у соціокультурному контексті епохи*. Київ: Автограф.
- Стахевич, О. О. (2024). Вокально-романсова творчість українських композиторів у стильових вимірах доби: Михайло Скорульський. *Науковий вісник НАКККиМ*, 1, 361-366. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302102>
- Стахевич, О. О. (2025). Камерно-вокальна творчість Павла Сениці у викликах українського музичного мистецтва першої третини ХХ століття. *Слобожанські мистецькі студії*, 1 (7), 108-113. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.1.20>

- Ян, І. М. (2009). Діяльність музичної інтелігенції Харкова в структурі соціокультурних процесів 20-х – початку 30-х років XX століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 15(1), 83-89.
- Ян, І. М. (2010). Трансформаційні процеси у музичному мистецтві Харкова кінця XIX – першої половини 20-х років XX століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 16(1), 34-39.

REFERENCES

- Bohutskyi, Yu. (2012). Ukrainian society of the first half of the 20th century in the aspect of organization and self-organization of cultural and artistic activity. *Cultural Research*, 5, 7-12 [in Ukrainian].
- Buhaieva, O. (2015). *Musical Society named after M. D. Leontovych (1921–1931)*. Kyiv: n.d. [in Ukrainian].
- Dovzhenko, V. D. (1957). *Essays on the History of Ukrainian Music*. Kyiv: State Publishing House of Fine Arts and Musical Creativity of Ukraine.
- Kalynychnenko, Ya. O. (2025). *Violin work of Kharkiv composers of the 20th century: historical and genre-stylistic aspects*. (PhD Thesis). A. S. Makarenko Sumy State Pedagogical University. Sumy [in Ukrainian].
- Mukha, A. I. (2004). *Composers of Ukraine and the Ukrainian Diaspora*. (A reference book). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Rzhevskaya, M. Yu. (2005). *At the turn of the times. Music of the Dnieper Ukraine of the first third of the 20th century. in the socio-cultural context of the era*. Kyiv: Avtohrad [in Ukrainian].
- Stakhevysh, O. O. (2024). Vocal and romantic creativity of Ukrainian composers in the stylistic dimensions of the era: Mykhailo Skorulsky. *National Academy of Managerial Stuff of Culture and Arts Herald*, 1, 361–366. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302102> [in Ukrainian].
- Stakhevysh, O. O. (2025). Chamber and vocal creativity of Pavlo Senytsia in the challenges of Ukrainian musical art of the first third of the 20th century. *Sloboda Region's Art Studios*, 1(7), 108-113. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.1.20> [in Ukrainian].
- The implementation of the plan for great works is the best monument to Ilyich. (1931). *Art Tribune: illustrated biweekly*. (Electronic collections/ Collection “Literary and Art journals”). <https://collection.korolenko.kharkov.com/mistekka-tribuna-1931-2/> [in Ukrainian].

- Vermenych, Ya. V. Dnieper Ukraine. In *Encyclopedia of Modern Ukraine* [Electronic source]. Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. <https://esu.com.ua/article-71519> [in Ukrainian].
- Yan, I. M. (2009). Activities of Kharkiv musical intelligentsia in the structure of socio-cultural processes of the 20^s – early 30^s of the XX century. *Ukrainian Culture: Past, Present, Development Paths*, 15(1), 83–89 [in Ukrainian].
- Yan, I. M. (2010). Transformational processes in the musical art of Kharkiv in the late 19th – the first half of the 20^s of the XX century. *Ukrainian Culture: Past, Present, Development Paths*, 16(1), 34–39 [in Ukrainian].

Oleksandr Stakhevych

Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko,
postgraduate student, teacher, the Department of Musical Art
e-mail: muzikant1987@gmail.com
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5195-6753>

**Vocal lyrics of the Dnieper region in the socio-cultural space
of the 20^s and 30^s of the 20th century**

Statement of the problem. In recent years, there has been a surge of interest in Ukrainian art, its national specificity, inherent features, genre and style priorities, and substantive dimensions. Increasing attention of the world community activates scientific research in the field of Ukrainian academic musical culture, where there are still little-studied links. In particular, the development of chamber and vocal genres in Dnieper Ukraine in the 20^s and 30^s of the 20th century requires thorough study.

Recent research and publication. The organization and self-organization of cultural and artistic activity of Ukrainian society in the first half of the 20th century was studied by Yu. Bohutskyi (2012). The work of M. Rzhevskya (2005) is devoted to the socio-cultural aspects of the development of Ukrainian music in the first third of the 20th century. The transformation processes of the late 19th – first half of the 20th century in the musical art of Kharkiv were considered by I. Yan (2009, 2010). The historical and cultural factors of the formation of the Kharkiv violin school of the late 19th – first half of the 20th century were investigated by Ya. Kalynychenko (2025). The characteristics of the activities of the Mykola Leontovych Musical Society in 1921–1931 were provided by O. Buhaieva (2015).

Objectives, methods, and novelty of the research. The author of this article highlighted stylistic changes in the vocal lyrics of individual composers, however, in general, stylistic shifts in the chamber and vocal music of the Dnieper region

in the 20^s and 30^s of the 20th century were not studied in a separate work that determines the novelty of this research. The purpose of the article is to highlight the figurative and semantic priorities of the vocal lyrics of the Dnieper region in the context of socio-cultural shifts of the 1920^s–1930^s. Biographical, historical-cultural and interdisciplinary methods and approaches were used to establish the genre-stylistic features of the vocal lyrics of the Dnieper region in the context of socio-cultural processes of the 1920s and 1930s. To provide a historically objective assessment of the chamber-vocal work, historical-comparative, systemic, axiological methods were used. Clarification of the genre-stylistic and figurative-semantic specificity was carried out using music-theoretical, interpretative and comparative analysis.

Research results and conclusion. The processes of the composers of the Dnieper region mastering European musical experience and searching for means of national expression in the 1920s and 1930s were largely influenced by the establishment of Soviet power and the totalitarian communist regime. This led to a fundamental change in artistic, stylistic, and figurative-thematic priorities in Ukrainian chamber and vocal music. The introduction of heroic-revolutionary sentiments and communist ideals in art led to the predominance of monumental and mass genres: symphony, opera, oratorio, and popular mass song. The spirit and content of chamber and vocal works did not meet the requirements of the dominant socio-cultural environment. This affected the low demand for the genre in performing and composing practice. The ideological “inconsistency” of vocal lyrics with officially recognized Soviet art caused a crisis in the chamber and vocal art of the Dnieper region of the specified period.

Keywords: chamber and vocal creativity of Ukrainian composers; vocal lyrics of the Dnieper region; the totalitarian communist regime; socio-cultural challenges of the 1920^s and 1930^s; the requirements of Soviet ideology; genre; style; semantic; national traditions.

Стаття надійшла до редакції 17 травня 2025 року

УДК 784.5.087.68:78.0713убицький(477)(045)
DOI 10.34064/khnum2-39.03

Селінський Павло Владиславович

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,
аспірант творчої аспірантури кафедри хорового диригування

e-mail: selyamusic9@ukr.net

ORCID iD: 0009-0006-3099-4693

**Особливості інтонаційної драматургії камерної кантати
Володимира Зубицького «Діду мій, дударіку»**

У статті вперше розглянуто інтонаційні особливості камерної кантати «Діду мій, дударіку» для мішаного і дитячого хорів та камерного ансамблю на слова Т. Шевченка, В. Симоненка і тексти українських народних пісень. У процесі аналізу виявлено музичні теми, які закладені в основу твору: дві жвавих народних пісні «Діду мій, дударіку» і «Щедрик» в обробці М. Леонтовича, ліричні («Бог ся рождає», «Наша Маланка», «Земле моя»), танцювальні («Ой, піду я понад лугом», інструментальні програти та вокальні імпровізації на склади «дуба-дуба» тощо) та героїчні («Наша дума, наша пісня не вмре, не загине»). Проаналізовано інтонаційні особливості вказаних тем та виявлено основні напрями розвитку інтонаційної драматургії – у сольному та контрапунктичних проведеннях з іншими темами. Визначено, що інтонаційне взаємозбагачення тем або вицлюювання з них певних фрагментів, переінтонування вокальних тем в інструментальні і навпаки дозволило композитору об'єднати строкати теми в цілне мереживо яскраво української національної музики.

Ключові слова: творчість Володимира Зубицького; хорове мистецтво; інтонаційна драматургія; «Діду мій, дударіку».

Постановка проблеми.

Хорова творчість В. Зубицького – багата і різноманітна за жанровими, стильовими, образними та іншими параметрами. Все частіше хорові твори композитора звучать у концертних залах¹: вони вирізняються мелодичним багатством авторського та ретельно підібраного

¹ Однією з останніх прозвучала третя редакція «Коломийки» у рамках фестивалю «Прем'єри сезону» 26 квітня 2025 року (диригент П. Селінський).

фольклорного музичного матеріалу. Автор ювелірно сполучає різнобарвний інтонаційний корпус тем і створює національно характерні музичні картини шляхом їх переінтонування, контрапунктичного проведення та динаміки внутрішнього розвитку.

Вивчення інтонаційних характеристик твору забезпечує розуміння художньо-естетичних та образних засад творчості композитора, його світогляду. Аналіз інтонаційних джерел кантати «Діду мій, дударіку» дозволяє досягнути логіку внутрішнього розвитку твору, що сприятиме кращому усвідомленню драматургічного мислення та авторського стилю В. Зубицького.

Новизна дослідження полягає в тому, що це *перша* наукова розвідка, яка присвячена кантаті «Діду мій, дударіку», зокрема в контексті інтонаційної драматургії. Детальний аналіз інтонаційного фундаменту твору засвідчує його унікальну «укоріненість у традиції» (Ю. Алжнев, 2019: 53) і водночас глибоке авторське прочитання та перевтілення фольклорного мелосу.

Останні дослідження і публікації за темою статті. Яскравий творчості В. Зубицького присвячено чимало досліджень. Г. Голяка (2022) приділяє увагу універсалізму творчої особистості митця. Автор характеризує В. Зубицького як композитора, виконавця (як сольного, так і ансамблевого), диригента, громадського діяча. Серед досліджень його хорової творчості слід відзначити праці М. Варакути, в яких здійснюється музикознавчий аналіз хорових мініатюр композитора (2007; 2009). До малої форми в його доробку звертається й В. Охманюк (2017), характеризуючи твори В. Зубицького з позиції національної характерності, стилістичних особливостей та виконавської практики в контексті сучасної хорової музики. На стильову приналежність та виконавські особливості творів В. Зубицького увагу звертають Ю. Шкільнюк (2020), Н. Якобенчук (2021), О. Скопцова, Н. Ковмір і О. Семенова (2022). Аналіз трансформації жанру, особливості композиційної структури та вербального тексту детально розглянуто в дослідженні В. Карася (2024). Автор розглядає переосмислення

В. Зубицьким жанрового інваріанту хорового концерту та його рецепцію в сучасній композиторській творчості.

Питання драматургії розглянуто у статтях Юрія Алжнєва (2019) та Віталія Вишинського (2016). Останній розглядає поняття драматургії, порівнюючи наявні тлумачення та аналізуючи їхні опорні складові. Автор пропонує власне тлумачення поняття «драматургія»: «музикознавець спочатку вивчає систему музичної організації, а вже потім уявляє її як систему образів та смислів» (Вишинський, 2016: 366).

Ю. Алжнєв розглядає драматургію в контексті осмислення національної та культурної ідентичності та естетики постмодернізму з його полістилістичними тенденціями. Дослідник виокремлює три принципи авторських засад музичної драматургії: перший – звернення до симфонічного типу розгортання музичного образу, другий – «композиційний принцип збереження структури цитованих наспівів» і третій – «індивідуальний підбір технік та виразних засобів». Проте найважливішим акцентом дослідження є теза про необхідність «укоріненості в етнічній музичній культурі» (Алжнєв, 2019: 54) та ювелірної роботи композитора з фольклорним матеріалом як першочергових чинників у драматургічному розгортанні музичного матеріалу.

Особливості інтонаційної драматургії у хоровій духовній музиці українських композиторів розглядає Тетяна Гусарчук, спираючись на це поняття «як найбільш узагальнене серед багатьох аспектів драматургії, що включає в себе і тематичну, і тональну, і фактурну, і темброву, і лейтмотивну драматургію як окремі напрямки створення єдиного цілого на основі елементів, що перебувають у складних і нероздільних взаємозв'язках і вивершуються в концепційній драматургії твору» (Гусарчук, 2018: 41). Ця визначальна позиція інтонаційної драматургії лягла в основу підходу до музикознавчого аналізу в цій статті.

Проблеми музичної інтерпретації системно висвітлено у праці Віктора Москаленка (2013). Жанрові особливості українського музичного фольклору аналізує Анатолій Іваницький (1997; 2004).

Серед перелічених робіт чимало присвячені творчості В. Зубицького, проте спеціальні дослідження інтонаційної драматургії хорових

творів композитора відсутні. Музикознавче вивчення сучасної хорової музики, зокрема творів В. Зубицького, сприяє популяризації творчості українських композиторів не тільки серед науковців, а й у виконавців.

Мета статті – визначити специфіку інтонаційної драматургії камерної кантати «Діду мій, дударіку» В. Зубицького.

Методологія дослідження. Специфіка роботи спричинила звернення до таких методів дослідження:

- 1) культурно-історичного та біографічного – для висвітлення періоду створення хорових опусів композитора;
- 2) структурний і системний – для систематизації, адаптації та осмислення інформації, отриманої з різних джерел, а також для виведення узагальнюючих висновків;
- 3) музично-аналітичний – для визначення жанрово-стильових і виконавських параметрів кантати.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У творчому доробку В. Зубицького, що складається з оркестрових, камерно-інструментальних, камерно-вокальних, музично-театральних та хорових творів, останні посідають особливе місце. Вперше до роботи з хором композитор звернувся у 1975 році, коли йому було 22 роки, створивши кантату «Любіть Україну» на вірші В. Сосюри. Із цього часу з-під пера В. Зубицького ледь не щорічно з'являлись твори для хору з оркестром, фортепіано або *a cappella*. Протягом 50 років (1975–2025) творчого шляху композитор досягнув широку палітру хорових жанрів: йому належать три хорових концерти, дві кантати, три камерні кантати, два хорових триптиха, один хоровий цикл, окремі хорові твори (переважно духовного змісту). Значне місце у творчому доробку автора посідають міксовані жанри – кантата-симфонія «Чумацькі пісні», симфонія-реквієм «Океан доль» та багато-частинний вокальний цикл «Україна», який нерідко сам композитор визначає як народну симфонію єднання.

В. Зубицький експериментує і з *виконавськими складами*: композитор писав для жіночого хору, для мішаного; для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру; мішаного і дитячого хорів;

для мішаного хору, фортепіано, баяна та камерного оркестру; для мішаного хору, фортепіано та ударних та ін.

Неабияке різноманіття знаходимо і в області *вибору поетичних текстів*. Так, композитор регулярно звертається до народної творчості, беручи за основу тексти західно- та східноукраїнських народних, зокрема історичних, пісень і балад. Захоплює і панорама авторської поезії, яка надихає композитора: його хорові твори написані на слова Т. Шевченка, І. Франка, В. Симоненка, Б. Олійника, М. Ткача, Ш. Бодлера М. Рильського, В. Довжика, Л. Костенко.

Хорові твори В. Зубицького визначаються насиченістю музичних подій, а інтонаційна драматургія є основою розвитку як у малих, так і в крупних формах. Яскравим прикладом ювелірної роботи з інтонаційним матеріалом є камерна кантата для мішаного і дитячого хорів та камерного ансамблю *«Діду мій, дударіку»* на слова Т. Шевченка, В. Симоненка й тексти українських народних пісень. Твір написано 2020 року і присвячено «світлій пам'яті Миколи Леонтовича». В основу кантати покладено кілька поетичних текстів:

– слова народних пісень *«Діду мій, дударіку»* та *«Щедрик, щедрик, щедрівочка»*, родинно-побутова народна пісня *«Ой, піду я понад лугом»*, жартівлива пісня *«Я в Америку поїду»*, колядка *«Бог ся рождає»*, *«Наша Маланка боса ходила»*;

– *«Земле рідна! Мозок мій світліє...»*² – уривок з вірша В. Симоненка;

– *«Наша дума, наша пісня не вмре, не загине»* – уривок з вірша Т. Г. Шевченка *«До Основ'яненка»*.

До інтонаційного корпусу твору композитор залучив інструментальну тему в дусі менуету, яка звучить контрастно як до попереднього, так і подальшого музичного матеріалу.

В основу твору композитор поклав дві пісні – *«Діду мій, дударіку»* і *«Щедрик»* в обробці М. Леонтовича. Це два провідних

² У кантаті фраза *«Мозок мій світліє»* замінена композитором на *«І душа світліє»* [Курсив наш – П. С.].

ритмоінтонаційних зерна доволі жвавої темпоритмічної організації, в які композитор вплітає і ліричні елементи («Бог ся рождає», «Наша Маланка», «Земле моя»), і танцювальні («Ой, піду я понад лугом», інструментальні програши та вокальні імпровізації на слоги «дуба-дуба» тощо), і героїчні («Наша дума, наша пісня не вмре, не загине»).

Різнохарактерні вербальні тексти композитор обрав не випадково: деякі підігрують національний дух кантати, деякі, навпаки, емоційно полегшують настрій після драматичних епізодів; у творі відбувається суттєве переосмислення тексту пісні «Діду мій, дударіку» тощо.

I. Розглянемо інтонаційні особливості провідних тем.

«Діду мій, дударіку» – хорова обробка народної пісні М. Леонтовича, на яку і спирається В. Зубицький: відкриваючи і завершуючи твір, пісня протягом кантати проходить крізь ряд інтонаційних, ладогармонічних і темпових видозмін. Ця відома тема складається з остинатного однотокового мотиву та імітації бурдонної квінти дуди. Рухаючись поступово від терцієвого тону до тоніки вниз і назад, із зупинкою на першій долі такту, ця коротка поспівка надає безліч можливостей для ладогармонічних варіацій. Нерідко для розвитку теми композитор використовує низхідний контрапункт, який знаходимо в останньому куплеті твору М. Леонтовича.

Обробка народної пісні М. Леонтовича «Щедрик» «містить у собі етнічний світ як цілість» (Ю. Алжнєв, 2019: 57). Інтонаційне ядро має обсяг одного такту – чотири звуки в обсязі малої терції, на остинатному повторенні якого з'являється низхідний контрапункт.

Лірична тема «Земле рідна! І душа світліє...» своєю ритмомелодичною будовою апелює до поємності і слугує ліричним центром кантати. Тема широкого дихання, вільна, звучить наче любовна арія, оспівуючи почуття до своєї землі-неньки. Перше проведення теми звучить після менуету, який В. Зубицький об'єднав з низхідним фрагментом із «Щедрика». За рахунок більш крупних тривалостей у поєднанні з тріольними розспівами, на фоні яких звучить тема «Діду мій, дударіку», ця тема сприймається як образне узагальнення попереднього матеріалу. Її інтонаційною основою є секундові ходи і стрибки

на кварту-квінту-сексту, які слугують своєрідним трампліном для ще більшого розширення діапазону (цифра 11³, див. *Приклад 1*):

Приклад 1. Тема «Земле рідна!».

The musical score is for the song "Земле рідна!" (My Native Land). It is written for a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Ukrainian. The score is divided into three systems. The first system shows the vocal entries and the piano accompaniment. The second system shows the vocal parts continuing the melody. The third system shows the vocal parts and piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, *pp*, *mf*, and crescendos. The score also includes performance instructions such as *sol*, *cantabile*, *espr.*, *piena voce*, *pp*, *roco marc.*, *gliss.*, and *p*.

System 1:

- Vocal Parts:** Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.).
- Lyrics:** Зем - ле рід - на мо -
- Piano Accompaniment:** *pp* *roco marc.*

System 2:

- Vocal Parts:** Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.).
- Lyrics:** і ду - ша світ -
- Piano Accompaniment:** *mf* *espr.* *piena voce*

System 3:

- Vocal Parts:** Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.).
- Lyrics:** ти ж, бу - ло в ду - ду гра - сш. Те - пер те - бе не - ма - є, ду - да тво - я гу - ля - є,
- Piano Accompaniment:** *p*

³ Тут і далі цифри вказані за авторською партитурою В. Зубицького (2021 рік).

Поступового підвищуючи регістр теми, композитор формує кульмінаційний епізод на музичному матеріалі «Щедрика».

За жанровими ознаками тема на вірші Т. Г. Шевченка **«Наша дума, наша пісня не вмре, не загине»** наближається до історичних пісень: «пружний ритм, темп, виразні широкі (“вольові”) ходи в мелодії, обмежене використання вокалізації, регулярна акцентна ритміка – усе скероване на посилення елементів руху» (Іваницький, 2004: 137). Інтонаційно ця тема близька до «Діду мій, дударіку» і «Щедрика», адже вона складається з висхідного терцієвого ходу, його низхідного заповнення і подальших кварто-квінтових стрибків з гамоподібним низхідним рухом (цифра 14, Приклад 2).

Приклад 2. Тема в дусі історичної пісні «Наша дума, наша пісня».

The musical score is presented in two systems. The first system shows the vocal lines for Soprano and Alto, with lyrics 'На - ша ду - ма, на - ша піс -'. The second system continues the melody with lyrics 'ня не вмре, не за - ги - не...'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Колядка **«Бог ся рождає»** складається переважно з низхідного секундovo-терцієвого руху від квінтового тону до II щабля, має чіткий ритмічний малюнок, який складається переважно з половинних і четвертних тривалостей. Приспів колядки на слова «Тут ангели чудяться» нерідко функціонує в творі як окремий тематичний елемент. Розташовується він у тому ж амбітусі квінти, що і куплет, проте ритмічний малюнок складається з четвертних і довгого пунктиру на закінченні фрази.

Пісня **«Ой, піді я понад лугом»** основана на гамоподібному русі від квінтового до тонічного тону, з подальшим мелодичним підйомом

із захопленням нижньої домінанти. Жартівливий характер пісні підкреслено пружним ритмом – восьмими тривалостями у поєднанні із синкопованим ритмом.

Жартівлива пісня **«Я в Америку поїду»** побудована на секундових і квартових інтонаціях, які підкреслюють розмовний характер вербального тексту. Практично однорідна ритмічна організація восьмими тривалостями доповнюється синкопованими вигуками.

«Наша Маланка боса ходила» – пісня мінорного нахилу у тридольному розмірі. Мелодія романсового типу з приміткою *dolce, cantabile* рухається четвертними і половинними тривалостями у висхідному напрямку від нижньої до верхньої домінанти з подальшим поступовим спуском до тоніки. Здебільшого мелодія рухається терціями, проте підвищений четвертий щабель додає інтонаційної «родзинки». Ще однією особливістю цієї пісні є баркарольний супровід бандури, де використано підвищений шостий щабель, який разом із вокальною мелодією утворює гуцульський лад.

Крім вокальних тем, у кантаті є три самостійні **інструментальні епізоди**. У першому епізоді скрипково-флейтові пасажі (цифра 3) нагадують сопілкові награти. Увірвавшись у партитуру стрімкими шістнадцятими в партії флейти на фоні синкопованого ритму струнної групи, епізод наче відокремлює перше проведення теми «Діду мій, дударіку», в якому ще немає відмінних від оригіналу ладоінтонаційних рис, від подальшого твору, наче завершуючи вступну частину. Окрім танцювальності, яскравою є інтонаційна характеристика теми: композитор залучив лідійський лад у висхідному гамоподібному русі на тонічному органному пункті, що додає твору західноукраїнського колориту.

Другим інструментальним епізодом є контрастний за стилем **менуєт**, який В. Зубицький залучив задля підкреслення трагічного елементу вербального тексту – смерті дідуся-дударика. Перше самостійне проведення стриманої за характером стилізованої теми відбувається в партіях перших скрипок та альтів у супроводі решти струнного ансамблю. На фоні арпеджійованих акордів звучить

стримана мелодія у *фа-мінорі*, яка поєднує ключові інтонації «Щедрика» і «Дударика» (цифра 10, *Приклад 3*):

Приклад 3. Тема-менуєт.

10 *pp* *vibrare*

V-ni I *arco* *mp galante*

V-ni II *arco* *p*

V-le *arco* *p*

V-c. *arco* *mp galante*

CORO infant.

S. *mp* Вий - ди, вий - ди, гос - по - да - рю, по - ди - ви - ся на ко - ша - ру.

A. *mp* Вий - ди, вий - ди, гос - по - да - рю, по - ди - ви - ся на ко - ша - ру.

CORO misto

S. *mp* Вий - ди, вий - ди, гос - по - да - рю, по - ди - ви - ся на ко - ша - ру.

A. *mp* Вий - ди, вий - ди, гос - по - да - рю, по - ди - ви - ся на ко - ша - ру.

T. *mp* Вий - ди, вий - ди, гос - по - да - рю, по - ди - ви - ся на ко - ша - ру.

B. *mp* Вий - ди, вий - ди, гос - по - да - рю, по - ди - ви - ся на ко - ша - ру.

Batt. I *p* *vibrare*

Третій інструментальний програш доручено малому барабану⁴. Невеличкі за обсягом фрази (2–4 такти) містять пружний синкопований ритм, що поєднується із шістнадцятими тривалостями.

⁴ Ударна група у творі В. Зубицького посідає не останнє місце. Вона охоплює літаври, дзвони, дзвіночки, яйце (маракаси), вудблок (*legno*), тамбурін, тарілки, реко-реко, трещотку і рибацькі дзвіночки.

Отже, інтонаційний фундамент кантати «Діду мій, дударіку» складається з восьми вокальних і трьох інструментальних тем.

II. Розглянемо інтонаційну драматургію *тем, які мають сольні проведення* протягом твору.

Одним із пріоритетних методів переінтонування у творчості В. Зубицького є зміна ладогармонічної ситуації. Так, мелодія «Діду мій, дударіку», що в першому своєму проведенні звучить на тонічному органному пункті, в подальшому наче ширяє над низхідними пульсуючими акордами у чоловічих партіях. Цікавим є те, що з поступовим низхідним рухом баса змінюється не функція акорду, а тональність і нерідко лад. Щотактовою зміною гармонії композитор підкреслює «подрібнений» на короткі фрази вербальний текст: «тепер тебе немає, дуда твоя гуляє, і пищики zostалися, казна кому досталися».

Зовсім іншого характеру набуває тема у супроводі менуету (цифра 6): взявши за основу низхідну інтонацію із трьох звуків, композитор побудував на ній «золоту» секвенцію із трьох ланок, яка розкрила ліричний потенціал теми.

Ладогармонічне і темброве рішення наступного епізоду продиктоване вербальним текстом: «...тепер тебе немає...». Композитор переосмислює музичну компоненту і розкриває тривожний характер теми «Діду мій, дударіку» (цифра 7): з позначкою *a tempo* у ля-мінорі на фоні тонічного квінтового органного пункту у басів і мелодії в партії сопрано, яка звучить в мінорі, в середніх голосах довгими тривалостями спускаються по півтонах в терцію квінтовий і септимовий тони. Вони створюють емоційне напруження за рахунок акордів подвійної домінанти та мінорної субдомінанти й скандованого тонічного звуку низьких струнних інструментів і баса.

Ще більшого напруження тема набуває при перенесенні контрапункту з середніх голосів у партії сопрано *solo* і тенора; мелодія звучить у партії сопрано і альтів, а тонічне *ostinato* залишається незмінним у звучанні низьких інструментів та голосу. Наче дзеркальний контрапункт, тепер у високому регістрі відбувається висхідний рух по півтонах до *ля* другої октави, в дециму з теноровою партією.

І по досягненню кульмінаційної точки тема звучить у *ля-дієз мінорі* на фоні незмінного *ля* в басу і струнних та сопрано соло. На підсилення ефекту до нової тональності додається скрипкова тема, яка наче закріплює утворену політональність. Поступовим накопиченням і нашаруванням ладогармонічних, тембрових, динамічних, регістрових засобів композитор підкреслює змістову напруженість вербального тексту.

Тема «Діду мій, дударіку» звучить також у програші-інтермедії (цифра 24) на фоні остинатного ритму литаврів. Композитор виокремлює першу фразу, інтонаційно залишаючи її без змін, натомість тема набуває ритмічної гостроти і напруженості за рахунок коротких тривалостей і численних пауз. Драматизму темі додає поступове фактурне ущільнення (дублювання в терцію, а згодом паралельними тризвуками, секстакордами та квартсекстакордами) та канонічне проведення.

Кульмінаційним проведенням теми «Діду мій, дударіку» є епізод, що поєднав у собі гаму настроїв – від світлої лірики (унісонне проведення теми з низхідним, також унісонним, півтоновим контрапунктом цілими тривалостями у високому регістрі) до розпачу (сонористичні терпкі співзвуччя на кшталт тих, що присутні в хорових творах К. Пендерецького, Б. Фільц, В. Польової). У подальшому відбувається інтенсивний розвиток теми, у процесі якого вона втрачає свою інтонаційну сутність за рахунок низхідного руху від домінанти до тоніки через підвищений IV щабель «циганського» ладу у звучанні всіх хорових голосів, тонічного органного пункту в партії оркестру та басів, суттєвої зміни ритму в бік збільшення тривалостей і викладу *tutti*. Вистражданий змучений крик душі на словах «тепер тебе немає» змінюється заціпенілою речитацією думного характеру в партії тенорів у супроводі струнних. Проте саме тут автор наче знову «набуває себе» з появою оригінальної трищаблевої побудови пісні «Діду мій, дударіку» у довільному ритмі та «думному» ладовому забарвленні.

На завершення розгорнутого кульмінаційного епізоду з'являється ще одна варіація на тему «Діду мій, дударіку» (цифра 39), з приміткою *con tristezza* («з сумом, печально»), де тема проведена знизу вгору

і назад, а також канонічно, починаючи з партії басів і до сопрано. Перше інтонаційне зерно теми змінює низхідний гамоподібний контрапункт у партії басів та низьких струнних інструментів, на фоні якого звучить основна тема з незначними інтонаційними змінами у виконанні жіночих голосів і тенорів. Поступове розширення діапазону, додавання духових інструментів із танцювальною стрімкою темою та посилення динаміки приводять до повторення теми з приміткою *con tristezza*, проте на слова: «Україна ще не вмерла. Гей, козаченьки!»,— що звучать як маніфест у кульмінаційному розділі всього твору.

Розвитку у сольному проведенні набуває також пісня «*Наша Маланка*». В. Зубицький інтонаційно збагачує тему за рахунок додання контрапункту, що рухається від домінанти вгору переважно півтонами, що сприяє ліризації та емоційній напруженості мелодії. Як і у випадку з мелодією «Діду мій, дударіку», композитор проводить тему каноном, підсилюючи її супроводом струнного оркестру з альтерованими акордами. Поступове розширення діапазону, фактурне зміцнення, гармонічні варіації та мелодичне збагачення підводять до середнього розділу теми (цифра 31). Його інтонаційна спорідненість з основним мелодичним матеріалом згладжує різкість зміни характеру з ліричного і наспівного на завзятий і пружний: побудований на інтонаціях висхідного тонічного тризвуку і ходу з підвищеного IV до III щабля, цей розділ вирізняється короткими акцентованими тривалостями з паузами та ритмічною підтримкою литаврів. Метроритмічна пружність у поєднанні з ритмоінтонаційними особливостями теми створюють дещо войовничий характер звучання менуета.

III. Ключовим методом роботи в аспекті інтонаційного розвитку є *поєднання різних тем одночасно з продовженням їх переінтонування*. Підготовчим етапом до сполучення тем є їх зіставлення: В. Зубицький наче порівнює інтонаційні зерна наведених тем, викладаючи їх в різних ладотональних умовах. Наприклад, інтонаційно споріднені теми «Діду мій, дударіку» і «Щедрик» (цифри 8–9) — трихордової будови, з низхідним рухом від терції до тоніки, близькі

за темпом і ритмом – звучать у споріднених тональностях *ля-мінор* – *ре-мінор*, у різних регістрових та динамічних обставинах. Готуючи слухача до появи мелодії «Щедрика», композитор видозмінює першу тему шляхом оновлення ладо-гармонічних умов: тепер вона звучить в мінорі, адаптуючись до майбутньої тональності – від VII підвищеного щабля з терцієвою второю зверху, зберігаючи амбітус малої терції та утворюючи терції *до-дієз* – *мі*, *сі-дієз* – *ре-дієз*, *ля-дієз* – *до-дієз*. Поява звуку *ля-дієз* на фоні ще тонічного органного пункту *ля* та напередодні слухового затвердження *ре-мінору* начебто викликає тональний дисонанс. Але композитор навмисно підкреслює його залігованою на два такти нотою в партії сопрано соло у другій октаві, записаною як *сі-бемоль*, наче пояснюючи виконавцям нестійку функцію цього щабля в майбутній тональності і підкреслюючи прагнення до розв’язання в її домінанту, але вже в умовах теми «Щедрик».

Протягом кантати «Діду мій, дударіку» В. Зубицький поєднує між собою всі теми, окрім пісень «Наша дума, наша пісня», «Ой, піду я понад лугом», «Я в Америку поїду». Інші теми набувають активного інтонаційного розвитку й часто звучать у контрапункті. Простежимо їхні інтонаційні взаємопроникнення.

Однією з яскравих ліричних сторінок твору є поєднання теми «Земля рідна моя» з темою «Дударика» (цифра 11). Опора на секундові інтонації стала центральною об’єднуючою ланкою. Ритмічна рухливість «Дударика» заповнює широкі фрази ліричної теми, натомість інтервальні стрибки останньої «огортають» невеличкі за інтервальним обсягом фрази першої. Підкреслюючи єдність тем, композитор секвенційно просуває поспівки «Дударика», які він вписує у гармонічне забарвлення широкої теми. Пасажі в партії флейти і скрипок надають цьому епізоду схвильованого характеру. Проте їхній гамоподібний рух з оспівуванням щаблів, заповнюючи шістнадцятими тривалостями весь вільний музичний простір, звучить в контексті двох вокальних тем легко й невимушено.

Тема «Діду мій, дударіку» дуже часто з’являється у контрапункті з якоюсь іншою, наприклад, у поєднанні зі стрімким другим розділом

колядки «Бог ся рождає» – «Тут ангели чудяться» (цифра 23), де В. Зубицький виклав тему «Дударика» у збільшенні з незначними інтонаційними змінами. Секундові інтонації поєднують теми, а навмисне сповільнення темпоритму «Дударика» стримує «розгонисту» колядку.

Інтонаційну спорідненість композитор підкреслює в поєднанні не тільки вокальних, а й вокальних та інструментальних тем. Як і всі пісні та інтонаційні опори твору, інструментальні програші поступово втрачають провідне сольне положення і вплітаються до хорового звучання. Наприклад, контрапунктом до менуету звучить або лірична імпровізація на тему «Діду мій, дударіку», або низхідний гамоподібний фрагмент зі «Щедрика». Неспішні похитування на секундових інтонаціях та однакова ритмічна організація (♩ ♪ ♪), поступове гармонічне підведення до появи теми «Щедрика» підкреслюють спорідненість на перший погляд далеких тем.

Одним з найцікавіших інтонаційних перевтілень є перенесення вокальної партії в інструментальну і навпаки. Наприклад, тему «Діду мій, дударіку» композитор проводить в оркестрі без змін, проте тембральне забарвлення (тему ведуть дерев'яні духові і струнна група) і паралельний рух квартсекстакордами змінюють оповідний характер теми на танцювальний. Надалі виокремлена поспівка «Діду мій, дударіку» звучить у партіях флейти і кларнета під час проведення хором колядки «Бог ся рождає». Порівняно з «Дудариком», колядка звучить в ритмічному збільшенні, а інтонаційний рух у вузькому амбітусі, з невеличкими висотними похитуваннями, міцно пов'язує обидві теми. Композитор залучає політональний прийом (зіставлення *Мі-мажору* в колядці і *Мі-бемоль мажору* у поспівці), що імітує звуки дитячої брязкітки для народженого немовляти Ісуса.

Зворотне інструментально-вокальне перетворення В. Зубицький здійснив на основі теми менуета і «Щедрика» (цифра 15), поклавши слова пісні на мелодію старовинного танцю. За рахунок такого інтонаційного перевтілення, пісня набула ширшого дихання та більшої емоційної розкутості.

Згадані метаморфози дозволяють простежити особливості інтонаційної драматургії твору і резюмувати результат:

- різноманітність тем у кантаті «Діду мій, дударіку» визначається комплексом засобів музичної виразності;
- спорідненість тем закладена в їхньому інтонаційному фундаменті, завдяки чому композитор зміг вільно зіставляти та «пророкувати» тематичні побудови;
- переінтонування тематичного матеріалу сприяло розширенню образного змісту пісень, збагаченню ладоінтонаційних зв'язків і утворенню наскрізної форми та образно-сміслового цілого кантати;
- комбінування авторського та національно характерного фольклорного контрастного тематичного матеріалу сприяло створенню оригінальної інтонаційної мови, завдяки якій В. Зубицький зміг створити самобутнє музичне полотно.

Висновки.

Хорова творчість Володимира Зубицького – унікальна сторінка сучасної української музики. Різноманітна та різножанрова за виконавськими складами та характером, хорова музика митця досі не отримала належного музикознавчого осмислення та втілення у виконавській практиці.

У кантаті «Діду мій, дударіку» композитор об'єднав авторські та народні вербальні тексти, різний інтонаційний матеріал – народно-пісенний фольклор, стилізацію під бароковий менует наряду з використанням політональності та сонористичних звучань.

Інтонаційна драматургія кантати вибудовується за трьома напрямками:

- демонстрація провідних тем твору;
- розвиток окремих тем у сольному проведенні протягом твору;
- розвиток тем у контрапунктичних проведеннях з іншими.

Вісім різних тем В. Зубицький об'єднує на основі інтонаційної спорідненості, часом змінюючи ладові умови (ладова перемінність, залучення ладів народної музики), темпоритмічні чинники (проведення теми у збільшенні; зіставлення ритмічно близьких тем, одна з яких

має крупніший ритмічний малюнок), варіюючи ритмоінтонаційні і темброві характеристики.

Інтонаційне взаємозбагачення тем або виокремлення з них певних фрагментів, проростання вокальних тем в інструментальні і навпаки дозволило композиторові створити самобутній твір із наскрізною драматургією, який вражає логікою розвитку «укоріненого у традицію» (Ю. Алжнев) музичного матеріалу. Особливості інтонаційної драматургії хорових творів В. Зубицького потребують **подальших наукових розвідок** та виконавських рішень.

ЛІТЕРАТУРА

- Алжнев, Ю. Б. (2019). Авторські засади музичної драматургії у творчості сучасних українських композиторів. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 4, 53–58. DOI: 10.33625/2409-2347-2019-4-53-58
- Варакута, М. І. (2007). Про формотворчі принципи хорових мініатюр В. Зубицького на тексти західноукраїнського фольклору. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*, 8, 242–252.
- Варакута, М. І. (2009). Хорова мініатюра в українській музиці: закономірності розвитку жанру та їх осмислення в музикознавстві. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, XXII, 281–287.
- Вишинський, В. В. (2016). Драматургія як поняття та об'єкт музикознавства. У зб. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття. Матеріали II Міжнарод. наук.-практ. конф., 14–15 квіт. 2016 р.*, (сс. 361–367). Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка.
- Голяка, Г. П. (2022). Володимир Зубицький: універсалізм творчої особистості. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 10–16. <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-2>
- Гусарчук, Т. В. (2018). *Феномен творчої індивідуальності композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного мистецтва)*. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Іваницький, А. І. (1997). *Українська музична фольклористика (методологія і методика)*. Київ: Заповіт.
- Іваницький, А. І. (2004). *Український музичний фольклор*. Вінниця: Нова Книга.
- Карась, В. М. (2024). Специфіка трактування жанру хорового концерту у сучасній українській музиці (на прикладі концерту «Гори мої»

- В. Зубицького). *Слобожанські мистецькі студії*, 2, 31–34. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.2.6>
- Москаленко, В. Г. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського.
- Охманюк, В. Ф. (2017). Тенденції розвитку хорової мініатюри у творчості Володимира Зубицького. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство*, 24, 161–164.
- Скопцова, О., Ковмір Н., & Семенова О. (2022). Риси хорової творчості Володимира Зубицького на прикладі «Concerto strumentale». *Вісник КНУКіМ*, 47, 88–93. DOI: 10.31866/2410-1176.47.2022.269584
- Шкільнюк, Ю. О. (2020). Жанрово-стильові особливості хорової творчості В. Зубицького. *Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики: матеріали IV Всеукр. наук-практ. конф., 29 жовтня 2020 р.*, (сс. 100–102). Харків: ТОВ «Планета-Прінт».
- Якобенчук, Н.О. (2021). Хорове мистецтво В. Зубицького. *Україна у світових глобалізаційних процесах: культура, економіка, суспільство: тези доповідей III Міжнар. наук.-практ. конф., 24–25 березня 2021 р.*, Ч. 2, (сс. 94–96). Київ: КНУКіМ.

REFERENCES

- Alzhniev, Yu. B. (2019). Author's principles of musical drama in the work of contemporary Ukrainian composers. *Traditions and Innovations in Higher Architectural and Art Education*, 4, 53–58. DOI: 10.33625/2409-2347-2019-4-53–58 [in Ukrainian].
- Holiaka, H. P. (2022). Volodymyr Zubytskyi: Universalism of a Creative Personality. *Fine Art and Cultural Studies*, 2, 10–16. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-2-2> [in Ukrainian].
- Husarchuk, T. V. (2018). *The Phenomenon of Creative Individuality of a Composer in the Intonation Dramaturgy of Spiritual Works (on the Material of Ukrainian Musical Art)*. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
- Ivanytskyi, A. I. (1997). *Ukrainian Musical Folklore Studies (Methodology and Techniques)*. Kyiv: Zapovit [in Ukrainian].
- Ivanytskyi, A. I. (2004). *Ukrainian Musical Folklore*. Vinnytsia: Nova Knyha [in Ukrainian].
- Karas, V. M. (2024). Specifics of interpretation of the choir concert genre in contemporary Ukrainian music (on the example of the concert “My

- Mountains” by V. Zubytskyi). *Sloboda Region Artistic Studies*, 2, 31–34. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.2.6> [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. M. (2013). *Lectures on music interpretation*. Kyiv: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].
- Okhmaniuk, V. F. (2017). Trends in the Development of Choral Miniatures in the Works of Volodymyr Zubytskyi. *Ukrainian Culture: Past, Present, and Ways of Development. Art History*, 24, 161–164 [in Ukrainian].
- Shkilniuk, Yu. O. (2020). Genre-style features of V. Zubytskyi’s choral work. In *Conducting and choral education: synthesis of theory and practice: Materials of the IV All-Ukrainian Scientific-Practical Conference, October 29, 2020*, (pp. 100–102). Kharkiv: Planeta-Print [in Ukrainian].
- Skoptsova, O., Kovmir, N., & Semenova, O. (2022). Features of Volodymyr Zubytskyi’s choral works on the example of “Concerto strumentale”. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts*, 47, 88–93. DOI: 10.31866/2410-1176.47.2022.269584 [in Ukrainian].
- Varakuta, M. I. (2007). On the Formative Principles of V. Zubytskyi’s Choral Miniatures on Texts of Western Ukrainian Folklore. *Problems of the present: culture, art, pedagogy*, 8, 242–252 [in Ukrainian].
- Varakuta, M. I. (2009). Choral miniature in Ukrainian music: regularities of the genre development and their comprehension in musicology. *Actual Problems of History, Theory and Practice of Artistic Culture*, XXII, 281–287 [in Ukrainian].
- Vyshynskiy, V. V. (2016). Dramaturgy as a concept and object of musicology. In *Professional art education and artistic culture: challenges of the 21st century. Materials of II International science and practice conference, April 14–15 2016*, pp. 361–367. Kyiv: Borys Hrinchenko Kyiv University [in Ukrainian].
- Yakobenchuk, N. O. (2021). Choral Art by V. Zubytskyi. In *Ukraine in World Globalization Processes: Culture, Economy, Society: Proceeding of the III International Scientific and Practical Conference, March 24–25, 2021, Part 2*, (pp. 94–96). Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].

Pavlo Selinskyi

Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv),
 postgraduate student of the creative postgraduate course,
 the Department of Choral Conducting
 e-mail: selyamusic9@ukr.net
 ORCID iD: 0009-0006-3099-4693

Peculiarities of intonation dramaturgy of V. Zubytskyi's chamber cantata "My grandfather, dudaryk"

Statement of the problem. Volodymyr Zubytskyi (born 1953) is an outstanding composer, concert accordionist, conductor, teacher, and music public figure. His choral music is increasingly performed in concert halls, captivating listeners with its rhythmic and intonation richness. A holistic analysis of the selected works will help to understand the logic of the internal development of the works and, accordingly, the composer's dramatic thinking. Many studies, including monographs, have been devoted to the bright and original work by V. Zubytskyi. However, most of the available studies of Zubytskyi's creative work concern his accordion works and the analysis of the composer's choral miniatures.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the article is to determine the specifics of the intonation dramaturgy of the chamber cantata "My Grandfather, dudaryk" by V. Zubytskyi. The article is the first scientific study devoted to the cantata "My Grandfather, dudaryk" in the context of intonation dramaturgy. This aspect of the study is valuable not only for scholars but also for performers of contemporary choral music. The specifics of the work led to the use of the following research methods: cultural, historical, and biographical, structural and systematic, musical and analytical.

Results and conclusion. A striking example of jewelry work with intonation material is "My Grandfather, dudaryk" a chamber cantata for mixed and children's choirs and chamber ensemble based on the words of T. Shevchenko, V. Symonenko, and texts of Ukrainian folk songs. The work was composed in 2020 and is dedicated to the "blessed memory of Mykola Leontovych".

The intonation foundation of the cantata "My Grandfather, dudaryk" consists of eight vocal and three instrumental themes. The composer chose different verbal texts for a reason: some of them warm up the national spirit of the cantata, some emotionally lighten the mood after dramatic episodes; the work significantly rethinks the text of the song "My Grandfather, dudaryk" and other themes.

In the cantata, the composer combines author's and folk verbal texts, different intonation material such as folk song folklore, stylization of a baroque minuet, along with polytonality and sonorous consonances.

The cantata's intonation drama forms in three directions:

- illustration of the leading themes of the work;
- development of individual themes in solo conducting throughout the work;
- development of the theme in counterpoint with other themes.

V. Zubytskyi unites different themes with the help of intonation affinity, sometimes changing the harmonic circumstances, tempo and rhythmic conditions, and making minor rhythmic and intonation adjustments.

Keywords: Volodymyr Zubytskyi; choral creativity; intonation drama; “My Grandfather, dudaryk”.

Стаття надійшла до редакції 7 травня 2025 року

УДК 78.071.1(477)(092):780.614.131]:781.68

DOI 10.34064/khnum2-39.04

Тарновецький Ігор Іванович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

здобувач ступеня доктора мистецтва

e-mail: ayvo96@gmail.com

ORCID iD: 0009-0003-3226-502X

**Композиторська інтерпретація старовинних жанрів
у гітарній творчості Валентина Задоянова**

Статтю присвячено дослідженню актуалізації в сучасній музичній культурі естетики добарокового музикування на прикладі композиторської творчості В. Задоянова. Одним із засадничих принципів розвитку гітарного мистецтва України в наш час є створення і збагачення оригінального репертуару українськими митцями. Адже творчо-особистісний доробок гітаристів (композиторів і виконавців) – це невід’ємна складова і запорука поступу професійного гітарного мистецтва і розвитку національної виконавської традиції. Проте не вповні дослідженими продовжують залишатись питання стосовно розмаїття жанрових форм і стилів українських композиторів-гітаристів сьогодення. Серед них – В. Задоянов, сучасний український композитор і виконавець-гітарист. Мета статті – охарактеризувати композиторську інтерпретацію старовинних жанрів у гітарній творчості В. Задоянова на прикладі окремих гітарних творів («Віреле» та «Канцона Тайф’єра» для гітари соло). Вперше запропоновано комплексний аналіз обраних гітарних творів В. Задоянова з урахуванням їхніх жанрово-стилістичних принципів (як приклад авторського прочитання старовинних жанрів). Підсумовано, що сучасне академічне гітарне музикування є системою, яка актуалізує як прояви інноваційного композиторського мислення, так і сприяє відкритості до різностильових явищ минулого. Одним з прикладів композиторської інтерпретації старовинних жанрів у сучасній українській гітарній музиці є творчість В. Задоянова. Гітара в композиторській інтерпретації В. Задоянова постає як інструмент, що відтворює естетику музикування на лютні. Музична мова композитора вирізняється синтезом елементів сучасного композиторського мислення з відтворенням ключових елементів старовинних жанрових моделей та естетики добарокової культури.

Ключові слова: сучасна українська музика; гітаристика; гітарна творчість; композиторська інтерпретація; жанр; віреле; канцона; драматургія; композиторська творчість В. Задоянова.

Постановка проблеми.

Гітарне мистецтво України позначене усталеними традиціями. Одним із засадничих принципів його розвитку у наш час є створення і збагачення оригінального гітарного репертуару українськими митцями. Адже творчо-особистісний доробок гітаристів (композиторів і виконавців) – це невід’ємна складова і запорука поступу професійного гітарного мистецтва і розвитку національної виконавської традиції у XXI столітті. Згідно з твердженням сучасних дослідників, «...гітара продовжує інтенсивно розвиватись в усіх напрямках виконавського мистецтва (сольному, ансамблевому, оркестровому) та музичної науки (органологічному, жанрово-стильовому, виконавсько-інтерпретативному)» (Паламарчук, 2023: 20). Отже, новітня галузь вітчизняного музикознавства – гітаристика – пропонує широкий спектр дослідницьких питань: від естетики і поетики гітарного мистецтва до інтерпретаційних аспектів вивчення його виконавської специфіки.

У цілому можемо констатувати превалювання наукового інтересу до царини гітарної творчості зарубіжних композиторів, і лише останнім часом поступово увиразнюється тенденція зростання зацікавлення дослідників здобутками національного гітарного мистецтва (дисертації С. Гриненко (2021), В. Паламарчука (2023) та ін.

Проте не вповні дослідженими продовжують залишатись питання розмаїття жанрових форм і стилів українських композиторів-гітаристів сьогодення. Серед них – В. Задоянов (народ. 1981 р.) – сучасний композитор і виконавець-гітарист, педагог, автор оригінальних творів, які звучать на конкурсах, гітарних концертах в Україні та за її межами і впроваджуються в навчально-педагогічну практику.

Таким чином, актуальність обраної теми зумовлена необхідністю дослідження і популяризації оригінального концертного і навчального

репертуару для класичної гітари сучасних українських діячів гітарного мистецтва, зокрема В. Задоянова.

Останні дослідження і публікації. Композиторський доробок В. Задоянова як представника культурного осередку Миколаївщини розглядається в контексті концепції дисертації С. Гриненко (2021), присвяченої гітарному мистецтву цього регіону в культурному просторі України кінця XX–XXI століть. Досліджуючи тенденції інтеграції сучасного гітарного мистецтва (на прикладі гітарного доробку Миколаївщини) в західноєвропейську традицію гітарного виконавства, авторка констатує, що в цілому композиторська творчість В. Задоянова є свідченням «відродження стилістики лютневої музики та естетики доби Середньовіччя» (Гриненко, 2021: 153). Митець, з поміж іншого, є автором низки музично-поетичних збірок для класичної гітари як результату вивчення розмаїття традицій різних культур. Звідси – «у творчості В. Задоянова можна віднайти риси, які свідчать про слідування традиціям трактування гітари в дусі інструментів, що були наявні в західноєвропейському середньовіччі, наприклад лютневій музиці» (там само: 141). Щодо значущості мистецьких надбань регіональних культурних осередків автор дисертації, присвяченої історико-генетичному виміру української гітарної творчості й виконавству середини XIX – початку XX століття, В. Паламарчук слушно зауважує: «стан сучасного виконавства, репертуарна складова як предмет гітаристики також поки що не отримала відповідного аналізу в контексті становлення регіональних явищ, які належать до української гітарної традиції» (Паламарчук, 2023: 23).

Поняття композиторської інтерпретації, яке є основою теоретичної бази нашої наукової розвідки, є доволі дослідженим феноменом. За В. Москаленком, композиторська інтерпретація може втілюватись, зокрема, у вигляді цитування чи певної стилізації, і бути представленою програмними творами, в яких залучається раніше зафіксований у різних формах художній образ певної історичної доби, коли у сфері уваги інтерпретатора опиняються «також варіанти художніх, аналітичних, критичних чи будь-яких інших “прочитань” музичного твору»

(Москаленко, 2013: 17). Композиторська інтерпретація визначається дослідницею І. Коновалою як різновид музично-художньої інтерпретації, спрямованої на «тлумачення і переінтонування творчих концепцій, мистецьких традицій, жанрово-стильових моделей та інтонаційних джерел як текстів культури» (Коновалова, 2011: 271). Як наслідок, «творчі аспекти композиторської інтерпретації є необхідними умовами створення обробки, транскрипції, аранжування та інших жанрів, функціонування яких в історико-культурній еволюції художнього мислення зумовлене широким спектром творчих завдань» (там само: 274).

Мета статті – охарактеризувати композиторську інтерпретацію старовинних жанрів у гітарній творчості В. Задоянова на прикладі окремих творів («Віреле» та «Канцона Тайф'єра») для гітари соло.

Наукова новизна дослідження. У статті вперше запропоновано комплексний аналіз обраних гітарних творів В. Задоянова з урахуванням їхніх жанрово-стилістичних принципів (як приклад авторського прочитання старовинних жанрів).

Методологія дослідження. Оскільки обрано дослідницьку стратегію, побудовану на інтерпретації жанру, центральним підходом методологічної системи вбачатимемо *жанровий*. Саме на рівні жанру відбувається стилістичне наслідування добарокового музичного мислення в композиторській творчості В. Задоянова. Завдяки *стильовому* методу досліджується «зустріч» двох стильових систем – старовинної та сучасної музики. Також був задіяний *структурно-функціональний* метод задля досягнення архітектоніки аналізованих творів. Постать інтерпретатора (*homo musicus*) як носія картини світу є важливим елементом дослідження жанру і стилю як категорій, що обумовлюють сутнісні риси творчості митця, що спонукає звернутися до *інтерпретологічного* підходу в цій науковій розвідці.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Валентин Задоянов (нар. 1981, Миколаїв, Україна) – сучасний український гітарист, композитор, поет і педагог. Музичну освіту

здобув у Миколаївському вищому музичному училищі, де навчався у класі гітари Г. О. Павліщева, а також у Миколаївській філії Київського національного університету культури і мистецтв під керівництвом Д. Ф. Журавля. Вже під час навчання у музичному училищі виявились і композиторські здібності митця. Важливу роль у їх розвитку відіграв саме Г. О. Павліщев, який не лише допомагав учневі долати шлях гітариста-виконавця, а й був першим слухачем та редактором ранніх творів В. Задоянова-композитора.

Композиторський доробок В. Задоянова охоплює декілька напрямів. Перший – твори, що апелюють до стилістики музичної культури Середньовіччя та раннього Ренесансу. Другий – твори, що означені семантикою минувшини (давній епос), насамперед кельтської та скандинавської міфології. Третій напрям можна умовно означити як сучасний, де композитор експериментує, кристалізує авторську музичну мову, вільну від автентичних та історико-культурних конотацій.

Однак найбільш виразна риса стилю композиторської творчості В. Задоянова – звернення до семантики і стилістики старовинної музики. Особливий вплив на його авторську мову справила естетика творчості композиторів доби Середньовіччя й Відродження, передусім англійського лютниста Джона Доуленда (*John Dowland, 1536–1626*), чий творчий спадок, за словами дослідниці К. Шітц, був ревіталізовий та здобув визнання в музичному просторі XX – XXI століть. Про це, між іншим, свідчить інтерпретація найбільш відомих творів англійського лютниста Стінгом у 2006 та 2007 роках, після чого лютня набуває статусу «кросоверного інструмента» (Sheetz, 2025), який долає межі жанрів та стилів.

Розглянемо детальніше принципи композиторської інтерпретації старовинної музики В. Задояновим на прикладі жанрів віреле та канцони. *Bipere (virelai)* – жанр світської музики пізнього Середньовіччя та Відродження, який походить від вокально-поетичних форм музикування, генетично пов'язаний зі словом, нарацією, що й вплинуло на його ключові жанрові характеристики, насамперед, структурну будову, основу на періодичному повторенні рефрена. Віреле

є одним із трьох провідних типів французької середньовічної пісенної поезії XIV–XV століть, поряд із баладою (*ballade*) та рондо (*rondeau*). Як різновид музично-поетичного мистецтва, жанр віреле тісно пов'язаний із мистецькими традиціями труверів (*trouvères*) та куртуазної лірики. Прикметно, що цій жанр здобув значного розвитку у творчості Гійома де Машо, а згодом розповсюдився і в англійській музиці.

Структура віреле зазвичай позначається схемою A|bba|A, де A – це повторюваний рефрен, а bba – куплет. Така форма забезпечувала як поетичну симетрію, так і музичну архітектуру. Більшість віреле Гійома де Машо – це одноголосні мелодії без інструментального супроводу, що дозволяло максимально підкреслити виразність поетичного тексту. Завдяки поєднанню витонченого поетичного змісту, «елегантної» музичної форми й самобутньої наративної драматургії, віреле є яскравим прикладом синтезу слова й музики в добарокові часи. Це підкреслюють і дослідники цього жанру Ф. Браун та П. Вільям: «Серед ліроепічних жанрів <...> віреле є ідеальним відправним пунктом для вивчення інтеграції поезії та музики. Оскільки більшість віреле є монодичними, написаними лише для однієї мелодії без супроводу, безпосередній зв'язок між мовою і музикою дає змогу більш уважного прочитання та інтерпретації» (Brown, & William, 1997: 235).

«Віреле» В. Задоянова – це одночастинний твір для гітари соло. Композитор свідомо звертається до сталих ознак стародавнього жанру: архітектура форми, діатонічні лади, вокальна мелодика баладно-оповідального типу, вузький амбітус – усі елементи музичної мови засвідчують впізнавану жанрову стилістику.

Перший розділ (рефрен) починається цілком традиційно для жанрового інваріанта віреле: розмір 12/8, тріольний рух мелодії, симетричний період повторної будови із двох речень, помірний темп є його характерними музичномовленнєвими ознаками. Серед них найважливішою є звернення композитора до типового для віреле викладення – монодичного (див. *Нотний приклад 1*).

Нотний приклад 1. В. Задоянов. Віреле (тема рефрену).

Розділи b та b_1 є інтонаційно спорідненими з темою рефрену. Цілком слушним для драматургії старовинного рондо є застосування композитором в якості розвиваючого засобу драматургії елементів варіаційності в будові як куплету, так і рефрену. Так, друге проведення рефрену в другому реченні тематично «ускладнюється» висхідним секвенційним рухом (див. Нотний приклад 2):

Нотний приклад 2. В. Задоянов. Віреле (тема рефрену 2).

Подібно до розглянутого прикладу композитором інтерпретований і заключний розділ із використанням секвенційного висхідного руху, що в контексті моноафектної поетики твору сприймається як семантика долання, звиятиги або ж духу лицарських пригод.

Підсумовуючи, констатуємо, що «Віреле» В. Задоянова є не лише стилізацією середньовічного жанру, в якій композитор майстерно поєднає архаїчні ознаки музичної мови, інтерпретуючи гітарне музичування в дусі лютневої традиції, а й свідченням актуалізації та затребуваності добарокової естетики в сучасній мистецькій практиці.

Жанр *канцони* (або *кансони*) також сягає корінням усної імпровізаційної світської добарокової музики. Етимон жанру (від італ. *canzone*, або лат. *cantio*) вказує на значущість і вирішальну роль вербального першоджерела. Початково канцона як тип музичування з'явилася у мистецтві французьких трубадурів, розповсюдившись пізніше в італійській, німецькій, іспанській музиці як у вокально-інструментальних, так і виключно в інструментальних жанрових різновидах. Для вокальних канцон важливим було збереження чіткої силабічної декламаційності тексту, який найчастіше мав світський (ліричний або, що цікаво, пасторальний) зміст. Як вказують дослідники, «...рівень недостатньої вивченості жанрової історії пасторалі підтверджується наявністю її різновидів і “мішаних форм”, у яких вона поєднується з іншими смисловими впливами лірики, драми й навіть епосу» (Sharovalova, Chernyavska, Govorukhina, & Nikolaievskia, 2021: 136). Щодо ліричного, ба більше – чуттєвого семантичного осердя канцони, наведемо думку дослідниці Б. Свенсон, яка, розглядаючи приклад анонімної неаполітанської канцони «*Dolc'amorose*», зазначає: «Використовуючи ці партесні книги як ключі до інтерпретації, я стверджую, що картина долучається до ренесансної дискусії *paragone* – змагання між живописом і музикою – і водночас відображає зсув: від ранньоренесансних уявлень про зв'язок живопису, музики та логосу до виголошення тактильного, тілесного й чуттєвого аспектів мистецтва в жанрі канцони» (Swanson, 2023: 53). Інструментальні канцони мають доволі різноманітну будову,

враховуючи можливий як гомофонний, так і поліфонічний склад. Дослідниця Е. Селфідж-Філд навіть вважає, що інструментальна канцона у своєму історичному розвитку стала передвісницею барокової сонати: «Завдання остаточного розмежування між канцоною та сонатою – двома основними жанрами інструментальної музики часів Габріелі – ще не вирішене, зважаючи на історичний та стилевий підходи. Зокрема в період, коли ці два жанри перетиналися в 1600–1630 роках, застосування цих двох назв для певних типів музичних творів було довільним. <...> Але останні дослідження містять припущення, що найбільш істотні відмінності між цими жанрами полягають у різних соціальних і комунікативних аспектах» (Selfridge-Field, 1978: 111). Отже, значущою жанровою ознакою канцони є значна міра структурованості музичного тексту: чітко окреслені кадансові зони й розмежування на фрази, що походять від вокального першоджерела жанру. Найбільш розповсюджений добароковий різновид канцони має форму *bar: A-A-B*, яка ґрунтується на строфічному принципі.

«*Канцона Тайф'єра*» **В. Задоянова** (*Lirico, fis-moll*) – одночастинний програмний твір, природа тематизму якого вкорінена в пісенності. Стриманий у виразових засобах, але глибокий за змістом, твір ґрунтується на внутрішньому зосередженні, яке наближається до рефлексії філософського типу. Такий художній задум і є однією з точок тяжіння сучасного слухача до музикування, у якому стилістика добарокових жанрів допомагає віднайти власне «Я».

Твір складається із двох основних розділів. Перший розділ (*A*), *fis-moll*, 6/8 будується на мелодії ліроепічного типу, викладений здебільшого в тріольному ритмі (див. *Нотний приклад 3*). Перша тема **a** (4+4 тт.) – симетричний період з двох речень повторної будови. Речитативність, наративність баладного типу, повільний темп є її ключовими характеристиками. Тема **b** інтонаційно споріднена з першою (характерною для обох тем ритмічною особливістю є тріоль із пунктиром), проте має інтонаційну індивідуальність. Починається вона висхідним гамоподібним пасажем шістнадцятими тривалостями, ядро

мелодики – низхідна діатонічна секвенція. Також (як і тема *a*), тема *b* має структуру 4+4 такти.

Нотний приклад 3. В. Задоянов. «Канцона Тайф'єра».



Другий розділ (від т. 17) характеризується варіантним тематичним розвитком перших двох тем, ускладненням за рахунок уведення дрібніших тривалостей (безперервний рух тріолей шістнадцятих) при збереженні ладогармонічного синтаксису. Схематично можна представити будову твору таким чином:

$$A - B$$

$$a + v - a_1 + v_1 + \text{дон.}$$

$$\text{fis-moll}$$

Якісно новим етапом музичної драматургії «Канцони Тайф'єра» є зміна вихідного образного строю (наратив) у другому розділі – збагачення елементами віртуозності та інструментального типу тематизму.

Таким чином, можемо констатувати, що музична мова автора не є вираженням лише стилізації старовинної музики (діатоніка, наслідування лютневої манери у супроводі, оповідальність, вузький амбітус мелодики, її яскраво виражена вокальна природа), а свідчить про *перевідкриття* картини світу, втіленої в старовинній музиці.

Отже, постика «Канцони Тайф'єра» В. Задоянова – це не повернення до естетики минулого, це, швидше, *віднайдення сенсів теперішнього*.

Висновки.

Сучасне академічне гітарне музикування – це система, що сприяє проявам як інноваційного композиторського мислення, так і є відкритою до різностильових явищ, які усвідомлюються не як історичний феномен, а саме як практика живого музикування. Одним із прикладів композиторської інтерпретації старовинних жанрів у сучасній українській гітарній музиці є творчість Валентина Задоянова. Композиторський стиль митця вирізняється синтезом живого музикування та старовинних жанрових моделей, що сходять до естетики добарокової культури. Через власне музичне висловлювання митець звертається до слухача як оповідач, який відтворює образи минулого, переосмислюючи їх у контексті сьогодення та запрошуючи до рефлексії щодо зв'язків часу, культури й людського досвіду.

У композиторській гітарній творчості В. Задоянова спостерігається послідовне прагнення до наслідування і ревіталізації старовинних жанрів крізь призму сучасного музичного мислення. Його композиторська інтерпретація, як у жанрово-стильових параметрах, так і в семантичному наповненні творів, є прикладом втілення добарокового художнього світогляду в умовах сучасного гітарного мистецтва.

Створені для класичної гітари, композиції В. Задоянова за елементами музичної мови та прийомами викладення наближаються до традицій лютневої музики. Гітара в інтерпретації митця постає як інструмент, що відтворює естетику середньовічної лютні, не стільки буквально, скільки концепційно. Моноафектність, орієнтованість на максимальну інтеграцію музики з поезією першоджерела, апелювання до міфологічних, епічних сюжетів увиразнює композиторське художнє мислення в дусі сучасного інтерпретативного підходу в мистецтві.

Особливе місце у творчості композитора відведено виконавцю-гітаристу як оповідачу, інтерпретатору нотного тексту, носію певного художнього бачення світу – *homo musicus*-у. Саме завдяки постаті

виконавця-інтерпретатора втілений митцем наратив (як концепційне осердя змісту творів) належить водночас минулому й сьогоденню, поєднуючи рефлексію із чуттєвим сприйняттям поетичного змісту музичного висловлювання, закладеного в жанрах із давньою історією.

Таким чином, композиторська гітарна творчість Валентина Задоянова репрезентує унікальне явище на перетині академічної гітарної традиції, історичних надбань та сучасного авторського бачення. Твори митця, з одного боку, є важливим внеском у становлення новітнього українського гітарного репертуару, з іншого – сприяють актуалізації культурної пам'яті та розширенню уявлень про можливості інтерпретації в сучасному музичному мистецтві.

Перспектива подальших розвідок. Композиторський доробок В. Задоянова є на сьогодні багатою і малодослідженою цариною для подальших наукових студій. Перспективним напрямом видається розширення матеріалу дослідження за рахунок залучення кола програмних творів композитора («Видіння Св. Патрика», «Пісня про Роланда»), які дають змогу виокремити засадничі риси його стилю через залучення онтосеміотичного аналізу тексту, урахування історико-культурних алюзій та їх взаємодії з музичним текстом. Загалом подальші розвідки уможливають не лише розкриття принципів композиторського стилю В. Задоянова як наслідувача добарокового естетичного мислення, але й сприятимуть формуванню ґрунтовної теоретичної бази для осмислення явища сучасної української композиторської гітарної школи.

ЛІТЕРАТУРА

- Гриненко, С. М. (2021). *Гітарне мистецтво Миколаївщини в культурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття*. (Дис. ... д-ра філософії). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ.
- Коновалова, І. (2011). Композиторська інтерпретація в ракурсі культурного діалогу «автор – традиція» (на матеріалі хорової творчості А. Кушніренка). *Культура України*, 35, 271–280.

- Москаленко, В. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського.
- Паламарчук, В. (2023). *Українська гітарна творчість та виконавство середини XIX – початку XX ст.: історико-генетичний та творчо-особистісний аналіз*. (Дис. ... д-ра філософії). Львівський національний університет імені І. Франка. Львів.
- Brown, Ph., & William, P. M. (1997). The Interplay of Language and Music in Machaut's Virelai "Foy Porter". In *Tradition and Ecstasy: The Agony of the 14th Century*, (ed. by Nancy van Deusen), pp. 235–250. Ottawa, Canada: The Institute of Medieval Music. (Claremont Cultural Studies series, vol. 62, iss. 3) [in English].
- Selfridge-Field, E. (1978). Canzona and Sonata: Some Differences in Social Identity. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 9(1), 111–119.
- Shapovalova, L., Chernyavska, M., Govorukhina, N., & Nikolaievska, Yu. (2021). Pastoral in Instrumental and Vocal Music 18–21 Centuries: Genre Invariant and Performance. *Ad Alta. Journal of Interdisciplinary Research*, 11(2), 136–140.
- Sheetz, K. (Updated 2025). Lute musical instrument. <https://www.britannica.com/art/Baroque-music>
- Swanson, B. (2023). Madrigal or canzona? Performing intellectual and sensual pleasure in Jacopo Tintoretto's Women making music. *Early Music*, 51(1), 53–68. DOI:10.1093/em/caac063

REFERENCES

- Brown, Ph., & William, P. M. (1997). The Interplay of Language and Music in Machaut's Virelai "Foy Porter". In *Tradition and Ecstasy: The Agony of the 14th Century*, (edited by Nancy van Deusen), pp. 235–250. Ottawa, Canada: The Institute of Medieval Music. (Claremont Cultural Studies series, vol. 62, iss. 3) [in English].
- Hrynenko, S. M. (2021). *Guitar art of the Mykolaiv region in the cultural space of Ukraine at the end of the 20th – beginning of the 21st century*. (PhD diss.). National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].
- Konovalova, I. (2011). Composer's interpretation in the context of the cultural dialogue "author – tradition" (based on the choral works of A. Kushnirenko). *Culture of Ukraine*, 35, 271–280 [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. (2013). *Lectures on musical interpretation*. Kyiv: UNTAM [in Ukrainian].

- Palamarchuk, V. (2023). *Ukrainian guitar composition and performance of the mid-19th – early 20th centuries: Historical-genetic and creative-personal analysis*. (Extended abstract of PhD diss.). Ivan Franko Lviv National University. Lviv [in Ukrainian].
- Selfridge-Field, E. (1978). Canzona and Sonata: Some Differences in Social Identity. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 9(1), 111–119 [in English].
- Shapovalova, L., Chernyavska, M., Govorukhina, N., & Nikolaievskaya, Yu. (2021). Pastoral in Instrumental and Vocal Music 18–21 Centuries: Genre Invariant and Performance. *Ad Alta. Journal of Interdisciplinary Research*, 11(2), 136–140 [in English].
- Sheetz, K. (Updated 2025). Lute musical instrument. <https://www.britannica.com/art/Baroque-music> [in English].
- Swanson, B. (2023). Madrigal or canzona? Performing intellectual and sensual pleasure in Jacopo Tintoretto's Women making music. *Early Music*, 51(1), 53–68. DOI:10.1093/em/caac063 [in English].

Ihor Tarnovetskyi

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

Postgraduate student of the creative doctoral program

e-mail: ayvo96@gmail.com

ORCID iD: 0009-0003-3226-502X

Composer's interpretation of early music genres in V. Zadoianov's guitar works

Statement of the problem. One of the fundamental principles of contemporary developing the guitar art of Ukraine is the creation and enrichment of an original repertoire. The creative and personal contributions of guitarists – both composers and performers – constitute an essential component and a driving force behind the advancement of professional guitar art and the development of the national performance tradition. The 21st-century Ukrainian guitar studies offer a wide range of research topics – from the aesthetics and poetics of guitar art to interpretative approaches to its performance-specific features. However, the diversity of genres and stylistic approaches in the works of contemporary Ukrainian composer-guitarists remains insufficiently explored. Among such composers, there is Valentyn Zadoianov (b. 1981) – a contemporary Ukrainian author and guitarist.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the article is to characterize the compositional interpretation of early music genres in the guitar works of V. Zadoianov, based on selected pieces (*"Virelai"*, and *"Tayfier's Canzona"* for solo guitar). Within the framework of the dissertation by S. Hrynenko (2021), the compositional output of V. Zadoianov only as a representative of the cultural milieu of the Mykolaiv region is examined. The article offers, for the first time, a comprehensive analysis of selected guitar works by V. Zadoianov, taking into account their genre and stylistic principles, as examples of the composer's reinterpretation of historical genres. Since we have chosen a research strategy based on the interpretation of genre, the central methodological approach is the genre-based method. Thanks to the stylistic method, it becomes possible to study the "encounter" between two stylistic systems – early (ancient) and contemporary music.

Research results. Valentyn Zadoianov (b. 1981, Mykolaiv, Ukraine) is the Ukrainian guitarist, composer, poet, and educator, representing the new generation of Ukrainian guitarists. The most distinctive feature of Zadoianov's compositional style is his appeal to the semantics and stylistics of early music. Particularly influential on his artistic language has been the aesthetics of composers from the Medieval and Renaissance periods. The principles of Zadoianov's compositional interpretation of early music through the example of the genres *virelai* and *canzona* were examined. Zadoianov's *"Virelai"* in A minor, within the contemporary musical space of Ukraine, is not merely a stylization of a medieval genre, in which the composer skillfully combines archaic traits of musical language, interpreting guitar music in the spirit of the lute tradition; it also testifies to the actualization and demand for pre-Baroque aesthetics in modern creativity. The composer's musical language is not simply an expression of early music stylization (diatonicism, imitation of lute style in accompaniment, narrative character, narrow melodic range, and its distinctly vocal nature), but also reveals a rediscovery of the worldview embedded in early music. Zadoianov's *"Canzona Taifera"* (Lirico, F-sharp minor) is a one-movement programmatic piece, whose thematic nature is deeply rooted in the phenomenon of songfulness. The poetics of *"Canzona Taifera"* do not signify a return to past aesthetics, but rather a search for meanings relevant to the present.

Conclusion. The work of Valentyn Zadoianov is the example of compositional interpretation of early music genres in contemporary Ukrainian guitar music. The composer's musical language is distinguished by a synthesis of elements from the academic performance style with early genre models and the aesthetics of the pre-Baroque culture. In Zadoianov's interpretation, the guitar emerges as an instrument that reproduces the aesthetics of the medieval lute, not so much literally

as conceptually. His works represent an important contribution to the development of the new Ukrainian guitar repertoire, while simultaneously promoting the revitalization of cultural memory and expanding the notions of interpretative possibilities in contemporary musical art.

Keywords: *contemporary Ukrainian music; guitar compositions; guitar performance; compositional interpretation; genre; virelai; canzona; dramaturgy; works by V. Zadoianov.*

Стаття надійшла до редакції 27 травня 2025 року

Розділ 2.

ХАРКІВСЬКІ КОНТЕКСТИ

УДК 783.6(477)

DOI 10.34064/khnum2-39.05

Воскобойніков Федір Володимирович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри історії української та зарубіжної музики
e-mail: stgavriil@gmail.com; ORCID iD: 0009-0006-3699-6091

**Актуалізація піснеспівів з Ірмолою Стефана Глобчастого
в сучасній богослужбовій практиці**

Проблема збереження духовної дієвості церковного співу в умовах сучасного музичного мислення потребує обґрунтованого богослужбового використання старовинних пам'яток. Ірмолою Стефана Глобчастого – унікальний нотолінійний рукопис, який використовувався у богослужінні та навчанні у Харкові на початку XIX століття. Метою цього дослідження є визначення принципів гармонізації монодійних піснеспівів, зокрема вміщених у Ірмолої Стефана Глобчастого, що уможливило їх історичну реставрацію та включення у сучасне багатоголосне богослужіння. Новизна роботи полягає у введенні поняття реставрації чотириголосного співу як особливого типу гармонізації, що враховує історичні зразки голосоведення. Використовуються історичний, компаративний та експериментальний методи дослідження. Зміст і результати дослідження дозволили дійти висновку про можливість богослужбового і навчального використання реставрованих піснеспівів, що сприятиме відродженню осмогласся та поглибленню зв'язку між сучасними й минулими поколіннями християн. Розроблені підходи сприяють подальшому вивченню церковно-співацької спадщини України.

Ключові слова: богослужбевий спів; Стефан Глобчастий, нотолінійний рукописний Ірмолой; реставраційне виконання; Харків на зламі XVIII–XIX століть.

Постановка проблеми.

Церковний спів є одним зі шляхів, що наближають людину до Творця. Майже двохтисячолітня історія християнського співу

свідчить про множинність течій у його розвитку, іноді протилежних і взаємно суперечних. Можна припустити, що фактором такої різноспрямованості є внутрішні інтенції учасника богослужіння: з *одного боку*, його прагнення до очищення власної душі від страстей у смиренному слідуванні традиції співу, що вже існує, з *іншого*, – бажання виразити особистісний духовний досвід, наближаючи молитовний вислів до сучасної музичної мови. Інколи знакові церковні тексти використовуються в авторській композиторській творчості. Звісно, при цьому на перший план виходить потреба власного самовираження, що може відсувати на периферію прагнення до дієвого християнського життя, розпорошувати молитовний потенціал піснеспіву та знижувати духовну ефективність створених зразків.

Питання захисту традицій та очищення церковного співу від чужорідних стилістичних нашарувань періодично постає як у церковних адміністративних і співацьких колах, так і в науковому середовищі. Найпоширенішою пропозицією стає повернення до найближчих історичних джерел, що не тільки характеризуються як більш досконалі за сучасні напрями, а й як такі, що інтонаційно поєднують сучасну церковну спільноту з попередніми поколіннями християн, які вже перебувають у Вічності. Богослужбова актуалізація історичних монодійних піснеспівів посилює відчуття єдності християн, які в різні часи і в різних умовах прямували шляхами заповідей Христа.

Рукописний нотолінійний Ірмолой Стефана Глобчастого (Ірмолой, 1802) є одним з тих зібрань канонічних зразків православного церковного співу, якими можна послуговуватися у сучасній літургійній практиці. Тут зафіксований історичний стан півчої традиції, яка побутувала у Харкові на початку XIX століття. Її особливість пов'язана із буттям і трансформацією монодійного співу в середовищі, яке вже в більшості звикло до хорового багатоголосся. Отже, актуалізація піснеспівів названого рукопису без застосування багатоголосної фактури не дозволить досягнути усі грані його минулого богослужебного і навчального використання.

Новизна цього дослідження пов'язана із введенням до наукового обігу та першим досвідом застосування поняття *реставрації чотириголосного співу*, яке означає принцип оформлення багатоголосся, необхідний для більш точного наближення до історичного звучання. Подібна реставрація у деяких аспектах збігається зі шкільною гармонізацією і навіть може сьогодні сприйматись як її особливий різновид. Але є суттєві відмінності, зокрема за функціональним розподілом голосів та іншим ставленням до правил голосоведіння. Отже, *реставрація чотириголосного співу* – нотний або відразу виконавський чотириголосний виклад монодійного піснеспіву з використанням історично усталених у богослужбовому співі моделей голосоведіння, врахуванням виконавських функцій окремих партій церковного хору та самобутніх принципів їх гармонічного поєднання. Визначення таких принципів уможливує реставрацію монодійних піснеспівів та їх включення у сучасне багатоголосне богослужіння.

Актуальність дослідження. Богослужбний репертуар православної східнослов'янської традиції, згідно визначенню Юлії Воскобойнікової, являє собою «єдність в різноманітності». Основні протилежні репертуарні тяжіння ще з XVIII століття вишикуються на лінії «світське – духовне». Сучасний етап його розвитку дослідниця характеризує як перехідний, але «як і до чого відбуватиметься цей перехід, поки що сказати важко» (Воскобойнікова, 2018: 157).

Дійсно, православні громади східнослов'янської традиції¹ наразі користуються переважно багатоголосними творами професійних церковних композиторів кінця XVIII – початку XXI століть. Цей період характеризується пануванням у східнослов'янській традиції чотириголосного співу (виключаючи використання *divisi*), де перевага може віддаватися різним стильовим напрямкам в залежності від уподобань регента, хору, кліру та парафіян, які доволі суттєво коригуються віддаленістю парафії від міста та реальними співацькими можливостями релігійної громади. По мірі такого віддалення професійність хору

¹ До них можна віднести православні церкви на пострадянському просторі.

і складність нотних партитур зменшується, їх інтерпретація щодалі більше тяжіє до фольклорної традиції, а фіксація – до простих безлінійних² текстових записів богослужбових піснеспівів.

Як свідчить особистий досвід автора цієї статті, у православних християн, які звикли до гармонічного багатоголосного співу, впровадження цілісного богослужіння із застосуванням стовпової чи візантійської монодії викликає внутрішнє (іноді і зовнішнє) неприйняття. Сучасні багатоголосні гласові системи, що використовуються в богослужінні, переважно мають силабічну «читкову»³ структуру з обмеженими, знаковими для сучасного багатоголосного гласу, інтонаційними зворотами. Богословській поезії богослужбових текстів відводиться все менше часу у житті людини через витіснення інтонаційно розвинутої давньої мелодії піснеспіву примітивною «читковою» схемою. Таке спрощення автором статті доводилося спостерігати у власній парафіяльній практиці, коли невеличкий хор переважно аматорського складу, який вивчив піснеспіви знаменного розспіву (*Приклад 1*, перший рядок), десь через десять років співав їх таким чином (*Приклад 1*, другий рядок):

Приклад 1. *Зміни у виконанні знаменного розспіву.*

Со ду - хи пра-вед-ных скон - чав-ших-ся ду - ши рабъ Тво-ихъ Спа - се у - покой...

Со ду - хи пра-вед-ныхъ скон-чав-ших-ся ду - ши рабъ Тво-ихъ Спа-се у - по-кой...

Цей природний процес швидкішого відтворення знайомого матеріалу може бути “пригальмований” або навмисним зусиллям

² Навіть не невменних, а просто текстових, з помноженням голосних букв у тих складах, що розспівуються.

³ Від слова «читок» – проспівування тексту на одній звуковій висоті.

виконавців із зосередженням на змісті та інтонації, або продуманими та обережними адміністративними церковними порадами щодо уваги до співу, або залученням іншого репертуару з його новим поглибленим засвоєнням. Отже, напрямок «переходу» східнослов'янського православної церковного репертуару може коригуватися адміністративною вищою церковною владою через певні вказівки щодо регламентації творів і розспівів або регентсько-співацькими уподобаннями, що можуть також поширюватися через медійний простір. Ці останні, за умови відповідності духовному попиту церковної спільноти, можуть ставати більш вагомими навіть за адміністративні рішення.

Києво-печерський розспів у сучасному богослужінні можна зустріти на службах як у монастирях, так і у міських церквах, де музично натренований склад хору може виконати непросту мелодію в несиметричному ритмі та, іноді, неочікуваній для сучасного слуху гармонізації. Однак цей розспів був у розповсюдженішому ужитковому використанні також у Харкові на межі XVIII–XIX століть (Багал'їй, 1912: 871). Наприкінці XX – початку XXI століття київський розспів представлений не тільки у виконанні хорів Києво-Печерської Лаври, але навіть в рукописному ужитку і використанні хорами Лаври Троїцької Сергієвої (Приклад 2)⁴:

Приклад 2. Київський розспів, приклад поширення.

ВЕРНОШНОЕ ВЕРНЕНИЕ

*В певческих традициях Московской
Духовной Академии и Селиванова.*

*Собрание представлено в МП
музыкаль. Написано в 1992 г.*

*Собрание Песен
1992 г.*

Догматика		
глас 1, Знаменный распев	...	33
глас 2, Знаменный распев гадм. А. Кастальского	...	34
глас 3, напев Киево-Печерской Лавры	...	35
глас 4, Знаменный распев	...	36
глас 5, напев Киево-Печерской Лавры	...	37
глас 6, Знаменный распев	...	38
глас 6, напев Киево-Печерской Лавры	...	39
глас 7, Знаменный распев	...	40
глас 7, Знаменный распев	...	41
глас 8, напев Киево-Печерской Лавры	...	41



⁴ Скріншоти збірки з приватної колекції автора статті

Дослідження, опрацювання і введення в ужиток рукопису Стефана Глобчастого надає можливість відчувати ритм харківського православного богослужіння початку XIX сторіччя, порівняти піснеспіви з пізнішими виданнями Києво-Печерського розспіву, надати рекомендації щодо можливостей та варіантів сучасного використання піснеспівів Ірмолюю.

Останні дослідження і публікації. Рукопис Стефана Глобчастого включений у відомий каталог нотолінійних ірмолоїв Юрія Ясиновського під номером 1070 (Ясиновський, 1996). У його описі вказане посилання на архівний документ – лист Олександра Дзбанівського до Антоніна Преображенського від 12 вересня 1927 року, з яким автору статті ще не довелося ознайомитися. Йосип Миклашевський, на якого також посилається Ю. Ясиновський у «Покажчику переписувачів ірмолоїв» (Ясиновський, 2007: 94), у своїй цінній книзі «Музична і театральна культура Харкова» згадує Стефана Глобчастого як помічника учителя вокального класу Харківського казенного (або народного) училища, але про написання ним Ірмолюю не йдеться (Миклашевський, 1967: 21, 97). Можливо, це пов'язано з радянською цензурою дослідження Й. Миклашевського, яке було видане вже після його смерті. Найбільш раннє свідцтво про існування рукопису Стефана Глобчастого вдалося знайти в бібліотеці Харківської духовної семінарії у статті протоієрея Миколая Лашенкова, що була надрукована в 1893 році (Лашенков, 1893: 255).

Дослідження українських нотолінійних Ірмолоїв проводилися Оленою Шевчук, Лілією Терещенко-Кайдан, Юрієм Ясиновським, Наталією Сиротинською. Києво-Печерському розспіву, до якого досліджуваний рукопис має генеалогічне відношення, зокрема вивчав Дмитро Болгарський. Актуалізація ірмолоєвих розспівів через використання в богослужбовій, концертній та композиторській практиках відбувається від 1990 років. Свідчень про сучасні дослідження і використання піснеспівів харківського Ірмолюю Стефана Глобчастого віднайти не вдалося.

Мета статті – визначення принципів гармонізації монодійних піснеспівів, зокрема вміщених у Ірмолої Стефана Глобчастого, що уможлиблює їх історичну реставрацію та включення у сучасне багатоголосне богослужіння.

Методологія дослідження. Ця розвідка базується на історичному підході до тексту рукопису. Компаративний метод дозволив зіставити зміст піснеспівів зі зразками іншого походження. Центральним інструментом дослідження є експеримент з актуалізацією піснеспівів через їх реставрацію у чотириголоссі та відповідному використанні в богослужінні. Результати експерименту проаналізовано і узагальнено відповідно до практики богослужіння.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Апробація використання піснеспівів Ірмолою у сучасному православному богослужінні була можливою за умов вирішення декількох питань. По-перше, це мав бути певний храм із власним хором, де виконання історичної пам'ятки не спричинило би порушення звичайного загального ходу богослужіння. По-друге, для апробації треба було обрати декілька піснеспівів. По-третє, читання оригінальних нот і текстів рукопису хором мало спричинити певні ускладнення і збільшити час вивчення піснеспівів. Останнім з питань підготовки був вибір вірної фактури і гармонізації.

Вирішенню першого питання сприяла майже 20-річна богослужебна і більш ніж 10-річна регентська практика автора статті в Благовіщенському кафедральному соборі Харкова. Під час співу в богослужіннях окремим чоловічим хором Харківської духовної семінарії виконувалися піснеспіви різних традицій, зокрема, як монодійної знаменної, так і чотириголосної Києво-Печерської. І священнослужителями, і парафіянами такі включення добре сприймалися.

Від 2023 року у Благовіщенському соборі під керівництвом автора цієї роботи співає Митрополичий чоловічий хор, який за кількістю співаків (10–12 осіб) та тембровим складом наближається до вокального класу Харківського казенного училища (гімназії після відкриття

Харківського університету), в якому помічником учителя працював Стефан Глобчастий саме в роки створення Ірмолою. Згідно архівним документам, на які спирається Йосип Миклашевський, у 1800 році «учнів у цьому класі було дев'ять: шість басів і три тенори» (Миклашевський, 1967: 21). За думкою одного з професорів Харківського університету, цей вокальний клас був «окрасою гімназії, міста і університету» (цит. у: Миклашевський, 1967: 98). Отже, схожість вокальних колективів за кількістю і складом, хоча й на відстані більше двох століть, сприяла вирішенню питання щодо хору для апробації архівних піснеспівів на користь Митрополичого хору Благовіщенського собору. Звісно, на цей вибір значною мірою вплинула й зручність виконання історичних пам'яток у власному колективі.

Найбільш мелодично розвинутими гласовими піснеспівами Ірмолою є недільні догматики, богородичні на стиховні, степенні антифони. У порівнянні з візантійською системою церковного співу, ці піснеспіви можна класифікувати як стихіарні (Сахно, 2023) або невматичні (Підгорбунський, 2018: 156), де майже на кожен склад тексту приходиться декілька звуків розспіву. Зосередження богословського змісту і поетичності у викладенні базових істин християнського світосприйняття можна знайти у богородичних догматиках, про важливість яких в дослідженнях українського осмогласся пише Лілія Терещенко-Кайдан (2012: 110). Саме догматики Ірмолою Стефана Глобчастого і було обрано для першого виконання у Благовіщенському соборі Харкова.

Догматиками, частіше за все, у богослужбовій практиці називають богородичні стихіри, що завершують цикл недільних стихір на *Господи воззвах* великої вечірні. Хоча назва «догматик» зустрічається в богослужбових і півчих книгах для відповідного богородична малої вечірні і навіть для богородична на стиховні. У рукописі Стефана Глобчастого немає піснеспівів малої вечірні, і тільки богородичні на *Господи воззвах* великої вечірні надписані словом «Догмать». Відповідно до кількості гласів, догматиків вісім.

Останнє питання, щодо адаптації рукописного тексту Ірмолою для сучасних співаків православного богослужіння, потребує багатогранного підходу. Є велика різниця між вокальним класом початку XIX століття та сучасним соборним хором стосовно репетиційного часу та музичних навичок.

У вокальному класі, де працював Глобчастий, проводилися щоденні двогодинні заняття. Комітет правління Університету, якому підпорядковувався клас як структурний підрозділ губернської гімназії, був незадоволений тим, як учитель І. Снісаревський управлявся зі своїми обов'язками: «учителю бракує музичного мистецтва в розподілі чи поєднанні тонів, генерал-басу не знає і навчає по нотах одних наспівів під скрипку» (цит. у: Миклашевський, 1967: 97). Тобто, незважаючи на одноголосність наспіву (якому навчалися під скрипку), від класу очікувався багатоголосний («розподіл і поєднання тонів») спів, а від учителя – знання гармонії («генерал-басу»). Установити конкретні музичні параметри результату, якого вдавалося досягти вокальному класу, сьогодні складно.

Хору собору, час репетицій якого складає півтори години на тиждень, неможливо було би втрачати час на розучування піснеспівів у багатоголоссі за одноголосним нотним записом. Тим більше, що половина хору має вищий рівень музичної освіти, а інша половина співаків, хоча й має лише початкову музичну освіту, здатна з другого разу відтворити партію по нотах. Отже, якщо треба виконати архівний піснеспів, він має бути записаний нотами в сучасному вигляді. Але залишається важливе питання: одноголосно чи в реставрованому багатоголоссі? Ірмолой Стефана Глобчастого має декілька свідчень, що натякають або прямо вказують на можливість чи потребу багатоголосного виконання.

1). Знаки альтерації, що пов'язані з гармонічним мінором, посилюють необхідність багатоголосного виконання піснеспівів (Приклад 3):

Приклад 3. Ірмолой Стефана Глобчастого, ч. 1, лист 4, зворот.

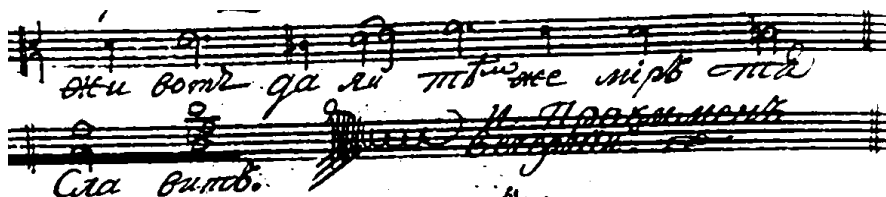


2) Елементи терцового дублювання мелодії (*Приклад 4*) та приклади розгорнутих акордів там, де терцове дублювання відмінюється (*Приклад 5*, склад «-вигъ»):

Приклад 4. *Ирмолой Стефана Глобчастого, ч. 1, лист 129, зворот.*



Приклад 5. *Ирмой Стефана Глобчастого, ч. 1, лист 4, зворот.*



3) Зразок повного багатоголосного піснеспіву «Тебе одоюшагося» (Приклад 6):

Приклад 6. *Ірмолой Стефана Глобчастого, ч. 1, лист 282, зворот.*



Ці приклади підтверджують можливість гармонізаційної реставрації як одного з підходів до актуалізації піснеспівів Ірмолюю. Іншим закономірним підходом, звісно, залишається сучасний монодійний запис та унісонне виконання. Гармонізація піснеспівів має здійснюватися дещо за іншими принципами порівняно з правилами класичної гармонії, виходячи з певних причин.

Наспів, який використовує Стефан Глобчастий в догматиках, дуже близький до киево-печерського, що був надрукований в Київській Лаврі в 1910 році. Передмова свідчить, що «Обіход цей є точним нотним викладенням повного річного кола богослужебного співу Києво-Печерської Лаври, в якому збережений незмінним не тільки сам наспів, але й традиційна гармонізація з її характерними особливостями й відхиленнями від правил так званого строгого стилю музичної гармонії (наприклад, численними паралельними послідовностями квінт і октав, переченнями та ін.). Залишені також деякі порушення текстових наголосів як такі, що увійшли в практику Лаврського співу з давніх часів» (Нотный обиходъ..., 1910: III).

Наведені далі фрагменти киево-печерського чотириголосся (*Приклади 8 і, особливо, 10*) демонструють перехрещення басу і баритону, що іноді виникають. Останній записаний в нижній партії на верхньому нотному стані, яка чоловічим складом, звісно, співається октавою нижче від її запису у скрипковому ключі. Функціональність голосів пояснюється в тій же передмові таким чином: «Лаврський спів здавен виконувався тим же голосовим складом, яким він виконується і в цей час, при цьому основна мелодія розташована завжди в другому тенорі; перший тенор йде паралельно з другим тенором на терцію вище; бас рухається в октаву з другим тенором, пристосовуючись до основних щаблів звукоряду; до цих трьох голосів приєднується альт⁵, який іноді замінюється першим басом. Такою гармонізацією

⁵ Альтова партія в таких чернецьких чоловічих хорах, можливо, з'язлялася завдяки співу хлопчиків, які несли послух у монастирі. Тоді, звісно, перехрещень з басом не виникало, бо альт співав октавою вище.

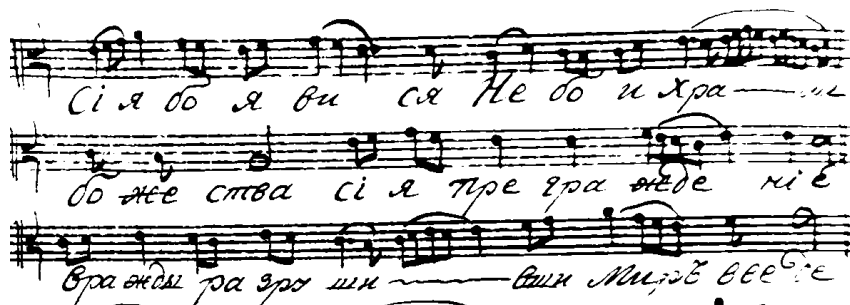
Приклад 8. Києво-Печерський обіход, с. 15.



Цей початок догматику першого гласу в рукописі майже повністю збігається з партією другого тенора з Печерського обіходу. Виключення – перша половинна нота рукопису vs четвертна на складі «-ну-» у партитурі Києво-Печерського нотованого обіходу, четвертна тривалість рукопису vs вісімки партитури на складі «-векъ», але це не заважає почути ідентичність мелосу.

Більш суттєво відрізняється розподілення вербального рядка монодії, що можна побачити, починаючи з першого слова наведеного прикладу, так і далі в інших піснеспівах. На думку автора статті, у розспіві вербального тексту в Ірмолії Глобчастого у порівнянні з Києво-Печерським нотованим обіходом іноді краще збігаються мелодичні та текстові наголоси (Приклади 9–10):

Приклад 9. Ірмоліой Стефана Глобчастого, ч. 1, лист 3, зворот.



Приклад 10. Києво-Печерський обіход, с. 16.

Музичний нотний зразок, що складається з трьох систем. Кожна система містить дві партії: верхню (сопрано/альто) та нижню (тенор/бас). Текст піснеспіву українською мовою розташований під нотами. Перша система: *в'є - нї - є: сі - а бо іа - вні - са нї - бо, н*. Друга система: *храмъ Но - же - ства: сі - а пре - гра - жа - нї -*. Третя система: *є - враж - ды раз - шів - ши, міръ вве - де,*.

Текст першої фрази наданих прикладів «Сія бо явися небо и храм Божества» у рукописі Стефана Глобчастого розподіляється більш рівномірно, а в Києво-Печерському обіході тривалість складів має вищу контрастність за рахунок дещо частішої присутності окремих вісімок («...бо явися небо и...»). Завершення цієї фрази показове також з погляду загального характеру мелодики рукопису. Порівняння розспіву слова «храм» у наведених двох зразках зі стовповим записом аналогічного піснеспіву друкованого «Октоиха нотного п'янія» (Приклад 11) свідчить про близькість мелодики піснеспіву Ірмолея Стефана Глобчастого більше до останнього, ніж до Києво-Печерського розспіву, й це не єдиний випадок.

Приклад 11. (Октоихъ, 1889: л. 5о).

Музичний нотний зразок, що складається з однієї системи. Він містить одну партію (сопрано/альто). Текст піснеспіву українською мовою розташований під нотами: *нѣ - бо и храмъ бо - же - ства,*.

Наведені вище приклади дозволяють атрибутувати догматики Ірмолю Стефана Глобчастого як варіант києво-печерського розспіву. Однак особливості мелодики та ставлення до слова і, найголовніше, відображення місцевої богослужбово-освітньої традиції Харкова потребують їх нової індивідуальної гармонічної реставрації, яка буде багато в чому схожа на києво-печерський стиль, але враховуватиме відмінності рукопису.

Щодо актуалізації піснеспівів Ірмолю Стефана Глобчастого автором статті було зроблено певні кроки:

- 4) чотириголосну реставрацію догматиків 1, 2, 6 гласів;
- 5) одноголосний нотний набір догматика 7 гласу;
- 6) включення означених піснеспівів у богослужіння Благовіщенського кафедрального собору Харкова протягом одного *гласового* стовпа (21.12.2024 – 8.02.2025);
- 7) унісонне виконання догматик у першого гласу в завершальному семестровому богослужінні Харківської духовної семінарії.

Чотириголосна реставрація піснеспіву з Ірмолю Стефана Глобчастого, що була озвучена у богослужінні згаданим вище хором, відбувалася з урахуванням відсутності партії альтів і намагання уникнути перехрещень та їх наслідків. У тих випадках, коли октавне дублювання опорних звуків другого тенора басовою партією було неможливим з-за низької теситури, використовувалися унісони (у приму). У лінії баса перевага віддавалася його базовій гармонічній функції, що спиралося на принцип києво-печерського чотириголосся та відповідало завданням або прагненням Стефана Глобчастого («*знання генерал-басу*»).

Мелодичні особливості монодії рукопису Стефана Глобчастого, поєднуючись із сучасним церковно-співацьким досвідом, активізують інтенцію співтворчості. Так, наприклад, богослужбовий заспів⁶ та заключні рядки догматика *другого гласу* з рукопису Стефана Глобчастого закінчуються мелодично більш розвинуто у порівнянні з києво-

⁶ Початок догматика «И нынѣ...» – останній з віршів-заспівів стихирного циклу на «Господи воззвах».

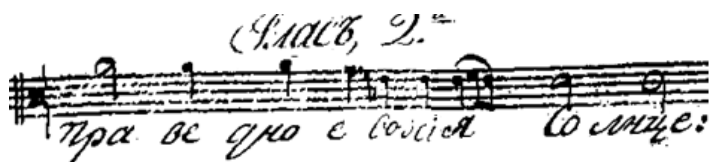
печерським варіантом піснеспіву. Особистий досвід виконання піснеспівів *другого гласу* різних півчих традицій та сама мелодія з Ірмолюю надихає до гармонічно пом'якшеного завершення:

Приклад 12. *Києво-Печерський обіход (с. 20) та авторська гармонізація догматика другого гласу.*



У києво-печерському варіанті цього піснеспіву зустрічається приклад переходу мелодії з однієї партії в іншу з метою яскравого гармонічного завершення мелодичного рядка. Спираючись на закінчення в самому рукописі піснеспіву «*Свѣте тихій*» (Див. вище *Приклад 5*), авторська гармонічна реставрація догматика *другого гласу* наслідуює києво-печерський зразок, з тією різницею, що свою основну мелодію другий тенор «передає» басу задалегідь (*Приклади 13–15*).

Приклад 13. *Ірмолю Стефана Глобчастого, ч. 1, лист 60, зворот.*



Приклад 14. *Києво-Печерський обіход, с. 20.*



Приклад 15. Авторська гармонізація догматика другого гласу з Ірмолою Стефана Глобчастого.



При наборі вербальної частини догматиків було збережено оригінальний дореформений варіант правопису⁷, близький до церковно-слов'янського першоджерела. По-перше, це зберігає колорит епохи створення, а по-друге, сприяє можливості виконання в православних релігійних громадах, які дотримуються київського ізводу у промові слов'янських текстів.

Актуалізація догматиків в богослужбовому виконанні не була витончено ідеальною. Співаки, які лишилися в Харкові під час війни, мають чимало роботи. Однак, попри повітряні тривоги, загрози смертельно небезпечних обстрілів, проблеми з переміщеннями містом, півчці знаходять можливість бути присутніми на репетиціях церковного хору та на богослужінні. Виконанням догматиків передувала лише одна репетиція для кожного з хорів.

Вперше після довготривалого архівного періоду догматик «*Всемирную славу*» першого гласу було виконано на вечірньому богослужінні у Благовіщенському кафедральному соборі 21 грудня 2024 року Митрополичим чоловічим хором під керівництвом автора статті (Лл. 1, посилання на запис: Догматик 1 гласу з Ірмолою Стефана Глобчастого, 2024а). Час звучання піснеспіву в такому варіанті більш тривалий, що незвично для сучасного богослужіння, проте дозволяє кліру і парафіянам більш вдумливо зосередитись на його духовному змісті,

⁷ Правопис, який був у використанні до реформи орфографії у 1918 році.

який глибинно і яскраво відображає турботу Бога про своє творіння, яке Він спасає явленням на землі Сина Свого Ісуса Христа.

Ілюстрація 1. Виконання догматика «Всемирную славу» у Благовіщенському кафедральному соборі м. Харків 21 грудня 2024 року⁸.



Догматик 1 гласу з Ірмолю Стефана Глобчастого

Друге виконання того ж самого догматика «Всемирную славу», але в унісонному звучанні, відбулося в стінах Харківського Покровського чоловічого монастиря 24 грудня того ж року (Догматик 1 гласу з Ірмолю Стефана Глобчастого, 2024b; *Іл. 2*). У той вечір відбувалося одне із завершальних богослужінь навчального семестру, яке співали на два хори вихованці та випускники Харківської духовної семінарії. Одноголосне виконання монодії демонструє практичну можливість унісонного використання піснеспівів рукопису.

Ілюстрація 2. Виконання догматика «Всемирную славу» у Покровському чоловічому монастирі (монодійний спів).



⁸ Тут і далі – скріншоти з каналу автора на сервісі YouTube.

До таких варіантів використання піснеспівів Ірмолою можна додати ще загальнопарафіяльний спів. Щоправда, таке виконання можливе лише за умов багаторічного співу ірмолойної монодії хором з поступовим вивченням її парафіянами. Перспектива такого «народного» засвоєння піснеспівів цілком можлива, так як самі наспіви, як можна побачити в наведених прикладах, близькі до народного гуртового співу за мелодикою, фактурою (терцієве дублювання), гармоніями, що виникають. Подібний народний спів сповнених духовним змістом догматичних текстів здатен активізувати сприйняття щотижневої зміни текстів і наспівів Осмогласся, посилити відчуття особистої причетності до правди Христового вчення, відповідальності в його несенні, виконанні і передачі нащадкам.

Висновки.

Дослідження показало можливість та корисність практичної актуалізації піснеспівів Ірмолою Стефана Глобчастого як у сучасному богослужінні, так і у навчальному обігу. Введення і визначення поняття реставрації чотириголосного співу, віднайдення його принципів допомогло обґрунтовано підійти до використання у сучасному богослужінні монодійних піснеспівів, які були орієнтовані на багатоголосне виконання ще при створенні Ірмолою.

Перспектива подальшого розвитку теми. За наведеним прикладом реставрації богородичних догматиків перших двох гласів можлива робота з рештою піснеспівів рукопису. Їх розробка на науковому рівні може відкрити нові ланки ланцюгу генеалогічного розвитку українського богослужбового співу. Системне наповнення сучасного православної богослужіння зразками ірмолойної монодії невматичного типу в унісонному та реставрованому багатоголосному варіантах викладу сприятиме збагаченню репертуару православних церковних хорів та відродженню канонічної традиції осмогласного співу.

ЛІТЕРАТУРА

- Багал'їй Д. І., Миллер, Д. П. (1912). *Історія города Харькова за 250 лѣтъ его существованія (съ 1655-го по 1905-й годъ): Т. 2. XIX-й и начало XX-го века.* Харьков: Типографія и литографія М. Зильбербергъ и С-вья.
- Воскобойнікова, Ю. В. (2018). *Регентська діяльність як системне явище сучасної православної культури.* (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Харківська державна академія культури. Харків.
- Догматик 1 гласу з Ірмолю Стефана Глобчастого. (2024а). (Чотириголосна реставація прот. Ф. Воскобойнікова). Харків, Благовіщенський кафедральний собор. 21.12.2024. <https://www.youtube.com/watch?v=Fe44A8W52Dc>
- Догматик 1 гласу з Ірмолю Стефана Глобчастого. (2024b). Харківська духовна семінарія. 24.12.2024. https://www.youtube.com/watch?v=_l31a1rhShM
- Ірмолю нотолінійний рукописний.* (1802–1812). Харківська державна наукова бібліотека, № 819515.
- Лашенков Н. А. (1893). Материалы к столетию Харьковской кафедры. Христофор – первый епископ Слободско-Украинский и Харьковский. *Харьковскій сборникъ*, 7, 121–262.
- Миклашевський Й. М. (1967). *Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII – першої половини XIX ст.* Київ: Наукова думка.
- Нотный обиходъ Кіево-Печерскія Успенскія Лавры* (Часть 1. Всенощное бденіе). (1910). [Київ]: Типографія Кіево-Печерскія Успенскія Лавры.
- Октоихъ нотнаго пѣнія.* (1889). Син. типографія.
- Підгорбунський, М. (2018). Головні структурні різновиди Стовпового (невменого) розспіву та його нотопис. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 39, 154–160. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153680>
- Сахно, І. (2023). Все відійшло на другий план, коли я занурився у візантійську традицію... *Музика: український інтернет-журнал.* <https://mus.art.co.ua/ihor-sakhno-vse-vidiyslo-na-druhyy-plan-koly-ia-zanuryvsia-u-vizantiysku-tradytsiiu/>
- Терещенко-Кайдан, Л. В. (2012). *Ірмолю Гаврила Головні – унікальний пам'ятник української культури XVII–XVIII ст.* (Монографія). Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Ясиновський, Ю. (1996). *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолю 16–18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження.* Львів: Видавництво отців василіан «Місіонер».
- Ясиновський, Ю. (2007). *Матеріали до біографічного словника співців і музик давньої України: переписувачі нотолінійних Ірмолю.* <https://er.ucu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/b2d9c56b-2910-452f-9348-233e8b63c8c1/content>

REFERENCES

- Bagalii, D. I., & Miller, D. P. (1912). *The history of the Kharkiv city over 250 years of its existence (from 1655 to 1905): Vol. 2. 19th and early 20th century*. Kharkov: Printing and lithography by M. Zilberberg & Sons [in Russian].
- Dogmaticos of the 1st Voice from Irmologion by Stefan Hlobchastyi. (2024a). (Four-voice restoration by Archpriest F. Voskoboinikov). Kharkiv, Annunciation Cathedral. 12/21/2024. <https://www.youtube.com/watch?v=Fe44A8W52Dc> [in Ukrainian].
- Dogmaticos of the 1st Voice from Irmologion by Stefan Hlobchastyi. (2024b). Kharkiv Theological Seminary. 12/24/2024. https://www.youtube.com/watch?v=_l31a1rhShM [in Ukrainian].
- Irmologion, staff-notated manuscript*. (1802–1812). Kharkiv State Scientific Library, No. 819515 [in Church Slavonic].
- Lashchenkov, N. A. (1893). Materials for the centennial of the Kharkiv diocese. Khristofor – the first bishop of Sloboda-Ukraine and Kharkiv. *Kharkiv Collection*, 7, 121–262 [in Russian].
- Myklashevskiy, Yo. M. (1967). *Musical and theatrical culture of Kharkiv at the end of the 18th – first half of the 19th century*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Notated Obikhod of the Kyiv-Pechersk Dormition Lavra (Part 1. All-night Vigil)*. (1910). Printing house of the Kyiv-Pechersk Dormition Lavra [in Church Slavonic].
- Oktoikh of notated singing*. (1889). Synodal Printing House [in Church Slavonic].
- Pidhorbunskiy, M. (2018). Main structural varieties of Stolpovyi (neumatic) chant and its notation. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series “Art Studies”*, 39, 154–160. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.39.2018.153680> [in Ukrainian].
- Sakhno, I. (2023). Everything faded into the background when I immersed myself in the Byzantine tradition... *Music: Ukrainian online magazine*. Retrieved from <https://mus.art.co.ua/ihor-sakhno-vse-vidyishlo-na-druhyy-plan-koly-iazanuryvsia-u-vizantiysku-tradytsiiu/> [in Ukrainian].
- Tereshchenko-Kaidan, L. V. (2012). *The Irmologion of Havrylo Holovnia – a unique monument of Ukrainian culture of the 17th–18th centuries*. (Monograph). Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
- Voskoboinikova, Yu. V. (2018). *Precentor activity as a systemic phenomenon of modern Orthodox culture* (Doctor's thesis). Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].

Yasynovskiy, Yu. (1996). *Ukrainian and Belarusian staff-notated Irmologia of the 16th–18th centuries: Catalog and codicological-paleographic study*. Lviv: Missioner Publishing House of the Basilian Fathers [in Ukrainian].

Yasynovskiy, Yu. (2007). *Materials for a biographical dictionary of singers and musicians of ancient Ukraine: Scribes of staff-notated Irmologia*. Retrieved from <https://er.ucu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/b2d9c56b-2910-452f-9348-233e8b63c8c1/content> [in Ukrainian].

Fedir Voskoboinikov

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of History of Ukrainian and World Music
e-mail: stgavriil@gmail.com
ORCID iD: 0009-0006-3699-6091

Actualisation of the hymns from the Irmologion by Stefan Hlobchastyi in modern liturgical practice

Statement of the problem. *The article addresses the issue of safeguarding tradition and purifying church singing from foreign stylistic influences by employing the closest historical sources, which intonationally link the contemporary church community with previous generations of Christians. The manuscript staff-notated Irmologion by Stefan Hlobchastyi documents the historical state of the singing tradition as it existed in Kharkiv at the beginning of the 19th century. Its distinctive feature lies in the existence and transformation of monodic chant within an environment that had largely become accustomed to choral polyphony. There is a need to develop scientifically grounded forms for the use of these chants in contemporary Orthodox worship.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the study is to identify principles for the harmonisation of monodic chants, particularly those contained in Stefan Hlobchastyi's Irmologion, to enable their historical restoration and integration into modern polyphonic liturgical practice. The research is based on a historical approach to the manuscript text. A comparative method allows the chants to be juxtaposed with examples of other origins. The central tool of the study is an experimental practice of restoring the chants into four-voice harmonisations and their implementation in liturgical services. The results of the experiment is analyzed from the perspective of worship practice. The novelty of the research lies in introducing the concept of four-part chant restoration, defined*

as the notated or immediately performed the four-part arrangement of monodical chants, utilizing historically established voice-leading models from liturgical singing, considering the functional roles of individual choral parts, and preserving the authentic principles of their harmonic combination. This approach significantly differs from school harmonisation, particularly in the functional distribution of voices and the approach to voice leading.

Research results and conclusions. Comparison of the manuscript chants with corresponding examples of the Kyiv-Pechersk chant tradition revealed both close affinities and distinct divergences. This made it possible to apply the harmonic principles of the “Notated Obikhod of the Kyiv-Pechersk Dormition Lavra” for four-part chant restoration. The restored four-part chants are now used in the services of the Annunciation Cathedral in Kharkiv.

The study demonstrated the feasibility and practical value of revitalizing the chants from Stefan Hlobchastyi’s *Irmologion* for contemporary worship and educational purposes. The example of restoring sacred chant in honour of Virgin Mary named “dogmaticos” suggests the potential for similar work with other chants from the manuscript. Systematic incorporation of ancient and restored neumatic chant examples into modern Orthodox worship and their regular performance will contribute to the revival and popular assimilation of the Octoechos tradition.

Keywords: liturgical chant; staff-notated manuscript *Irmologion*; Kharkiv at the turn of the 18th and 19th centuries; Stefan Hlobchastyi; restoration performance.

Стаття надійшла до редакції 7 квітня 2025 року

УДК 792.9:398(477.54)
DOI 10.34064/khnum2-39.06

Стрілець Андрій Миколайович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доктор мистецтва, доцент
кафедри народних інструментів України
e-mail: andryconductor@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-4134-4403

Харківський міський театр народної музики «Обереги» та його концепція відтворення традиційної культури України

У контексті загострення проблематики культурно-національної самоідентифікації українців висвітлення діяльності національно орієнтованих творчих колективів постає як актуальне завдання музичної науки. У статті надано аналіз концепції творчої діяльності Харківського міського театру народної музики «Обереги» на чолі з Юрієм Алжневим, що відбувалася у 1992–2019 роках. Розглянуто передумови фундації колективу, що формувався в Харкові в період кінця 1980-х – початку 1990 років, та критерії і параметри, які вичерпно обґрунтовують унікальну для вітчизняної практики діяльнiсну форму «Оберегів» як театру народної музики України. Визначено провідну роль композитора Юрія Алжнева в організації та успішній діяльності творчого колективу протягом майже 30 років його існування як автора репертуару та художнього керівника театру. Доведено, що збереження, відтворення і пропагування традиційної пісенно-музичної культури українського народу стало стратегією творчої діяльності Харківського міського театру народної музики.

Ключові слова: українська народна пісня; харківський міський театр; стратегія діяльності; традиційна культура; сценічна реконструкція; просвітницька місія.

Постановка проблеми.

У наш час, більш ніж через 30 років після проголошення незалежності України, наріжні питання щодо її суверенітету й державності лишаються такими ж гострими, як і на момент створення сучасної країни у далекому 1991 році. Противники України активно ставлять під сумнів не тільки територіальні кордони, а й саме існування

українців як нації. У світлі проблеми культурно-національної самоідентифікації українців доречним видається звернення до творчої і просвітницької діяльності провідного національно орієнтованого колективу Харківщини й України – харківського міського театру народної музики «Обереги». Обсяг його концертних програм з різноманітним музичним матеріалом за період його творчої діяльності з 1992 по 2019 рік особливо вражає, як і концептуальний зміст програм, що, без перебільшення, дозволяє визначити роль театру як *місії* у складні часи глобалізації світової культури. **Актуальність теми** зумовлена браком наукових джерел, присвячених творчій діяльності Харківського міського театру народної музики «Обереги» в контексті музичної культури України.

Останні дослідження і публікації. Звернення музикознавців до діяльності театру «Обереги» завжди були фрагментарними, застосовуючи аспектний підхід, зумовлений сферою наукових інтересів і професійної діяльності дослідників. Так, В. Осипенко висвітлює роль народнопісенної традиції як органічної складової діяльності гурту «Обереги» під керівництвом Ю. Алжнева: «Уся творчість композитора спирається, як на могутній фундамент, на фольклор» (Осипенко, 1999: 56). Зміст і напрями діяльності театру визначено в розвідці О. Шишкіної – окреслюючи коло носіїв традиційної культури Слобожанщини, вона зазначає: «Серед них провідне місце посідає театр народної музики “Обереги”» (Шишкіна, 2003: 218). Досліджуючи композиторську творчість Ю. Алжнева, О. Верба вказує на варіантність як її структурний генотип і зазначає, що «форма відображення художнього бачення світу є напрямом до усвідомлення національних основ композиторського мислення Ю. Алжнева» (Верба, 2000: 109). Л. Шаповалова у передмові до нотного видання «На заборолі голос чути...», складене на основі концертної програми із творів Ю. Алжнева для вокального тріо «Обереги», визначила кредо митця, що дає ключ до розуміння змісту всієї його діяльності, яка ширша, ніж композиторство: «Музичному мисленню Ю. Алжнева властиве посилення на щось первісне, давнє, як “генетичне” першоджерело.

Ім'я йому – прайнтоніяція <...> така схожа на щось забуте, така рідна...» (Алжнєв, 2021: 3). Отже, у цитованих джерелах відсутня комплексна оцінка діяльності міського театру народної музики «Обереги» як носія народно-інструментальної та пісенної традиції України.

Мета статті – визначити роль творчої діяльності Харківського міського театру народної музики «Обереги» (1992–2019) як місію, спрямовану на сценічну реконструкцію форм традиційної народно-пісенної та інструментальної культури.

Особистий досвід роботи автора статті у складі колективу театру як соліста-баяніста та диригента протягом 1994–2011 років, постійне спілкування з керівником колективу Ю. Алжнєвим надають право на об'єктивну оцінку діяльності театру «Обереги» з історичної дистанції. Це складне завдання не може бути реалізоване в межах однієї статті, утім вказує на перспективу подальшого наукового пошуку.

Методологія дослідження. Застосовані в статті методи наукової рефлексії зумовлені її матеріалом та постановкою проблеми:

1) *історичний метод* – розкриває органічний зв'язок фактів, передумов та персоналій, які сформували підґрунтя для створення театру та визначили напрями його творчої діяльності;

2) *системно-діяльнісний* – забезпечує цілісність наукової оцінки творчої роботи театру «Обереги» зі збереження і пропагування національної пісенно-музичної традиції, її значення для України;

3) *феноменологічний* – виявляє роль особистості митця та розкриває ціннісно-стильові установки його творчості.

Виклад основного матеріалу.

Витоки. Театр народної музики «Обереги» засновано рішенням Харківської міської ради від 6 жовтня 1992 року з наміром збереження і пропагування пісенно-музичної спадщини України та формування національної свідомості глядача. «Творчою метою колективу є відродження музично-пісенного фольклору і народно-інструментальної музики традиційної культури та музики різних етнічних спільностей України, під кутом зору людини ХХІ століття», – зазначало медіа-

видання «Новини Харкова» (Харківський театр народної музики України «Обереги» відсвяткував своє 20-річчя, 2013, 5 лип.).

Кількісний склад колективу за штатним розкладом – 30 осіб. Його художнім керівником призначено композитора Юрія Алжнєва, безпосереднього ініціатора й рушія процесу фундації театру. Артистичний склад комунального закладу утворено з музикантів-оркестрантів, солістів-вокалістів та фольклористів. Оркестрантами театру стали музиканти іншого оркестру, яким Юрій Борисович Алжнєв керував понад 10 років, а саме – Ансамблю народного танцю «Буревісник» Палацу культури Харківського тракторного заводу. Фактично, у цьому колективі за період його творчої діяльності сформувалося ідейне підґрунтя для створення театру, яке чекало «свого часу». Отже, кілька слів про цей ансамбль.

Наприкінці 70-х – у 80 роках ХХ століття Ансамбль народного танцю «Буревісник» – відомий і самобутній творчий колектив високого виконавського рівня, який активно гастрював по країнах і континентах світу (Європа, Північна Америка, Азія), – випадок дуже рідкісний для часів «залізної завіси». Цьому сприяло багато чинників, серед яких варто зазначити і суттєву матеріальну базу, яку був спроможний забезпечити найпотужніший на теренах СРСР тракторний завод, і яка дозволяла втілювати масштабні творчі задуми. Художнім керівником «Буревіснику» був талановитий і прогресивний майстер хореографії Петро Іванович Межубовський. У 1979 році на посаду очільника поки ще неіснуючого оркестру для танцювального ансамблю він запросив енергійного фахівця – композитора і виконавця Ю. Алжнєва, який на той час мав суттєвий досвід концертмейстерської роботи в різних творчих колективах, у тому числі і хореографічних. Саме він і став фундатором оркестру, перші репетиції якого відбулися у квітні 1980 року. Інструментальний склад був унікальним для Харкова того часу: флейта (флейта пікколо), кларнет, два баяни, труба, тромбон, цимбали, ударні, три скрипки і контрабас. Ю. Алжнєв дещо іронічно визначив його як «оркестр народної музики України», особисто вигадавши таку назву, яку поступово почали використовувати й інші

(але без будь-якого наукового підґрунтя). Він робив власні інструментування, аранжування, писав музику для інструментальних номерів, супроводу солістів.

Створення нових хореографічних композицій вимагало концептуальної взаємодії музики і танцю, що взагалі є органічною складовою українського театру від його витоків. Водночас це креативна творча діяльність, яка потребує тривалого та складного взаємоузгодження і на рівні творчих ідей авторів, і під час їх практичної реалізації. Дійсно цінним виявилось те, що в мистецькому тандемі хореографа Межубовського і композитора Алжнева не існувало протиріч щодо смислотворчого значення музики. Інструментальна музика не просто супроводжує танець: вона є природним джерелом хореографічної драматургії. Співпраця двох талановитий митців виявилася напрочуд плідною на ґрунті створення дійсно неповторних сюжетних композицій: художній рівень колективу піднявся до справжніх висот виконавської майстерності.

Окремо наголосимо на організаційних і діяльнісних особливостях перебігу презентації програми хореографічного колективу. Публічний концерт вимагає від артистів-танцюристів значних енерговитрат, унаслідок чого з'являється втома та перенапруження м'язів. Тому час від часу вони мають перепочити і відновити сили, а також, що не менш важливо, перевдягнути сценічні костюми (традиційно кожна композиція передбачає використання власного реквізиту). У цей час оркестр привертає до себе увагу глядачів яскравими віртуозними номерами. Питома вага цієї складової концерту дорівнює приблизно третині від загального обсягу програми. Створення оригінальних концертних номерів входить до обов'язків очільника оркестру. Це – складна творча робота, тому що статичним концертним номерам в очах глядачів важко конкурувати з рухливою сюжетною хореографією. Утім будь-який творчий колектив високого гатунку має тримати високий загальний енергійний тонус протягом усієї програми.

Ансамбль народного танцю «Буревісник» може розглядатися як коріння і, в певному сенсі, як передумова виникнення Театру народної

музики «Обереги». З одного боку, посада керівника оркестру відкрила для Ю. Алжнева унікальні діяльнісні можливості: творити і миттєво «перевіряти сценою» результати своєї творчої роботи, аналізувати досягнення, акумулюючи безцінний професійний досвід. Це стало багаторічною «школою» практичної діяльності, вагомим необхідним етапом становлення митця, що спромігся на справжнє культуртрегерство.

Розпад СРСР і проголошення незалежності України в 1991 році спричинили зупинку виробництва на заводі-донорі і, як наслідок, припинення фінансування «Буревісника», що підштовхнуло Юрія Борисовича до реалізації його амбітного задуму. З того часу, виключно на ентузіазмі керівника і артистів колективу, «передвісник» театру народної музики України неофіційно існував протягом року, з другої половини 1991-го до жовтня 1992-го.

Резюме. Ансамбль народного танцю «Буревісник» Палацу культури Харківського тракторного заводу став платформою, де сформувалися передумови для створення в подальшому Театру народної музики «Обереги». Завод як донор та Палац культури ХТЗ як майданчик забезпечили фінансово-матеріальну складову роботи колективу (не забуваємо зокрема й про рідкісну на той час можливість виїзду з гастролями за кордон), що приваблювала артистів і дозволяла здійснювати селекцію кадрів. Активна творча і концертна діяльність ансамблю на чолі з Петром Межубовським та Юрієм Алжневим гартувала фахівців високого рівня, вказувала нові перспективні напрями, об'єднувала провідних артистів у справжній осередок однодумців. Загалом, у цьому колективі відбулося:

- а) створення оркестру народної музики України, що за інструментальним складом не мав аналогів на Слобожанщині, формування і гуртування його артистичного колективу;
- б) професійне становлення композитора Ю. Алжнева як творчого керівника найвищого гатунку.

Театральна складова. Значно вплинуло на світогляд Ю. Алжнева 15-річне (1976–1991) перебування на посаді концертмейстера Харківського академічного російського драматичного театру на чолі

з легендарним театральним діячем, режисером, драматургом і театральним педагогом, народним артистом України, професором Олександром Сергійовичем Барсеґяном. Неповторна атмосфера театру цілком поглинула молодого музиканта. Індивідуально працюючи під час репетицій з акторами, спостерігаючи за постановочною роботою, Алжнев не просто наочно вивчав ази театру – він переймав його дух і зміст. Постійне спілкування з акторами на сцені і під час концертів (такі форми роботи мали місце в театрі того часу, актори співали, презентуючи сольні номери в супроводі концертмейстера) дозволило музикантові отримати уявлення про характерні типажі, засоби сценічного перевтілення, технологію живої комунікації з публікою, тобто усвідомити інструменти й ресурси фахової акторської майстерності. Споглядання за роботою О. С. Барсеґяна, визнаного майстра театрального мистецтва, стало для нього уроками режисури найвищого рівня.

Тривала робота Юрія Борисовича у складі Харківського академічного драматичного російського театру сформувала тяжіння до масштабних сценічних задумів, на кшталт концерту-дійства або сцен народного гуляння, що, за своєю сутністю, і є природними проявами народної музично-театральної традиції.

Фольклорна складова. Традиційний спів українців завжди посідав важливе місце у творчій свідомості Юрія Алжнева. Цьому сприяла неодноразова (протягом 1980 років) участь у фольклорних експедиціях разом зі знаними фахівцями в цій царині Ларисою Новиковою та Вірою Осадною. Під час таких розвідок доводилося виїжджати у віддалені села, хутори, знайомитися з місцевими жителями, зупинятися поруч з ними на ночівлю, спілкувалися, слухати, записувати на плівку – поринати в життя, час якого «зупинився». Дослідники віднаходили унікальні, майже втрачені, зразки співу, обрядових дійств, фіксували тексти, занотовували мелодії, споглядали за танцем, фотографували старовинні святкові і щоденні костюми. У такий спосіб удавалося зберегти і відродити у вигляді публічних презентацій фрагменти «ментального коду» нації. Діяльнісні та наукові інтереси сформували

коло виконавців-фольклористів, яких пізніше було запрошено до складу театру «Обереги».

Зацікавленість Ю. Алжнєва найдавнішими зразками народної поезії, участь у фольклорних експедиціях з їх багаторівневим зануренням в аутентику – від реального сільського побуту до знайомства з конкретними носіями традиції – посприяли формуванню національної ментальності його композиторської творчості. Таким чином, він згуртував коло однодумців, які збирали і відтворювали традиційні пісенно-музичні зразки.

Діяльнісна стратегія театру. Театр народної музики «Обереги» – унікальне явище, яке не має аналогів на теренах України. Воно дійсно особливе, зважаючи на часовий проміжок створення – ранній період незалежності (1992), а також регіон заснування – Харків, що перебував не тільки поруч із «північним сусідом», а й під його суттєвим впливом. Дещо відхиляючись від теми, слід наголосити на підтримці творчого колективу з боку тогочасних очільників міста – міського голови Євгена Петровича Кушнарьова, а пізніше – Михайла Дмитровича Пилипчука та деяких депутатів міськради. Без їхнього особистого впливу доля наймолодшого міського театру могла і не скластися.

Ю. Алжнєв як художній керівник муніципального колективу періоду 1992–2020 років так визначав мету молодого театру: «Звернення до традиційної музичної культури, її мистецьке втілення на рівні сучасних вимог, пошук нових форм сценічного вираження народного мистецтва» (Алжнєв, 2007: 3). Назва «Театр народної музики» мала відбивати стратегію провадження культурно-мистецької діяльності творчого колективу, а його структура дозволяла охопити максимальний діапазон різноманітних виконавських жанрів і форм:

гурт співаків, до якого входили солісти-вокалісти і фольклористи;
оркестр народної музики України, що містив у своєму складі флейту (сопілку), кларнет, баян, трубу, тромбон, кобзу-тенор, цимбали, бандуру, ударні інструменти, скрипки, віолончель і смичковий

контрабас. З числа артистів оркестру виокремився склад ансамблю «троїстих музик»;

фольклорний гурт у складі дипломованих фольклористів, які виконували народні пісні в автентичній манері;

чоловічий квартет співаків у складі професійних солістів-вокалістів (перший та другий тенори, баритон, бас);

жіноче вокальне тріо (високий голос і два альти); виконувало авторські пісні, переважно без супроводу. До складу тріо входили артистки з числа учасниць фольклорного гурту;

солістів-вокалістів – дипломованих фахівців із сольного співу.

Солісти-вокалісти і фольклористи входили до складу «гурту співаків», з числа фольклористок було створено «жіноче вокальне тріо», у фольклорних дійствах разом із гуртом співаків брали участь музиканти-оркестранти, які входили у склад ансамблю «троїстих музик». Таким чином, за рахунок раціонального використання артистичного ресурсу мінімальний кількісний склад забезпечував максимальне сценічне розмаїття, що збагачувало діяльнісну стратегію театру.

Концепт «театр» («театральність») відбивався і в площині специфіки концертної діяльності колективу. Найпоширеніший варіант публічної презентації «Оберегів» – «концерт-дійство», складний симбіоз наскрізної театральної вистави, тематично вбудованих концертних номерів із різним складом виконавців, сцен із традиційного народного побуту на основі народної пісні (як у традиційному виконанні, так і обробленої / опрацьованої композитором), приправлений костюмами, реквізитом, відповідною виконавською манерою. Як приклад, назвемо концерт-дійство «Роде наш красний», присвячений 350-річчю заснування Харкова, а також наведемо думку самого Ю. Алжнева: «...чому саме “театр”? Так народна пісня і є *театр*: вона і зігріває, і ранить, а то і рве душу, настільки багато змісту має...» (З неоприлюдненого особистого інтерв'ю авторові статті, 2025).

Серед іншого, *слово* як складова театральної вистави реалізується ведучим концерту або фольклорного дійства, який обов'язково готує історичну, поетичну, літературну основу, що вводить у «стихію» (це

визначення більш доречно, ніж «атмосфера») дійства. Також презентація дійства містить ретельно відібрані речитативи, приказки, жарти, сміх, репліки конкретних акторів на певному етапі його розгортання.

Будь-який виступ театру починається з *пісні*. Це завжди фольклорні пісні, що виконуються в традиційній манері, – обрядові, календарні, козацькі, історичні, ярмаркові, ліричні, весільні, приказки до музик, приспівки до скоку. Це не тільки окремі номери, а й цілі пісенні вистави, наприклад, концерт-дійство фольклорного гурту театру «Коло роду» (календарно-обрядові та ліричні пісні, що виконуються в автентичній манері співу). Доречно процитувати Ю. Алжнева, який, аналізуючи зв'язок «музичний фольклор – композитор», стверджує: «Композитор сучасності мусить дорости до фольклору, бо то є цілий світ, який існує за своїми законами, то є дивосвіт, який вражає, коли входиш у його зоряний простір...» (Алжнів, 1999а: 18).

Програми театральних вистав містять обробки народних пісень, які створюють драматичну лінію; пісні, спеціально створені для дійства; окремими номерами звучать сучасні пісні. Нарівні з піснею, звучить *народна інструментальна музика*, як традиційна – «троїсті музики», так і у вигляді авторських інструментальних композицій, створених на мелодії різних етнічних спільнот України.

Нарешті, *танець*. Театр презентує побутовий або локальний його різновиди, що виконуються артистичним складом колективу в побутових сценах (дійство «Очерет, осока...», музична версія Ю. Алжнева 2009 року, містить танець «Картопля»), а також у взаємодії з провідними хореографічними колективами народного танцю, якщо йдеться про демонстрацію масштабного народного гуляння, наприклад, у постановці «Грай, іграчу...» (Ю. Алжнів, 2004), де кількість задіяних артистів, залежно від концертного майданчика, могла сягати 150 осіб. У танцювальних сценах беруть участь оркестр народної музики, гурт співаків, народний хор, ансамбль народного танцю. Таким чином, діяльнісні форми театру містять всі ознаки інтермедіальної взаємодії, що генетично властива природі українського музичного театру.

Концепція творчої діяльності театру. У контексті стратегії, спрямованої на усвідомлення національної самоідентифікації українців, варто звернути увагу на унікальну назву – «Обереги», яку отримав Харківський міський театр. Поет, заслужений працівник культури України Віктор Бойко, постійний ведучий концертів театру, зазначає: «Споконвіку на сторожі благополуччя українців – мудрі сили природи, символи добра та злагоди – обереги. Цвітуть хрестиками на рушнику, відлунює їх пульс у музиці, в пісні. А коли назву “Обереги” носить театр? Він щоденно, невтомно, наполегливо творить незримий зв’язок між минулим і майбутнім. Він перебуває на сторожі етнічної пам’яті. Він береже колискову народу. А музика, виконувана ним, акумулюючи в собі автентичну голосу, ритміку, гармонію живить відчуття незнищеності духу» (Бойко, 2005). Ці вислови дуже влучні та відбивають зміст і надмету діяльності театру.

Відданість ідеалам національної культури – це кредо художнього керівника і першого директора театру Ю. Алжнєва, а репертуар театру, кожної його артистичної складової, прямо вказує на спрямованість творчої діяльності колективу на презентацію української пісенно-музичної традиції. Аутентичний напрям представлено численним і всеохоплююче різноманітним пісенним репертуаром у виконанні лауреату фольклорних фестивалів – міжнародного «Покуть» та національного «Слобожанський ярмарок» – гурту «Обереги» (Галина Брєславєць, Олена Шишкіна, Вікторія Осипенко, Тетяна Непша, Ярослав Клим’юк, Віталія Ткач) на чолі з провідним фахівцем із традиційного співу Харківщини, фольклористкою-науковицею, кандидатом мистецтвознавства, професором, заслуженим діячем мистецтв України Вірою Осадною. Віра Миколаївна багато років поспіль особисто збирала і фіксувала першоджерела на території Харківщини і Полтавщини, а виконавиці фольклорного гурту є її безпосередніми ученицями-спадкоємицями, які теж брали участь у розвідках. Тобто спостерігається утворення ланцюжку прямого зв’язку між носіями пісенної традиції та її репрезентантами, що є надзвичайно цінною передумовою для забезпечення відтворення фольклорних зразків у найвищий

відповідності оригіналам. Публіка під час виступів театру мала змогу не тільки слухати традиційні пісні в автентичному виконанні, а й споглядати костюмоване дійство – обрядові й побутові сцени з життя нашого народу, тобто пізнавати те, що майже не збереглося в реальному сучасному світі, – національне культурне і духовне коріння в первинних формах, відчуваючи його магічну прадавню енергетику.

Інші твори в репертуарі театру належать його керівникові, композитору Ю. Алжневу. Зміст його творчих намірів влучно розкрито у дисертації В. Осипенко: «Стиль музики Ю. Алжнева слід віднести до тієї духовної традиції, в якій людина розглядається з позиції нації та народу, а мистецтво – в контексті національної культури та народної творчості» (Осипенко, 2005: 17). У цьому світлі створювані ним жанрові складові репертуару театру постають цілком природними.

Це, по-перше – українські народні пісні в аранжуванні / обробці / опрацюванні композитора для різних виконавських складів: соло, дуету, чоловічого квартету, гурту співаків у супроводі оркестру («Про отамана Швачку...», «Гуляв чумак на риночку...», «А хто ж в біді не бував...», «Против воли, против віз...», «Фурман я, сой фурман...», «Як ішов я з Дебречина...», «Зелененький барвіночку...», «Ой на бойки, пане-брате, на бойки, на бойки!...»).

По-друге – пісні, написані Ю. Алжневим на поезію українських авторів для солістів-вокалістів (Василя Марчака, заслуженого артиста України Миколи Колодочки, заслуженого артиста України Михайла Марковича, Володимира Якобишина, Валентини Соломко, Віктора Червонюка, Людмили Авдимирець). До речі, усі типи голосів отримали від композитора чудовий оригінальний репертуар¹.

¹ Для *сопрано*: «Знов до любки хлопець ходить...», поезія С. Воробкевича (псевдоним Данило Млака), «Мати сіяла сон...», вірши Б. Олійника, «Сонячне суголосся», текст Л. Костенко; для *тенора*: «Кобзо моя...», поезія П. Куліша, «Ой біда ж мені, біда...», вірши М. Петренка, «Соловей», поезія В. Забіли, «Заворожи мені, волхве...», вірши Т. Шевченка, «Зіграй мені...», поезія Л. Костенко; для *баритона*: «Як жити хочеться...» на вірші О. Олеся, «Знов цвіте червона журавлина...», вірші Т. Мельничука, «Вечірне суголосся», поезія М. Петренка, «Щоб сонце райдугу звело...», поезія

По-третє – музичні сцени, складені з добірки пісень, які створюють драматичну лінію, та сцени народних гулянь, що передбачають можливість задіяння всіх артистичних ресурсів театру з додаванням хореографічної складової професійного / напівпрофесійного рівня («Грай, іграчу!..» – сцена народного гуляння; «Будьмо, будьмо, будьмо!!!» – Сорочинський триптих; «Очерет, осока...» – сцена народного гуляння; «Ти сказала: “Прийди, прийди!..”» та «А хто бачив, а хто чув?!..» – музичні сцени за українськими народними жартівливими піснями; «Ой над нашим же садом...» – музична сцена «Зустріч Весни»).

По-четверте – оригінальні інструментальні композиції для оркестру народної музики України, які створені на **українські** теми («Українська в’язанка» (Концертні награвання), «Дергунець» (Концертна п’єса на тему старовинного українського танцю), «Троїста – забрідська» (Концертна композиція для скрипки, гармошки та бубона в супроводі оркестру), «Сонячна колисанка. Лірична фантазія» для сопілки соло в супроводі оркестру, «Клич Посвистача...» (Концерт-диптих для сопілки соло в супроводі оркестру), «Від села до села...» (З волоського боку) для оркестру народної музики; «Ой гоп, гопака!..» (Концертні варіації для оркестру), «А на нашій вулиці...» (Слобожанські награвання), «Краю мій...» (Парафраз для скрипки в супроводі оркестру)) та спираються на мелос **інших етнічних спільностей** України: «Вихід із Криму...» (Рапсодія на теми народних мелодій греків Приазов’я), «Чокирліє» (Концертна фантазія для скрипки з оркестром на тему стародавнього молдавського танку), «Пандухти»

В. Бондаря, «Сонячне суголосся», вірші Л. Костенко; *для баса*: «Вшануймо, друзі, рідну річ...», поезія М. Старицького, «Роздум» («Над Дніпровою сагою...»), вірші Т. Шевченка, «Досі б можна дике поле...», поезія С. Шерепері; *для дуету*: «Зробив гуцул барівочку...», вірші С. Воробкевича, «Чорні очі...», поезія Є. Гребінки, (переклад з російської В. Бойка), «Життя як мить...», вірші В. Бойка; *для гурту співаків мішаного складу*: «Україні на єдність...», поезія Б. Башака, «Рідницька пісня», вірші О. Олеса, «Не однаково мені...» на текст Т. Шевченка, «Не думано, не гадано...», поезія Л. Костенко).

(Концертна композиція на вірменські народні мелодії), «Чабанські мелодії» (Концертна фантазія для кларнету на литовські народні теми), «Тноім» (Рапсодія на клезмерські мелодії), «Вечірній Ортачала» (Концертна композиція на тему грузинського народного танцю «Картулі»), «Березнева хора» для скрипки та оркестру народної музики.

Великий відсоток партитур інструментальних номерів для оркестру містить традиційні інструменти. Ю. Алжнев, який блискуче володіє багатьма унікальними інструментами, дає визначення власної «тринітарної» формули, яку він застосовує в партитурах, створених для театру народної музики «Обереги»: «традиційний інструмент – тембровий образ (забарвлення) – знаковість (етнічна пам'ять Пракультури)» (Алжнев, 1999b: 46). Тобто оркестр, немов серце, завжди взаємодіє зі всіма творчими одиницями театрального дійства, підкреслюючи його філософсько-символічний зміст.

Серед жанрового розмаїття концертних програм окреме місце посідає фольклорне дійство «Якби не ми та не ви...», що складається із трьох частин (перша редакція – 1996, видано 2007 року). Ця розгорнута вистава, що містить усі складові національного музичного театру (сюжет, драматургію, характерні персонажі, народну пісню в супроводі троїстої музики полтавсько-харківської традиції), стала знаковою в контексті реалізації концепції сценічної реконструкції (Бреславець, 2015: 82) форм традиційної культури України.

Авторське бачення композитора забарвлює й сучасний національний вокальний репертуар у презентації жіночого вокального тріо «Обереги» у складі заслужених артисток України О. Шишкіної, В. Осипенко, Л. Гринь. Репертуар цього творчого колективу містив, серед іншого, й унікальні форми на кшталт Концерту-суголосся «На заборолі голос чути...» (1999–2004) на середньовічні тексти, фрагменти «Слова про похід Ігоря...» (у перекладі професора В. Шаяна), поезії І. Котляревського, Т. Шевченка, О. Олеса, Л. Глібова, В. Самійленка, І. Франка, В. Сосюри, Л. Костенко, Б. Олійника, С. Сапеляка, Н. Матюх. Автор називає це сузір'я поетичної України «рідницькими суголоссями». (Алжнев, 2021: 2). Отже, у «суголоссі»

творчих напрямів діяльності театру вокальне тріо «Обереги» цілеспрямовано висвітлювало глибинні духовно-філософські основи буття народу, прокладаючи своєрідний шлях до розуміння автентичної культури. Зазначимо, що публічна презентація програми жіночого тріо вимагала високої вокальної виконавської майстерності: по-перше, усі твори співалися без супроводу; по-друге, триголосні хорові партитури вирізнялися розвиненим голосоведінням, що часом утворювало складні дисонантні співзвуччя.

Резюме. Навіть поверховий огляд репертуару театру беззаперечно вказує на цілковиту відданість «Оберегів» національній музичній пісенно-інструментальній традиції.

Для усвідомлення концепції творчої діяльності харківського міського Театру народної музики доцільним видається порівняння її змісту з діяльнісними стратегіями інших творчих колективів, які працювали у царині національно-традиційного пісенного, інструментального і танцювального мистецтва. Дійсно, творча діяльність «Оберегів» за деякими ознаками схожа з діяльністю відомих в Україні професійних колективів – ансамблів пісні й танцю (обласних), Національного заслуженого академічного українського народного хору імені Г. Верьовки, Державного академічного Волинського народного хору, Поліського академічного ансамблю пісні і танцю «Льоник» та інших подібних колективів. Але наведені факти вказують на суттєві відмінності.

❖ На відміну від вищеназваних колективів, змістом роботи яких є концертна, у тому числі комерційна, діяльність, комерційна складова в творчій практиці «Оберегів» відсутня повністю. Усі без винятку виступи колективу були безкоштовними, а вхід на заходи – вільним. Зміст діяльності театру – суто просвітницький, пов'язаний із презентацією і поширенням національної пісенно-музичної спадщини. Концерт як форма публічної демонстрації творчих здобутків не є способом самовираження, властивим колективу Харківського міського театру народної музики. Його царина – дійство, сцени, тематичні програми, що містять низки з'єднаних номерів, які утворюють

драматичну лінію. Отже, «Обереги» за всіма діяльнісними ознаками тяжіють до театральності-сценічності репрезентації.

❖ Якщо «ядром» народних ансамблів і хорів завжди є хор, то в «Оберегах» – це гурт співаків. У такий спосіб відбувається дійсно достеменно занурення в шари давньої традиції духовної творчості народу з урахуванням сучасних вимог до їх сценічного втілення.

❖ У процесі багаторічної діяльності, пов'язаної з накопиченням репертуару і набуттям сценічного досвіду, театр народної музики «Обереги» став творчо-дослідницькою лабораторією. Тут випробовувався та коригувався музичний і пісенний матеріал, який у подальшому втілювався в публічних формах сценічної реконструкції традиційної культури, зокрема й у програмах інших провідних творчих колективів України (Національний академічний оркестр народних інструментів України, Академічний оркестр народної та популярної музики Українського радіо). Виконавський авторитет театру «Обереги» підтверджений численними виступами на провідних академічних сценах країни, серед яких – концертна зала Національної філармонії України у місті Київ (чотири виступи).

❖ Театр безпосередньо здійснював освітню просвітницьку діяльність. Протягом кількох років на початку 2000-х, за угодою, укладеною з міським відділом освіти, театр народної музики «Обереги» презентував спеціальні програми, які щомісячно відвідували учні середніх класів шкіл міста Харкова. Ці заходи прив'язувалися до шкільної програми і мали конкретну освітньо-просвітницьку мету – презентувати юнацтву українську пісенно-музичну традицію. Ведучі коментували зміст, походження, виконавську манеру, місце в обрядовому циклі, особливості сценічної інтерпретації кожної з пісень та інших складових програми, розповідали про регіональні традиції, музичні інструменти тощо. Отже, у театрі «Обереги» панувала атмосфера традиційного народного побуту, що дозволило школярам не тільки зануритися в сиву давнину, але й відчувати духовне єднання поколінь.

Висновки.

На підставі вищезазначених критеріїв та параметрів комплексної оцінки діяльності Харківського міського театру народної музики «Обереги» надамо *висновки*.

1) Стратегією творчої діяльності колективу є збереження, відтворення і пропагування традиційної народнопісенної та народно-інструментальної культури українського народу. Це засвідчують напрямки його творчої діяльності, напрацьований ним репертуар, жанрове й виконавське розмаїття театральних вистав та етнонаціональне багатство їхньої музичної стилістики. Багатоскладова структура театру передбачає інтермедіальну взаємодію різних видів та форм ***сценічної реконструкції традиційної культури***. Як наслідок, системно-діяльнісний підхід, впроваджений Ю. Алжневим разом з його командою музикантів – співаків, інструменталістів та фольклористів, втілив у життя творчу концепцію Театру народної музики «Обереги» на рівні державної місії *по збереженню та реконструкції національної спадщини*.

2) Постійні і безкоштовні виступи «Оберегів», які фінансувалися з місцевого бюджету, надавали харківцям вільний і широкий доступ до культурно-мистецької скарбниці України в сучасному втіленні, а співпраця з органами освіти сприяла безпосередньому навчанню школярів міста.

3) Заслужений діяч мистецтв України, композитор Юрій Алжнев здійснив титанічну всеохоплюючу працю, результатом якої стала організація й успішна діяльність Харківського міського театру народної музики «Обереги» протягом майже 30 років. За короткий час Театр набув статусу одного з провідних народномистецьких колективів України. Визначну роль у процесі загального визнання Міського театру народної музики відіграв його унікальний репертуар, одноосібно створений композитором у різних виконавських жанрах, а також здійснені ним за власним сценарієм постановки масштабних сцен народного гуляння, які стали візитівкою Харківщини на мистецьких звітах області.

Наслідком творчого пошуку, здійсненого музично-театральним колективом на чолі з Ю. Алжневим, стали вагомі здобутки, значущі настільки, щоби вийти за межі Харкова і навіть України. Створений і апробований силами Театру музичний матеріал реалізується провідними національними мистецькими колективами та слугує цілям презентації і пропаганди національної пісенно-інструментальної культури в глобалізованому сучасному культурному середовищі. «Обереги» періоду діяльності 1992–2019 років свідомо пропагували найглибші та найзмістовніші духовні константи буття народу, сягаючи надмети – виховання національно орієнтованого світогляду, що ґрунтується на ментальному здоров'ї нації.

Перспективи подальшого дослідження теми складають розвідки щодо кожного з напрямів (вимірів) творчої діяльності театру «Обереги», до прикладу – аналіз інструментального доробку, який виконує оркестр народної музики України.

ЛІТЕРАТУРА

- Алжнев, Ю. Б. (1999a). Деякі аспекти взаємодії в системі «музичний фольклор – композитор – виконавець» (нотатки композитора). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 4, 16–21.
- Алжнев, Ю. Б. (2007). «Якби не ми та не ви...». Фольклорне дійство в 3-х частинах для гурту співаків у супроводі троїстих музик [Ноти]. Дніпропетровськ: Видавець Юрій Сердюк. [З репертуару театру народної музики України «Обереги»].
- Алжнев, Ю. Б. (1999b). Традиційні музичні інструменти та сучасне оркестрове мислення (версія композитора). *Теоретичні та практичні питання культурології*, II, 41–48.
- Алжнев, Ю. (2021). «На заборолі голос чути...». (Суголося для вокального тріо). (Передм. Л. Шаповалової, В. Бойка). Харків: Майдан.
- Бойко, В. (2005). [Інформація до CD]. Ю. Алжнев (худ. кер.), В. Осипенко, О. Шишкіна, & Л. Омел'яченко (Вокальне тріо міського театру народної музики України «Обереги» м. Харків). *Обереги – Та перейди, місяцю* [MP3]. Харків: NN Studio Records.

- Бреславець, Г. (2015). Значення наукової реконструкції фольклорного тексту в професійному становленні молодих етномузикологів: методичні аспекти. *Культура України*, 50, 79–90.
- Верба, О. (2000). Варіантна форма як композиційне ціле (на прикладі двох творів харківських композиторів). *Культура України. Мистецтвознавство*, 6, 104–112.
- Осипенко, В. (1999). Про стилеві особливості хорової музики Ю. Алжнєва. *Теоретичні та практичні питання культурології*, II, 52–57.
- Осипенко, В. (2005). Структурно-семантичний інваріант хорового концерту (на матеріалі хорової творчості Ю. Алжнєва. (Авторефер. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Харківський театр народної музики України «Обереги» відсвяткував своє 20-річчя (2013, 5 лип.). *Новини Харкова. Культура*. <https://uanews.kharkiv.ua/culture/2013/05/07/5535.html>
- Шишкіна, О. (2003). Суголосся як діалог музичної професійної та традиційної культур (на прикладі діяльності театру народної музики «Обереги»). *Соціокультурні комунікації в інформаційному суспільстві: матеріали міжнар. наук. конф., 21–22 листоп., ХДАК*, (сс. 218–219). Харків: ХДАК.

REFERENCES

- Alzhniev, Yu. (2021). “*On the fortified walls the voice is heard ...*”. (Co-voicing for vocal trio). (Preface by L. Shapovalova, V. Boiko). Kharkiv: Maidan [in Ukrainian].
- Alzhniev, Yu. B. (1999a). Some aspects of interaction in the system “Musical folklore – composer – performer” (composer notes). *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 4, 16–21 [in Ukrainian].
- Alzhniev, Yu. B. (1999b). Traditional musical instruments and modern orchestral thinking (composer version). *Theoretical and Practical Issues of Cultural Studies*, II, 41–48 [in Ukrainian].
- Alzhniev, Yu. B. (2007). “*If not we and not you ...*”. *Folklore performance in 3 parts for a group of singers accompanied by “triple music”* [Score]. Dnipropetrovsk: Publisher Yurii Serdiuk. [From the repertoire of the Ukrainian folk music theater “Oberehy”] [in Ukrainian].
- Boiko, V. (2005). [CD information]. Yu. Alzhniev (art director), V. Osypenko, O. Shyshkina, & L. Omelchenko (Vocal trio of the City Theater of Folk Music

- of Ukraine “Oberehy”, Kharkiv). *Oberehy – Oh, move about, the Moon* [MP3]. Kharkiv: NN Studio Records [in Ukrainian].
- Breslavets, H. (2015). The significance of scientific reconstruction of folklore text in the professional development of young ethnomusicologists: methodological aspects. *Culture of Ukraine*, 50, 79–90 [in Ukrainian].
- Kharkiv Theater of Ukrainian Folk Music “Oberehi” celebrated its 20th anniversary (2013, July 5). *Kharkiv News. Culture*. <https://uanews.kharkiv.ua/culture/2013/05/07/5535.html> [in Ukrainian].
- Osypenko, V. (1999). About the stylistic features of Yu. Alzhniev’s choral music. *Theoretical and Practical Issues of Cultural Studies*, II, 52–57 [in Ukrainian].
- Osypenko, V. (2005). *Structural and semantic invariant of a choral concert (on the material of choral work by Yu. Alzhnev)*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Shyshkina, O. (2003). Co-voicing as a dialogue of musical professional and traditional cultures (on the example of the activities of the Folk Music Theater “Oberehy”). *Socio-cultural communications in the information society. Materials of the International Scientific Conference, November 21–22, Kharkiv State Academy of Culture*, (pp. 218–219). Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].
- Verba, O. (2000). Variant form as a compositional whole (on the example of two works by Kharkiv composers). *Culture of Ukraine. Art Studies*, 6, 104–112 [in Ukrainian].

Andrii Strilets

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 Doctor of Arts, Associate Professor,
 the Department of Folk Instruments of Ukraine
 e-mail: andryconductor@gmail.com
 ORCID iD : 0000-0002-4134-4403

Kharkiv City Theatre of Folk Music “Oberehy” and its concept of reproducing the traditional culture of Ukraine

Statement of the problem. *Against the background of the complex current political situation in the country, which has resulted in an aggravation of the problem of cultural and national self-identification of Ukrainians, it seems appropriate to turn to the creative and educational activities of the leading nationally oriented team of the Kharkiv region and Ukraine – the City Theatre*

of Folk Music “Oberehy”. “Oberehy” repeatedly came into the field of view of musicologists (V. Osypenko, L. Shapovalova, O. Verba, O. Shyshkina), but their appeal to the theatre’s activities always had a fragmentary, aspectual approach, determined by the sphere of their scientific interests and professional activities. The object of analysis was the folklore direction of the team’s activities and the compositional legacy of its leader Yurii Alzhniev, mainly choral compositions, not related to the theatre’s repertoire.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to analyse the role of the creative activity of Kharkiv City Folk Music Theatre “Oberehy” (1992–2019) as a mission focussed on the stage reconstruction of the forms of traditional folk song and instrumental culture. For the first time, the creative activity of Kharkiv City Folk Music Theatre “Oberehy” has been comprehensively analysed and evaluated in the context of the musical culture of Ukraine. The study uses historical, systemic and activity, as well as phenomenological research methods.

Research results. In the 70^s and 80^s of the 20th century, the folk-dance ensemble “Burevisnyk” of the Palace of Culture of Kharkiv Tractor Plant became a platform, where the prerequisites for the creation of the Folk Music Theatre “Oberehy” were formed. The Ukrainian folk music orchestra was founded, which had no analogues in terms of instrumental composition in the Slobozhanshchyna region, and Yu. Alzhniev’s professional development as a creative director of the highest level took place. The folk music theatre “Oberehy” was founded in October 1992 with the aim of reviving the traditional culture of Ukraine and promoting the song and musical legacy of our people. The composer Yu. Alzhniev was appointed as the director. The artistic composition of the team included musicians-orchestra members, soloists-vocalists and folklorists, who created the multidimensional structure of “Oberehy”. The theatre’s repertoire included samples of authentic song tradition, arrangements and processing of folk songs, songs based on poetry by Ukrainian authors, large-scale musical and theatrical scenes, instrumental compositions for the orchestra created on Ukrainian themes and those based on the melodies of other ethnic communities of Ukraine. All performances of the team, without exception, were free of charge, and the content of the work was related to the presentation and spreading of the national song and musical legacy.

Conclusion. The strategy of the creative activity of the theatre “Oberehy” is the preservation, reproduction and promotion of the traditional song and music culture of the Ukrainian people. The multi-component structure of the team provides for intermediate interaction various types and forms of stage reconstruction

of traditional culture. The main direction of the folk music theatre's work for the period 1992–2019 was education. A significant role in the process of general recognition of the City Folk Music Theatre was played by the unique repertoire, created single-handedly by composer Yurii Alzhniev in various performance genres. The system-activity approach implemented by Yu. Alzhniev together with his artistic team implemented the concept of the activity of the Theatre of Folk Music "Oberehy" at the level of a state mission to preserve and reconstruct the national legacy.

Keywords: *Ukrainian folk song; Kharkiv City Theatre of Folk Music "Oberehy"; activity strategy; traditional culture; stage reconstruction; educational mission.*

Стаття надійшла до редакції 11 травня 2025 року

УДК 78.071.1(73)(092):780.646.1.082.2

DOI 10.34064/khnum2-39.07

Дмитриченко Артем Володимирович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
творчий аспірант, здобувач ступеня доктора мистецтва

e-mail: arti.trumpet@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-2034-9467

**Функції брас-секції в мистецькій концепції регі-альбому
«SKOVORODANCE»**

Стаття присвячена альбому «Skovorodance», який вийшов 2023 року як проєкт Харківського літературного музею, і був презентований у різних містах України та на стримінгових платформах. Вірші збірки «Сад божественних пісень» Г. Сковороди в адаптації українського поета С. Жадана (плюс вірш С. Жадана «Сковорода») композитор Ю. Гуржи втілив у стилі «регі». Уперше охарактеризовано темброво-виразні засоби мідних духових інструментів у контексті регі-аранжування; виявлено роль брас-секції у створенні художнього образу та музичної драматургії композицій. Стилистичний аналіз композицій альбому із фокусом на брас-секції як складовій його звукової структури та інтерпретаційний метод, зумовлений виконавською специфікою матеріалу, дозволили осмислити вплив брас-звучання на загальну художню концепцію альбому. У висновках підкреслено багатофункціональність брас-секції (емоційна, символічна, драматургічна функції), зауважено, що вона не лише збагачує фактуру і саунд, а й формує жанрову ідентичність музики, наближаючи її до канонів світового регі при збереженні національної специфіки, слугує важливим засобом емоційної виразності, акцентує змістову та поетичну глибину композицій. Застосування прийомів традиційного регі у поєднанні з елементами джазу, фанку, автентичної пісенної традиції в партіях брас-секції свідчить про усвідомлене стильове моделювання, спрямоване на створення сучасного мультикультурного продукту із чітко вираженим національними «культурними кодами».

Ключові слова: альбом Skovorodance; творчість Г. Сковороди; брас-секція; функції духових інструментів; труба; стиль регі; українська поп-музика; музична драматургія альбому.

Постановка проблеми.

Сучасна культура знає чимало прикладів художніх творів, у яких, завдячуючи синтезу різних взаємовпливів, відбувається переосмислення чи актуалізація традиційної культурної спадщини. Одним із яскравих прикладів такого синтезу є регі-альбом «*Skovorodance*», у якому поетом Сергієм Жаданом створені адаптації текстів Григорія Сковороди, а Юрієм Гуржи написано музику. Альбом вийшов у 2023 році як проєкт Харківського літературного музею¹ та об'єднав багатьох артистів, чия творчість так чи інакше пов'язана з Харковом та культурою Слобожанщини. Альбом налічує 12 треків (11 – на слова Г. Сковороди й один – на авторський вірш «Сковорода» С. Жадана, що є фіналом альбому):

- 1); «Нрав і права»;
- 2) «Дух»;
- 3) «Пташка»;
- 4) «Не дай пропасти»;
- 5) «Веселка»;
- 6) «На небесах»;
- 7) «Серцю всякому»;
- 8) «О, діброво»;
- 9) «Щастя»;
- 10) «Адже з нами Бог»;
- 11) «Друг»;
- 12) «Сковорода».

Проєкт виходить за межі суто музичного релізу, охоплюючи концерти, арт-інсталяції, публічні дискусії та інші культурні заходи. Презентація альбому відбулась наживо у різних містах України (Харків, Одеса, Київ, Львів тощо). Вийшов фільм про його створення і його запис, кліпи, артбук; зараз музичний альбом є доступним

¹ Крім Харківського літмузею, інституціями, що взяли участь у проєкті в ролі партнерів, стали студія звукозапису «М.А.Р.Т.», студія звукозапису «Шпиталь Рекордс», видавництво «VIVAT», ініціатива «Будинок Нюрнберга в Харкові».

для прослуховування на всіх стрімінгових платформах. Особливістю творчої підготовки альбому є велика кількість музикантів, що брали участь у його записі та в концертах (загалом учасниками проєкту є близько 40 митців). Музикантами проєкту стали: Сергій Жадан, Юрій Гуржи (Україна-Німеччина), Крістіан Девід (Німеччина), Олександр Меренчук (Харків), Артем Дмитриченко (Харків), Ірена Карпа (Київ), Олесь Омодада (Тернопіль), «Хор одиноких сердець сержанта Пеппера» (Харків). Також до запису окремих музичних фрагментів та інструментально-вокальних партій долучились харківські музиканти, які під час війни залишились у рідному місті.

Головна місія творців музичного альбому – презентувати креативне осмислення спадщини Григорія Сковороди крізь призму популярної музики та оригінальне поєднання елементів регі, фанку, джазу, хіп-хопу й української етніки. Особливу роль у формуванні звучання альбому відіграє брас-секція (труба, тромбон, опціонально – флюгельгорн), яка не лише підкреслює ритмічну й гармонічну структуру творів, а й слугує маркером жанрової ідентичності та емоційного наповнення². У популярній музиці брас-секція як частина виконавського складу гуртів використовується досить активно. Варто назвати такі групи, як «Cat Empire», «Real Big Fish», «Dirty Dozen Brass Band», «Lucky Chops», «Young Blood Brass Band». В українському поп-просторі найбільш відомими гуртами із сильною мідною групою є «Mad Heads» (труба, тромбон, саксофон), «Тік» (труба, тромбон), «Kozak System» (труба), «Heart Beat Brass Band». Тим не менш, в українському музикознавстві ця тема залишається недостатньо висвітленою. Особливо мало уваги приділено вивченню ролі мідних духових інструментів у жанрі регі, де вони виконують як акомпануючі, так і сольні функції, формуючи характерний саунд. У зв'язку із цим, з метою виявлення специфіки функціонування брас-секції в стильовій системі поп-музики, виникає потреба в аналізі інструментального

² Автор з упевненістю висловлює цю думку, бо є учасником проєкту (виконавцем на трубі).

складу, принципів аранжувань та виконавських прийомів, що застосовані в альбомі «*Skovorodance*».

Хоча С. Жадан не грає на музичних інструментах, духові – чи не найбільша музична пристрасть митця. Зокрема, можна згадати такі рядки з його циклу «Тамплієри»: «Я вдихну в тебе життя, як вдихають звук у сурму» (Жадан, 2023: 15). Коли проект «*Skovorodance*» починався, його задум і реалізація не передбачали участі духових, але в процесі його створення автори постійно відчували потребу в присутності мідної секції в композиціях, яка відразу наповнює музику силою, життям та магичною енергетикою.

Таким чином, *актуальність теми* статті зумовлена необхідністю заповнення лакуни в музикознавчих студіях, присвячених жанровим інноваціям сучасної української музики та осмисленню ролі духових інструментів у процесі формування унікального звукового образу регі-альбому «*Skovorodance*».

Останні дослідження і публікації за темою. У світовому музикознавстві спостерігається зростання інтересу до проблеми жанрових гібридів, трансформації етнокультурної ідентичності в сучасному музичному мистецтві та ролі інструментальних складових у побудові стилістичного образу твору. Дослідження регі як глобального музичного явища представлено у працях К. Купер (Cooper, 2004), Ш. Кінга (King, 2012), які звертали увагу на соціокультурну природу жанру, його ритмічну основу та символічне навантаження духових інструментів у контексті соціального протесту й боротьби за свободу. Особливо відмітимо фундаментальне дослідження Н. Столзоффа з яскравою назвою «Розбуди місто та розкажи людям» (Stolzoff, 2000), де ямайський денсхол (*dancehall*) аналізується як цілісне явище в історичній динаміці (від XVIII до XXI століття) та як впливовий напрям сучасної музики. Автор на ґрунті інтерв'ю з музикантами аналізує взаємовпливи культури та політики, можливість транслювати через цей стиль важливі для суспільства наративи щодо конфліктних питань (релігійних, соціальних, політичних, гендерних). Для теми статті важливим є висновок, що поп-культура є платформою для формування

національної ідентичності. Дослідники сучасних напрямів популярної музики (Manuel, Bilby, & Largey, 2006) розглядають функціональне значення брас-секції у традиційному ямайському регі, ска та дабі – як засобу створення драйву і формування контрастів звучання, вважаючи, що саме брас-інструменти надають регі характерної пульсації як у супроводі, так і в сольних фрагментах.

Попри загальне розуміння важливості брас-секції у регі-музиці, на сьогодні бракує досліджень, присвячених її ролі в конкретних українських музичних проєктах. У вітчизняному науковому дискурсі специфіка використання духових інструментів у популярній музиці висвітлюється у працях В. Тормахової (Тормахова, 2014), І. Бобула (Бобул, 2021), які досліджують темброву палітру сучасної естради, джазу, року. Проте аналіз функціонування брас-секції в межах регі залишається майже не представленим. Натомість у публіцистичних джерелах, рецензіях на українські альбоми останніх років (виданнях «Слух», «LiRoom», «The Village Україна») спостерігається тенденція до висвітлення ролі брас-секцій. У відгуках слухачів після живих концертів та презентацій альбому «*Skovorodance*» протягом 2023–2024 років часто відмічалась надзвичайна яскравість і виразність духових партій, їхньої взаємодії з вокалом і ритм-секцією, проте ці спостереження були лише відбиттям емоційних вражень і не набули системного характеру. Майже всі публікації щодо появи альбому (окрім фільму, в якому містяться рефлексії організаторів, учасників туру-презентації, музикантів) – це прес-релізи на різних ресурсах (Подвишенна, 2023; SKOVORODANCE, 2023; Харківський Літмузей, 2023; Презентація альбому SKOVORODANCE, 2023). Таким чином, існує необхідність поглиблення уявлення про жанрову специфіку, інструментальну драматургію та інтерпретаційний потенціал брас-секції в різних стилях, а також – осмислення впливу тембрової складової на загальну концепцію альбому «*Skovorodance*».

Мета цієї статті – виявити специфіку функціонування брас-секції в стильовій системі поп-музики на матеріалі регі-альбому «*Skovorodance*» (2023).

Методологія дослідження. Інтерпретаційний метод, зумовлений виконавською специфікою обраного матеріалу, дозволяє осмислити роль брас-секції як компонента партитури та носія концепції альбому «*Skovorodance*», так само як і стилістичний аналіз його композицій (мелос, гармонія, ритм) із фокусом на брас-секції як складовій їхньої звукової структури. Елементи *компаративного* аналізу дозволили зорієнтуватися у функціональному контексті застосування брас-секції в треках альбому порівняно з традиційною регі-музикою.

Наукова новизна дослідження. Вперше визначено функції брас-секції в регі-альбомі «*Skovorodance*», який є унікальним прикладом переосмислення традиційного регі-саунду в сучасному просторі поп-культури, зокрема – української.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Проект «*Skovorodance*» – унікальний мистецький і культурний феномен. Його автори прагнули переосмислити спадщину видатного українського філософа і поета Григорія Сковороди через призму сучасної популярної музики, зокрема стилю регі. Ідея проекту належить німецько-українському музиканту Юрію Гуржи, який на основі текстів Г. Сковороди та поетичних адаптацій цих текстів С. Жаданом створив музичний альбом, що актуалізує для сучасного слухача філософські концепти та роздуми великого філософа українського бароко. «Сковороденс – це спроба торкнутися коріння нашої віри й залюбленості в лінію слобідського ландшафту. Ми спеціально розчинили барокову сквородинівську велемовність у ритмах регі і дабу, аби показати, наскільки природно звучать сьогодні вірші вісімнадцятого століття, особливо коли ми говоримо про невичерпність любові і непорушність Божого задуму. Сковорода – це про коріння і води, які навзаєм скріплюються і наснажуються», – розповів Сергій Жадан (цит. у: Пошибайло, 2024: 27). Поява альбому стала важливою культурною подією, оскільки він поєднує у собі кілька ключових елементів української ідентичності: філософську глибину, музичну інноваційність та актуальність суспільного контексту. У центрі проекту – ідеї гармонії,

свободи, людської гідності, щастя, ідеалів «сродної праці» та пошуку свого шляху, які пропагував Сковорода. Відродження цих тем у сучасному музичному виконанні допомагає подолати часові бар'єри і зробити твори мислителя зрозумілими та близькими новій аудиторії, особливо молоді.

Григорій Сковорода досліджував можливості людини бути щасливою (не в конкретній країні і не в конкретній історичній ситуації), й те, наскільки щастя людини залежить від самої її здатності бути щасливою. Сучасній людині іноді важко читати тексти, написані у XVIII столітті. Але коли все ж вчитаєшся у твори Григорія Сковороди, то починаєш дивуватися, наскільки ці тексти універсальні: вони – поза своїм часом і ширше локального контексту. Отже, слово Сковороди стало першим джерелом натхнення для авторів його музичної інтерпретації.

Музика відігравала важливу роль в житті філософа та у формуванні його духовного світу. Саме звукотворчість мислитель трактував як «джерело думок вдячних» і спосіб осягнення світу. Варто пам'ятати, що для Сковороди були важливими поняття *куражу* – щирого захоплення своїм призначенням, і *сродності* – здатності знайти це своє призначення. А ще – визнавати і приймати іншого-інакшого, що закладено в його концепті «нерівної всім рівності». Ідеї Сковороди приваблюють інтелектуально й зачіпають чуттєвий рівень, породжуючи позитивний духовно-емоційний стан – радість. *Радість* і *кураж* філософії Сковороди можуть бути передані через сучасні музичні інтерпретації – саме з цього виходив композитор Юрій Гуржи, створюючи музичні треки у стилі регі. У відповідь на запитання автора статті щодо музичної концепції альбому Юрій Гуржи відповів: «Для мене як композитора робота з текстами – це майже як переклад, але на мову музики, в моєму випадку – музики сучасної. Вдалий переклад відкриває оригінал для нової аудиторії, а іноді навіть додає свій вимір, бо інша мова – це завжди виклик, особливо коли маєш справу

з текстом не сучасним. *Skovorodance* – це переклад на мову ямайського регі-даб, який, як на мене, звучить дуже органічно»³.

Крім актуалізації ідей Г. Сковороди, для сучасної української культурної молоді завданнями стало:

- створення атмосфери залученості, єднання та співпереживання минулого як ознаки нашої спільної ідентичності через проведення подій наживо;
- поширення образу Г. Сковороди як філософа та філософії щастя через просування альбому серед широких аудиторій;
- фіксування та рефлексія досвіду створення і проведення культурних подій під час війни, згуртованості громади перед спільною трагедією, важливості культури в граничній ситуації;
- об'єднання митців з різним культурним бекграундом, проактивних харківських культурних та освітніх інституцій, креативних індустрій заради створення спільного популярного мистецького твору про світ, Україну і Харків.

Музично-творча складова проєкту «*Skovorodance*» спирається на поєднання стилістичних особливостей творчості С. Жадана, Ю. Гуржи та інших його учасників. Особливу роль у музичному аранжуванні «*Skovorodance*» відіграє брас-секція (труба, флюгельгорн, тромбон), яка виконує не тільки суто музичну, а й символічну функцію, передає настрій, дух та глибину філософських ідей Г. Сковороди, додає звучанню особливого колориту, характерного для жанру регі, що є основою стилістики проєкту.

У традиційній регі-музиці брас-секція відіграє важливу роль, надаючи ритмічній структурі глибини та об'ємності, а також акцентуючи ключові моменти музичного твору. У «*Skovorodance*» ця функція набуває ще глибшого значення, оскільки духові інструменти тут є не просто супроводом, а мають свою власну «роль» у музичній оповіді, підкреслюючи філософські ідеї Г. Сковороди і створюючи унікальний

³ З особистої розмови з автором статті, 2023 рік.

емоційний ефект, який відображає пошуки гармонії та свободи, що були основою вчення мислителя.

Брас-секція у «*Skovorodance*» виконує функцію своєрідного містка між минулим та сучасністю, між культурними і музичними стилями різних епох. Її звучання може асоціюватися як з українською традицією, так і з сучасною поп- та регі-музикою. Такий синтетичний стиль підкреслює філософський принцип Г. Сковороди про єднання різних сфер життя та культури, що відображає також і головну мету проекту – зробити філософські ідеї доступними і зрозумілими для сучасної аудиторії.

Стосовно духових інструментів варто сказати, що вони – справжня душа проекту. Їх звучання підкреслює і активізує розгортання звукової матерії, наділяючи її емоційно-смісловим значенням, гармонійно вплітаючись в тексти Г. Сковороди. Водночас духові інструменти додають звучанню теплоти, насиченості і багатшаровості, що підкреслює глибинний зміст текстів, які транслиують ідеї Сковороди про внутрішню гармонію. Функціонально мелодична лінія брасу працює в тандемі з басовою та ударною секцією, створюючи ритмічний фундамент, що підсилює регі-основу треків. Це дозволяє слухачеві зануритися в ауру музики, відчувати особливий стан внутрішньої свободи, яку відстоював Сковорода.

Брас-секція у «*Skovorodance*» часто використовується для акцентування ключових моментів філософського тексту. Скажімо, у піснях «На небесах», «Щастя», коли в тексті звучить згадка про свободу, гармонію чи життя, духові інструменти вступають або з короткими ритмічними вставками, або з більш насиченими партіями, що відразу привертає увагу слухача і підсилює емоційний вплив слова. Це створює своєрідний «діалог» між музикою і текстом, де брас-секція підкреслює важливі смислові акценти, роблячи кожну фразу більш глибокою та виразною.

Хоча стилістичною основою проекту є регі, брас-секція надає звучанню і певного національного відтінку, пов'язуючи таким чином мистецьке ціле з українською традицією. Використання брасів

із характерними для української музики ритмами та інтонаціями створює особливий мікс, у якому філософія Г. Сковороди сприймається як частина національно забарвленої, але водночас універсальної культурної спадщини. Особливо яскраво цей мікс відтворено в піснях «О, діброво» та «Друг».

У деяких композиціях («Друг», «Сковорода», «Адже з нами Бог») брас-секція використовується для імпровізаційних вставок, що передає дух свободи і творчого пошуку, важливий як для жанру регі, так і для ідейного світу Сковороди. Імпровізація тут є символом індивідуальності і внутрішньої свободи, яку проповідував філософ, ідеї про важливість слідування власному шляху попри зовнішні обмеження, дозволяючи слухачеві відчувати енергію творчої свободи, заклику до духовного розвитку і пошуку власної «сродної праці».

Таким чином, брас-секція не просто доповнює ритм чи мелодію, а й додає в музику свободу, глибину, настрій і символічний зміст, стирає кордони, перетворюючи композиції на багатошарову звукову мандрівку світом філософських ідей.

Брас-секція здатна передавати широкий спектр емоцій – від піднесеності, енергії до спокою й медитації. Це дозволяє їй ефективно впливати на драматургічну логіку, що важливо для розкриття змісту творів. Наприклад, в піснях «Не дай пропасти», «Серцю всякому», «Дух», коли в текстах згадуються ідеї внутрішньої гармонії, брас-секція звучить м'яко й мелодійно, створюючи відчуття спокою, тоді як у кульмінаційні моменти вона стає майже символом духовної енергії, немов закликаючи до дії та внутрішнього пробудження.

Отже, у контексті проєкту брас-секцію можна сприймати як символічний голос самого Григорія Сковороди, який звучить через століття. Різномановитість її мелодичних ліній, часом експресивних, часом медитативних, суголосна складності й багатогранності особистості українського філософа, поета, музиканта, педагога й духовного вчителя, який говорив просто про глибоке, був скромним у житті, але сильним своїми ідеями, духом та словом. Цей голос спонукає слухача на інтуїтивному рівні відчувати величну, але водночас зрозумілу

мудрість, що потужно вплинула на мислення наступних поколінь багатьох представників культурного середовища України та світу.

Виконуючи функцію втілення текстового змісту у звукові образи в композиціях альбому, брас-секція використовує яскраві виконавські прийоми (*staccato*, *legato*, *glissando* та ін.), що дозволяють передати музикою різноманітність емоційних станів, закладених в поетичному тексті. Так, в пісні «Не дай пропасти» текст супроводжують масивні цілі ноти духових, зіграні штрихом *marcato* з постійним додаванням динаміки; цей потужний динамічний підйом на подовженому *marcato* із подальшим звучанням труби октавою вище значно підсилює емоційне враження від змісту слів філософа. У пісні «Серцю всякому» мелодичне проведення теми змінюється глісандовими октавними вставками брасів, що відразу додає загальному звучанню пружності й динамічності. Ліричний настрій композиції «Пташка» підкреслює м'яке виконання флюгельгорном бекграундових фраз на легато, що супроводжують текст. Нарешті, до треку «О, діброво» додані стакатні репліки духових, які підкреслюють танцювальний настрій цієї композиції та ритмічну чіткість фразувань тексту. Отже, брас-секція – не лише одна з виконавських груп у складі ансамблю, вона стає в альбомі своєрідним «перекладачем» текстів Сковороди на мову звуків, значно посилюючи музичні враження слухача й дозволяючи йому емоційно переживати почуте.

Певна розміреність і ритмічна регулярність звучання брас-секції створює ефект «зупинки моменту», яка допомагає слухачеві замислитися над значенням щойно почутих слів. Акустичний резонанс, що його залишає по собі звучання мідних духових, разом із філософсько-поетичними текстами альбому «*Skovorodance*», спроможний викликати зустрічний «резонанс свідомості» слухача, запрошуючи його до внутрішнього діалогу з почутим, до роздумів над власними цінностями та цілями в житті, у згоді зі вченням Сковороди про самопізнання та пошук гармонії.

Отже, брас-секція у своєму потужному резонансному звучанні зближує слухачів, допомагаючи створити атмосферу єдності, коли

аудиторія стає частиною спільного ідейно-музичного простору. Цей аспект особливо важливий для проєкту, спрямованого на популяризацію ідей Григорія Сковороди, який прагнув гармонії в суспільстві та внутрішньому духовному світі кожної окремої людини. Проєкт «*Skovorodance*» об'єднує слухачів у подібному колективному філософсько-чуттєвому духовному досвіді, зокрема й завдяки вагомому емоційному впливу брас-секції.

Висновки.

Альбом «*Skovorodance*» спрямований на створення нових точок дотику між минулим і сучасністю. Ця ініціатива свідчить, як глибокі філософські роздуми Сковороди можуть резонувати у період випробувань, підтримуючи та допомагаючи осмислити цінності людяності й сили. Проєкт надає слухачам можливість відчувати сучасну Україну через ідеї її відомого філософа. Завдяки «*Skovorodance*» українці та іноземні слухачі мають змогу наново відкрити особистість Г. Сковороди не лише як історичної постаті, але й як символу незламності та національного характеру, оскільки всі ці якості знаходять відображення в концепції, музиці й поезіях альбому.

Проведене дослідження дозволяє осмислити вплив брас-звучання на формування загальної концепції регі-альбому «*Skovorodance*» і зробити низку узагальнень щодо функцій брас-секції у його художньому просторі.

❖ *Образна функція.* Ми пов'язуємо звучання брас-секції з презентацією ідей філософії свободи, самопізнання, щастя та розвитку (пісні «На небесах», «Щастя»). Крім того, різноманіття виконавських прийомів брас-секції, таких як стакато, легато, маркато, глісандо та інші, що його було застосовано в альбомі («Не дай пропасти», «Серцю всякому», «Щастя», «О, діброво»), допомагає віднайти звукові еквіваленти філософських і поетичних образів альбому (так, тембр флюгельгорна в пісні «Пташка» надає їй особливого колориту).

❖ *Емоційна функція.* Темброва палітра брас-секції слугує важливим засобом емоційної виразності, підкреслюючи змістову та

поетичну глибину композицій («Не дай пропасти», «Серцю всякому», «Дух», «На небесах», «Щастя»); підсилюючи їхній ритмічний пульс і танцювальний настрій, додаючи чіткість фразуванню, як у піснях «О, діброво» та «Не дай пропасти».

❖ *Символічна функція.* З нею пов'язана, зокрема, *імпровізаційність* партій духових, що відображає дух свободи і творчого пошуку, індивідуальність та внутрішню свободу, важливі як для жанру регі, так і для філософії Сковороди.

❖ *Функція міжвидового «перекладу» та інтеграції.* Брас-секція стає «перекладачем» текстів на мову звуків, підсилюючи емоційну складову цього «перекладу» й викликаючи відповідний слухацький відгук-переживання, та додаючи певні змістові алюзії в багатошаровий смисловий простір альбому, що перетворює його сприйняття слухачем на захоптиву «звукову мандрівку». До того ж, брас-звучання збагачує фактуру і саунд композицій, формує жанрову ідентичність музики, наближаючи її до канонів світового регі при збереженні національної специфіки. Застосування прийомів традиційного регі у поєднанні з елементами джазу, фанку, автентичної пісенної традиції свідчить про усвідомлене стильове моделювання, спрямоване на створення сучасного мультикультурного продукту з чітко вираженим національними «культурними кодами».

❖ *Драматургічна функція.* Брас-секція залучена до 11-ти з 12-ти композицій, тобто звучить протягом майже всього альбому. Першою кульмінацією в лінії його драматургії є пісня «Не дай пропасти», де відбувається динамічний рух музичного матеріалу, і саме за рахунок партії духових відбувається нарощування динаміки і потужності звучання перед фінальними акордами. Головною кульмінацією є трек «Адже з нами Бог» – по суті, духовний гімн, який зазвичай співається всією спільнотою, яка відвідує концерт, і духовна група підсилює емоційний підйом та відчуття «соборності», єдності спільноти, спільної дії. У підсумку, мідна духовна група стала активною учасницею музичного процесу, справжньою окрасою та живильною силою проекту. Її звучання в піснях – у супроводі, у проведеннях музичних тем,

сольних фрагментах, доручених мідним духовим – все це впливає на формотворення, динаміку, ритмічний драйв, загалом підсилюючи духовний посыл текстів Сковороди, уможливорюючи їх передання крізь час, що особливо відчувається в «живих» презентаціях альбому.

Таким чином, брас-секція в альбомі «*Skovorodance*», поєднуючи ритмічну, темброву, мелодичну та драматургічну функції, є повноцінним носієм художнього змісту та емоційної експресії. Залучення до партитури альбому брас-секції вказує й на високий рівень музичного мислення його авторів, що дозволяє вважати цю композицію виключним явищем української поп-культури сьогодення, яке здатне конкурувати з видатними взірцями світової поп-класики.

Результати проведеного аналізу альбому «*Skovorodance*» дозволяють по-новому інтерпретувати роль брас-секції у створенні музичних образів, виявляючи потенціал духових інструментів у сучасній українській популярній музиці як засобу культурного діалогу та стильового синтезу, що відкриває широкі можливості для **подальших наукових розвідок** у кількох напрямках. Насамперед, доцільним видається поглиблене дослідження брас-секції в українській популярній музиці, що репрезентує різні стилі – від ска і фанку до етно-джазу, року та афробіту. Це дозволить простежити, як трансформується роль мідних духових інструментів залежно від жанрового контексту, творчої концепції та цільової аудиторії.

ЛІТЕРАТУРА

- Бобул, І. В. (2021). Вплив джазово-музичних форм на естрадно-пісенну культуру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 134–139.
- Жадан, С. В. (2023). *Тампліери. Поезії*. Чернівці: Видавець Свято-слав Померанцев.
- Подвишенна, Д. (2023, 12 жовт.). Жадан та Гуржи спільно з Харківським Літмузеєм випустили релі-альбом на тексти Сковороди. *Лірум*. <https://liroom.com.ua/news/scovorodance-album-zhadan-hurzhy/>

- Пошибайло, О. В. (2024). *Поет зі Східної України: до 50-річчя від дня народження*. (Біобібліографічне досьє). Полтава: Полтавська обласна бібліотека для юнацтва імені Олеса Гончара.
- Презентація альбому SKOVORODANCE. (2023). <https://chytomo.com/prezenta-tsiia-albomu-skovorodance/>
- SKOVORODANCE. (2023). Коло щасливих людей. URL: <https://vivat.com.ua/product/skovorodance-kolo-shchaslyvykh-liudei/>
- Тормахова, В. М. (2014). Характерні риси української поп-музики кінця XX – початку XXI століть. *Університетська кафедра*, 3, 165–172. <https://ir.kneu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/dadc6ad0-bfb7-41c8-a189-eac60cb35401/content>
- Харківський Літмузей. (2023, 13 жовт.). Жадан та Гуржи презентували регі-альбом на тексти Сковороди. <https://day.kyiv.ua/news/131023-kharkivskyy-litmuzey-zhadan-ta-hurzhy-prezentuvaly-regi-albom-na-teksty-skovorody>
- Cooper, C. (2004). *Sound Clash: Jamaican Dancehall Culture at Large*. New York: Palgrave Macmillan.
- King, S. A. (2012). *Reggae, Rastafari, and the Rhetoric of Social Control*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Manuel, Peter, Bilby, Kenneth, & Largey, Michael (2006). *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University Press.
- Stolzoff, N. (2000). *Wake the Town and Tell the People: Dancehall Culture in Jamaica*. Durham: Duke University Press.

REFERENCES

- Bobul, I. V. (2021). The influence of jazz musical forms on pop and song culture. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 134–139 [in Ukrainian].
- Cooper, C. (2004). *Sound Clash: Jamaican Dancehall Culture at Large*. New York: Palgrave Macmillan [in English].
- Kharkiv Literary Museum (2023, Oct. 13). Zhadan and Hurzhy presented a reggae album based on Skovoroda's texts. <https://day.kyiv.ua/news/131023-kharkivskyy-litmuzey-zhadan-ta-hurzhy-prezentuvaly-regi-albom-na-teksty-skovorody> [in Ukrainian].
- King, S. A. (2012). *Reggae, Rastafari, and the Rhetoric of Social Control*. Jackson: University Press of Mississippi [in English].

- Manuel, Peter, Bilby, Kenneth, & Largey, Michael (2006). *Caribbean Currents: Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University Press [in English].
- Podvyshenna, D. (2023, Oct. 12). Zhadan and Hurzhy together with the Kharkiv Literary Museum released a reggae album based on Skovoroda's texts. *Liroom*. URL: <https://liroom.com.ua/news/scovorodance-album-zhadan-hurzhy/> [in Ukrainian].
- Poshybailo, O. V. (2024). *A poet from Eastern Ukraine: to the 50th anniversary of his birth*. (Biobibliographic dossier). Poltava: Oles Honchar Poltava Regional Library for Youth [in Ukrainian].
- Presentation of the SKOVORODANCE album. (2023). URL: <https://chytomo.com/prezentatsiia-albomu-skovorodance/> [in Ukrainian].
- SKOVORODANCE. (2023). The circle of happy people. <https://vivat.com.ua/product/skovorodance-kolo-shchaslyvykh-liudei/> [in Ukrainian].
- Stolzoff, N. (2000). *Wake the Town and Tell the People: Dancehall Culture in Jamaica*. Durham: Duke University Press [in English].
- Tormahova, V. M. (2014). Characteristic features of Ukrainian pop music of the late 20th and early 21st centuries. *University Department*, 3, 165–172. <https://ir.kneu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/dadc6ad0-bfb7-41c8-a189-eac60cb35401/content> [in Ukrainian].
- Zhadan, S. V. (2023). *Templars. Poems*. Chernivtsi: Publisher Sviatoslav Pomerantsev [in Ukrainian].

Artem Dmytrychenkov

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student
e-mail: arti.trumpet@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-2034-9467

The functions of the brass section in the artistic concept of the reggae album “SKOVORODANCE”

Statement of the problem. *The article is dedicated to the album “Skovorodance”, which was released in 2023 and was presented in various cities of Ukraine and on streaming platforms. The poems of the collection “Garden of Divine Songs” by H. Skovoroda in the adaptation of the Ukrainian poet S. Zhadan (plus S. Zhadan’s poem “Skovoroda”) were put into the reggae style by the composer*

Yu. Hurzhy. The main idea is to understand the legacy of Hryhorii Skovoroda through the prism of popular music and an original combination of elements of reggae, funk, jazz, hip-hop and Ukrainian ethnicity, in which the brass section (trumpet, trombone) plays an important role.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the article is to identify the specifics of the functioning the brass section in the style system of pop music on the material of the reggae album "Skovorodance". The works by C. Cooper, C. King, N. Stolzoff, P. Manuel et al., which are devoted to the styles and trends of pop music, were taken into account in the study. The main research method is the interpretative one, which is determined by the performance specificity of the selected material and allows to understand the role of the brass section as a component of the score and the carrier of the conceptual sense of the album. For the first time, the role and functions of the brass section in the reggae album "Skovorodance" have been determined, which is a unique example of the rethinking traditional reggae sound in the modern space of pop culture, in particular of Ukraine.

Research results. The following functions of the brass section in the formation of the artistic space of the reggae album Skovorodance have been identified.

1. The figurative one, associated with the presentation of ideas of the philosophy of freedom, self-cognition, happiness and development (songs "In Heaven", "Happiness"). The brass section helps to embody the content into sound images through various performance techniques, such as staccato, legato, glissando, etc. ("Don't let it disappear", "To every heart", "Happiness", and other). Especially illustratively, it is the using of the flugelhorn in the song "Bird".

2. The emotional function, aimed at emphasizing the meaningful and poetic depth of the compositions ("Don't let it disappear", "To every heart", "Spirit", "In Heaven", "Happiness").

3. The symbolic function. It is associated, in particular, with the improvisational nature of the brass parts, which reflects the spirit of freedom and creative search, individuality and inner freedom, important both for the reggae genre and for Skovoroda's philosophy.

4. The function of inter-specific "translation" and integration. Brass sound enriches the texture and sound, forms the genre identity of music. The use of traditional reggae techniques in combination with elements of jazz, funk, and authentic song tradition indicates an aware style model-making aimed at creating a modern multicultural product with clearly expressed national "cultural codes".

5. The dramaturgical function. The brass section is involved in 11 compositions out of 12. As a result, the brass band became an active participant in the musical

process, a real decoration and nourishing force of the project. Its sound affects the formation, dynamics, drive and enhances the transmission of the spiritual message of Skovoroda's lyrics through time, which is especially felt during the live presentations of the album.

Conclusion. *Thus, the brass section in the album "Skovorodance", combining rhythmic, timbre, melodic and dramatic functions, is a full-fledged carrier of artistic content and emotional expression. The involvement of the brass section in the album's score also indicates the high level of musical thinking of its authors, which allows us to consider this composition an exceptional phenomenon of today's Ukrainian pop culture, capable of competing with outstanding examples of world pop classics.*

Keywords: *"Skovorodance" album; Hryhorii Skovoroda's work; brass section; functions of wind instruments; trumpet; reggae style; Ukrainian pop music; musical dramaturgy of the album.*

Стаття надійшла до редакції 17 травня 2025 року

Розділ 3.

**ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ У СВІТОВОМУ
МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ**

УДК 792.54:782(450)''17/18''+784.2.034

DOI 10.34064/khnum2-39.08

Тищенко Кирило Михайлович

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

e-mail: kirill.tishchenko.1999@gmail.com

ORCID iD: 0009-0004-5783-8258

Театр Сан-Карло в історії бельканто: історія та сучасність

У статті досліджується історія діяльності одного з найстаріших європейських оперних колективів – театру Сан-Карло в Неаполі, що досі не ставала предметом спеціальної уваги музикознавців, визначається його роль у процесі становлення та розвитку мистецтва бельканто. Дослідження діяльності Сан-Карло з позицій історизму дозволяє представити її як важливу частку загального розвитку західноєвропейської музичної культури та дійти висновку, що оперний театр як соціальна інституція є важливою складовою системи музичної культури, зокрема тому, що є точкою перетину в комунікаційній системі «композитор – виконавець – слухач». Це робить діяльність театрив такою, що впливає на ціннісні засади розвитку оперної індустрії, формування/коригування виконавських еталонів тощо. Подібно до інших явищ людського буття, історія театру Сан-Карло від його заснування у 1737 році до сьогодення пройшла певні етапи, найяскравіший з яких – часи класичної опери бельканто. Сьогодні театр Сан-Карло, намагаючись підтримувати статус центру культури бельканто, здійснює свій опосередкований вплив на світову музичну практику через створення іншої інституції – Академії співу.

Ключові слова: театр Сан-Карло, мистецтво бельканто, оперне мистецтво, творчість композиторів Дж. Россіні, Г. Доніцетті, В. Белліні.

Постановка проблеми.

Оперне мистецтво – феномен, що будується на взаємодії багатьох факторів, серед яких – і композиторська творчість, і виконавська

майстерність, і публіка, прихильність чи недоброзичливість якої може суттєво вплинути на долю певного твору або конкретного митця. Не менш важливе місце у цьому переліку посідає власне оперний театр як інституція, що є центром мистецьких подій та місцем, де перетинаються творчі долі. Ю. Чекан (2024: 71) зауважує: «...опера народилась як елітарний жанр у палаці, в аристократичному середовищі, але дуже швидко трансформувалась, набувши рис креативної індустрії, вийшла у більш демократичний соціальний простір європейського міста і, орієнтуючись на масового слухача, затребувала спеціальної інфраструктури». Погоджуючись з науковцем, зазначимо, що театральні заклади дійсно відіграють надзвичайно важливу роль у розвитку оперного мистецтва. Вже багато століть театри є не лише творчими майданчиками, але й замовниками, на прохання яких пишуться нові опери (доволі часто – спеціально для певних виконавців або визначних подій). Отже, театральна дирекція суттєво впливає на розвиток оперного мистецтва, спрямовуючи змінами репертуарної політики творчі пошуки композиторів.

Зрозуміло, що сьогодні, у XXI столітті, творча практика значно змінилася, проте оперний театр як окрема інституція, як і раніше, посідає важливе місце у музичному житті – зберігаючи певні традиції й впроваджуючи інноваційні підходи. У цьому аспекті особливої уваги, на наш погляд, заслуговують театри, що працюють ще з доби класичного бельканто, коли була сформована загальноновизнана вокальна школа та написані твори, що й сьогодні складають важливу частку оперного репертуару.

Отже, *метою нашої статті* є дослідження ролі театральних установ у розвитку оперного мистецтва. Матеріалом дослідження обрано заснований у 1737 році театр Сан-Карло / *Teatro di San Carlo* (Неаполь), що відіграв важливу роль у становленні мистецтва бельканто, проте досі не привертав окремої уваги музикознавців, що обумовлює *наукову новизну вибраної теми*.

Останні дослідження і публікації. Феномен бельканто як важлива складова європейської культури привертає увагу дослідників вже

багато років, що пояснює наявність величезного корпусу спеціалізованих наукових праць. Мета та завдання цієї статті обумовили звернення насамперед до ґрунтовної монографії професора Ю. Чекана (2024), яка містить оригінальний погляд на роль оперних театрів в історії західноєвропейської культури. Зокрема, неможливо не погодитися з думкою автора про те, що «відкриття загальнодоступного оперного театру можна вважати епохальною та революційною за своїми наслідками подією в історії становлення, функціонування й розвитку жанру та пов'язаних з ним інфраструктурних утворень» (Чекан, 2024: 91).

Серед інших робіт, так чи інакше пов'язаних з нашою темою, а саме, музичною історією Неаполя, назвемо першу частину навчального посібника В. Кузьмічової «Італійська вокальна школа: шлях від зародження до сучасності» (Кузьмічова, 2018). Також важливим для нас є дослідження Г. Твердової (2023), де вперше виявлено практичне «значення методик послідовного навчання музичній грамоті та співу в неаполітанських консерваторіях – того системного підходу до постановки голосу та його вдосконалення в період раннього *bel canto*, що в результаті дало якості, відомі тепер як визначальні риси класичного бельканто» (Твердова, 2023: 5). Не менш важливою в ракурсі цієї розвідки виявилася й нещодавня дисертаційна праця, присвячена неаполітанській пісні XVI–XIX століть (Ян Фуїнь, 2021), яка досліджує вплив останньої на становлення академічної музичної культури, зокрема й на композиторський стиль одного з фундаторів бельканто, Г. Доніцетті. Названі праці, що послуговували «точкою відліку» для представленого дослідження, тим не менш, спеціально не висвітлюють діяльність та історію Театру Сан-Карло, залишаючи значний простір для розробки цієї теми.

Методологія дослідження. Перш за все, важливим для нас є *принцип історизму*, що дозволяє представити діяльність Театру Сан-Карло як невід'ємну частку загального розвитку західноєвропейської музичної культури; також дослідження спиратиметься на методи індукції, систематизації та абстрагування.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Насамперед нагадаємо, що Неаполь є знаковим містом в історії музичного мистецтва, й більше – західноєвропейської культури, чому сприяли географічні та політичні фактори. Саме географічний чинник обумовив той факт, що у другому тисячолітті до нашої ери на місці майбутнього Неаполя з'явилися перші грецькі поселення, що згодом визначить роль міста в становленні італійської культури як спадкоємця традицій Стародавньої Греції, а згодом, Римської імперії. До того ж, виверження Везувію у 79 році нашої ери, що знищило Помпеї, сприяло розквіту Неаполя: він став одним із найбільших та найвпливовіших міст регіону, доказом чого є, зокрема, факт відкриття в місті Університету (1224), що, безумовно, є показником як вже набутого ним економічного рівня та статусу, так і перспективності його розвитку з погляду залучення до суспільного життя відомих діячів культури. Більше того, у XII–XIX століттях існувало Неаполітанське королівство, засновником якого став герцог Анжуйський, що правив під ім'ям Карла I. Тут ми переходимо до політичного фактора і, перш за все, зазначимо, що історія Неаполітанського королівства – це безкінечна низка війн та, відповідно, змін керуючих династій. Дивно, але саме це позитивним чином вплинуло на розвиток культури. Зокрема, іспанські митці, певний час живучі в Неаполі, збагачували його культурне середовище. З Неаполем пов'язані й імена багатьох видатних власне італійських митців та філософів, серед яких – Джордано Бруно, Томмазо Кампанелла, Мікеланджело да Караваджо, Джованні Лоренцо Берніні та ін.

Ще й до сьогодні широко використовується неаполітанський діалект, який склався шляхом змішування латини, грецької, французької, іспанської та інших мов. Він є доволі рідкісним прикладом того, що місцева мова може не тільки використовуватися в побуті, але мати й письмову традицію. Так, перша в історії західноєвропейської культури фольклорна збірка «Казка казок» Джамбаттіста Базіле / Giambattista Basile, що вийшла друком вже після смерті автора у 1634 році, була написана саме неаполітанською мовою.

В аспекті ж нашого дослідження важливо, що неаполітанський діалект сформував специфічну пісенну традицію, яка знайшла відображення у творчості відомих композиторів, зокрема Клаудіо Монтеверді, та продовжується до наших днів. Як зазначає Ян Фуїнь, «дослідження пісень Неаполітанського Королівства XVII–XIX століть підтверджує жанрову різнобарвність неаполітанської пісенної культури того часу, формування в ній стійких ознак майбутнього класичного канону неаполітанської пісні кінця XIX століття, а саме: квінтесенції ліричного висловлювання, різноманітності сюжетних мотивів, різнобарв'я жанрових рішень (жартівливі сценки, пародії, пісні торговців і ремісників, тарантела), форм висловлювання (ода коханий, мелодраматичний монолог, діалог-сценка)» (Ян Фуїнь, 2021: 166–167).

Також необхідно розуміти, що Неаполь відіграв величезну роль у становленні професійної мистецької освіти, адже саме тут у 1537 році з'являються перші спеціалізовані навчальні заклади – консерваторії¹ – притулки для сиріт, яких навчали різноманітним ремеслам і музиці. Кількість таких закладів і, відповідно, їхніх вихованців, поступово зростала, що забезпечувало розвиток професійного музичного мистецтва: і композиторської, і виконавської шкіл. Підкреслимо, що саме неаполітанські консерваторії відіграли ключову роль у формуванні *bel canto*, зокрема завдяки методиці навчання співу через сольфеджування. Серед важливих імен, пов'язаних із розвитком неаполітанської вокальної школи, – Нікола Порпора / Nicola Porpora, Доменіко Джіцці / Domenico Gizzi та Леонардо Лео / Leonardo Leo. Створені ними вокальні вправи стали основою для виховання видатних співаків, які згодом прославили італійське вокальне мистецтво. На методичну цінність цих вправ вказує Г. Твердова: «в ході практичного опановування вправ, нам поступово стають зрозумілими завдання та цілі, які ставили собі викладачі, створюючи їх. Приклади зі збірок *solfeggi* неаполітанських *maestri* відкривають шлях до розуміння цих завдань. Це, по-перше, вироблення необхідної якості звуку,

¹ *Santa Maria di Loreto* – перша консерваторія в Неаполі.

досягнення єдиної манери звукоутворення, вироблення і зміцнення співочого дихання, а також розширення діапазону. По-друге, безумовно випрацьовувалась спеціальна увага до підготовки міцної опори дихання перед взяттям першого звука, <...> вирівнювання всіх наступних звуків <...>. По-третє, основою навчання учнів була єдність музичного та вокально-технічного розвитку» (Твердова, 2023: 76).

Отже, коли майбутній фундатор неаполітанської оперної школи Алессандро Скарлатті / Pietro Alessandro Gaspare Scarlatti приїхав працювати у місто, воно вже мало сформовані традиції музичного життя. С. Бедакова зазначає, що «перевага неаполітанської опери полягала в тому, що вона виникла пізніше за інших і могла засвоїти досягнення своїх попередниць у Флоренції, Мантуї, Венеції і Римі. Неаполітанська школа узагальнила і звела до цілісної системи те, що було зроблене раніше. Саме їй призначено було розвинути оперу у величезне явище загальноіталійської національної культури – оперу-*seria*. Неаполітанська оперна школа визначила поширення і успіх італійського оперного мистецтва в широкому європейському масштабі. У опері-*seria* повністю викристалізувалася чудова культура *bel canto* (прекрасного співу), заснованого на плавному веденні мелодії-кантилени» (Бедакова, 2018: 15).

Як йшлося вище, розвиток оперного мистецтва неможливо уявити без театрів з їх будівлями, архітектура яких, безумовно, відображає мистецькі тенденції певного історичного періоду. Отже, природно, що популярність опери-*seria* визначила той факт, що для її постановок будували театри, конструкція яких мала відобразити велич авторського задуму та масштабність його сценічної презентації. Саме таким був неаполітанський театр Сан-Бартоломео, відкритий у 1621 році. Згодом, коли він вже не міг вміщувати всіх бажаючих і потребував ремонту, було прийнято рішення про будівництво нового театру – Сан-Карло (заснований у 1737 році), який волею долі відіграв важливу роль у розвитку бельканто і сьогодні є найстарішим із діючих західноєвропейських оперних театрів.

На офіційному сайті театру знаходимо інформацію про те, що він був побудований «за волею короля Карла III Бурбонського, який мав намір дати місту новий театр, який представляв би королівську владу. Проект було доручено архітектору Джованні Антоніо Медрано <...> Проект Медрано включав зал довжиною 28,6 метрів і шириною 22,5 метрів, з 184 ложами, включаючи авансцену, розташованими у шість порядків, а також королівську ложу, здатну вмістити десять осіб, загалом 1379 місць» (*Il Teatro e la sua storia*, n.d.). На той час це був найбільший оперний театр у дуже впливовому місті, тому не дивно, що інші архітектори сприймали його як певний еталон, хоча акустичні умови тут залишають бажати кращого. Так, Ю. Чекан наводить вислів англійського мандрівника XVIII століття, видатного хірурга Самуеля Шарпа / Samuel Sharp, який так описав свої враження від візиту до Театру Сан-Карло: «Величезні розміри сцени та висота стелі на перший погляд буквально заворюють; проте щойно розпочався спектакль, як цей розмах негайно обертається зворотнім боком: голоси ніби провалюються в порожнечу, а численний оркестр ледве чути. Тут справді виступають найвідоміші співаки, але треба визнати, що цей театр пестить скоріш погляд, аніж слух» (Чекан, 2024: 74)².

Постає питання щодо можливості визначення того, хто ж саме співав у театрі в той період і чиї твори виконувались. На офіційному сайті театру згадані імена композиторів Леонардо Лео / Leonardo Ortensio Salvatore de Leo (1694–1744), Нікола Порпора / Nicola Antonio Giacinto Porpora (1686–1768), Доменіко Карро / Domenico Natale Sarro (1679–1744), Бальдасарре Галуппі / Baldassarre Galuppi (1706–1785). Вони працювали у різних оперних жанрах, проте належали до однієї школи, навчалися й викладали в одних і тих самих консерваторіях. Зокрема, Н. Порпора, серед учнів якого був співак Карло Броскі

² Зауважимо, що книга доктора С. Шарпа «Листи з Італії», на яку посилається Ю. Чекан, датована 1766 роком, а трохи згодом будівля театру була реконструйована. Тому можна припустити, що акустика приміщення могла бути покращена, хоча на сайті театру надано інформацію лише про зміни в оздобленні.

/ Carlo Broschi, відомий всьому світові й донині під сценічним псевдонімом Фарінеїлі. Крім нього, на сцені Сан-Карло виступали:

❖ ще один учень Н. Порпори, Каффареллі / Caffarelli (справжнє ім'я – Гаetano Майорано / Gaetano Majorano, 1710–1783) – кастрат-сопраніст;

❖ Джіціелло (Джоакіно Конті / Gioacchino Conti, 1714–1761) – кастрат-сопраніст;

❖ Джованні Баттіста Веллуті / Giovanni Battista Velluti (1781–1861) – кастрат-сопраніст.

Отже, можна стверджувати, що в творах, написаних для Театру Сан-Карло (у якості прикладу згадаємо «L'Angelica» Н. Порпори, «L'Andromeda» Д. Карро, «Demetrio» Л. Лео), зафіксовано загальноприйнятий на той момент еталон звучання співацького голосу. Це дає підстави для припущення, що композитори наступного покоління, коли їх запрошували до співпраці з театром Сан-Карло, брали до уваги сформовані в ньому принципи, зокрема щодо репертуарної політики (зокрема, обрання жанру опери та типу сюжету). У цьому аспекті дуже цікавим, на наш погляд, є той факт, що всі три композитори, творчість яких вважається знаковою в історії оперного мистецтва – Дж. Россіні, Г. Доніцетті, В. Белліні – співпрацювали з Театром Сан-Карло, таким чином завершивши формування класичного стилю бельканто та відповідної вокальної техніки.

Так, 4 жовтня 1815 року 23-річний Дж. Россіні представив на сцені Сан-Карло свою першу оперу «Єлизавета, Королева Англії» / «Elisabetta, regina d'Inghilterra». На сайті театру знаходимо інформацію, що композиторові пощастило не тільки потрапити на афіши «театру великих», але й почути свою оперу у виконанні видатних співаків: тенорів Андреа Нодзарі / Andrea Nozzari та Мануеля Гарсія / Manuel García. Прем'єру опери співала також дружина Дж. Россіні, драматичне сопрано Ізабелла Анджела Кольбран / Isabella Angela Colbran, яку він вважав найкращою виконавицею своєї музики. Вона співала й головні партії в прем'єрних показах опер «Отелло» / «Otello ossia Il moro di Venezia», «Арміда» / «Armida», «Семіраміда»

/ «Semiramide». Крім «Єлизавети, Королеви Англії», Дж. Россіні написав для Сан-Карло опери «Арміда» (1817), «Мойсей у Єгипті» / «Mose in Egitto» (1818), «Річчардо та Зораїда» / «Ricciardo e Zoraide» (1818), «Ерміона» / «Ermione» (1819), «Зельміра» / «Zelmira» (1822).

Г. Доніцетті також тісно співпрацював із театром Сан-Карло, написавши для нього декілька опер: «Марія Стюарт / Maria Stuarda» (1835), «Роберто Деверо / Roberto Devereux» (1837), «Поліуто» / «Poliuto» (1838). Тут вперше була представлена й одна з найвідоміших його опер «Лючія ді Ламмермур» / «Lucia di Lammermoor» (1835), написана для сопрано Фанні Таккінарді-Персіані / Fanny Tacchinardi Persiani та тенора Жільбера Дюпре / Gilbert Duprez, творча діяльність якого мала вагомий вплив на розвиток мистецтва тенорового співу.

Співпрацював із театром Сан-Карло й В. Белліні, який представив тут маловідому сьогодні оперу «Б'янка та Джернандо» / «Bianca e Gerlando» (1826) за участю сопрано Генрієтти Мерік-Лаланд / Henriette Méric-Lalande та тенора Джованні Баттіста Рубіні / Giovanni Battista Rubini, які співали також в операх Г. Доніцетті та Дж. Россіні.

Крім цих видатних співаків, у Театрі Сан-Карло в XIX столітті виступали видатний тенор Джованні Маріо / Giovanni Mario та сопрано Джудітта Паста / Giuditta Pasta, для якої В. Белліні написав опери «Норма / Norma» та «Сомнамбула / La sonnambula». Отже, не викликає сумніву, що Театр Сан-Карло мав величезний вплив на розвиток оперного мистецтва в усіх його проявах, з погляду як композиторської творчості, так і вокальної майстерності. Зрозуміло, що статус Сан-Карло як одного з провідних театрів епохи бельканто довгий час визначав зацікавленість митців у співпраці з ним. Назвемо лише декілька найвідоміших прізвищ: Маріо дель Монако / Mario Del Monaco, Марія Каллас / Maria Callas, Монсеррат Кабальє / Montserrat Caballé, Лучано Паваротті / Luciano Pavarotti, Пласідо Домінго / Plácido Domingo, Хосе Каррерас / José Carreras; Артуро Тосканіні / Arturo Toscanini, Леонард Бернстайн / Leonard Bernstein, Карло Марія Джуліні / Carlo Maria Giulini, Герберт фон Караян / Herbert von Karajan,

Вільгельм Фуртвенглер / Wilhelm Furtwängler; Франко Дзеффірееллі / Franco Zeffirelli та Джанкарло Менотті / Gian Carlo Menotti.

Втім, спробуємо розібратися, чи вдалося Сан-Карло зберегти статус провідного театру, такого, що визначає напрями розвитку сучасного оперного мистецтва й сьогодні. Для цього проаналізуємо інформацію з відкритих джерел. Що стосується оперного репертуару, то бачимо, що театр представляє глядачу 10 оперних спектаклів, два з яких – це опери Г. Доніцетті «Донька полку» / «La fille du régiment» та «Роберто Деверо», «Таємний шлюб» / «Il matrimonio segreto» Д. Чимарози, «Ромео та Джульєтта» / «Roméo et Juliette» Ш. Гуно, «Бал-маскарад» / «Un ballo in maschera» та «Аттіла» / «Attila» Дж. Верді, «Тоска» / «Tosca» та «Дівчина з Заходу» / «La fanciulla del West» Дж. Пуччіні, «Саломея» / «Salome» Р. Штрауса й невідома в Україні опера «Уявіть собі такий день» / «Picture a day like this» англійського композитора XX століття Джорджа Бенджаміна / George Benjamin.

Як бачимо, з 10 спектаклів лише два – це опери Г. Доніцетті (зазначимо, що «Роберт Деверо» був написаний саме для цього театру), а творчість В. Белліні та Дж. Россіні, принаймні, в поточному сезоні, в репертуарі не представлена. Отже, можна припустити, що завдання популяризації опери бельканто театр перед собою не ставить. Також звертає на себе увагу той факт, що на сучасних афішах театру ми не знаходимо імен всесвітньо відомих співаків та диригентів, із чого можна дійти висновку, що театр частково втратив свій статус провідного центру світового оперного мистецтва.

Втім, зазначимо, що тут працює Академія оперних співаків, до викладання в якій запрошені відомі представники мистецтва бельканто, зокрема, сопрано Марієлла Девія / Mariella Devia та Марія Джованна Агреста / Maria Giovanna Agresta, баритон Лука Сальсі / Luca Salsi та бас Мікелі Пертузі / Michele Pertusi, яких об'єднує належність до італійської вокальної школи та вагома частина оперних партій у стилі бельканто в репертуарі. Навчальний курс Академії, який розраховано на два роки, пропонується молодим співакам для того, щоб «розвинути навички оперного артиста, вокальні, музичні, театральні та

культурні знання, підготуватися до успішної професійної кар'єри» (Accademia per Cantanti Lirici..., n.d.). Зазначимо, що за умови успішного навчання пропонується участь у спектаклях. Отже, можна констатувати, що вокальні традиції бельканто в Театрі Сан-Карло зберігаються та розвиваються й сьогодні.

Висновки.

Дослідження історії Сан-Карло – одного з найстаріших європейських оперних театрів – дозволяє дійти таких висновків.

1) Оперний театр як соціальна інституція – дуже важлива складова системи музичної культури, зокрема тому, що є точкою перетину в комунікаційній системі «композитор – виконавець – слухач». Це робить діяльність театрів такою, що впливає на ціннісні засади розвитку оперної індустрії, формування / коригування виконавських еталонів тощо.

2) Подібно до інших явищ людського буття, історія Театру Сан-Карло від заснування у 1737 році до сьогодення пройшла певні етапи, найяскравіший з яких – часи класичної опери бельканто.

Отже, *перспективами дослідження* може стати більш детальний аналіз етапів творчої діяльності Театру Сан-Карло та його ролі у життєтворчості видатних оперних композиторів та співаків, а також аналіз репертуару театру, зокрема написаних для нього опер Дж. Россіні, Г. Доніцетті та В. Белліні – визнаних знавців стилю бельканто.

ЛІТЕРАТУРА

- Бєдакова, С. В. (2018). *Історія зарубіжної музики (кінець XVI – XIX століття)*. Миколаїв: Вид-во РАЛ-поліграфія.
- Кузьмічова, В. А. (2018). *Навчальний посібник з дисципліни «Методика викладання дисциплін за кваліфікацією (вокал)»*. Ч. І. Італійська вокальна школа: шлях від зародження до сучасності. Харків: ХНПУ імені Г. С. Сковороди.
- Твердова, Г. Є. (2023). *Роль неаполітанських Solfeggi у формуванні техніки bel canto в галантній опері I пол. XVIII ст. (на прикладі «Марк'Антоніо та Клеопатра» Й. А. Хасе)*. (Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту). Національна музична академія імені П. І. Чайковського. Київ.

- Чекан, Ю. (2024). *Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя*. Львів: Видавництво УКУ.
- Ян Фуйнь. (2021). *Жанр неаполітанської пісні XVI–XIX століть (теоретичний аналіз)*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Accademia per Cantanti Lirici della Fondazione Teatro di San Carlo (n.d.). *Teatro di San Carlo*. [Офіційний вебсайт]. <https://www.teatrosancarlo.it/educational/accademia-per-cantanti-lirici/>
- Il Teatro e la sua storia (n.d.). *Teatro di San Carlo*. [Офіційний вебсайт]. <https://www.teatrosancarlo.it/il-teatro-e-la-sua-storia/>

REFERENCES

- Accademia per Cantanti Lirici della Fondazione Teatro di San Carlo [Academy for Opera Singers of the San Carlo Theater Foundation] (n.d.). *Teatro di San Carlo [San Carlo Theatre]*. [Official website]. <https://www.teatrosancarlo.it/educational/accademia-per-cantanti-lirici/> [in Italian].
- Biedakova, S. V. (2018). *History of Western Music (late 16th – 19th centuries)*. (Textbook). Mykolaiv: RAL-polihrafiia [in Ukrainian].
- Chekan, Yu. (2024). *The World That Truly Exists... Opera Theatre in the Infrastructure of Musical Life*. Lviv: Ukrainian Catholic University Publishing House [in Ukrainian].
- Il Teatro e la sua storia [The Theater and its history] (n.d.). *Teatro di San Carlo [San Carlo Theatre]*. [Official website]. <https://www.teatrosancarlo.it/il-teatro-e-la-sua-storia/> [in Italian].
- Kuzmichova, V. A. (2018). *Textbook on the discipline “Methods of Teaching Disciplines by Qualification (Vocal)” (for Master’s students of Arts Faculties at Higher Pedagogical Educational Institutions)*. Part 1. The Italian Vocal School: From Its Origins to the Present. Kharkiv: Hryhorii Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University [in Ukrainian].
- Tverdova, H. Ye. (2023). *The role of Neapolitan Solfeggi in the formation of bel canto technique in the galant opera of the first half of the 18th century (based on “Marc’Antonio e Cleopatra” by J. A. Hasse)*. (Scientific substantiation of the creative art project). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Yang Fuyin. (2021). *The Genre of Neapolitan Song from the 16th to the 19th Centuries (Theoretical Analysis)*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Kyrylo Tyshchenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of History of Ukrainian and Foreign Music
e-mail: kirill.tishchenko.1999@gmail.com
ORCID iD: 0009-0004-5783-8258

Teatro di San Carlo in the history of *bel canto*: past and present

Statement of the problem. Opera as an art form is shaped through the interaction of various factors: the creativity of composers, the performance skills of singers, and audience perception. In this context, the opera house functions as an important institution and a center for creative exchange and innovation.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the article is to disclose the role of opera houses in the development of opera art. The focus of the study is the Teatro di San Carlo (Naples), which played a significant role in the emergence of the *bel canto* style but has not yet attracted the attention of researchers, which determines the novelty of the chosen topic. The study is based on the principle of historicism, which makes it possible to consider the San Carlo Theatre as part of the broader development of Western European musical culture.

Research results. Naples is a landmark city in the history of Western European culture, influenced by its geographical and political conditions. The Neapolitan dialect is still widely used today, having contributed to a unique song tradition. Naples also played an important role in the development of professional art education, as the first specialized institutions – conservatories – appeared here in 1537, which were crucial in shaping *bel canto*, which defined the success of Italian opera on a European scale. A key element in this process is the San Carlo Theatre, founded in 1737. It collaborated with prominent composers (Leonardo Ortensio Salvatore de Leo, Nicola Antonio Giacinto Porpora, Baldassarre Galuppi) and performers (Carlo Broschi, Gaetano Majorano). It can be assumed that the works written for the Teatro di San Carlo captured the prevailing ideal of the vocal voice at the time, which in turn influenced the work of subsequent generations of composers. Three composers, whose contributions are considered pivotal in the history of opera – Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti, and Vincenzo Bellini – worked with the San Carlo Theatre, completing the formation of the classical *bel canto* style and its corresponding vocal technique. It has been found that today the theatre no longer serves as a central hub for the development of operatic art. An analysis of the current repertoire suggests that the management

does not prioritize the promotion of classical *bel canto* operas. However, the theatre hosts an Academy for Opera Singers, where renowned artists teach: sopranos Mariella Devia and Maria Giovanna Agresta, baritone Luca Salsi, and bass Michele Pertusi, all of whom belong to the Italian vocal school and include a significant number of *bel canto* roles in their repertoire.

Conclusion. The study of the history of San Carlo – one of the oldest European opera houses – allows us to draw the following conclusions.

1. The opera house, as a social institution, is a vital component of the musical culture system, primarily because it is a point of intersection (communication) between composers, performers, and listeners. This makes the activities of theatres influential in shaping the values of the opera industry and in establishing or adjusting performance standards.

2. Like other phenomena of human existence, the history of the San Carlo Theatre, from its founding to the present day, has undergone several stages, the most prominent of which was the era of classical *bel canto* opera.

Keywords: Teatro di San Carlo; *bel canto* art; operatic art; works of composers Gioachino Rossini; Gaetano Donizetti; Vincenzo Bellini.

Стаття надійшла до редакції 27 квітня 2025 року

УДК 781.7:782.1-055.2(4)"17/19"+784.9-055.2

DOI 10.34064/khnum2-39.09

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

e-mail: 252894685@qq.com

ORCID iD: 0000-0002-4043-7835

Типологізація жіночого сопрано в європейському оперному мистецтві XVII–XIX століть: від універсалізму до спеціалізації

Розглядається еволюція високого жіночого голосу в європейській опері XVII–XIX століть, що в ретроспективі постає як рух від виконавського універсалізму до спеціалізованої вокальної стратифікації. Особливу увагу приділено практиці *bel canto*, що передбачала функціональну мобільність амплуа сопрано. Приклади творчості І. Колбран, Дж. Пасті, Г. Зонтаг, М. Малібран вказують на універсалізм як естетичну парадигму оперної доби, що увиразнила явище взаємозамінності тембрових і емоційних модусів сопрано: від колоратурного до лірико-драматичного. Інноваційність дослідження полягає у міждисциплінарному перегляді усталеної в європейській оперній традиції XVII–XIX століть типології сопрано у світлі нової виконавської практики XX століття. Визначено роль *Fach*-системи в практиці другої половини XIX століття як регулятора співвідношення типу голосу та функцій вокально-сценічного образу в драматургії опери. Приклади творчості видатних сопрано XX століття – С. Крушельницької та М. Каллас – уможливили висновок про необхідність переосмислення типології голосу як динамічного явища, що має стратегічне значення для виконавської оперології та вокальної педагогіки сьогодення.

Ключові слова: жіноче сопрано; оперна практика, типологія співацького голосу; *bel canto*; універсалізм; спеціалізація; амплуа; *Fach*-система, виконавська оперологія.

Постановка проблеми.

Питання типологізації жіночого голосу постає як одне з ключових у сучасній вокальній педагогіці й передбачає розуміння взаємозв'язку природно-фізіологічних даних співачки, жанрової стилістики репертуару та усталених в оперному мистецтві соціокультурних моделей

репрезентації жіночих образів. Особливе місце в музичному театрі європейської традиції належить високому жіночому голосу – сопрано, що протягом століть був носієм музично-драматургічного розвитку оперного твору, емоційної сугестії та семантичного кодування образу жінки, й який досі вважається одним з найпривабливіших і найбільш репрезентативних тембрових амплуа. Сценічна репрезентація сопрано охоплює широкий спектр оперних образів: від простої дівчини-селянки до трагічної героїні, від суб'єкта любовного переживання до носійки сакральних цінностей.

Протягом XVII–XVIII століть склалася характерна для доби *bel canto* практика виконавського універсалізму: одна співачка могла реалізовувати партії різної теситурної природи та музичної стилістики – від віртуозно-колоратурних до декламаційно-драматичних. Такий підхід відповідав вимогам мобільності й індивідуалізації голосу у вокальному мистецтві Бароко, де тембр розглядався як пластичний інструмент передання художнього афекту та емоційної динаміки, що мало місце аж до класицистичної музичної естетики (Глюк, Моцарт, Бетховен). Отже, універсалізм сприймався як критерій професійної досконалості, артистичної вправності, як наслідок, – глибини виконавської інтерпретації.

Починаючи з другої половини XIX століття, на тлі інституалізації оперного театру, психологізації оперних персонажів та образів, ускладнення звуковиразжальних засобів вокальної мови, впливу оркестрового письма на оперну драматургію, стверджується інша тенденція – до звуження трактування співацького голосу в типологічній площині (амплуа), тобто до типологізації голосів. Показовим у цьому сенсі став сформований у німецькомовній традиції класифікаційний розподіл голосів – так звана *Fach*-система, яка згодом поширилася і на італійську, і на французьку оперну практику, набула нормативного статусу й відобразила формалізацію вокальних амплуа. Згідно із системою вокальних амплуа, за кожною із співачок закріплюється певне коло партій – відповідно до теситурних, тембрових і психологічних параметрів її голосового апарата та її артистичної природи. Попри

технічну та інтерпретаційну доцільність такої системи, вона істотно обмежила художню свободу співачок, звужуючи її за рахунок інваріантності репертуару та сценічного образу, унеможливлення між-стильової адаптації.

Окреслений контекст висуває потребу в певному історичному перегляді з позицій сьогодення функціональної «модуляції» жіночого сопрано від універсалізму до спеціалізації в аспекті перспективності останньої в умовах сучасного вокального виконавства. Оскільки тип співацького голосу в сучасній вокальній практиці виступає як маркер персоніфікації певного вокально-сценічного образу, в рамках цього дослідження актуалізований міждисциплінарний підхід до вивчення жіночого *сопрано* як *динамічного явища* і драматургічного чинника, що формує цільний художній образ у взаємодії композиторської інтенції, виконавської співтворчості та суспільно-соціальної рецепції, і яке в певній національній або персонально-композиторській традиції постає як символ жіноцтва, культурний архетип.

Мета статті – дослідити процес типологізації жіночого сопрано як явища європейської оперної практики XVII–XIX століть в контексті парадигмальної зміни естетичних пріоритетів, виконавських амплуа, театральних-інституційних вимог минулого та почасти сьогодення.

Останні дослідження і публікації за обраною темою. На ранніх етапах формування опери, зокрема в епоху Бароко й до середини XIX століття, домінувала естетика *bel canto*, яка передбачала універсальність співацької підготовки, про що йдеться у праці Л. Манена, присвяченій дослідженню італійської вокальної традиції (Manén, 1987). Італійська школа виховувала співачок, здатних охопити широкий спектр амплуа: від віртуозних колоратур до повноцінних драматичних партій. Це підтверджує й Дж. Старк у своїй праці з історії вокальної педагогіки, присвяченій техніці *bel canto*, наголошуючи, що технічна гнучкість, а не функціональна спеціалізація, була головним критерієм вокальної підготовки (Stark, 1999). На думку Д. Кімбелла (Kimbell, 1991), італійська оперна традиція до певного моменту не потребувала чіткої класифікації голосів: композитори насамперед

орієнтувались на сценічну доцільність і вокальну емоційність, а не на систематизовану типологію. Творчість В. Белліні (Weinstock, 1971) ілюструє цей перехідний етап, оскільки композитор інтуїтивно обирає універсальні голоси в межах зароджуваної спеціалізації.

Від другої половини XIX століття в оперній практиці поступово утверджується тенденція до типологізації голосів, що її віддзеркалює *Fach*-система, яка кодифікує не лише теситуру й об'єм голосу, але й сценічний типаж і темперамент співачки. Одним із найповніших і педагогічно орієнтованих викладів цієї системи є праця Р. Міллера «Тренування сопранових голосів» / «*Training soprano voices*» (Miller, 2000), в якій автор розглядає технічні вимоги до основних типів сопрано (їх шість – від *coloratura* до *dramatic*), пов'язуючи їх із фізіологією голосового апарату, адаптацією до стилістики різних епох і композиторів та психологією виконання.

Комплексне трактування класифікації голосів містить дисертація С. Коттон (Cotton, 2007), в якій авторка вказує на змінність параметрів визначення типу сопрано та робить висновок, що система *Fach*, попри свою поширеність, є суперечливою.

За концепцією книги К. Еббейт «Неоспівані голоси: опера та музичний наратив у дев'ятнадцятому столітті» (Abbate, 1996), жіночий голос в опері тієї доби слід розглядати не як акустичний, а як художній об'єкт, що є носієм архетипу – уявлення про фемінність. Аналогічну думку підтримує С. Мак-Клері (McClary, 2002). Доречно згадати «Історію вокального мистецтва» О. Шуляра (Шуляр, 2014), в якій послідовно обґрунтовано необхідність системного підходу до атрибуції співочих голосів (і на яку ми будемо посилалися у зв'язку з фактологією й оцінками творчості видатних сопрано минулих часів).

Наукова новизна представленого дослідження полягає в міждисциплінарному перегляді усталеної в європейській оперній традиції XVII–XIX століть типології жіночого сопрано у світлі нової виконавської практики XX століття.

Методологія дослідження. Міждисциплінарний підхід у дослідженні типологізації жіночого сопрано в оперній практиці XVII–

XIX століть поєднує історико-стильовий аналіз, вокальну педагогіку, музичну семіотику та елементи гендерної теорії. Засадничим методом дослідження є також інтерпретаційний аналіз творчості видатних співачок-сопрано, яка засвідчує трансформацію теоретичних уявлень про цей різновид жіночого голосу від доби *bel canto* до сучасної виконавської практики.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Фонографічних записів виступів співачок доби *bel canto* не існує, тому сучасне уявлення про їхні вокальні можливості ґрунтується виключно на відгуках і рецензіях сучасників та історичних свідченнях, які відображають тогочасні естетичні уявлення про ідеал гнучкого, емоційно насиченого звучання універсального сопрано.

Втіленням такого ідеалу, однією з найвідоміших представниць мистецтва *bel canto* була **Ізабелла-Анджела Кольбран** / *Isabella Angela Colbran* (1785–1845) – італійська співачка (драматичне сопрано), дружина Дж. Россіні, яка славилась також своїм акторським обдаруванням. «Вона володіла всіма таємницями бельканто: повноцінне сопрано (діапазон – три октави) на всіх регістрах вражало дивовижною рівністю, ніжністю і красою... тонким музичним смаком, мистецтвом фразування і нюансування» (Шуляр, 2014: 110–111).

Не менш видатною співачкою того часу була **Джудітта Паста** (*Hezpi*) / *Giuditta Pasta* (1798–1865), за характеристикою О. Шуляра, «драматичне сопрано виняткової сили, світлого, яскравого тембру широкого діапазону від *ля* малої до *ре* третьої октави» (там само: 122). Співачка виконувала як сопранові, так і мецо-сопранові ролі, «демонструючи унікальну теситурну й стилістичну мобільність, акторську обдарованість. <...> Серед численних партій Паста критика вирізняла виконання партій драматичного і героїчного плану: Норма, Медея, Болейн, Танкред, Дездемона, які артистка виконувала з особливим піднесенням, спокоєм, пластичністю. Особисто для неї написані партії Дездемони (“Отелло” Россіні), Норми, Аміні (“Сомнамбула” Белліні), Анни Болейн (“Анна Болейн” Доніцетті)» (там само: 123–124).

Продовжує плеяду «зіркових» сопрано XIX століття *Генрієтта Зонтаґ* (справжнє ім'я *Henriette Gertrude Walpurgis Sontag* (нар. 1854 р.) – німецька співачка (колоратурне сопрано). Як пише автор «Історії вокального мистецтва», «вона володіла милозвучним, гнучким, незвичайно рухливим та дзвінким голосом красивого тембру. Артистичному темпераменту співачки були близькі віртуозні колоратурні та ліричні партії в операх Моцарта, Вебера, Россіні, Белліні, Доницетті» (там само: 335).

Марія Малібран / *María Felicia Malibran-García Siches* (1808–1836) була однією з найефектніших оперних співачок свого часу з надзвичайно гнучким і сильним голосом величезного дапазону. «Виконуючи як ліричні партії, так і *travesti* (партія Ромео з опери В. Белліні “Капулетті та Монтеккі”», співачка свідомо порушувала межі традиційних амплуа на користь ефектного, насиченого і рухомого вокального звучання» (там само: 124).

У другій половині XIX століття у вокальному мистецтві відбувається зміщення від універсалізму до вузької фахової спеціалізації, зумовлене змінами в інституалізації театрів, збагаченням засобів музичної драматургії в операх композиторів романтичної доби, зокрема посиленням ролі оркестру у створенні вокально-сценічного образу. У цьому контексті зразком збереження універсалізму з його стильовою та інтерпретаційною мобільністю стала діяльність *Соломії Крушельницької* (1872–1952), видатної української співачки (лірико-драматичне сопрано), яка поєднала техніку *bel canto* з виразністю драматичної гри, якої вимагав театр доби модерну, співаючи на оперних сценах у багатьох країнах, «...зокрема в Одесі (1896–1897), Варшаві (1898–1902), Петербурзі (1901–1902), Парижі («Гранд-опера», 1902), Неаполі (1903–1904), Римі (1904–1905), Мілані («Ла Скала», 1904, 1907, 1908, 1909, 1915), Каїрі (1904) та інших містах світу» (там само: 337). Репертуар співачки охоплював твори різних національних шкіл (від Р. Вагнера до Дж. Пуччіні та У. Джордано), що вимагали різних технік вокальної опори, артикуляції, знання стилістичних особливостей оперної музики багатьох композиторів.

С. Крушельницька демонструвала виняткову здатність до тембрової персоналізації та стильової адаптації, зберігаючи драматичну переконливість без втрати технічної досконалості. Її творчість збігається з етапом, перехідним від романтизму до веризму, а її інтерпретації вокально-сценічних партій сформували унікальну модель лірико-драматичного сопрано, що виходить за межі традиційної типології.

Особливо промовистими в цьому контексті є наявні на *YouTube* інтерпретації арій Флорії з опери «Тоска» Дж. Пуччіні та Аїди з однойменної опери Дж. Верді, які яскраво демонструють унікальну вокальну майстерність видатної української співачки. Аналізуючи ці історичні записи, можна простежити здатність С. Крушельницької органічно поєднувати технічну витонченість із глибокою драматургічною напругою, втілюючи різні сопранові тембр-ампуа в кожній конкретній ролі. Так, арія «*Vissi d'arte*» у виконанні Крушельницької ілюструє тип *jugendlich-dramatischer Sopran* – «юної драматичної» героїні. Психологічна глибина, тонка динаміка, чиста дикція, бездоганне *legato* – всі ці якості притаманні виконавській манері співачки, а її голос звучить по-справжньому шляхетно: м'який у нижньому регістрі, оксамитовий у середньому, блискучий у верхньому, з рівним, контрольованим вібрато, у дусі оперної естетики початку ХХ століття.

Натомість партія Аїди належить до ампуа *dramatischer Sopran*, вимагаючи потужності, витривалості, більшого тембрового діапазону. В арії «*Ritorna vincitor*» С. Крушельницька поєднала масштабний драматичний жест із вокальною вираженістю. Звучання голосу – щільне й насичене, але не форсоване; контраст між героїчним і ліричним епізодами дає співачці змогу втілити повний спектр емоцій засобами тембрової персоніфікації – від трагічного вигуку до ніжної молитви «*Numi, pietà*». Звучання на *forte* – пластичне й кероване, динамічні переходи – тонко відчуті, а сила й спрямованість голосу – ідеально адаптовані до масштабів великої сцени (Крушельницька, 1907).

Представлений інтерпретаційний аналіз засвідчує виняткову здатність Соломії Крушельницької до інтерпретаційної трансформації в межах різних національно-стильових традицій. Виконання нею арій

Тоски та Аїди демонструє рідкісну типологічну гнучкість: голос співачки долає жорсткі межі сопранових амплуа і може бути віднесений, згідно класифікаційній *Fach*-системі, одразу до двох типів: *jugendlich-dramatischer* та *dramatischer (spinto)*, «балансуючи на межі» цих фахових категорій, що, у свою чергу, можна розглядати як віддзеркалення зміни стильової парадигми на шляху від техніки та естетики співу класичного *bel canto* до виразної сфери веристської опери. Завдяки досконалій техніці, сценічній переконливості та стилістичній гнучкості, Крушельницька репрезентує ідеал універсальності в модернізованому вокальному театрі початку ХХ століття. Вона не лише володіє необхідними голосовими параметрами, а й наповнює кожен типологічний «фахову» сопранову категорію інтелектуальним, емоційним і драматургічним змістом, демонструючи художню свідомість, що дозволяє їй не лише відповідати фаховим нормам, а й перевершувати їх. У цьому сенсі співачка є еталоном драматичного сопрано, а її спів – поєднання тембрової шляхетності, сценічної правди й вокальної досконалості – продовжує жити не лише у фонографічних записах, а й у колективній пам'яті європейських та українських поціновувачів вокалу.

У ХХ–ХХІ століттях установка на спеціалізацію набула статусу професійної норми. Академічна система підготовки вокалістів, кастингова політика оперних театрів та виконавський менеджмент формуються та функціонують відповідно до усталених типів співацького голосу. Втім, традиція інтерпретаційної гнучкості знаходить своє продовження в окремих феноменах вокального мистецтва ХХ століття. Їх можна визначити як прояв «*реверсивного універсальності*» – свідомого повернення до моделі широкого стилістичного діапазону на тлі фахової спеціалізації. Чи не найяскравішим подібним прикладом є мистецтво **Марії Каллас**, репертуар якої охоплював і драматичні (Норма), і лірично-колоратурні партії (Лючія, Анна Болейн, Віолетта). Її виконавська творчість – унікальний випадок художнього подолання фахових меж та свідомого переосмислення усталених типологічних уявлень про жіночий голос в оперному мистецтві. Репертуар Каллас

виходив далеко за межі амплуа *dramatischer Koloratursopran*, охоплював ролі, що, за *Fach*-класифікацією, зазвичай належать до інших голосових категорій. Так, у виконанні каватини Норми «*Casta diva*» з опери В. Белліні, записаному під час її сольного концерту в Парижі 1958 року, М. Каллас демонструє стильові параметри драматичного колоратурного сопрано: витончене фразування, гнучке та чітко контрольоване виконання віртуозних пасажів, прозорий верхній, а також темброво насичений середній регістр. Інтерпретація співачкою арії Норми є не просто демонстрацією вокальної техніки, а глибоко драматичним жестом і духовною медитацією, де монументальність поєднується з внутрішньою інтимністю, яка підкреслює молитовну природу арії та її психологічну глибину (Callas, 1958).

У кардинально іншій виконавській стилістиці звучить «Хабанера» з опери «Кармен» Ж. Бізе (відеозапис 1962 року, Гамбург), де М. Каллас втілює роль, типову для амплуа «характерного» мецо-сопрано – (*Charakter- або Spiel-Mezzosopran*, згідно *Fach*-класифікації). Свідомо виходячи за типологічні межі, співачка не намагається імітувати темброві особливості мецо-сопрано, натомість створює дещо інший образ Кармен, представляючи її як складну чутливу натуру із сильним інтелектом. Її Кармен – не чуттєва стихія, а жінка, яка усвідомлено керує своїми почуттями: голос співачки панує над простором сценічної дії, а притаманна сценічному образу героїні жіноча звабливість виникає не через глибину звучання голосу, а через смислову наповненість фрази, її артикуляційну та ритмічну точність, через тонко вивірену психологічну дистанцію (Callas, 1962).

Отже, обидві інтерпретації, представлені видатною співачкою, свідчать про рідкісну типологічну мобільність її голосу, яка дозволяла їй не лише адаптуватися до різних вокальних вимог, а й наповнювати кожну виконувану партію новим смисловим змістом. Її творчість наочно презентує переваги реверсивного універсалізму, не просто долаючи будь-які класифікаційні рамки, зокрема *Fach*-системи – вона їх заперечує і стає свідомим їх відносності та умовності. Типологія голосу,

з огляду на виконавське мистецтво М. Каллас, з фіксованої структури перетворюється на предмет дискусії щодо інструментів інтерпретації.

Приклади можна примножувати, втім очевидним є висновок: історична динаміка формування амплуа сопрано свідчить, що тип голосу є не біоакустичною категорією, а скоріше *культурною детермінантою*, яка здатна трансформуватися відповідно до зміни естетичних засад театральної практики та індивідуальності виконавиці. Від універсалізму доби *bel canto* до типологічної жорсткості та її подолання – цей процес репрезентує зміну уявлень про голос як медіатор художньої й соціально-гендерної ідентичності на оперній сцені.

Висновки.

Історична ретроспектива мистецтва сопрано постає як поступова «модуляція» – *рух* від виконавського універсалізму, притаманного вокальному мистецтву *bel canto*, що передбачало функціональну мобільність амплуа сопрано, до спеціалізованої вокальної стратифікації, яка закріпилася в оперній практиці другої половини XIX століття. Відображенням цього процесу стали спроби типологізації співацьких голосів за їхніми біофізіологічними, віртуозно-технічними, сценічно-драматургічними параметрами. Однією з найпоширеніших у світі класифікацій вокальних голосів стала німецька *Fach*-система, що враховує співвідношення типу голосу за біологічно-акустичними характеристиками та його репертуарного призначення, виходячи з драматургічної функції вокально-сценічного образу.

Універсальність, притаманна виконавицям XVIII–XIX століть – «зіркам» мистецтва сопрано свого часу, таким як Ізабелла Колбран, Джудітта Паста, Генрієтта Зонтаг та Марія Малібран – полягала у здатності вільно охоплювати широкий спектр ролей, адаптуючи свій голос до різних стилістичних та драматичних завдань. Приклади творчості оперних примадонн минулого вказують на універсалізм як естетичну парадигму доби, що віддзеркалила уявлення про ідеальне поєднання тембрових і емоційних модусів жіночого голосу: від колоратурного до лірико-драматичного. Закріплення за певними типами

голосу конкретних ролей сформувало глибинні гендерні наративи – «легковажність» і «жіноче божевілля» у колоратурних партіях, «ідеалізований трагізм» – у драматичних.

Згодом, зі зміною оперної естетики, зокрема зростанням потужності оркестру, як-от в операх Вагнера, та інституалізацією театральної системи, відбувається уніфікація типів співацьких голосів, яка значно обмежує інтерпретаційну свободу виконавиць. У цьому контексті українська співачка світового рівня Соломія Крушельницька постає як символ перехідної культурної доби: її виконавське мистецтво відроджує та унаочнює на зламі епох характерний для культури *bel canto* ідеал універсальної оперної співачки. Артистка, завдяки своїй технічній майстерності, поєднала гнучкість колоратурного і експресію драматичного сопрано, виконуючи репертуар в стильовому діапазоні від класики італійського оперного *bel canto* до творинь Вагнера.

Типологізація сопрано в контексті феноменології творчості видатних представниць оперного виконавства постає не як формальна класифікаційна система, а як відображення *культурного архетипу*, що фіксує зміни естетичних норм, соціокультурних уявлень про жіночий голос, його репрезентативну функцію в оперному творі та його семантичне амплуа. Тип жіночого сопрано в європейському мистецтві минулих століть постає не як фіксована голосова детермінанта, а як динамічне явище, що має історичні корені і водночас перебуває в сучасному культурному хронотопі, засобами вокальної мови відображаючи зміни уявлень про жіночність та її інтерпретацію, слугуючи «містком» між вокальною ідентичністю умовного персонажа та реальною життєтворчістю співачки, що проживає історії своїх героїнь «тут і зараз».

Отже, закономірним видається завдання актуалізації подальшого осмислення типології співацького голосу як динамічного явища, що має стратегічне значення для оперної інтерпретології та вокальної педагогіки сьогодення. *Перспективу розвитку теми* складає зіставлення виконавських стратегій зірок оперної сцени доби *bel canto* із практикою блискучих сопрано ХХ–ХХІ століть (Джессі Норман,

Рене Флемінг, Соня Йончева), що дозволить глибше осягнути явище реверсивного універсализму в сучасному оперному виконавстві.

ЛІТЕРАТУРА

- Крушельницька, С. (1907). Solomiya Krushelnyska – Aida “Ritorna vincitor”, “Aida” Verdi, Соломія Крушельницька – «Аїда» Верді.
<https://www.youtube.com/watch?v=Uchwnz5t8RM>
- Шуляр, О. Д. (2014). *Історія вокального мистецтва: монографія*. Ч. I. (2-ге вид.). Івано-Франківськ: б.в. [Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника].
- Abbate, C. (1996). *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, N.J.: Princeton University Press
- Callas, M. (1958). Maria Callas sings “Casta Div” (Bellini: Norma, Act 1).
<https://www.youtube.com/watch?v=s-TwMfgaDC8>
- Callas, M. (1962). Maria Callas Live: Bizet’s Carmen Habanera, Hamburg 1962.
<https://www.youtube.com/watch?v=EseMHR6VEM0>
- Cotton, S. (2007). *Voice classification and Fach: Recent, historical and conflicting systems of voice categorization*. (Doctoral diss.). The University of North Carolina at Greensboro.
- Kimbell, D. R. (1991). *Italian opera*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Manén, L. (1987). *Bel canto: the teaching of the classical Italian song-schools: its decline and restoration*. New York: Oxford University. Press.
- McClary, S. (2002). *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Miller, R. (2000). *Training soprano voices*. Oxford: Oxford University Press.
- Stark, J. (1999). *Bel canto: A history of vocal pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press.
- Weinstock, H. (1971). *Vincenzo Bellini: His Life and His Operas*. New York: Knopf.

REFERENCES

- Abbate, C. (1996). *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, N.J.: Princeton University Press [in English].
- Callas, M. (1958). Maria Callas sings “Casta Diva” (Bellini: Norma, Act 1).
<https://www.youtube.com/watch?v=s-TwMfgaDC8> [in Italian, in English].
- Callas, M. (1962). Maria Callas Live: Bizet’s Carmen Habanera, Hamburg 1962.
<https://www.youtube.com/watch?v=EseMHR6VEM0> [in Italian, in English].

- Cotton, S. (2007). *Voice classification and Fach: Recent, historical and conflicting systems of voice categorization*. (Doctoral diss.). The University of North Carolina at Greensboro [in English].
- Kimbell, D. R. (1991). *Italian opera*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
- Krushelnytska, S. (1907). Solomiya Krushelnytska – Aida “Ritorna vincitor”, “Aida” Verdi. <https://www.youtube.com/watch?v=Uchwnz5t8RM> [in Italian, in Ukrainian].
- Manén, L. (1987). *Bel canto: the teaching of the classical Italian song-schools: its decline and restoration*. New York: Oxford University. Press [in English].
- McClary, S. (2002). *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press [in English].
- Miller, R. (2000). *Training soprano voices*. Oxford: Oxford University Press [in English].
- Shuliar, O. D. (2014). *History of vocal art: monograph*. Part I. (2nd ed.). Ivano-Frankivsk: [V. Stefanyk Precarpathian National University] [in Ukrainian].
- Stark, J. (1999). *Bel canto: A history of vocal pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press [in English].
- Weinstock, H. (1971). *Vincenzo Bellini: His Life and His Operas*. New York: Knopf [in English].

Yan Sihan

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: 252894685@qq.com
ORCID iD: 0000-0002-4043-7835

Typologization of the female soprano in European opera from the 17th to the 19th century: from universalism to specialization

Statement of the problem. *The typology of the female voice in European opera art at the present stage is prompted by a rethinking of the historical transformation of the high female voice: from the universalism of the bel canto era to the specialized vocal stratification in definite theatrical characters. Indicative in this sense was the classification distribution of voices formed in the German-speaking tradition, namely the “Fach”-system, which later spread in world opera practice,*

acquired a normative status and reflected the formalization of vocal roles. According to the vocal role system, each opera voice is linked with certain range of parts, in accordance with the tessitura, timbre and psychological parameters of the singer's vocal apparatus and her/his artistic nature. Today, there is a need for a certain historical review of the functional transition of the female soprano from universalism to specialization in terms of the prospects of the latter in the conditions of modern vocal performance.

Recent research and publications. The studies devoted to the art of the soprano in the European tradition can be divided into thematic "blocks": aesthetics and practice of bel canto – L. Manén (1987), J. Stark (1999), D. Kimbell (1991), H. Weinstock (1971); professional specialization in the 19th century – R. Miller (2000), S. Cotton (2007); archetype theory – C. Abbate (1996), S. McClary (2002). Among Ukrainian works, a valuable reference is "History of Vocal Art" by O. Shuliar (2014).

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to examine the process of typologization of the female soprano as a phenomenon of European opera practice of the 17th–19th centuries in the context of the paradigmatic shift in aesthetic priorities, performance roles, and theatrical institutional requirements of the past and, in part, the present. The study based an interdisciplinary research approach that combines historical and stylistic analysis, uses the positions of vocal pedagogy, musical semiotics, and elements of gender theory; as well as interpretative analysis of the roles of outstanding sopranos. The novelty of the research lies in the interdisciplinary review of the typology of female soprano established in the European opera tradition of the 17th–19th centuries in the light of new performance practices of the 20th century, as well as in its interpretative analysis as a dynamic phenomenon and a dramaturgical factor that shapes a coherent artistic image through the interaction of the composer's intent, the performer's co-creativity, and the socio-cultural reception.

Research results. The bel canto era formed an aesthetic of universalism, when sopranos (I. Colbran, G. Pasta, H. Sontag, M. Malibran) freely mastered different performance types (from coloratura to lyric-dramatic). Examples of the work of opera divas of the past point to universalism as an aesthetic paradigm of the era, which reflected the idea of combination of timbre and emotional characteristics of the female voice: from coloratura to lyrical-dramatic. Later, in the second half of the 19th century, with the change in opera aesthetics, in particular the increase in the power of the orchestra, such as in Wagner's operas, and the institutionalization of the theater system, there is a division of singing voices by types, which

significantly limits the interpretative freedom of performers. In this context, the world-class Ukrainian singer Solomiia Krushelnytska appears as a symbol of the transitional cultural era: her performance art revives the ideal of a universal opera singer characteristic of bel canto culture: the artist combined the flexibility of coloratura and the expression of a dramatic soprano, performing a repertoire in the stylistic range from the classics of Italian operatic bel canto to the works of Wagner. A similar example in the twentieth century is the brilliant art of Maria Callas. The work by S. Krushelnytska and M. Callas revives the phenomenon of universalism – the conscious overcoming of typological boundaries.

Conclusion. It has been established that the voice type is not only a fixed bio-acoustic category, but also a cultural determinant, which at the present stage is being transformed in accordance with theatrical practices and performers' interpretations.

Keywords: female soprano; opera practice, typology of singing voice; bel canto; universalism; specialization; role; Fach-system, performing interpretation, personification of timbre.

Стаття надійшла до редакції 11 травня 2025 року

УДК 782.1.09(73):001.891(045)

DOI 10.34064/khnum2-39.10

Вальтіна Марія Олександрівна

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,
аспірантка творчої аспірантури кафедри оперного співу

e-mail: m.valtina@gmail.com

ORCID iD: 0009-0003-9872-9333

**Традиційне та новаторське в опері Дж. К. Менотті
«Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!»**

У статті розглянуто оперу Дж. К. Менотті «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» у контексті оперного жанру в американській музичній культурі. Метою дослідження є виявлення співвідношення традиційних та новаторських елементів у музичній мові твору. З'ясовано, що новаторські техніки мають зовнішній характер і докорінно не змінюють традиційну музичну складову, натомість підсилюють драматургічний конфлікт між живим (людським) і штучним (інопланетним). Людський світ репрезентовано засобами європейської оперної традиції (веризм, постромантизм, експресіонізм). Світ Глоболінків зображено за допомогою електронного звучання: спотвореної мови та синтезованих шумів. У висновках зазначено, що опера Дж. К. Менотті органічно поєднує новаторське й традиційне, а її зв'язок з американською культурою проявляється не у стилістиці, а в особливому гнучкому комунікативному підході та прагненні зробити твір доступним для широкої аудиторії, що відображає логіку комерціалізованого мистецтва. В українському музикознавстві стилістика опери «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» досліджується вперше.

Ключові слова: американська опера; телеопера; Джан Карло Менотті; «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!»; музичний театр, традиція, новаторство, електронна музика, XX століття.

Постановка проблеми.

Шістдесяті роки XX століття – період розквіту авангардного мистецтва. У музиці формуються такі напрями, як серіалізм, сонористика, конкретна музика та інші. Попри консервативність, притаманну оперному жанру і театральній музичній практиці, розширення звукової палітри (зокрема через залучення шумів або заздалегідь записаних

та оброблених аудіооб'єктів) усе ж відбувалося в низці європейських опер. Так, Луїджі Ноно у творах для музичного театру «Нетерпимість» (*Intolleranza*, 1960) та «Під великим сонцем, сповненим любові» (*Al gran sole carico d'amore*, 1975) активно використовував магнітофонні записи й оброблені шуми для посилення драматичного ефекту. У семичастинному оперному циклі «Світло» (*Licht*, 1997) Карл-Гайнц Штокгаузен широко застосовує електроакустичні засоби та конкретні звуки, особливо в частинах «Вівторок» (*Dienstagaus Licht*) і «П'ятниця» (*Freitagaus Licht*). Приклади конкретної музики знаходимо також у творах П'єра Шеффера, зокрема в «Етюдів з турнікетами» (*Etude aux tourniquets*, 1948).

Проте далеко не всі приклади звернення до новітніх технік музичної композиції відзначаються таким рівнем радикалізму, як твори П. Шеффера чи К. Штокгаузена. Американський композитор Джан Карло Менотті використовує електронні звуки в опері «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» («*Help, Help, the Globolinks!*», 1968) у поєднанні з традиційним оркестром та романтичними фактурно-гармонічними засобами. Опера Дж. К. Менотті є частиною широкого процесу оновлення музичного театру 1960 років, у якому експерименти з конкретною музикою та електроакустикой впливали на розвиток жанру. Цей процес відбувався як в Європі, так і у США.

У цьому контексті опера Дж. К. Менотті «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» становить особливий інтерес як приклад поєднання пізньоромантичної оперної традиції з новаторськими елементами. Творчість Дж. К. Менотті, а також американська опера в цілому досі залишаються малодослідженою темою в українському музикознавстві. Запропоноване дослідження має на меті частково компенсувати брак наукових матеріалів, присвячених як самій опері, так і феномену американської оперної культури; це зумовлює його **новизну** та **актуальність**.

Останні дослідження і публікації. В українському музикознавстві проблематика американської опери досі не отримала належного висвітлення. Лише поодинокі праці окреслюють основні етапи

розвитку американської музики, проте оперний доробок окремих композиторів, зокрема Дж. К. Менотті, фактично не досліджується. Аналіз наявних україномовних джерел свідчить, що американська опера, як правило, згадується в контексті загального розвитку професійної музики США.

Вагомий внесок у вивчення американської музики зробила Стефанія Павлишин (Павлишин, 1976; 2007), в працях якої систематизовано відомості щодо історичного контексту, жанрової складової, стилєвих рис американської музики; оперна творчість американських композиторів у її роботах розглядається як один із жанрових напрямів у широкому історично-стильовому дискурсі.

Творчість Дж. К. Менотті була об'єктом досліджень Юлії Журавкової, в її роботах – статтях і дисертації – висвітлено драматичний аспект окремих опер. У одній зі своїх статей (Журавкова, 2017а) дослідниця розглядає драматургічну структуру маловідомої телевізійної опери «Мартінова брехня» (*Martin's Lie*, 1964), фокусуючи увагу на прихованому конфлікті між щирістю головного героя та цинізмом дорослого світу. В іншій праці (Журавкова, 2017b) Ю. Журавкова окреслює жанрові параметри та особливості драматургії опери «Стара діва та злодій» (*The Old Maid and the Thief*, 1939). Крім того, в її оглядовому дослідженні (Журавкова, 2016) порушуються питання творчої спадщини Дж. К. Менотті. У дисертації М. Касьяненко (Касьяненко, 2018) згадується постановка опери «Медіум» (*The Medium*, 1946) у Малій опері в межах авторського проєкту І. Губаренко, що свідчить про поодинокі приклади сценічного втілення творів композитора в Україні.

Отже, в українському науковому дискурсі спостерігається нестача системних досліджень, присвячених оперній творчості Дж. К. Менотті. Натомість в англomовному музикознавстві аналіз американської опери, зокрема творчості Дж. К. Менотті, представлений значно ширше. Починаючи з кінця XIX – початку XX століття, з'являється велика кількість праць, у яких висвітлюється проблема становлення

національного оперного стилю в США, розглядається оперна творчість окремих композиторів.

Серед робіт, присвячених Дж. К. Менотті, варто згадати: 1) біографію композитора, написану Джоном Груеном (Gruen, 1978), у якій висвітлено ключові етапи його кар'єри та проаналізовано значення його творчості для розвитку оперного жанру; 2) довідник Дональда Л. Гіксона (Nixon, 2000), який складається з каталогу творів Дж. К. Менотті, бібліографії та біографічних відомостей про композитора; 3) монографію Кена Влашина (Wlaschin, 1999), присвячену екранізаціям оперних, хорових і танцювальних творів Дж. К. Менотті.

У фахових виданнях також представлено низку статей, присвячених різним аспектам творчості Дж. К. Менотті. Зокрема, драматургічну специфіку його опер розглянуто в статті Мередіт Лілліх (Lillich, 1959), релігійну тематику – у дослідженні Фредеріка Хейла (Hale, 2016). У статті Джейсона Нормана Бауха (Bauch, 1960) розглядається популярна дитяча опера «Амал і нічні гості» (*Amahl and the Night Visitors*, 1951), оцінюється її культурне значення.

Попри виявлений сталий інтерес до творчості Дж. К. Менотті в англомовному науковому середовищі, повноцінне дослідження, присвячене опері «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» наразі відсутнє. Цей твір згадується лише епізодично в окремих публікаціях, що підтверджує *актуальність і новизну* запропонованого дослідження.

Мета статті – на основі аналізу опери Дж. К. Менотті «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» виявити співвідношення традиційних і новаторських елементів у її музичній мові та визначити особливості інтеграції цього твору в контекст розвитку оперного жанру в американській музичній культурі.

Методологія дослідження. Представлена розвідка спирається як на загальнонаукові, так і на спеціальні дослідницькі методи. До перших належать: 1) метод узагальнення, який дозволяє на основі аналізу музикознавчої літератури систематизувати відомості про оперний доробок Дж. К. Менотті та визначити його роль у розвитку американської опери; 2) індуктивний метод, що дає змогу на підставі аналізу

гармонії, мелодії, фактури та інших виразових засобів узагальнити особливості стилістики опери Дж. К. Менотті «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!»; 3) компаративний метод, який застосовується при порівнянні опери Дж. К. Менотті з окремими епізодами творів Дж. Пуччіні та А. Шенберга. У дослідженні застосовано також спеціальні методи, зокрема метод інтонаційного аналізу, який дозволяє встановити аналогії між окремими засобами мелодики, гармонії, фактури у творах різних авторів.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Джан Карло Менотті (1911–2007) був одним із найуспішніших композиторів свого часу: його твори неодноразово ставилися на провідних американських сценах і протягом багатьох сезонів зберігали популярність. Він перейняв найкращі досягнення європейської оперної традиції та інтегрував їх у власну творчість. Протягом 1930–1960 років композитор створив 25 опер, які стали яскравими зразками американського оперного мистецтва середини ХХ століття – комерційно успішними та доступними для широкої аудиторії.

У своїй творчості Дж. К. Менотті об'єднав стилістичні здобутки романтичної опери з темами, актуальними для ХХ століття. Його твори порушують широкий спектр соціальних, культурних і моральних проблем, характерних для американського суспільства того часу. Зокрема, релігійна тематика простежується в операх «Свята з Блікер-стріт» (*The Saint of Bleeker Street*, 1954) та «Амал і нічні гості»; тему імміграції та безпорадності особистості перед державним апаратом розкрито у «Консулі» (*The Consul*, 1950); паранормальних явищ та психологічної травми – в «Медіумі»; лицемірства, моральної дволікості й злочинності – у сатиричній опері «Стара діва і злодій».

Постійно перебуваючи у пошуку нових шляхів розвитку опери, Дж. К. Менотті прагнув зробити її доступнішою для широкого загалу. Саме тому він став одним із перших, хто створив оперні композиції спеціально для телебачення. Його «Амал і нічні гості» увійшла в історію як перша телевізійна опера в США. Потрапивши на екрани

телевізорів, жанр опери став доступним для родинного перегляду вдома, що сприяло зростанню його популярності у дітей та молоді.

Серед подібних новаторських творів – науково-фантастична дитяча опера «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!», яка й стала предметом цього дослідження. Спершу вона була задумана у сценічній версії, але в 1968 році – одразу після прем'єри в Гамбурзькому театрі – була адаптована для телебачення (її тривалість – приблизно 70 хвилин). Прем'єра англomовної версії відбулася в 1969 році в театрі Санта-Фе (*Santa Fe Opera, USA*).

Попри простий сюжет та певну «плакатність» образів, дитяча опера Дж. К. Менотті висвітлює глобальні проблеми – майбутнє людства та роль мистецтва у світі електронного прогресу. Композитор із пересторогою ставився до зростання впливу електроніки та музичних експериментів, тому не дивно, що у його опері химерні електронні звуки символізують загрозу – прибульців, яким може протистояти лише жива (тональна) музика.

За сюжетом (автор лібрето – Дж. К. Менотті), під час повернення дітей із весняних канікул на шкільний автобус нападають Глоболінки – інопланетні істоти, що не розмовляють, а видають лише електронні звуки. Вони уособлюють загрозу механізації, втрату індивідуальності й витіснення живої музики технологічним шумом. З радіоповідомлення водій Тоні дізнається, що єдиною ефективною зброєю проти цих істот є музика. Учні вирішують дістатися до школи, щоби покликати на допомогу, але розуміють, що вони беззахисні перед загрозою, оскільки не мають із собою музичних інструментів. Лише Емілі взяла із собою скрипку. Отже, попри страх і сумніви, вона вирушає в дорогу самотійно.

Тим часом у школі Святого Павла вчителька музики Мадам Евтерпова намагається переконати директора Доктора Стоуна у важливості уроків музики. Її образ символізує традиції, культуру та віру в силу мистецтва; навіть її ім'я натякає на давньогрецьку покровительку музики – Евтерпу. Натомість Доктор Стоун (чис прізвище перекладається як «камінь») уособлює авторитарного адміністратора,

позбавленого чуттєвості та творчого мислення. Саме директор стає першою жертвою Глоболінків, оскільки він байдужий до музики і не володіє ані музичним інструментом, ані вокальними навичками. Втрачаючи здатність говорити, він починає перетворюватися на одного з Глоболінків. Тому Мадам Евтерпова вирішує діяти. Вона збирає інших учителів – пані Пенелопу Ньюкірк (математика), пана Лавандер-Гаса (література), доктора Тертлспіта (природничі науки), а також доглядача школи Тімоті. Озброївшись музичними інструментами, вони вирушають на пошуки дітей. У фіналі, попри зламану інопланетними істотами скрипку Емілі та остаточне перетворення Доктора Стоуна на Глоболінка, школярку рятують, а спільнота об'єднується в гармонійному спротиві завдяки силі музики.

Отже, в опері протиставляються два світи: людський – емоційний, живий, представлений акустичними інструментами та співом у пізньоромантичній стилістиці, що втілює традиції жанру; та інопланетний – механізований, позбавлений чуттєвості, зображений через використання електронного звучання, що вносить в оперу новаторський елемент. Цей контраст між природним та штучним є ключовою художньою ідеєю твору, де технологічне відчуження протиставляється духовній сутності людини.

Яскравим прикладом традиційної складової опери «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» є сцена з другої картини – діалог Мадам Евтерпової та Доктора Стоуна. Саме тут розкривається головний конфлікт твору: протистояння світоглядних позицій героїв та їхнього ставлення до музики як цінності.

Перша поява Мадам Евтерпової нагадує ефектний театральний вихід Мюзетти в опері Джакомо Пуччіні «Богема» (*La Boheme*, 1896). В обох випадках харизматичні героїні з'являються несподівано, миттєво привертаючи до себе увагу. Мадам Евтерпова стрімко, мов вихор, вривається до кабінету директора, подібно до Мюзетти, яка з'являється у кафе «Момус», викликаючи загальне зацікавлення присутніх. Таке музичне рішення є прикладом наслідування європейської традиції, що нерідко ставало об'єктом критики на адресу

Дж. К. Менотті. Деякі дослідники навіть іронічно визначали його стиль як «неопуччинівський».

Щоб уникнути надмірної моралізації, композитор надає героїні комічних рис: вона змушена двічі заходити до кабінету, бо директор спершу відмовляє їй у розмові, посилаючись на головний біль. Музичне наповнення обох сцен майже ідентичне, крім додавання трелі у струнних інструментів, що підкреслює зростаюче нетерпіння героїні. Короткий інструментальний вступ (Приклад 1) із чітким ритмом, акцентами й жвавим темпом одразу створює образ енергійної, імпульсивної особистості.

Приклад 1. Дж. К. Менотті. Опера «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» Вихід Мадам Евтерпової (с. 75–76).

The musical score is presented in two systems, labeled 53 and 76. The tempo is marked 'Allegro deciso' and the mood is 'm. 4'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The instruments listed on the left include Picc., Fl., Ob., Clar., Fag., Hr., Trp., Trb., Pno., Harp., Perc., Br. Stone, and strings (I. VI., II. VI., Vla., Vcl., Kb.). The vocal soloists are labeled 'I. Hr.', 'II. Hr.', 'I. Trp.', 'II. Trp.', 'I. Trb.', 'II. Trb.', 'Pno.', 'Harp.', 'Perc.', 'Br. Stone', 'I. VI.', 'II. VI.', 'Vla.', 'Vcl.', and 'Kb.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system (53) shows the beginning of the scene with the vocal soloists and the orchestra. The second system (76) shows the continuation of the scene with the vocal soloists and the orchestra. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Така музична характеристика має очевидні паралелі з появою Мюзетти (Приклад 2): використання стакато, швидкого темпу, восьмих і шістнадцятих тривалостей, коротких пауз і гучної динаміки передає ексцентричний характер обох персонажів.

Приклад 2. Дж. Пуччіні. Опера «Богема». Вихід Мюзетти (с. 116).

116

(all'angolo di Via Mazzarino appare una bellissima signora dal fare civettuolo ed allegro, dal sorriso provocante. Le vien dietro un vecchio signore pomposo, pieno di pretensione negli abiti, nei modi, nella persona)

ROD. *ALL.^o MODERATO* $\text{♩} = 132$ (con sorpresa vedendo Musetta)

(si lascia cadere sulla sedia) Oh! Mu.set - ta!

MAR. tos - si.col! Es - sa!

SCHAU. (con sorpresa) Oh! Mu.set - ta!

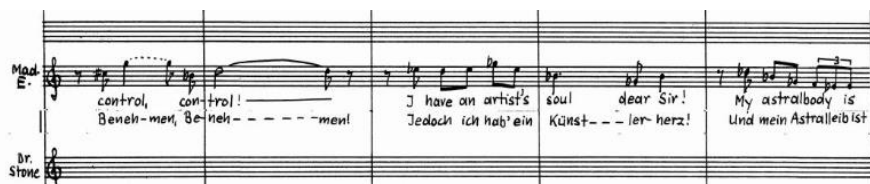
COLL. (con sorpresa) Oh! Mu.set - ta!

ALL.^o MODERATO $\text{♩} = 132$

(46) *ff* brillante, con fuoco

У вокальній партії Мадам Евтерпової активно використовуються широкі інтервальні стрибки, короткі розмовні репліки та часті модуляції, що підкреслюють емоційність та обурення героїні. Саме через постійні модуляції композитор відмовляється від ключових знаків у партитурі. Деякі фрази нагадують вигуки – наприклад, фраза «*Benenhen, benenhen*» (Приклад 3), де вчителька обурюється тим, що директор просить її тримати себе в руках.

Приклад 3. Дж. К. Менотті. Опера «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» (с. 82).



Подібні стрибки й емоційні вигуки наявні й у партії Мюзетти – наприклад, у фрагменті, де вона кокетливо звертається до офіціанта: «Ehi! Camerier!» (Приклад 4). Однак, на відміну від Дж. К. Менотті, Дж. Пуччіні стриманіше використовує модуляції. Він створює образ Мюзетти за допомогою акцентованих нот, широких інтервальних стрибків і довгих фермат на верхніх нотах.

Приклад 4. Дж. Пуччіні. Опера «Богема» (с. 122).

al tempo 1^o (gridando) (annusando un piatto, al cameriere che accorre ad essa)

MUS Ehi! Camerier!..... Ehi! Camerier!..... Questo

MAR più! Fas - sa - temi il ra - gu

fut tempo 1^o

Обидві героїні – яскраві, ексцентричні постаті, які активно впливають на розвиток дії. Їхні образи також мають комічні риси завдяки елементам гри, кокетству та перебільшеним емоціям.

Один із фрагментів партії Мадам Евтерпової має «жалісну» інтонацію: героїня скаржиться на нерозуміння її чутливої мистецької душі (Приклад 5). Тут Дж. К. Менотті навмисно уникає гармонічних змін – утримується тональність мі-бемоль мінор, що створює емоційно пригнічену атмосферу. Відсутність модуляцій відображає зосередженість героїні на внутрішньому болю, а стриманість мелодичної лінії контрастує з подальшими яскравими емоційними спалахами, характерними для її музичної мови.

Приклад 5. Дж. К. Менотті. Опера «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» (с. 82–83.)

Mad E.
 I have an artist's soul dear Sir! My astralbody is
 Jedoch ich hab' ein Künst- - - ler- herz! Und mein Astralleib ist
 a tempo
 sen - - si - tive e - mo - ti - onal and pas - - si - onate.
 sen - - si - tiv voll Zartheit und voll Lei - - denschaft.

Далі відбувається контрастний перехід до експресивнішого епізоду з перебільшеною розмовною мелодикою та активізацією гармонічного розвитку. Фраза «*Nein, nein da können Sie niemals verstehen*» починається у тональності фа-дієз-мінор, модулює у ре-мінор (традиційно асоційований зі стражданням), а згодом – у до-мінор і завершується в Мі-бемоль-мажорі. Театральне «*Adieu*» героїні закінчує фразу нестійким дисонуючим співзвуччям, яке ніби натякає, що вчителька насправді не хоче звільнитися й сподівається, що директор її зупинить.

Цікаво, що образ Мадам Евтерпової має паралелі не лише з пуччинівською Мюзеттою, а й з експресіоністським образом П'єро із циклу Арнольда Шенберга «Місячний П'єро» («*Pierrot Lunaire*», 1912). Попри різні естетичні підходи – Дж. К. Менотті працює в межах пізньоромантичної традиції, а А. Шенберг руйнує її в пошуках нових форм виразності – обох персонажів поєднує гранична емоційна напруга, театралізована поведінка та специфічна вокальна манера, що

балансує між співом і мовленням. У окремих епізодах вокальна лінія Мадам Евтерпової дуже уривчаста та існує ніби окремо від оркестру.

Мелодика партії вчительки зберігає зв'язок із тональністю, але водночас вирізняється частими модуляціями, гнучкою інтонацією та емоційною насиченістю. Фрази поєднуються за принципом колажу – вигуки, імпульсивні інтонації, зміна настрою з такту на такт – все це надає образу карикатурного забарвлення. Такий спосіб побудови музичної фрази нагадує манеру П'єро – персонажа, який перебуває у стані постійної емоційної нестабільності й чия музична мова витримана у техніці *Sprechgesang* зі схожими емоційними вигуками (Приклад 6).

Приклад 6. А. Шенберг. «Місячний П'єро» (с. 11).

The image shows a musical score for 'The Moonstruck Pierrot' by Arnold Schoenberg. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line with the lyrics 'In tö - nender, bron - ze - ner Scha - le lacht' and a piano accompaniment. The piano accompaniment includes a marking for 'rit.' (ritardando). The second system has a vocal line with the lyrics '- hell die Fon - tä - - ne, me - tal - - lischen Klangs.' and a piano accompaniment. The piano accompaniment includes a marking for 'Tempo' (tempo). The score is in G major, 3/4 time.

На відміну від Мадам Евтерпової, вокальна партія Доктора Стоуна здебільшого витримана в речитативно-декламаційному стилі. У моменти збудження або прагнення логічно пояснити ситуацію його

манера виконання особливо наближається до *Sprechgesang*, що підкреслює раціональність і холодну стриманість героя. У нотному тексті це виражено повторенням однієї ноти та відсутністю оркестрового супроводу (Приклад 7).

Приклад 7. Дж. К. Менотті. Опера «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» (с. 96).

Mad. E.
What is „la“ for example?
Was ist „la“ zum Beispiel?

Dr. Stone
diculous, Madame Euterpova! Of course I know what music is
lächerlich, Madame Euterpova! Natürlich weiß ich, was Musik ist.

Mad. E.
No Sir. A note is a word and „la“ is not a word. „La“ is a sound. „La“ is this: hm
Nein Sir. Note ist ein Wort, doch „a“ das ist kein Wort, „a“ ist ein Klang. „A“ ist dies: hm

Dr. Stone
Tuningfork
Stimmgabel

(humming sound effect)

Таким чином, у партіях представників людського світу проявляється стилістика пізньоромантичної опери, де традиційна ліричність поступається місцем експресивній фрагментарності й емоційній гіперболізації. Натомість, використовуючи декламаційність, *Sprechgesang* і тональні зіставлення, Дж. К. Менотті тяжіє до експресіоністської стилістики А. Шенберга. Така манера наближає оперу до австрійського авангарду початку XX століття. «Глоболінки» – це приклад пізньоромантичної опери, що критично осмислює традицію, відходить від веристської естетики Дж. Пуччіні й відкрито експериментує з формою, вокальною пластикою та засобами музичної експресії.

У зовсім іншому світлі постає образ Глоболінків. Це штучний, неживий світ, створений за допомогою шумів і синтезованих звучностей. Використання електронних інструментів – у реальному часі або в записі – може змінювати музичну тканину опери як внутрішньо, так і зовнішньо. У першому випадку може йти мова про докорінне оновлення музичної мови, у другому – про локальні композиторські експерименти, що подекуди залучаються у традиційний за звучанням контекст. У випадку опери Дж. К. Менотті новації є зовнішніми та виконують функцію підкреслення драматургічного конфлікту між живим і механічним, людським і штучним. Зокрема, в опері використано прийоми конкретної музики – заздалегідь записані звукові фрагменти на магнітній плівці, які відтворюються у визначені моменти, строго за вказівкою композитора. У ці моменти звучать штучно синтезовані звуки, що стають повноцінною частиною оркестру. Це нововведення логічно впливає з концепції твору, підсилює систему образів і слугує засобом художнього вираження ключових ідей опери.

Композитором було створено 37 попередньо записаних звукових фрагментів, позначених у партитурі як *Tape 1–37 (Приклад 8)*. Вони відтворювалися у моментах, пов'язаних з появами Глоболінків, або тоді, коли заражений Доктор Стоун намагався говорити.

Звуковий матеріал цих фрагментів охоплює два основні типи.

- 1) Спотворена людська мова – відтворена зі значним пришвидшенням або оброблена фільтрами. Найбільш помітно це у сценах, де директор школи після контакту з Глоболінками поступово втрачає здатність говорити. З його вуст лунає незрозуміле електронне бурмотіння – деформована і позбавлена сенсу мова, яка є першою ознакою втрати людяності. У партитурі цим епізодам відповідають позначення *Tape 18–21*. Звуки нагадують «збій» зв'язку або аудіоартефакти, в яких людський голос спотворюється до невпізнаваності. Відбувається тотальна деструкція мовного коду, що метафорично демонструє втрату індивідуальності й підпорядкування технократичній системі.
- 2) Синтезовані звуки, що не мають нічого спільного з традиційним музичним матеріалом: глісандо синусоїдальних хвиль, високочастотні

свисти, електронні шуми, сигнали, булькотіння, клацання тощо. Особливо характерним є фрагмент *Tape 17*, що супроводжує появу Глоболінків, які навідуються до сплячого директора школи. Дж. К. Менотті відмовляється від електронного імітування людської мови, натомість він підкреслює штучну природу цих істот за допомогою спотворених сигналів, шумів, клацань і звуків, що нагадують булькотіння води. Таке звукове оформлення посилює відчуття чужорідності й небезпеки.

Приклад 8. Дж. К. Менотті. Опера «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» (с. 111).

The image displays a musical score for the opera "Help, Help, Globolinks!" by John Cage. The score is written for a large ensemble, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Timpani (Tim.), Violin I (I. Vl.), Violin II (II. Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Kontrabaß (Kb.). The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 107 and the second system starting at measure 109.

Key features of the score include:

- Electronic Tape Effects:** Several instances of "TAPE" are marked, indicating the use of electronic tape effects. These are circled in red in the original image. The markings include "TAPE 17", "TAPE 17 (2nd)", "TAPE (3 sec.)", "TAPE (4 sec.)", and "TAPE (2 sec.)".
- Tempo and Performance Instructions:** The tempo is marked "Allegro" and "stacc.". There are also markings for "a2" and "a1".
- Vocal Parts:** The vocal parts (I. Vl., II. Vl., Vla., Vcl., Kb.) are written in a style that suggests a distorted or mechanical quality, consistent with the "Globolinks" theme. The lyrics are in German and English, such as "What nonsense these radio programs!", "3- diotisch, die Rundfunkprogramme!", "What? Was?", "Would you mind repeating that!", "Sagen Sie das noch einmal!", "Are you all right Sir?", "Sind Sie ge-sund Sir?", and "right Sir?".
- Instrumental Parts:** The instrumental parts (Fl., Ob., Tim., I. Vl., II. Vl., Vla., Vcl., Kb.) are written in a style that suggests a distorted or mechanical quality, consistent with the "Globolinks" theme. The parts are marked with "stacc." and "a2".

Висновки.

Опера Дж. К. Менотті «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» є прикладом виваженого й усвідомленого впровадження новітніх музичних технік у межах пізньоромантичної стилістики. У цьому творі композитор вдається до електроакустичних засобів не заради ефектного епатажу, а для поглиблення драматургічного конфлікту між «живим» і «штучним», між гуманістичними цінностями та загрозою технократичного майбутнього. Така поміркованість у використанні новацій свідчить про тонке відчуття міри композитора, який майстерно вплітає їх у традиційну звукову тканину, зберігаючи при цьому доступність твору для широкої аудиторії. У цьому відчувається і комерціалізований підхід: експериментальний компонент подається дозовано – так, аби зацікавити глядача, але не відштовхнути його, що цілком відповідає прагматичному мисленню в американському культурному контексті.

Дж. К. Менотті демонструє вміння поєднувати глибокий зміст із популярною формою подачі матеріалу. Персонажі його опери мають дещо «плакатну» природу, проте ця спрощеність є художньо вмотивованою: вона посилює комунікативну дію твору, особливо у форматі дитячої чи телевізійної опери.

Водночас «Глоболінки» виявляють складність і неоднозначність питання американської ідентичності в опері. У музиці Дж. К. Менотті важко виділити риси суто американського стилю: музична мова тяжіє до європейської традиції – веристської, пізньоромантичної, навіть експресіоністської. Проте підхід композитора до жанру – гнучкий, відкритий, орієнтований на діалог із аудиторією – відповідає специфіці американської оперної моделі середини ХХ століття.

Таким чином, «Допоможіть, допоможіть, Глоболінки!» – не лише захоплива науково-фантастична історія для дітей, а й твір, що поєднує глибину з доступністю, іронію з драмою, новаторство з традицією, зберігаючи спадкоємність із європейським оперним мистецтвом та водночас інтегруючись у американський культурний контекст.

Подальші дослідження творчості Дж. К. Менотті та інших сторінок історії американської опери можуть збагатити наші уявлення про механізми розвитку жанру в різних соціокультурних контекстах, уточнити розуміння шляхів формування національного стилю в умовах оперного жанру.

ЛІТЕРАТУРА

- Журавкова, Ю. (2016). Творча спадщина Дж. Менотті: багатовекторність жанрових рішень. *Київське музикознавство*, 53, 248–260.
- Журавкова, Ю. (2017а). Опера Джан Карло Менотті «Мартінова брехня»: параметри жанрової моделі. *Київське музикознавство*, 56, 211–223.
- Журавкова, Ю. (2017b). Опера Дж. Менотті «Стара діва та злодій»: жанрові параметри та особливості драматургії. *Міжнародний вісник*, 2, 186–194.
- Журавкова, Ю. (2017с). Прихована конфліктність протистояння «протагоніст ↔ антагоніст» в опері Дж. Менотті «Мартінова брехня» як основа музичної драматургії твору. *Київське музикознавство*, 55, 277–290.
- Касьяненко, М. А. (2018). *Життя та творчість Євгенії Семенівни Мірошніченко: джерелознавчий аспект*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Павлишин, С. С. (2007). *Американська музика*. Львів: БаК.
- Павлишин, С. С. (1976). *Про деякі тенденції розвитку сучасної і зарубіжної музики*. Київ: Музична Україна.
- Bauch, J. (1960). Amahl and the Night Visitors: Menotti's wondrous legacy to music education. *Music Educators Journal*, 47(1), 112–114. DOI: <https://doi.org/10.2307/3389164>
- Gruen, J. (1978). *Menotti: A Biography*. New York: Macmillan Publishing. ISBN 978-0025463202.
- Hale, F. (2016). Stigmatising faith?: Differing modes of sanctification in Gian-Carlo Menotti's The Saint of Bleeker Street. *Journal for the Study of Religion*, 29(2), 78–94. <http://www.jstor.org/stable/24902915>
- Hixon, D. L. (2000). *Gian Carlo Menotti: A Bio-Bibliography*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Lillich, M. (1959). Menotti's music dramas. *Educational Theatre Journal*, 11(4), 271–279. DOI: <https://doi.org/10.2307/3204753>

Wlaschin, K. (1999). *Gian Carlo Menotti on Screen: Opera, Dance, and Choral Works on Film, Television, and Video*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

REFERENCES

- Bauch, J. (1960). Amahl and the Night Visitors: Menotti's wondrous legacy to music education. *Music Educators Journal*, 47(1), 112–114. DOI: <https://doi.org/10.2307/3389164> [in English].
- Gruen, J. (1978). *Menotti: A Biography*. New York: Macmillan Publishing. ISBN 978-0025463202 [in English].
- Hale, F. (2016). Stigmatising faith?: Differing modes of sanctification in Gian-Carlo Menotti's *The Saint of Bleecker Street*. *Journal for the Study of Religion*, 29(2), 78–94. <http://www.jstor.org/stable/24902915> [in English].
- Hixon, D. L. (2000). *Gian Carlo Menotti: A Bio-Bibliography*. Westport, CT: Greenwood Press [in English].
- Kasianenko, M. A. (2018). *Life and work of Yevheniia Semenivna Miroshnychenko: a source-study aspect*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Lillich, M. (1959). Menotti's music dramas. *Educational Theatre Journal*, 11(4), 271–279. DOI: <https://doi.org/10.2307/3204753> [in English].
- Pavlyshyn, S. S. (1976). *About Some Trends in the Development of Contemporary and Foreign Music*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Pavlyshyn, S. S. (2007). *American Music*. Lviv: BaK [in Ukrainian].
- Wlaschin, K. (1999). *Gian Carlo Menotti on Screen: Opera, Dance, and Choral Works on Film, Television, and Video*. Jefferson, NC: McFarland & Company [in English].
- Zhuravkova, Yu. (2016). The creative legacy of G. Menotti: the multidirectionality of genre solutions. *Kyiv musicology*, 53, 248–260 [in Ukrainian].
- Zhuravkova, Yu. (2017a). Gian Carlo Menotti's opera "Martin's Lie": parameters of the genre model. *Kyiv musicology*, 56, 211–223 [in Ukrainian].
- Zhuravkova, Yu. (2017b). Opera G. Menotti "The Old Maid and the Thief": genre parameters and dramaturgical features. *International Bulletin*, 2, 186–194 [in Ukrainian].
- Zhuravkova, Yu. (2017c). The hidden conflict of the «protagonist ↔ antagonist» opposition in Menotti's opera "Martin's Lie" as the basis of musical dramaturgy. *Kyiv musicology*, 55, 277–290 [in Ukrainian].

Maria Valtina

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music,
postgraduate student,
the Department of Opera Singing
e-mail: m.valtina@gmail.com
ORCID iD: 0009-0003-9872-9333

**Traditional and innovative elements in G. C. Menotti's opera
«Help, Help, the Globolinks!»**

Statement of the problem. The second half of the 20th century was marked by avant-garde art and radical innovation. During this period, musical directions such as serialism, sonorism, *musique concrète*, and others emerged. Despite its traditional nature, the opera genre was also influenced by these modern trends. However, not all composers engaged with experimentation in equally radical ways. In this context, Gian Carlo Menotti's opera «Help, Help, the Globolinks!» serves as an example of a balanced combination of traditional and innovative approaches.

Recent research and publications. In Ukrainian musicology, the work by Gian Carlo Menotti remains underexplored; «Help, Help, the Globolinks!» has never been the subject of a separate analytical study. Foreign publications tend to focus on other works by Menotti. The stylistic aspects of this opera have not been the subject of in-depth analysis in either Ukrainian or international academic discourse, which emphasizes the relevance of this research topic.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to define the specific interaction between innovative and traditional elements in the musical language of «Help, Help, the Globolinks!» and to explore its place within the context of 20th century American operatic culture. This is the first study in Ukrainian musicology to analyze Menotti's opera from the standpoint of interaction between acoustic and electronic means, dramaturgical structure, vocal characteristics, and stylistic contrasts. The research is based on general scientific methods (induction, systematization) and specific methods of musicological analysis.

Research results. The opera is structured around the contrast between two worlds: the human world (expressed through post-Romantic, *verismo*, and expressionist stylistics) and the alien world (represented through electronic sounds). The electronic episodes – including sinusoidal glissandi, distorted speech, and noises – are recorded on magnetic tapes (marked in the score as Tapes 1–37) and must be played at designated moments in the performance. The vocal parts of the

human characters reflect a wide stylistic spectrum – from the operatic arias by G. Puccini to A. Schoenberg's «Pierrot Lunaire».

Conclusion. Menotti's opera demonstrates an organic synthesis of traditional European stylistics and moderate innovations. «Help, Help, the Globolinks!» reveals the composer's aim to combine experimentation with accessibility, reflecting the American model of cultural communication. Its artistic value lies in the ability to address contemporary issues within an emotionally resonant and comprehensible musical space.

Keywords: American opera; television opera; Gian Carlo Menotti; “Help, Help, the Globolinks!”; musical theater.

Стаття надійшла до редакції 11 травня 2025 року

УДК 780.616.432(439):78.035

DOI 10.34064/khnum2-39.11

Потоцький Станіслав Геннадійович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант творчої аспірантури,
кафедра спеціального фортепіано
e-mail: stanislav.pototskyi@num.kh.ua
ORCID iD: 0009-0002-7589-4179

**Шляхи розвитку польського фортепіанного романтизму
в «постшопенівську добу»**

У статті здійснено спробу вийти за межі усталеного шопеноцентричного дискурсу через актуалізацію маловідомої фортепіанної творчості С. Монюшка, В. Желенського, Ю. Зарембського, К. Шимановського, Л. Ружицького як представників «постшопенівської доби», які шукали нові напрями музичного самовираження. Мета статті – висвітлити історичні шляхи розвитку польського фортепіанного романтизму та обґрунтувати його художню значущість в контексті актуальної виконавської практики. Новизна дослідження полягає у перекладенні значення польської фортепіанної музики пізнього романтизму для сучасного виконавства. Запропоновано інтерпретаційний підхід, що враховує виконавський досвід автора як джерело аналітичної рефлексії. У центрі дослідницької уваги – соціокультурний контекст та естетичні зміни, вплив фольклору, академічної традиції та роль салонної культури у розвитку польського фортепіанного мистецтва другої половини XIX століття. Висновки скеровують на розширення теоретичних уявлень про національні моделі романтизму в європейському контексті. Підсумовано, що досліджуваний часовий період у польській фортепіанній музиці позначений стилізованою амбівалентністю: частина композиторів тяжіла до наслідування шопенівських ідеалів, інші – прагнули розширити палітру виразних засобів інструмента і вийти за межі усталеного романтичного канону. У їхніх творах помітні нові естетичні впливи – симфонізму, фольклорної стилізації, програмності. Творчість Ю. Зарембського, В. Желенського, І. Падеревського, К. Шимановського, Л. Ружицького свідчить про поступовий перехід до модерністського способу мислення. Таким чином, фортепіанне мистецтво «постшопенівської доби» постає не лише як етап реєпації шопенівського спадку, а й як пошук нової музичної ідентичності, який вимагає наукової переоцінки та виконавської уваги на сучасному етапі.

Ключові слова: музичне мистецтво; музичний романтизм; польський фортепіанний романтизм; «постшопенівська доба»; музична рецепція.

Постановка проблеми.

Польська культура є однією з найяскравіших і найсамобутніших серед слов'янських народів, що проявляється, зокрема, і в музичному мистецтві. Історичні долі Польщі та України мають багато паралелей, особливо у XIX столітті, коли обидві країни перебували в умовах національно-визвольної боротьби і втрати державності. Взаємини між обома народами залишаються складними та недостатньо осмисленими в історико-культурному плані, що відкриває широкі можливості для встановлення мистецького діалогу.

Особливу цінність становить музична традиція Польщі як складова західноєвропейського романтизму XIX століття. Її осмислення неможливе поза соціокультурним контекстом, у якому мистецтво відігравало консолідуючу роль, сприяючи збереженню національної ідентичності та ідеї незалежності. Польське суспільство, ослаблене наслідками поділів країни та придушенням двох повстань, активно розвивало літературу, образотворче мистецтво і музику як засоби духовного опору та самоідентифікації (Poniatowska, 2010).

Важливою задачею в контексті вивчення польського фортепіанного романтизму стає чітке визначення його хронологічних меж. Вважаємо доцільним орієнтуватися на концепцію «довгого XIX століття» Е. Гобсбаума (Hobsbawm, 1989: 6), який «вписує» романтичну епоху в період між Великою французькою революцією 1789 року та початком Першої світової війни 1914 року. Додатковими хронологічними «маркерами» можуть служити ключові події польської історії цього періоду: третій поділ Речі Посполитої у 1795 році та відновлення незалежності Польщі у 1918 році¹ (див. Poniatowska, 2010).

¹ Подія, що остаточно змінила перебіг історії Польщі більше ніж на 100 років уперед, сталася 24 жовтня 1795 року. Саме в той день відбувся третій та остаточний поділ Речі Посполитої між трьома державами – Австро-Угорщиною, Пруссією

Враховуючи це та спираючись на загальноприйняту періодизацію європейського музичного романтизму, польське фортепіанне мистецтво XIX століття можна умовно поділити на три етапи:

1) **ранній романтизм (кінець XVIII століття – 1850 рік)** представляє «блискучий стиль» творів Ю. Ельснера, К. Курпінського, Ф. Лесселя, М. Шимановської, Ф. Шопена;

2) **зрілий романтизм (1850–1880 роки)** – творчість С. Монюшка, Ю. Зарембського, Ю. Венявського;

3) **пізній романтизм (1880–1918)** – представлений спадщиною В. Желенського, З. Носковського, І. Падеревського, К. Шимановського.

Наприкінці XIX століття романтична естетика зазнає певних змін, хоча їх відлуння зберігається навіть у творах 1920 років (наприклад, у Прелюдиях Р. Статковського).

Зазначені хронологічні межі польського романтизму зумовлені низкою історико-культурних та соціальних чинників, що в підсумку ускладнюють процес наукового дослідження епохи. У загальноєвропейському контексті Ф. Шопен традиційно вважається представником зрілого музичного романтизму (разом із Р. Шуманом, Ф. Лістом, Ф. Мендельсоном), проте польські науковці, зокрема З. Чехлінська (Chechlińska, 2013), визначають його творчість як вихідну точку *раннього* романтизму. Така позиція зумовлена тим, що власне Ф. Шопен започаткував романтичну традицію в польському музичному мистецтві, сформувавши засади національного стилю. Цілком виправданим у цьому контексті є застосування більш широкої хронологічної рамки, що охоплює тривалий період після смерті композитора, який, попри наявність яскравих постатей (І. Я. Падеревський, К. Шимановський), усе ще залишається малодослідженим. Для позначення цього періоду польські музикознавці пропонують термін **«постиопенівська доба»**. Його зміст видається достатньо відкритим, адже цей етап охоплює діяльність композиторів, що після

та Росією. Центри культурного життя – великі міста – Варшава, Львів, Вільно, Краків та Познань опинились у різних державах.

смерті Ф. Шопена вплинули на формування національної мистецької традиції, якій була властива єдність фортепіанно-виконавської та композиторської практик. Серед видатних постатей цього періоду слід назвати С. Монюшка (1819–1872), В. Желенського (1837–1921), З. Носковського (1846–1909), Ю. Зарембського (1854–1885), І. Я. Падеревського (1860–1941), М. Карловича (1876–1909), К. Шимановського (1882–1937), Л. Ружицького (1883–1953). Констатуємо, що художнє розмаїття творчих пошуків польських композиторів «постшопенівської доби» залишається *«terra incognita»* для українського музикознавстві і вимагає вивчення, узагальнення, осмислення з боку виконавців та дослідників. Отже, *актуальність теми* статті пов'язана з: 1) необхідністю розширення уявлень про польський фортепіанний романтизм за межами «стрижневої» шопенівської традиції; 2) виявленням специфіки художньо-естетичних засад «постшопенівської доби», серед них окремих аспектів впливу творчості Ф. Шопена на його послідовників.

Наукову новизну статті обумовлює факт звернення до творчості польських композиторів доби пізнього романтизму, мало вивченої в українському музикознавстві, та дослідницька стратегія, пов'язана з обґрунтуванням актуальності їхнього фортепіанного доробку для сучасних виконавців.

Останні дослідження і публікації. Доба романтизму в польській музиці досить детально розглядається у працях провідних польських музикознавців. Вагомий внесок у вивчення цього періоду зробили І. Понятовська (Poniatowska, 2010), Е. Щепанська-Ланге (Szczepańska-Lange, 2010), З. Чехлінська (Chechlińska, 2013) та З. Гельман (Helman, 2013). Ці автори досліджували еволюцію польського музичного романтизму в широкому історико-культурному контексті, приділяючи увагу як загальним тенденціям, так і творчості окремих митців.

Фундаментальними джерелами є дві монографії М. Томашевського (Tomaszewski, 2005, 2016), в яких окремо наголошено на рецепції та «резонансах» творчості Ф. Шопена. Однак загалом проблематика фортепіанної музики саме «постшопенівської доби»

представлена фрагментарно. Так, творчість В. Желенського, одного з представників цього періоду, проаналізовано у працях М. Негрея (Negrey, 2017), М. Ячинського (Jaczyński, 2015, 2017), Г. Зезюли (Zieziula, 2021) та Д. Копп (Корр, 2023). Однак фортепіанна спадщина польських композиторів другої половини XIX століття залишається «на периферії» уваги, а коло присвячених їй спеціальних досліджень – обмеженим.

Мета цієї статті – висвітлити історичні шляхи розвитку польського фортепіанного романтизму у «постшопенівську добу» та обґрунтувати його художню значущість в контексті сучасної виконавської практики. **Матеріалом дослідження** слугують фортепіанні твори В. Желенського, Ю. Зарембського, І. Я. Падеревського, К. Шимановського, Л. Ружицького.

Методологія дослідження. Аналіз теоретичних джерел та музичного матеріалу дослідження потребував взаємодії історико-культурного, порівняльного та жанрово-стильового підходів.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Вивчаючи постаті представників польського фортепіанного романтизму другої половини XIX століття, дослідник неминуче зіштовхується зі всеохопним впливом генія Ф. Шопена. Варто усвідомити ту реальність, що історія польського романтизму – це передусім феномен Ф. Шопена. Як слушно зауважив С. Кіселевський, «...для багатьох людей Шопен – єдиний композитор» (цит. за: Tomaszewski, 2005: 724). Його творчість розкривається в незліченій кількості досліджень, аналізується з найрізноманітніших аспектів, тоді як життєтворчість інших польських романтиків лише епізодично стає предметом історичної та аналітичної оцінки. Отже, слід скрупульозно збирати факти, паралельно фільтруючи численні оціночні судження різного інтелектуального рівня. Погодимося з М. Томашевським у тому, що наявні знання про польський фортепіанний романтизм досі залишаються несистематизованими (Tomaszewski, 2016: 532).

Прослідкуємо події та назовемо імена митців польського романтизму – епохи, яка дістала контраверсійні оцінки, проте стала

підґрунтям для появи нової музики початку ХХ століття. Однак передусім слід прояснити кілька історичних обставин, що призвели до забуття значної кількості польських композиторів та їхніх творів.

Польський музикознавець М. Негрей справедливо ставить запитання: *«Як сталося, що в епоху, коли народи Європи формували канон сучасного репертуару, Польща не могла запропонувати світові нічого, крім творів Шопена?»* (Negrey, 2017: 96), – й наводить декілька причин.

Перша причина – поділ Речі Посполитої та сепарація її культурних осередків. Держави-загарбники часто конфліктували між собою, що значно ускладнювало творче спілкування митців. Музикознавець зауважує, що подорож із одного міста в інше іноді потребувала перетину кордонів двох держав. Так, Владислав Желеньський (Краків) та Зигмунт Носковський (Варшава) фактично мешкали в різних країнах, хоча й залишалися на історичній території Польщі.

Друга причина – економічна рецесія регіонів, що стала безпосереднім наслідком поділів. Території, опинившись в руках поневолювачів, поступово занепадали; фінансування мистецьких закладів унеможлиблювалося. Будь-які спроби створення мистецького середовища були пов'язані з приватними ініціативами аристократії чи католицької церкви.

Третя причина – поступова втрата суспільної значущості високого мистецтва. Представники тодішньої культурної еліти часто сприймали музику не як художнє явище, а як розвагу або засіб підтримки національної ідентичності (Negrey, 2017: 96).

На цьому підґрунті виникали проблеми, що ускладнювали поступ митців та культури в цілому. Так, Ігнацій Фелікс Добжинський (1807–1867), учень Ю. Ельснера та однокласник Ф. Шопена, чекав на прем'єру своєї симфонії у Варшаві 21 рік (Negrey, 2017). Хоча ще у 1834 році цей твір здобув нагороду на конкурсі у Відні, а вже у 1836-му там відбулася його прем'єра. Аналогічна ситуація мала місце з концертом для фортепіано з оркестром оп. 20 Юзефа Венявського (1837–1912), який був виданий лише 1873 року у Бельгії, через 15 років після написання (Poniatowska, 2010: 28). Перші два випадки

частково можна пояснити відсутністю належного матеріального забезпечення, труднощами з формуванням симфонічного оркестру чи свідомою політикою держав-загарбників. Натомість факт того, що перший в історії Варшави концерт пам'яті Ф. Шопена відбувся 28 лютого 1873 року (виконавець О. Зажицький) (там само) викликає здивування, проте загалом узгоджується з третьою зазначеною причиною – відходом художньо цінного мистецтва на периферію суспільного життя.

Попри ці обставини, фортепіанне мистецтво Польщі продовжувало існувати й розвиватися. Піаністи-віртуози Ю. Зарембський² та І. Я. Падеревський³ включали до своїх програм твори європейських композиторів, але поступово й польська музика дедалі частіше почала звучати за кордоном⁴. До Польщі приїздили знані європейські виконавці⁵, зростав інтерес до національної історичної спадщини та музики минулого⁶. Вже наприкінці XIX століття на перший план вийшло наступне покоління композиторів так званої « нової школи », що ознаменувало остаточну зміну естетичних і ціннісних орієнтирів польського мистецтва⁷.

² 06.11 та 16.12.1876 – сольні концерти Ю. Зарембського із творів Л. ван Бетховена, Ф. Ліста, Й. Брамса (Poniatowska, 2010).

³ 24.09.1879 – один з перших концертів І. Я. Падеревського у Варшаві. Окрім іншого, піаніст виконав «Крейслеріану» Р. Шумана (Poniatowska, 2010).

⁴ 20.01.1889 – прем'єра Концерту для фортепіано *a-moll*, оп. 17 І. Я. Падеревського у виконанні Анни Єсипової (Відень) (Poniatowska, 2010: 40); 20.12.1882 – прем'єра фортепіанного твору «Рози і шипи» («*Les roses et les épinés*», оп. 13) Ю. Зарембського (Брюсель) (Poniatowska, 2010).

⁵ 05.02.1880 – ансамблевий концерт Й. Брамса та Й. Йоахіма (скрипка) у Кракові (єдиний на території Польщі) (Poniatowska, 2010).

⁶ 06.05.1881 – перший концерт, присвячений польській музиці, був організований А. Мюнхгаймером. У програмі прозвучали «Богородиця», твори Вацлава з Шамотули, Миколая Гомулки, Гжегожа Гєрвасія Горчицького, Мацея Каменського, а також композиторів XIX століття, зокрема до С. Монюшка (Poniatowska, 2010).

⁷ 24.03.1900 – Симфонічний концерт оркестру TW під орудою Е. Млинарського був присвячений творам польських композиторів « нової школи ». У програмі прозвучали чотири прем'єри: «Урочистий марш» Г. Пахульського, «Сюїта

Таким чином, наведені факти повністю підтверджують висунуту тезу про сповільнений, але безперервний розвиток польської музики в умовах соціального й культурного тиску. Водночас варто зауважити один важливий нюанс: усі ці події зосереджені переважно в останній третині XIX століття, що свідчить про затримку та відставання Польщі від загальноєвропейських музичних процесів того часу.

Спираючись на уявлення про історичний контекст цієї доби, простежимо основні художні принципи, що визначали польське фортепіанне мистецтво після епохи Ф. Шопена. «Постшопенівська доба» польської фортепіанної музики характеризується, з одного боку, всеохопним домінуванням ідеалів Ф. Шопена, активним зверненням до фольклору та пошуком національної ідентичності, з іншого – суттєвою неоднорідністю художньої якості творів та невизначеністю естетичних орієнтирів їх авторів. Саме в цей час загострюється конфлікт між представниками двох таборів – консерваторів та новаторів, що згодом приведе до появи нової генерації польських музикантів.

Фортепіанна музика Польщі того часу розвивалася у кількох напрямках: частина композиторів продовжувала працювати в руслі шопенівської традиції; водночас з'явилися митці, які намагалися втілити у фортепіанній творчості романтичну образність поза межами шопенівського еталона. Як ілюстрацію цієї тези, наведемо відомий приклад – діяльність З. Носковського, який, з огляду на релігійні переконання своєї родини, довго не мав змоги ознайомитися з творчістю Ф. Шопена, проте згодом став її активним пропагандистом.

Разом із тим, у цей період розгортається творча діяльність С. Моңюшка, В. Желенського, Ю. Зарембського, які тяжіли до камерно-вокальної / камерно-інструментальної музики, демонструючи національно-забарвлені і стилістично індивідуалізовані творчі пошуки в контексті естетики романтизму.

для великого оркестру *Es-dur*» З. Стойовського, «Концерт для фортепіано з оркестром *c-moll*» Г. Мельцера, який виступив також як соліст, та «Фантазія для оркестру *d-moll*» Р. Статковського. (Poniatowska, 2010).

Для розуміння неоднозначності оцінок фортепіанної музики «постшопенівської доби» необхідно звернутися до ключового чинника, що визначав естетичні орієнтири композиторів і піаністів цього періоду, – творчої спадщини Ф. Шопена. Попри її широке висвітлення в музикознавчій літературі, звернення до неї є необхідним для забезпечення повноти історико-культурного контексту дослідження.

У чому полягає феномен Ф. Шопена як композитора та виконавця? Насамперед – в оригінальному поєднанні фольклорного коріння як *осердя національної душі* з високими ідеалами епохи, помноженими на геніальність митця. Важливо пам'ятати, що любов Ф. Шопена до польського фольклору не реалізовувалась як пряме цитування пісень і танців. Композиторів вдалося досягнути невлучим сутність народного мелосу, відтворити її у власній інтонаційній системі. Значною мірою цьому сприяло широке знайомство Ф. Шопена з іншими музичними традиціями: іспанською, шведською, французькою, шотландською (Kowalski, 2022). Саме тому він із болем сприймав спроби й поверхневі спроби композиторського втручання у фольклор, про що свідчить його оцінка обробок народних пісень Оскара Кольберга (1814–1890): «... *dobrze chęci, za wąskie plescy*»⁸ (Tomaszewski, 2016: 527).

Подібне відношення до народних джерел виявляв і С. Монюшко (1819–1872), який у своїй вокальній творчості орієнтувався не на народні джерела, а на тексти поетів-романтиків А. Міцкевича (1798–1855) та Ю. Словацького (1809–1849) (Kowalski, 2022). Водночас його фортепіанна спадщина, за оцінкою М. Томашевського, виявилася менш вдалою: твори були здебільшого посередньої художньої якості; винятком є лише Вальс *es-moll*, високо оцінений О. Серовим як такий, що «ніби сам Шопен написав» (Tomaszewski, 2016: 531–532).

Не маючи на меті детального аналізу фольклорних елементів у творчості польських композиторів, звернемо увагу лише на типові риси, притаманні багатьом з них: використання ритмів народних

⁸ Пер. з пол. – «Добрі наміри, але занадто вузькі плечі».

танців (мазурка, полонез, краков'як, оберек), характерних ладових структур (перемінний лад, однойменний мажоро-мінор) та вплив вербальної мови на музичну стилістику⁹. Слід враховувати регіональну специфіку народної музичної спадщини, на якій наголошує Я. Стеншевський: «...це цілий ряд дуже різних регіональних традицій і стилів у Польщі, спільним знаменником яких є польська пісенна мова» (Stęszewski, 2005: 12). Порівняння музики та мови робив і Ю. Ельснер (1769–1854), учитель Ф. Шопена: «Мелодія повинна бути настільки виразною, щоби слухач сприймав її як мову людини, охопленої почуттями» (цит. за: Ресак, 2017: 259).

Фольклор став джерелом натхнення для польських митців XIX століття, однак це не могло забезпечити повноцінного розвитку мистецтва без сприятливого соціокультурного середовища. Таким середовищем стали мистецькі салони. Як зазначає М. Сулек, саме в салонах обговорювались актуальні мистецькі тенденції, вони були осередками формування естетичних орієнтирів і стартовими майданчиками для молодих талантів (Sułek, 2017: 52–53). П. Вітт підкреслює прагнення митців-романтиків до духовної спорідненості та спілкування: «Романтики шукають товариства близьких, аби ділитися почуттями» (Вітт, 2021: 193). Значення салонів у розвитку польської культури полягає в тому, що вони забезпечували багаторівневу комунікацію між митцями, аристократією, політиками, науковцями. У салонах починав свою кар'єру і Ф. Шопен; С. Монюшко також регулярно їх відвідував.

Водночас, як зазначає М. Сулек, музика, що проходила салонний ценз, була різної якості: від художньо досконалої до формально-одноманітної, що загалом формувало доволі суперечливу картину, в якій поєднувались «елітарність і доступність», «шляхетність і буденність», «самобутність і кітч» (Sułek, 2017: 52). Власне тому термін «салонна музика» у сучасному вжитку часто використовується для визначення

⁹ Відмінною рисою польської мови є те, що наголос у словах припадає на передостанній склад, що значно впливає і на поезію, і на музику (Ресак, 2017).

творів низької художньої якості, хоча це спрощене тлумачення, що не повністю враховує історичний контекст. І. Понятовська зауважує, що такого окремого поняття, як «салонна музика», фактично не існує. За її спостереженнями, приналежність творів до цього типу визначається за технічними (спрощення фактури, гіпертрофована віртуозність) і художніми (відверта сентиментальність та витонченість) критеріями. Отже, навіть будучи дещо суперечливим суспільно-мистецьким явищем, салон для польських композиторів середини та другої половини XIX століття став необхідним середовищем для творчої практики та комунікації, а «салонна культура» – важливою складовою розвитку музичного мистецтва.

Попри загальне тяжіння до шопенівської традиції, «фортепіанний романтизм» у Польщі другої половини XIX століття не був однорідним явищем. Власне, глибина та якість сприйняття самого «ідеалу Шопена» – як у композиторській і виконавській творчості, так і слухачами, значно різнилися. Вплив композитора («резонанс», за М. Томашевським) упродовж 30–80 років XIX століття створив підґрунтя для появи численних творів «*a la Chopin*» (Tomaszewski, 2016: 537). Однак шалена популярність музики Ф. Шопена не відразу стала супроводжуватися глибоким естетичним її розумінням, ані серед композиторів-наслідувачів, ані серед виконавців-шопеністів, ані у слухачському середовищі (Tomaszewski, 2016). Як стверджує дослідник, твори Ф. Шопена, які «користувалися попитом у публіки», часто сприймалися поверхнево: сентиментально або надмірно драматично. «Мазуркоманія, ноктюрноманія, баладоманія...», – аналізуючи це явище, М. Томашевський оцінює його як прояв «примітивного» та «фальшивого» шопенізму, в якому домінували дві спрощені риси: «народність – переведена в полонезну тромтодрацію¹⁰ чи мазуркову селянщину, і романтизм, відтворений у зворушливому, ніжному, меланхолійному варіанті» (там само: 532).

¹⁰ «Тромтодрація» означає щось перебільшене, беззмістовне. Цей okazіоналізм створений польським сатириком Яном Ламом.

Художня цінність творів, написаних у подібному ключі, викликала сумніви. Критик Ю. Сікорський (1813–1896), редактор часопису «*Ruch Muzyczny*», писав: «Для нас, тих хто знає чудові ноктюрни Шопена, неперевершеного в цьому, так само як і в мазурках, такі ноктюрни, про які щойно йшла мова, не можуть викликати іншого почуття, окрім відрази <...>» (Tomaszewski, 2005: 767). Показово, що честь «відкриття справжнього Шопена», за спостереженням М. Томашевського, належить саме музичній критиці. Ю. Сікорський був одним із перших, хто відкрито виступив проти «мазуркоманії» та виконавської манірності, наполягаючи на необхідності «простоти інтерпретації» творів Ф. Шопена (Tomaszewski, 2016: 538–539). Таким чином, саме критичне осмислення спадщини композитора стало важливим кроком до формування традиції її адекватного виконання.

Орієнтація на стиль Ф. Шопена як ідеал зумовила формування «завищених» естетичних критеріїв у рецепції фортепіанної музики його послідовників. Спостерігається тенденція до оцінювання музичних творів, що не відповідали цим критеріям, як консервативних, що, у підсумку, могло вести до упередженого знецінення їхнього художнього значення.

У другій половині XIX століття ідеї, закладені Ф. Шопеном, знаходять продовження в доробку кількох польських композиторів, зокрема Є. Панкевича (1857–1898), Ю. Зарембського, дещо раніше, А. Стольпе (1851–1872). Однак кожен з цих музикантів прожив вкрай коротке життя, що не дало змоги їм повною мірою розвинути свої таланти.

Особливе місце в цьому контексті посідає піаніст українського походження, учень Ф. Ліста Ю. *Зарембський*, який здійснив глибоке переосмислення шопенівської спадщини. У музичному середовищі тогочасного Парижу навіть побутував вислів: «Шопен помер – хай живе Зарембський», що відображає загальне сприйняття цього композитора як спадкоємця шопенівської традиції (там само: 539–540). Його творча спадщина не є дуже великою за обсягом, значну її частину становлять танці і стилізації танцювальних жанрів. Особливу увагу привертає полонез, що представлений у творчості композитора

в різних художніх трансформаціях: «*Grande polonaise*» (op. 6, публ. 1881 р.), «*Fantaisie polonaise*» (op. 9, публ. 1882), «*Polonaise mélancolique*» (op. 10, публ. 1883), «*Divertissement à la polonaise*» (op. 12, публ. 1883). Вартим уваги є прагнення композитора чітко позначати концертне призначення своїх творів через відповідні заголовки: «*Концертна мазурка*», «*Концертний етюд*». Ця тенденція, вірогідно, протиставляється поширеній традиції позначати твори як салонні, що натякало на їхню побутову функцію та відносну простоту. Отже, Ю. Зарембський підкреслював масштабність власних задумів. Інший значний пласт його доробку становлять програмні п'єси ліричного характеру, зокрема «*Колискова*» (op. 22, публ. 1885), «*Новелетта-каприс*» (op. 19, публ. 1884). Окремо в наукових студіях згадується Фортепіанний квінтет *g-moll* (op. 34, 1885) – один із кращих зразків польської камерної музики цього періоду.

Згідно з висновками дослідників, саме Ю. Зарембський найпоширеніше розвинув фортепіанну спадщину Ф. Шопена як у фактурному, так і у звуковому вимірах (Tomaszewski, 2016). Водночас на його стиль істотно вплинув і Ф. Ліст, що відобразилось у застосуванні віртуозної техніки та розширенні жанрової палітри творів. Отже, індивідуальна манера Ю. Зарембського формується як індивідуальний синтез характерних рис стилів двох провідних постатей романтичної доби.

Іншим шляхом розвивалася творчість композитора та піаніста, засновника й першого ректора Краківської консерваторії Владислава Желенського (1837–1921). Хоча він і належав до перших пропагандистів творчості Ф. Шопена (поряд із З. Носковським), на думку дослідників, В. Желенський свідомо обмежував свою роботу у сфері фортепіанної музики, розуміючи всі труднощі творчого суперництва з неперевершеним авторитетом свого великого попередника. В. Желенського часто характеризували як консервативного та академічного композитора, а його стиль вважали дещо застарілим порівняно із сучасними йому течіями (Zieziula, 2021: 7–8). Деякі музикознавці та сучасники відзначали певний стильовий еkleктизм його творчості, відмічаючи впливи Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона та

Р. Шумана. В. Желенський вважав німецький стиль взірцевим, стверджуючи, що він «збалансував усі засоби мелодії, ритму та гармонії без будь-якого винятку, установив музичні форми таким чином, що лише цей стиль можна назвати справжнім, а отже, універсальним» (цит. за Корр, 2023). Пізніше ідеалом для композитора стала творчість Й. Брамса та П. Чайковського (Jaczyński, 2014, 2017; Zieziula, 2021; Корр, 2023). Разом з тим, В. Желенський прагнув зміцнювати своєю музикою польські традиції. Деякі критики відзначали наявність польських тем у його творах, хоча інші, особливо у Відні, були здивовані відсутністю національного елемента (Jaczyński, 2015, 2017). Однак примітно, що у фортепіанних творах, особливо пізніх, бачення національного еволюціонувало, і суто польське в його творчості проявлялося майже непомітними контурами. Із загального огляду творчості В. Желенського Д. Копп робить висновок, що композитор «віддавав данину не революції, а еволюції» (Корр, 2023).

Загалом фортепіанний спадок В. Желенського не надто обширний, але включає декілька творів середньої форми, дві Сонати, Концерт для фортепіано з оркестром та обмежену кількість мініатюр. Як зазначає М. Ячинський, композитор ніколи не планував кар'єри піаніста, згодом закинув систематичні заняття на фортепіано й грав лише стільки, скільки було необхідно для композиторської роботи (Jaczyński, 2014: 70). Попри те, що ця частина його доробку поступається обсягом оперній спадщині й досі не дістала системного розгляду, окремі фортепіанні твори В. Желенського знаходять нове визнання у сучасних виконавців.

Розглядаючи фортепіанний репертуар у ширшому контексті, М. Томашевський виокремлює порівняно самостійні зразки, що з'являються переважно в останній чверті XIX століття: Полонез *Fis-dur* оп. 6 Ю. Зарембського, «Велике концертне скерцо» оп. 35 В. Желенського, Мазурки оп. 3 Є. Панкевича, «Горську фантазію» оп. 17 та «Польську фантазію» оп. 19 І. Я. Падеревського. Серед них також фігурують модерністські «Легенда» оп. 15 Л. Ружицького, ранні пісні, Прелюдії оп. 1 та Етюди оп. 4 К. Шимановського

(Tomaszewski, 2005: 767). Дивно, що дослідник не згадує інші, хоча й написані пізніше, проте художньо вагомі твори, більшість з яких були виконані автором цієї статті в межах творчого мистецького проєкту «Польський романтизм: від Шопена до Шимановського». Серед них – масштабна й концептуально виважена «Тема з варіаціями» *h-moll*, вальс «*Chwila karnawalu*» оп. 52, а також низка мініатюр В. Желенського: «*Prelude-Caprice*» оп. 43, «*Marsz uroczysty*» оп. 44, «*Reverie*» оп. 48; Сюїта «*Імалія*» оп. 50 Л. Ружицького та Шість прелюдій оп. 37 Р. Статковського. Попри те, що ці твори були написані на початку ХХ століття, певні їхні стильові характеристики дають підстави говорити щонайменше про своєрідне «відлуння» романтизму, що відчувається в особливостях інтонаційного та ритмічного рельєфу, фактурному викладенні та динамічній амплітуді, тяжінні до мініатюрності побудов, логіці тонально-гармонічного плану, нюансах педалізації.

Враховуючи думку про другорядність багатьох композиторів і наявність «композиторської макулатури» (Tomaszewski, 2016: 532), варто зазначити, що така оцінка є вкрай обмеженою. Не можна погодитися з надто однобокими судженнями, які базуються на *шопеноцентризмі*. Безперечна велич постаті Ф. Шопена не може бути підставою для ігнорування чи знецінення внеску інших митців, навіть якщо вони не досягли такого самого рівня геніальності. Такий фокус звужує уявлення про справжню цінність і художню значущість музики композиторів «постшопенівської доби». Більш продуктивним уявляється орієнтир на майбутнє як зміна дослідницької позиції – це становлення естетики нової польської музики, що формувалася композиторами «Молодої Польщі».

М. Негрей зазначає, що у сучасних музикантів склалися інші погляди, ніж у їх попередників, які підкреслювали другорядність музики польських романтиків (Negrey, 2017: 104). Однак більшість оцінок цих творів належить критикам, музикознавцям та слухачам і не враховує суто виконавський досвід. Сьогодні спостерігаються позитивні зрушення в опануванні спадщини польських композиторів

«постшопенівської доби» сучасними піаністами. Це виражається, зокрема, в активному створенні та накопиченні професійних записів творів цих митців. Це стосується як фортепіанної, так і камерно-вокальної та камерно-інструментальної музики. Наявні інтерпретації цих творів є важливим матеріалом для подальшого наукового обґрунтування концептуального підходу до вивчення фортепіанної музики польського романтизму.

Висновки.

Друга половина XIX – початок XX століття позначені стильовою амбівалентністю: частина композиторів тяжіла до наслідування шопенівських ідеалів, інші – прагнули розширити палітру виразних засобів фортепіано і вийти за межі усталеного романтичного канону. В їхніх творах наявні ознаки нових естетичних орієнтирів – симфонізму, фольклорної стилізації, програмності. Творчість Ю. Зарембського, В. Желенського, І. Я. Падеревського, К. Шимановського, Л. Ружицького свідчить про поступовий перехід до модерністського способу мислення.

Чинниками, що уповільнили розвиток польської фортепіанної школи, були політична роздробленість, економічна нестабільність, слабкий розвиток культурної інфраструктури. Утім музичне життя продовжувалось завдяки діяльності освітніх осередків і салонній культурі, яка забезпечувала умовно публічний простір для створення і виконання музики. Салонне середовище, попри суперечливу художню репутацію, стало важливим каналом комунікації та естетичного обміну, що формував смаки й виконавську традицію. Водночас саме в цей період з'явилася велика кількість «постшопенівських» творів сумнівної художньої якості, що посилювало критику на адресу тогочасного польського фортепіанного репертуару.

На сучасному етапі важливість художньо цінної виконавської інтерпретації як умови вивчення означеного феномену «постшопенівської доби» не підлягає сумніву. Адже інтерпретаційне мислення сучасних піаністів здатне не лише актуалізувати маловідомі твори та імена їхніх авторів, але й «підсвітити» в цій музиці як «коріння»

(ознаки сталої традиції), так і «паростки» (новаторські «прориви» у майбутнє). Зростання кількості професійних записів свідчить про відновлення інтересу до цієї польської «сторінки» концертного репертуару.

Таким чином, фортепіанне мистецтво «постшопенівської доби» постає не лише як етап рецепції шопенівського спадку, а й як пошук нової музичної ідентичності, який вимагає наукової переоцінки та виконавської уваги на сучасному етапі. Наявні інтерпретації творчої спадщини митців цього покоління є важливим матеріалом для подальшого наукового обґрунтування концептуального підходу до вивчення фортепіанної музики польського романтизму. Це й становить **перспективу подальших наукових розвідок.**

ЛІТЕРАТУРА

- Вітт, П. (2021). *Пекельний присінок слави: Розповідь про Шопена*. Київ: Дух і Літера.
- Czechlińska, Z. (2013). *Historia muzyki polskiej*. T. 5, Romantyzm. Cz. 1, 1795–1850. Warszawa: Sutkowski Edition Warsaw.
- Helman, Z. (2013). *Historia muzyki polskiej*. T. 6, Między romantyzmem a nową muzyką. Warszawa: Sutkowski Edition Warsaw.
- Hobsbawm, E. (1989). *The Age of Empire 1875–1914*. New York: Vintage Books.
- Jaczyński, M. (2014). Władysław Żeleński w Pradze. *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna*, 9, 63–77. <https://doi.org/10.16926/em.2014.09.05>
- Jaczyński, M. (2015). Wykonania muzyki Władysława Żeleńskiego w Wiedniu. *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna*, 10, 163–180. <https://doi.org/10.16926/em.2015.10.09>
- Jaczyński, M. (2017). *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857–1939*. Kraków: Musica Iagellonica. (Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis, 33).
- Kopp, D. (2023). Władysław Żeleński na nowo odczytany. *Meakultura*. <https://meakultura.pl/artukul/wladyslaw-zelenski-na-nowo-odczytany/>
- Kowalski, R. (2022). Estetyka muzyki w romantyzmie. *Culture.pl*. <https://culture.pl/pl/artukul/estetyka-muzyki-w-romantyzmie>

- Negrey, M. (2017). Władysław Żeleński 1837–1921. Y *Władysław Żeleński i krakowski salon muzyczny*, (cc. 95–106). Kraków: Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów.
- Pecak, M. (2017). Imagining speech: Elsner, Polish prosody and poetic pianism. In *The lyric and the vocal element in instrumental music of the nineteenth century*, (pp. 253–265). Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Poniatowska, I. (2005). O narodowości w muzyce polskiej w XIX wieku. *Niepodległość i Pamięć*, 21, 21–30.
- Poniatowska, I. (2010). *Historia muzyki polskiej*. T. 5, Romantyzm. Cz. 2A, Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku. Warszawa: Sutkowski Edition Warsaw.
- Stęszewski, J. (2005). Folk music and Chopin: Review of proving arguments. In *The sources of Chopin's style: Inspirations and contexts*, pp. 9–16. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Sulek, M. (2017). Parnas czy towarzystwo wzajemnej adoracji? Salon muzyczny jako zjawisko społeczno-artystyczne. Y *Władysław Żeleński i krakowski salon muzyczny: Tożsamość kulturowa w czasach braku państwowości*, (s. 39–56). Kraków: Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów.
- Szczepańska-Lange, E. (2010). *Historia muzyki polskiej*. T. 5, Romantyzm. Cz. 2B, Życie muzyczne w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Tomaszewski, M. (2005). *Chopin: Człowiek, dzieło, rezonans*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Tomaszewski, M. (2016). *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytnie*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Zieziula, G. (2021). Pod urokiem klasycznych form: Wokół muzyki instrumentalnej Władysława Żeleńskiego. *Studia Chopinowskie*, 7(1), 6–27. <https://doi.org/10.56693/sc.30>

REFERENCES

- Chechlińska, Z. (2013). *Historia muzyki polskiej*. T. 5, Romantyzm. Cz. 1, 1795–1850 [*History of Polish Music*. Vol. 5, Romanticism. Part 1, 1795–1850]. Warsaw: Sutkowski Edition Warsaw [in Polish].
- Helman, Z. (2013). *Historia muzyki polskiej*. T. 6, Między romantyzmem a nową muzyką [*History of Polish Music*. Vol. 6, Between Romanticism and New Music]. Warsaw: Sutkowski Edition Warsaw [in Polish].

- Hobsbawm, E. (1989). *The Age of Empire 1875–1914*. New York: Vintage Books [in English].
- Jaczyński, M. (2014). Władysław Żeleński w Pradze [Władysław Żeleński in Prague]. *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna [Scientific Papers of the Jan Długosz Academy in Częstochowa. Music Education]*, 9, 63–77. <https://doi.org/10.16926/em.2014.09.05> [in Polish].
- Jaczyński, M. (2015). Wykonania muzyki Władysława Żeleńskiego w Wiedniu [Performances of Władysław Żeleński's music in Vienna]. *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna [Scientific Papers of the Jan Długosz Academy in Częstochowa. Music Education]*, 10, 163–180. <https://doi.org/10.16926/em.2015.10.09> [in Polish].
- Jaczyński, M. (2017). *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857–1939 [Reception of Władysław Żeleński's works in the years 1857–1939]*. Kraków: Musica Iagellonica. (Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis, 33) [in Polish].
- Kopp, D. (2023). Władysław Żeleński na nowo odczytany [Władysław Żeleński Reinterpreted]. *Meakultura*. <https://meakultura.pl/artukul/wladyslaw-zelenski-na-nowo-odczytany/> [in Polish].
- Kowalski, R. (2022). Estetyka muzyki w romantyzmie [The Aesthetics of Music in Romanticism]. *Culture.pl*. <https://culture.pl/pl/artukul/estetyka-muzyki-w-romantyzmie> [in Polish].
- Negrey, M. (2017). Władysław Żeleński 1837–1921. In *Władysław Żeleński i krakowski salon muzyczny [Władysław Żeleński and the Krakow Music Salon]*, (pp. 95–106). Kraków: Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów [in Polish].
- Pecak, M. (2017). Imagining Speech: Elsner, Polish Prosody and Poetic Pianism. In *The Lyric and the Vocal Element in Instrumental Music of the Nineteenth Century*. (pp. 253–265). Warsaw: Fryderyk Chopin Institute [in English].
- Poniatowska, I. (2005). O narodowości w muzyce polskiej w XIX wieku. [On Nationality in Polish Music in the 19th Century]. *Niepodległość i Pamięć [Independence and Memory]*, 21, 21–30 [in Polish].
- Poniatowska, I. (2010). *Historia muzyki polskiej*. T. 5, Romantyzm. Cz. 2A, Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku [History of Polish Music. Vol. 5, Romanticism. Part 2A, Musical Creation in the Second Half of the 19th Century]. Warszawa: Sutkowski Edition Warsaw [in Polish].

- Stęszewski, J. (2005). Folk Music and Chopin: Review of Proving Arguments. In *The Sources of Chopin's Style: Inspirations and Contexts*, (pp. 9–16). Warsaw: Fryderyk Chopin Institute [in English].
- Sulek, M. (2017). Parnas czy towarzystwo wzajemnej adoracji? Salon muzyczny jako zjawisko społeczno-artystyczne [Parnassus or a Mutual Admiration Society? The Music Salon as a Socio-Artistic Phenomenon]. In *Władysław Żeleński and the Krakow Music Salon: Cultural Identity in Times of Statelessness*, (pp. 39–56). Krakow: Association of Polish Chamber Musicians [in Polish].
- Szczepańska-Lange, E. (2010). *Historia muzyki polskiej*. T. 5, Romantyzm. Cz. 2B, Życie muzyczne w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku [History of Polish Music. Vol. 5, Romanticism. Part 2B, Musical Life in Warsaw in the Second Half of the 19th Century]. Krakow: Polish Music Publishing House [in Polish].
- Tomaszewski, M. (2005). *Chopin: Człowiek, dzieło, rezonans* [Chopin: The Man, the Work, the Resonance]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].
- Tomaszewski, M. (2016). *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytnie* [Chopin 2. Capturing the Uncatchable]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].
- Witt, P. (2021). *The Infernal Vestibule of Fame: A Story about Chopin*. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Zieziula, G. (2021). Pod urokiem klasycznych form: Wokół muzyki instrumentalnej Władysława Żeleńskiego [Under the Spell of Classical Forms: On the Instrumental Music of Władysław Żeleński]. *Studia Chopinowskie [Chopin Studies]*, 7(1), 6–27. <https://doi.org/10.56693/sc.30>

Stanislav Pototskyi

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Special Piano

e-mail: stanislav.pototskyi@num.kh.ua

ORCID iD: 0009-0002-7589-4179

The Development Paths of Polish Piano Romanticism in the “Post-Chopin” Era

Statement of the problem. The history of Polish piano Romanticism has long been dominated by the figure of Frédéric Chopin, whose artistic legacy has become the central axis of scholarly discourse. However, such “Chopin-centrism” has contributed to the marginalization of composers from the so-called “post-Chopin era” – a period that remains insufficiently explored in Ukrainian musicology.

The problem thus lies in the imbalance of scholarly attention and the need to expand the interpretative framework of Polish Romantic music beyond the Chopin canon.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the research is to trace the development of Polish piano romanticism in the second half of the 19th and early 20th centuries, with a focus on the stylistic, aesthetic, and cultural features of the post-Chopin generation. The study employs historical-cultural, stylistic, and comparative methods, as well as an interpretative approach grounded in the author's personal experience as a performer. The novelty of the research lies in its inclusion of underexplored repertoire and its emphasis on an interpretative-performance approach, which integrates the performer's experience as a source of analytical insight.

Research results.

The study reveals that Polish piano music of the post-Chopin period developed in several directions: from adherence to Chopin's style to the emergence of new national and stylistic models. Composers such as S. Moniuszko, W. Żeleński, J. Zarębski, K. Szymanowski, and L. Różycki contributed to a complex and heterogeneous musical landscape. The research also examines the influence of folklore, the role of salon culture, and the transformation of musical language. Special attention is given to the diversity of artistic responses to Chopin's legacy and the ambiguity of its reception in performance and criticism. Post-Chopin piano Romanticism in Poland is characterized by both continuity and innovation. A deeper understanding of this period allows us to overcome reductive evaluations and to appreciate the broader cultural processes that shaped national music.

Conclusion. Thus, the piano art of the "post-Chopin era" appears not only as a stage of reception of Chopin's legacy, but also as a search for a new musical identity, which requires scientific reassessment and performing attention at the present stage. The findings contribute to the reconstruction of a more inclusive model of Polish Romanticism and open new avenues for interdisciplinary and performance-based studies.

Keywords: musical art; musical Romanticism; Polish piano Romanticism; "post-Chopin era"; musical reception.

Стаття надійшла до редакції 12 травня 2025 року

УДК 1.78.071.1(410)(092):783.3/784.5

DOI 10.34064/khnum2-39.12

Лисичка Олександр Миколайович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

доктор філософії, старший викладач

кафедри історії української та зарубіжної музики

e-mail: aleksandrlisichka@icloud.com

ORCID iD: 0000-0002-2083-5553

**Становлення кантатно-ораторіальної творчості
Едварда Елгара на «етапі спроб»**

Твори Едварда Елгара в кантатно-ораторіальних жанрах є не менш популярними та гідними дослідницької уваги, ніж його оркестрові роботи. Цікаві вони і як матеріал, на якому можна відстежити його творчу еволюцію, зокрема порівнявши її зі шляхом становлення симфонічних жанрів. У пропонованій роботі розглядаються чотири твори, написані в час, визначений в дисертації автора статті як «етап пошуків» (Лисичка, 2024: 59). Мета статті полягає у дослідженні поступового накопичення композиторських засобів, застосованих Е. Елгаром в його кантатно-ораторіальних творах до 1900 року. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше до оркестрово-хорових творів композитора застосовується сформульована автором статті концепція поділу творчості Е. Елгара на чотири етапи. Результатом стає висновок про те, що пошуковість, нестабільність і певна неіндивідуалізованість, притаманні оркестровим творам згаданого періоду, є рисами і кантатно-ораторіальних композицій. Подібно до того, як у творчості Е. Елгара до Варіацій «Енігма» відбувалися накопичення та відбір виразних засобів, поступове формування стилю, в його оркестрово-хорових творах до «Сну Геронтія» відбувається паралельний розвиток композиторської майстерності, який таким же чином дозволить митцеві в перші роки ХХ століття здійснити суттєвий якісний стрибок та набути широкого визнання у Британії та за кордоном.

Ключові слова: Едвард Елгар; кантата; ораторія; жанр; стиль; романтизм; творча еволюція; лібрето.

Постановка проблеми.

Ораторія не є жанром, що виник в англійській музичній культурі, на відміну від маски, але саме вона стала надзвичайно популярною в Британії; більше того, серед континентальних країн Європи лише в Німеччині ораторія набула подібної ж значимості, й це наочно демонструє здібність до асиміляції, властиву природі англійського музичного життя. У творчій еволюції Едварда Елгара (1857–1934) англійські та німецькі впливи були щонайменше рівнозначними, з можливим переважанням других. Отже, цілком природно, що його ораторіальна творчість є важливою і як суттєва складова його спадщини, і як матеріал, через який можна простежити його формування як композитора. Недостатня вивченість творчості Е. Елгара, зокрема і його оркестрово-хорової музики, попри її значну популярність та художню цінність, зумовлює *актуальність пропонованої статті*.

Останні дослідження і публікації. Історія ораторії як жанру є досить добре дослідженою: відзначимо одне з найбільш фундаментальних видань, чотиритомну «Історію Ораторії» Г. Смізера (Smither, 2000). Певні відомості про розвиток кантатно-ораторіальної творчості Е. Елгара вміщено у присвячених йому монографіях (Kennedy, 1968; McVeagh, 2013); вони надають цінний біографічний контекст, проте не сфокусовані конкретно на музичних особливостях цих творів. З іншого боку, стаття про ранні оркестрово-хорові твори Е. Елгара (Holloway, 2005) містить ґрунтовні спостереження стосовно цих композицій, втім не включає їх в загальну картину розвитку стилю митця. У поєднанні цих двох підходів із власним аналізом указаних творів та авторською концепцією поділу творчої еволюції Е. Елгара полягає *наукова новизна* представленої розвідки.

Мета дослідження – висвітлити становлення кантатно-ораторіальної творчості Едварда Елгара на початку його творчої еволюції, тобто на «етапі спроб».

Методологія дослідження. На створення панорами творчого розвитку композитора у сфері кантатно-ораторіальної музики

спрямоване поєднання біографічного, компаративного, жанрового, стильового, інтонаційного методів дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Попри те, що загалом у творчому доробку Е. Елгара двома провідними сферами є оркестрова та симфонічно-хорова музика, їх опанування композитором відбувалося не паралельно. Так, першим оркестровим твором Е. Елгара є «Гумореска» (без опусного номера, 1867), першим виданим оркестровим твором – «Балетна арія» (без опуса, 1881). На цьому тлі початок роботи над оркестрово-хоровою музикою в 1892 році («Іспанська серенада») стає досить показовим – адже дозволяє зробити висновок, що і до неї композитор мав «прийти» – як і до симфонії, про що йдеться у статті Дж. Раштон «В пошуках симфонії: оркестрові твори до 1908» (Rushton, 2005). Це може здатися дещо парадоксальним, зважаючи на надзвичайну популярність ораторій в Британії, але, на нашу думку, причина криється у самій біографії композитора.

Як виконавець, Е. Елгар віртуозно володів скрипкою, грав трохи на фаготі і тромбоні – але навіть у надзвичайно детальній біографії композитора у Словнику Гроува відсутні відомості про те, що Е. Елгар співав (McVeagh, 2001). Імовіріше за все, композитор відчував потребу акумулювати досвід – адже твори для хору з оркестром з'явилися також і пізніше власне хорових (ранні хорові твори, не видані та без опусного номера, датуються 1873 роком).

Д. МакВі відносить до ранніх творів Е. Елгара для хору з оркестром чотири роботи: «Чорний Лицар» (1893, ор. 25), «Світло Життя» (1896, ор. 29), «Король Олаф» (1896, ор. 30) та «Каратак» (1898, ор. 35). Про «пошуковість» та невизначеність їх жанрової моделі свідчить те, що з чотирьох творів лише два мають спільне жанрове ім'я «кантата» (два останні); атрибуція двох інших стає об'єктом дискусії.

Так, аналізуючи *«Чорного Лицаря»*, Д. МакВі вказує, що композитор, за його власними словами, хотів написати «симфонію для хору з оркестром» (McVeagh, 2013: 431); це ж визначення знаходимо і у Словнику Гроува. Щоправда, дослідниця зазначає, що

«Новелло¹ назвало твір кантатою» (там само) без конкретизації підстав для цього. Причину такої заміни жанрового імені наводить М. Кеннеді, з посиланням на слова самого Е. Елгара: «Це не налякало б найбільш посереднього диригента, що не може впоратися навіть з вокальними злочинцями [*vocal miscreants*], в той час як просте твердження, що це зовсім не кантата, могло б привести до біди» (Kennedy, 1968: 35). Дослідник вказує, що для співаків фестивальних хорів (а саме вони і виконували «Чорного Лицаря»), «втомлених занадто часто виконуваною класикою та помпезними кантатами 1880-х, натхненна музична мова Елгара була ніби ковтком свіжого повітря» (там само). На цій підставі можна дійти висновку щодо прогресивності цієї «кантати», що певним чином передбачує новаторства «Сну Геронтія» – а саме у зв'язку з цією ораторією Р. Штраус проголосив Е. Елгара «першим англійським прогресивістом» (McVeagh, 2013: 1648; Parrot, 2003). Крім того, М. Кеннеді простежує історію виконань кантати, пов'язуючи успіх або поразку з кількістю часу на підготовку – саме цей фактор став вирішальним у провалі прем'єри «Сну Геронтія» шість років по тому.

Сюжетною основою для «Чорного Лицаря» є однойменна балада німецького поета Людвіга Уланда (1787–1862). Оскільки оригінальний текст написано німецькою, Е. Елгар звернувся до перекладу Г. В. Лонгфелло, одного з улюблених поетів своєї матері, любов до якого, згідно Б. Адамсу (Adams, 2007: 63), вона передала синові. Твір складається з чотирьох «частин», якщо оперувати термінами симфонії, або ж з чотирьох «сцен», згідно позначенню у виданій партитурі, у відповідності до жанрової атрибуції твору як кантати. Показовим є те, що Р. Голловей виявляє у кожній зі сцен² суттєві

¹ *Novello* – видавництво в Британії, з яким композитор співпрацював з 1890 року. Першим виданням у них твором став хор «*My Love Dwelt in a Northern Land*». У цьому ж видавництві були надруковані такі важливі для композитора твори, як «Апостоли», Симфонія № 2 та ін.

² У подальшому в роботі буде використано поділ саме на сцени, як вони позначені у виданні.

впливи інших композиторів. Так, в першій сцені зображується лицарський турнір – для чого Е. Елгар використовує «еуфонну лицарську мову»³ К. М. Вебера та Ф. Мендельсона зі штрихами раннього Р. Вагнера та м'язистої теплоти Й. Брамса» (Holloway, 2005: 64); як приклад одного з конкретних творів-попередників такого типу письма дослідник називає «Першу Вальпургієву ніч». Причинами подібного роду паралелей стає підкреслено активний ритм та урочистий характер музики. Друга сцена поділена композитором на два підрозділи⁴ – і не можна не погодитися з тезою Р. Голловея про ілюстративність і балетність цієї сцени та про якості, що відсилають до «Лускунчика» П. Чайковського, що додатково підкреслює пан'європейський, неіндивідуалізований стиль Е. Елгара до початку ХХ століття, тобто на «етапі спроб». Зазначимо, що захоплення британців музикою російського композитора було майже всеосяжним та навіть дещо дратувало Е. Елгара – відповіддю Ч. Станфорда на прохання композитора виконати його музику Бахівським хором були слова: «Не хвилюйся щодо повільності, з якою лондонські хорові товариства беруться за твої роботи... Аби привертати увагу, імена композиторів мають закінчуватися на "...вич" або "...овський"» (Kennedy, 1986: 37). Риси подібності до музики П. Чайковського виявляються в яскравій характеристичності теми, в її підкресленій ритмічній струнності, в акордовому викладі і в інструментовці – в якій, щонайменше на початку, домінують мідні духові. Відповідь Лицаря на вимогу назвати своє ім'я⁵ Р. Голлвей називає «Карабосівською», за іменем злої феї, проте за своїм характером

³ Автор в оригіналі використовує словосполучення «*euphonious chivalric idiom*», в якій перше слово можна перекласти і як «благозвучний», а не лише як похідне від назви мідного духового інструмента; останнє ж слово можна зрозуміти і як «мова», і як «ідіома».

⁴ Як і третя, а фінальна, четверта, поділена на чотири підрозділи.

⁵ Цієї відповіді Лицар не надає, замість цього кажучи «Якщо я скажу, ви заціпенієте зі страху» – що нагадує провідний сюжетний мотив опери «Лоєнгрін», хоча її головний герой не міг розкривати свого імені з інших причин.

(чергування грізних реплік та робких відповідей) музика скоріше передвіщує епізоди з «Тіля Улленшпігеля» Р. Штрауса (прем'єра цього твору відбулася в 1895, двома роками пізніше за елгарівський). Очевидно, спостерігаємо спільне бачення кількома композиторами, близькими за духом, одних і тих самих ідей.

Третя сцена зображує сцену балу. В її першому розділі, після прозорого вступу, основну тему співають самі лише баси з ритмізованими відповідями інших голосів (потім ця тема переходить до сопрано). Цікаво, що ця тема знаходить своє «віддзеркалення» і в ранніх, і в пізніх творах Е. Елгара. Так, Р. Голловей в пасторальності цієї музики вбачає риси, притаманні інтерлюдії з симфонічного етюд «Фальстаф» (Holloway, 2005: 65), відділеного від «Чорного Лицаря» майже двома десятиріччями. Проте Д. МакВі вказує, що ця тема походить від незакінченої Сонати для скрипки з фортепіано, що датується 1887 роком (McVeagh, 2013: 411). Продовжуючи виявлення впливів інших композиторів, Р. Голловей називає тему першого розділу «мадригалом в стилі Саллівана⁶» (Holloway, 2005: 65), ґрунтуючись на наявності в ній особливої ритмічної побудови: після трьох тактів у розмірі 3/4 вміщено один на 4/4, що порушує квадратність. Зазначимо, що взагалі для Е. Елгара це не характерно – адже опора на восьмитактові періоди є важливою рисою організації форми в зрілих його творах, ускладнених за іншими параметрами музичної мови.

Другий розділ – підкреслено танцювального характеру. На тлі складно організованого акомпанементу звучить повторювана мелодія англійського ріжка (специфічний тембр інструмента дає підстави Р. Голловею назвати цю тему «Орієнтальним номером з Кафе Кардомах» (Holloway, 2005: 65)). Втім, Д. МакВі акцентує інші риси теми, характеризуючи її як «м'яву та тангоподібну» (McVeagh, 2013: 437) – навіть попри те, що розмір 3/4 не притаманний танго. Композитор

⁶ Сер Артур Саліван (1842–1900) – англійський композитор та диригент переважно ірландського походження. Найбільшого успіху досяг в опереті, проте писав музику в багатьох жанрах.

виявляє велику увагу до словесного тексту: несподіване пониження другого ступеню співвідноситься з рядком тексту «протанцювали фігуру дивну та темну» («*danc'd a measure weird and dark*»).

Остання частина-сцена кантати має найбільш складну будову, а її сюжетна сторона є розв'язкою історії – у чому виявляються риси фіналоцентризму, характерного для Е. Елгара. Перший її розділ стає свого роду ліричним «початком наново» після дещо моторошного завершення третьої сцени. Разом із тим, загострюється контраст «широкої» лірики та ритмічно активного танцю. Включення дії починається з другого розділу сцени – «Між сином та донькою воссів король». Плавний перебіг музики змінюється несподіваними висхідними модуляціями та ще пожвавлюється рівномірним акомпанементом *staccato* струнних. Третій розділ Р. Голловей називає «капельним хором магічної простоти, в якому батько обіймає своїх вмираючих дітей» (Holloway, 2005: 66). Всупереч найбільш очевидному трагічному змісту цієї події, Е. Елгар обирає надзвичайно просвітлений тон висловлювання: стримане звучання хору, в перервах між репліками якого лунають флажолетні «небесні» акорди скрипок, що контрастують із «земними» голосами хору. Цей хор викликає асоціації з варіацією «Німрод» з «Енігми» – і такими формальними факторами, як розмір 3/4 та тональність *Es-dur*, і більш суттєвими ознаками: піднесеним настроєм і буквальним повтором чотирьох звуків теми «Німрода» на словах «*he beholds his children die*» («він дивиться на своїх дітей, що вмирають»). Доповнюючи ідею Р. Голловея щодо впливів інших композиторів-романтиків (особливо ранніх), додамо, що такий різкий контраст між словами та настроєм їх музичного втілення характерний для пісенної лірики Ф. Шуберта. Емоційною кульмінацією кантати стає її останній розділ, що починається з експресивного благання батька забрати і його життя, а завершується містичною відповіддю Чорного Лицаря – з відповідними кардинальними змінами музичного оформлення.

Для досягнення інтонаційної цілісності Е. Елгар використовує мотивні арки та персональні теми – наприклад, тему Чорного Лицаря⁷, а також повтор початкового звороту кантати в супроводі до останньої репліки антагоніста. З іншого боку, жанрово-стильова динаміка кантати є досить широкою, адже вона сягає від звичної експресивної пізньоромантичної «ідіоми» до навмисне простої пісні-мадригалу, піднесено-стриманого хору та орієнтального танцю. У подальшій творчості Е. Елгара, по-перше, установиться більша стильова єдність із домінуванням саме пізньоромантичної музичної мови, а по-друге – вона сама стане більш виразною та індивідуалізованою, адже порівняно з наступними творами, у розгляданій партитурі спостерігається велика кількість «загальних місць». З одного боку, вони є типовими для музичного висловлювання Е. Елгара, але з іншого – саме в цьому творі вони звучать скоріш як «заповнення» певних проміжків, на що й вказують дослідники: «Механістичні висхідні секвенції, скоріше розширюючі, ніж структурні» (McVeagh, 2013: 451); «Вигуки короля значно менш переконливі» (Holloway, 2005: 66).

1896 рік відзначений для Е. Елгара прем'єрами протягом восьми тижнів двох його важливих творів: «Світла Життя» та «Короля Олафа». «Репутація Елгара значно покращилася, хоча тон критиків все ще залишався достатньо зверхнім щодо “Мальвернського композитора”», – зауважує з цього приводу М. Кеннеді (Kennedy, 1968: 35). Дослідник також цитує відгук у «Стаффордширському вартовому», який, з посиланням на «анонімного критика», вказує, що «Король Олаф» – робота «видатного генія» (там само: 36); це зауваження є важливим навіть попри неможливість однозначного встановлення достовірності та автора цього висловлювання. Ораторія⁸ «*Світло Життя*» (в англійському варіанті «*The Light of Life*», в латинському

⁷ Д. МакВі небезпідставно називає її «Клінгзорською» (McVeagh, 2013: 443).

⁸ Композитор називає твір «коротка ораторія» («*a short oratorio*») – імовіріше за все, не через реальну тривалість звучання (близько години), а через відсутність поділу на частини.

«*Lux Christi*», «Світло Христа»), попри невелику хронологічну віддаленість від «Чорного Лицаря», досить суттєво відрізняється від нього. По-перше, її сюжетною основою стає не романтична балада, а епізод Євангелія від Іоанна, в якому Ісус дарує зір сліпому від народження чоловіку. Літературну обробку канонічного тексту, що включила також і віршування, виконав Едвард Кейпел Кюр / *Edward Capel Cure*, англіканський священнослужитель, з яким Е. Елгар грав у камерному ансамблі (McVeagh, 2013: 634). Також інше жанрове визначення зумовлює більш чітку та детальну будову – 16 номерів (хоча часто вони пов'язані прийомом *attacca*). По-друге, у виконавському складі ораторії присутні солісти, що виконують персоніфіковані ролі. Проте в партитурі ці ролі позначені досить своєрідно: на першому місці стоїть визначення щодо складу виконавців – тип голосу або «хор», і лише потім названий персонаж, якому цей голос / хор належить, наприклад: «Баритон (Ісус)» «Контральто (Оповідач)» чи «Хор (Фарисеї)». Порядок представлення солістів підкорюється логіці поступового зростання впливовості діючих осіб – адже Ісус з'являється пізніше за всіх інших, лише в № 5. Своєрідним є трактування хору – двохорність. Наприклад, у сварці чоловічого складу фарисеїв із безіменним жіночим хором протиставляються репліки на кшталт: «Він грішник!» – «Він од Бога!», що вносить певний елемент театралізації. У першій зрілій ораторії, «Сон Геронтія», Е. Елгар не звертається до подібного протистояння хорових груп в одночасності, хоча й не уникає зображення певної спільноти засобами хору. Третя відмінність «Світла Життя» полягає у більшій стилістичній цілісності цій ораторії – навіть попри те, що окремі номери витримані в урочисто-піднесеному дусі і нагадують гімни (№№ 6, 16), а деякі співзвучні висловлюванням героїв опер Р. Вагнера (аріозо Сліпого чоловіка з № 2) чи взагалі оперній мові ХХ сторіччя (останнє висловлювання Ісуса в № 15).

Подібно до «Чорного Лицаря», в ораторії «Світло Життя» використовується велика кількість лейтмотивів. Через це Р. Голловей пише про передбачення в ній знахідок інших ораторій (Holloway, 2005: 67).

Так, репліки Матері Сліпого чоловіка супроводжує схвильована низхідна мелодія, а хибне осудження фарисеями діянь Ісуса передається майже ілюстративно – «неправильним» синкопованим ритмом, що лунає на словах «Вони привели його до фарисеїв» та «Ми виганяємо тебе». Показовим, втім навіть парадоксальним, є спосіб, у який Е. Елгар змальовує фарисеїв, що нагадують про обов'язок шанувати шабат – потужними хоровими унісонами з ходом на октаву (№ 11, «Вони привели його до фарисеїв»). Майже такий же виклад композитор застосовує в партії Чорного Лицаря, на словах «Я – Принц далеких земель». Наведемо три можливі пояснення такого однакового зображення полярно протилежних начал: небесного та інфернального. По-перше, у будь-якому разі, це надприродні сили – і згадка про них суттєво порушує «хід речей» – викликає зміну встановленого до того типу хорової фактури. По-друге, хоча в ораторії «Світло Життя» мова йде про Слово Боже, сам спосіб його застосування як звинувачення Христа в недотриманні Закону Божого, є абсурдним, тому ці слова в контексті подібної ситуації пов'язуються з «негативною» музичною семантикою. По-третє, суттєве сповільнення, що природно виникає внаслідок застосування досить великих тривалостей, підкріплює музичними засобами вимогу пошани, виражену в тексті страшними погрозами: «Як я скажу, хто я, ви заціпенієте від страху!» та «Кожного, хто зневажає його [шабат], напевно спіткає смерть...». Подібні паралелі вказують, що Е. Елгар вдається до певної типізації прийомів втілення музичного образу.

Композитор застосовує всі провідні форми висловлювання, передбачені жанром ораторії. У творі є і розгорнуті оркестрові фрагменти (зазначимо, що вступ тривалістю близько шести хвилин визначений як «Медитація»), і різні типи хорів, про які йшлося вище (славильні, хори-коментари, «хори ворожнечі»), і арії та аріозо провідних персонажів, і їхні дуети. П'ять номерів мають ремарку «Речитатив» – проте ці речитативи є різними. Їхній діапазон включає і висловлювання майже аріозного типу, акомпановані розвиненою мелодичною фактурою (№ 3); і ті, що стають контрапунктом до одноголосного викладу

теми дещо «мефістофельського» характеру (№ 11); і ті, що лунають на фоні паузи чи суто умовної гармонічної підтримки оркестру (№ 15а). Таке різноманіття засобів виразності допомагає динамізувати твір і є для композитора слушною нагодою випробувати різні типи інтонаційної виразності в рамках однієї роботи. Формотворення також є досить непростим: вже перший номер ораторії має досить розгорнуту структуру *АВАВА*, де *А* – хор, що закликає шукати Бога, а *В* – благання Сліпого чоловіка дати йому дар зору. Окрім того, музичний розвиток не переривається «кордонами» номерів, між ними вміщено модуляційні побудови: так, на грані номерів 2 та 3 відбувається перехід із *G-dur* в *g-moll* шляхом простої заміни ладу.

Тема художньої відповіді на суспільні запити буде важливою для Е. Елгара протягом всього його творчого життя. Наведемо слова самого композитора (згідно записам Р. Дж. Баклі): «Я думав, що від мене очікують фугу. Британська публіка навряд чи потерпіла б ораторію без фуги... Там також є якийсь канон, і я сподіваюся, що тут достатньо контрапункту, аби показати справжню британську пошану до релігії!» («*real British religious respectability!*» (цит. за: McVeagh, 2013: 684). У цьому висловлюванні, попри всю його іронічність, виявляються провідні проблеми самореалізації Е. Елгара: відсутність формальної музичної освіти (звідси загострення уваги на поліфонії), бажання бути визнаним композитором, нарешті – приховане протистояння католицизму композитора та загальноприйнятого англіканства. Отже, Е. Елгар застосовує *поліфонічні* прийоми для обох хорів: і послідовників Христа (№ 3, зі словами «Чи цей чоловік загіршив, чи його батьки?»), і для фарисеїв (нескінченний канон на словах «Ми виганяємо тебе», № 13).

Важливим твором Е. Елгара на вірші Г. Лонгфелло є кантата «**Король Олаф**» (1896), визначена у виданні Новелло як «Сцени із саги про Короля Олафа». На час створення музики цей поетичний цикл був досить сучасним: адже книга, у якій його вміщено («*Tales of a Wayside Inn*»), була видана трохи більше 30 років до того, у 1863-му. Лібрето, наслідуючи традиції Р. Вагнера, Е. Елгар писав

сам, щоправда, звернувшись по допомогу до Г. А. Акворса / *H. A. Acworth*, свого сусіда (його і'мя зазначене у виданні нарівні з іменем Г. Лонгфелло). Згідно з думкою Д. МакВі, автори виконали і суто літературну обробку, відкинувши «зайве» та дописавши необхідні фрагменти, і суттєво змінили образ головного героя: «Елгар та Акворс приборкали (*tamed*) і історичного персонажа Олафа Трігвессона, і Олафа у баченні Лонгфелло, аби зробити його більше схожим на святого, ніж на пірата» (McVeagh, 2013: 557). Цей дещо іронічний тон стосовно сюжету кантати відбито і в надмірно короткому його викладі на сайті, присвяченому композиторові: «Сага оповідає історію, як жив, воював, та, врешті-решт, загинув Король Олаф» (Elgar – His Music, n.d.). І на сьогодні «Король Олаф» не є «репертуарним» твором Е. Елгара – проте сам композитор відносив початок свого широкого визнання, загальнонаціональної слави саме до написання «Сцен» (McVeagh, 2013: 619).

У відповідності до назви, сцена – а їх у кантаті вісім, окрім вступу та епілогу, – є провідною структурною одиницею твору. Кожна зі сцен представляє певну частину історії – і має назву або досить конкретну («Виклик Тора», «Обернення» чи «Смерть Олафа»), або пов'язану з дійовою особою («Гудрун», «Сігрід», «Сірл»⁹). Розподіл солістів за ролями є досить умовним – лише роль Олафа закріплено виключно за тенором; басу ж доручено ролі оповідача – Скальда (північний «варіант» рапсода, епічний співець) – та Айронбірда (Залізобородого); всі три жіночі ролі виконує одна й та ж співачка-сопрано.

На більш дрібному рівні кантата складається з 16 номерів (як і «Світло Життя»). Але між трактуванням номерів в «Королі Олафі» та «Світлі Життя» є певні відмінності. По-перше, в рамках одного номеру в кантаті відбивається більша кількість подій, що природно впливає з більш насиченого та активного сюжету твору в цілому (адже один засновано на сазі, а інший – на одному лише епізоді з Євангелія).

⁹ У всіх трьох випадках це імена жіночих персонажів – любовних інтересів Олафа.

По-друге, з шести речитативних номерів, що є в «Королі Олафі», чотири пов'язані з наступними номерами прийомом *attacca*, а в інших двох також відбувається гармонічна підготовка наступних. Е. Елгар досягає певної структурної неперервності твору завдяки тому, що всі *attacca* пов'язують різні сцени кантати. При цьому назва п'ятої сцени, «Примара Одіна» («*Wraith of Odin*»), фігурує вже в початкових словах речитативу, що їй передує. Разом із тим, речитативи (принаймні формально) є відокремленими від номерів, вміщених після них (у «Житті Світла» номери позначалися «Речитатив та Соло/Хор», за виключенням речитативу №15 а). По-третє, у відповідності до естетики поетичного тексту, два номери кантати мають чітке жанрове найменування – балада, в обох випадках це хорова балада (жанр, до того розроблений Р. Шуманом). Але ці балади – різні за своїм поетичним змістом і, відповідно, за музичним втіленням. Перша з них оповідає про містичного гостя на бенкеті Олафа, який виявився примарою – і хор насторожено скандує: «Ніхто не бачив слідів у траві або як гість уходив»; друга ж – значно більш реалістична і розкриває події, пов'язані зі стосунками Олафа та Сірл. У обох використано рефренні строфи: у першій – загадкове «Їде мертвий Сер Мотрін з Фогельзангу» – згідно зауваженню Д. МакВі, ці слова взято зі «Скандинавських балад» Р. Буханана / *R. Buchanan* (там само: 599), в другій – «Розкрийте шовкові паруси та розбігайтеся одне від одного».

Музична мова твору показує прихильність композитора до музики Р. Вагнера, що змогла виявитися особливо яскраво з огляду на скандинавський сюжет кантати (аналогічно до «Пісень Гурре» А. Шенберга, написаних на 15 років пізніше). Загалом переважає героїчний тон оповідання, й в оркестровці провідних для розгортання сюжету сцен надзвичайно велика роль належить мідній групі. Впливи саме музики Р. Вагнера відзначають і дослідники: Р. Голловей вважає, що сольне висловлювання Сірл несе відбитки спочатку творів Е. Гріга, а потім – партії Кундрі з II акту «Парсіфаля»; Д. МакВі зазначає, що саме з «Короля Олафа» наслідування Е. Елгаром музики Р. Вагнера набуває характеру не імітації, а асиміляції принципів, звертаючи увагу

на уникання виражених каденцій задля більшої континуальності музичного розгортання, більш виправдане використання секвенцій, структуротворчу («а не індикативну») роль лейтмотивів, а також на поєднання мелодії, гармонії та оркестровки «на службі драмі» (McVeagh, 2013: 628). Дослідниця пов'язує таку кількість вагнерівських впливів із тим, що «Король Олаф» – перший великий твір Е. Елгара, написаний після прослуховування всього «Кільця Нібелунга» в 1893 році¹⁰.

Не можна не відзначити роль, яку відіграє «Король Олаф» у осягненні проблеми Е. Елгара – католика в англіканській країні. Першим «подвигом» Олафа стає перемога над язичницькими віруваннями своєї країни і персонально над Айронбірдом. У проєкції на життєтворчість композитора ця тема може мати декілька трактувань: і проголошення вірності католицизму через віддзеркалення біографічної ситуації «чужинця у власній країні», і підкреслення єдності християнських конфесій шляхом акцентування опозиції «християнство-язичництво» – активізація «аватару панхристиянина», за термінологією Ч. МакГуайра (McGuire, 2007: 27). У «Королі Олафі» роль суто релігійної тематики інша, ніж у «Світлі Життя», але це демонструє багатовимірність виявів і впливів християнства на музику Е. Елгара, на вибір його сюжетів. У «Королі Олафі» віра показана як цінність, що спонукає до подвигів, і вкрай важливо, що помирає Олаф не у битві за віру. Але сюжет показує і необхідність визнання інших віросповідань – адже передсмертний монолог Айронбірда, вирішений у героїчному ключі, є драматургічним центром третьої картини, а на словах «Широко розкриваються ворота Вальгалли» звучить характерна для Е. Елгара¹¹ лірична тема з витонченими хроматизмами. Таке

¹⁰ Разом з тим, дещо ігнорується ораторія «Життя Світла», прем'єру якої від «Короля Олафа» відділяє лише кілька тижнів – твір, в якому впливи музики Р. Вагнера виражені значно менше.

¹¹ Її початковий зворот – висхідний стрибок на велику септіму з вершиною-передійомом – є досить схожим на лейтмотив Ангела Агонії з ораторії

використання хроматики доводить відсутність її семантизації, принаймні на рівні опозиції «своє – чуже», адже приблизно таким же є склад гармонічної тканини у Вступі, на словах: «Легенди, що співалися Скальдами в давнину».

У «Королі Олафі» Е. Елгар, крім хорової балади, звертається і до інших жанрів. Так, в Епілозі один із перших розділів викладений у типовому ритмі сарабанди, в тридольному метрі з пунктиром на другій долі. Важливість цього ритму для композитора підкреслюється тим, що він неухильно витримується протягом дев'яти тактів і є однаковим в усіх голосах хору. Характерним для композитора також є звернення до урочистого хору-гімну наприкінці, на словах «Світанок не так і далеко», що напряду співвідноситься з фіналами-апофеозами багатьох інших його творів.

Останнім з чотирьох творів, що складають групу кантат і ораторій раннього періоду творчості Е. Елгара, є кантата «*Каратак*». Зазначимо, що, виконана в 1898 році та видана під опусним номером 35, вона є останнім твором перед варіаціями «Енігма». Автором лібрето, як і в «Королі Олафі», є Г. Акворс – утім цього разу творчий тандем мусив обійтися без літературного першоджерела. Сюжетом кантати є історія боротьби, поразки та визволення Каратака, одного з останніх правителів Британської землі до її захоплення римлянами – армією імператора Клавдія. Причина звернення до цього сюжету полягала в тому, що Мальверн, де жив Е. Елгар, свого часу був однією із фортець Каратака – чого було достатньо, аби викликати інтерес композитора (McVeagh, 2013: 804).

Кантата складається із шести сцен. Перша – експозиція часопростору та головних героїв, змалювання конфлікту між британцями та римлянами; друга – ворожіння друїдів, третя – присвячена стосункам Ейген (доньки Каратака) та Орбіна, її нареченого; четверта сцена – повернення розбитої армії британців; п'ята – посадка

«Сон Геронтія», який Л. Мідовз / *L. Meadows* називає одним з найбільш підкреслено «вагнерівських» лейтмотивів Е. Елгара (Meadows, 2008:196).

полонених на чолі з Каратаком на корабель до Риму; шоста сцена відбувається власне у Римі. Порівняно з «Королем Олафом», сюжет є більш цілеспрямованим і відповідає класичному правилу єдності дії.

Втім, саме трактування сцени суттєво відрізняється від представленого у всіх попередніх творах кантатно-ораторіального жанру Е. Елгара. Кожна сцена має конкретну ремарку, що вказує на час та місце «дії». Це може здатися дещо формальним та недоречним, адже твір не передбачає власне сценічної постановки чи декорацій – проте ці вказівки сприяють кращому усвідомленню сюжету виконавцями і хоча б візуально наближують нотне видання до оперного¹², і Д. МакВі задається іронічним питанням «Що це, каната, опера чи маска?» (там само: 923). Також надано інформацію щодо того, що саме відбувається, наприклад: «Далеко парубки та дівчата співають, в'яжучи священні вінки» (Сцена третя, після оркестрового вступу). Увагу привертає і непропорційність п'ятої сцени – вона триває близько чотирьох з половиною хвилин і не містить розгортання сюжету. Р. Голловей описує її як «ліричне інтермецо, призначене для того, щоб закрити діру в сюжеті» (Holloway, 2005: 78). Під «сюжетною дірою» в цьому випадку дослідник розуміє великий розрив між кінцем четвертої сцени, оплакування загиблих воїнів у Британії, та початком шостої, тріумфальним маршем в Римі. Проте найбільша новація в трактуванні сцени полягає в її внутрішній будові. На сторінці змісту (що вперше серед чотирьох розглянутих робіт називається не «Зміст» («*Contents*»), а «Вказівник» («*Index*»), попри те, що всі вони видані «Новелло») позначені складові кожної сцени, крім п'ятої, надто короткої для поділу. Але поруч з кожним епізодом немає позначення номера, композитор відмовляється від наскрізної нумерації. Причиною є те, що Е. Елгар трансформував номерну структуру в суцільний потік музично-драматичних подій всередині сцени – що і відбиває видання. Між складовими сцени більше не застосовується прийом

¹² До опери видання наближує і те, що персонажі позначені власними іменами, а не типами голосу, як, наприклад, в «Королі Олафі».

attacca, через те, що іноді ораторіальні форми виявляються відокремленими одна від одної досить умовно – встановити момент початку нового «номера» можна за модуляцією чи новим типом фактурного викладу / зміною персонажу, але суцільний музичний рух не переривається. Є, щоправда, і форми, поєднані лише одним звуком (перехід від аріозо Каратака до його дуету з донькою) і ті, що розділені паузами (перед аріозо «*Leap to light*» – «Вперед, до світла»). Однак «розриви» в музичній тканині можуть бути і всередині однієї форми: наприклад, своєрідна *Grand Pause* в сцені ворожіння, після того як (згідно ремарці) «Архідруїд встає зі свого трону».

Важливою складовою цієї кантати є застосування урочистої музики. По-перше, це триумфальний марш, що супроводжує появу полонених в Римі – Р. Голловей називає його «оперним, міцним і трохи бундючним» (там само). За своїм суто музичним втіленням ця музика могла б стати одним із гімнів Е. Елгара, адже вона поєднує фанфарне звучання мідних інструментів у формульних награхах із більш теплими репліками струнних, яким доручено відносно тривалі мелодичні фрази. Крім того, піднесений тон відповідей струнних та використання трелі трикутника викликає асоціації з більш пізніми творами композитора, такими як «Коккейн» та «На Півдні (Алассіо)». Але цей марш є урочистим моментом, спрямованим «всередину» сюжету. А от адресованим слухачам є фінальний хор, що прославляє майбутню (для сюжету) Британську імперію. Він майже не відрізняється від «Урочистих та Церемоніальних маршей»¹³, написаних трохи згодом: ані за характером вербального тексту, ані за музичним втіленням – це переважно унісонна мелодія з великою кількістю широких стрибків, у останньому проведенні позначена ремаркою *Grandioso*. Цей прояв патріотизму вповні усвідомлювався Е. Елгаром, як видно з дещо захисного тону його листів до А. Джеггера (McVeagh,

¹³ Р. Холловей використовує для опису цієї теми слова «твір прославляє свою країну в її надії та славі», що є парафразом на слова Першого з маршей «Земля Надії та Слави» (Holloway, 2005: 79).

2013: 853). Але ця похвала справедливості Британської імперії була абсолютно на часі – адже лише за рік до створення «Каратака», у 1897 році, відзначався Діамантовий ювілей (60 років правління) Королеви Вікторії – і саме їй, як зазначено на окремій сторінці клавіру, «з особливого дозволу» присвятив цю кантату «Вірний та відданий слуга Її Величності Едвард Елгар». Звісно ж, така політизація створила проблеми для виконання твору в майбутньому: в 1960–70 роках, коли набрало обертів засудження «імперіалізму» музики Е. Елгара, на Челтенхемському фестивалі (1970) замінили слова останнього хору на більш політкоректні, про що з певним засудженням розповідає Д. МакВі (там само: 860).

У творчому доробку Е. Елгара «Каратак» відіграє дещо особливу роль. Йому надаються діаметрально протилежні оцінки: від певного применшення художньої цінності – «Твір виконують рідко та його не можна вважати одним з кращих у Е. Елгара» (Elgar – His Music, n.d.) – до визнання його значущості: «“Каратак” заслуговує на захоплення. <...> Це найбільш ґрунтовний та розвинений з “ранніх” творів Елгара» (McVeagh, 2013: 861). Відкритими залишаються й певні питання щодо історії виникнення кантати та оцінок її музичної мови в різних наукових працях. Так, Р. Голловей зазначає, що композитор запропонував для виконання на фестивалі в Лідсі симфонію, але фестиваль наголосив на кантаті (Holloway, 2005: 75); Д. МакВі стверджує, що Е. Елгар хотів написати не симфонію, а оркестрову сюїту (McVeagh, 2013: 802). М. Кеннеді висловлюється досить двозначно: «Він запропонував інший тип твору, імовірно, симфонію» (1968: 40). Але для розуміння контексту важливішою є сама причина створення кантати саме до цього фестивалю. Д. МакВі зазначає, що це – фестиваль з міжнародним статусом та одним з найкращих в країні хорів (McVeagh, 2013: 797); проте М. Кеннеді пише, що виконання «було не таким гарним, як могло б», далі наводячи відгук на прем'єру, автор якого вважає, що Е. Елгар писав з розрахунком на хор, якого не було – адже хор Лідсу був пристосований лише для «зрозумілих» хорів Г. Ф. Генделя, а музика Е. Елгара виявилася надто складною

для виконання (Kennedy, 1968: 43). Отже, можна сказати, що з точки зору музичної мови Е. Елгар вже впритул наблизився в кантаті до того рівня її складності, який дозволив дослідникам «Сну Геронтія» розглядати його як твір «поза тональністю» (Chandler, 2024: 213).

Оркестрування кантати демонструє майстерність та зрілість композитора, який вже наступного року написав «Енігму». Характерною рисою інструментального втілення «Каратака» є детальна робота з різними партіями, звідси – велика роль сольних тембрів, «переключок груп» та частих змін оркестрової фактури чи інструментів. Саме ці риси трохи згодом і виявлять себе в «Енігмі», чому Д. МакВі присвячує окрему увагу, зазначаючи, що внаслідок певного забуття робіт 1890 років «...здавалося, що “Енігма” народилася як Мінерва, повністю сформована... Майстерність “Енігми” не з’явилася з повітря» (McVeagh, 2013: 868). Дослідниця доходить висновку, що оркестрування у всіх чотирьох розглянутих вище творах змогло компенсувати відсутність значних оркестрових робіт до «Енігми». Можна було б заперечити, що оркестрова музика передбачає свої особливі методи формотворення, які неможливо «відпрацювати» в кантатах чи ораторіях, адже варіації «Енігма», що з’являються одразу ж після «Каратака, при всій складності мотивної роботи спираються на інші, але досить зрозумілі та очевидні принципи формотворення. А от для майстерного розвитку теми робота з лейтмотивами в хорових творах мала чи не визначальну роль.

Висновки.

Перші чотири кантатно-ораторіальні твори Е. Елгара були написані композитором наприкінці стадії його творчої еволюції, яка визначена автором статті як «етап спроб». У них спостерігаються ті ж самі принципові тенденції, що і в оркестрових творах того часу: пошуковість, що має наслідком відсутність стійких стильових орієнтирів, та поступове накопичення композиторських засобів, рух до кристалізації стилю, пов’язаний, зокрема, з асиміляцією впливів Р. Вагнера. Саме останнє дозволило Е. Елгару вже наступного року після появи останньої з цих ранніх композиторських робіт (кантати

«Каратак») здійснити якісний стрибок, результатом чого стало віднайдення ним власної неповторної музичної мови, а також широке визнання його як композитора (в Британії та за її межами), чие ім'я після створення ним «Сну Геронтія» стало пов'язуватись із жанром ораторії, навіть попри те, що жоден із чотирьох розглянутих в статті ранніх вокально-оркестрових творів не має цього жанрового найменування. У цьому контексті кантата «Каратак» набуває особливого значення провісниці нового етапу творчої еволюції композитора, своєрідної зв'язки-«модуляції на одному звуці» – прийому, що використаний і в цій кантаті, і в славнозвісному наступному творі, варіаціях «Енігма».

Вивчення ранніх кантатно-ораторіальних робіт Е. Елгара показує принципову єдність творчої еволюції композитора в цій сфері та в оркестровій музиці, їх синхронізованість на шляху до глибинно підготовленого (але ззовні «раптового») зростання рівня майстерності та успіху композитора в 1899–1900 роках.

Перспективи дослідження полягають у продовженні вивчення кантатно-ораторіальної спадщини Е. Елгара (зокрема ораторії «Сон Геронтія») і заради визначення її художніх особливостей, і заради відстеження подібності чи розбіжності розвитку оркестрової та кантатно-ораторіальної сфер творчості митця після 1900 року.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Adams, B. (2007). Elgar and the persistence of memory. In B. Adams (ed.), *Edward Elgar and His World*, (pp. 59–98). Princeton and Oxford: Princeton University Press [in English].
- Chandler, O. (2024). Tonality and (the) “Beyond”: Elgar’s Gerontius and String Quartet Piacevole. *Art, Music, and Mysticism at the Fin De Siècle: Seeing and Hearing the Beyond*, 213–230. <https://doi.org/10.4324/9781003247661-1> [in English].
- Elgar – His Music. (n.d.). (Scenes from the Saga of) King Olaf, op 30. <https://www.elgar.org/3olaf.htm> [in English].
- Holloway, R. (2005). The early choral works. In D. M. Grimley & J. Rushton (eds.), *The Cambridge Companion to Elgar*, (pp. 63–80). Cambridge: Cambridge University Press [in English].

- Kennedy, M. (1968). *Portrait of Elgar*. London: Oxford University Press [in English].
- Lysychka, O. (2024). *Edward Elgar's searches in composition: stages or creative evolution (on the basis of orchestral works)* [*Kompozytorski poshuky Edvarda Elhara: etapy tvorchoi evoliutsiyi (na materiali orkestrovykh tvoriv)*] (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- McGuire, C. (2007). Measure of a Man: Catechizing Elgar's Catholic Avatars. In B. Adams (ed.), *Edward Elgar and His World*, (pp. 3–38). Princeton and Oxford: Princeton University Press [in English].
- McVeagh, D. (2013). *Elgar the Music Maker*. Woodbridge: Boydell & Brewer Group Ltd. (Kindle Edition) [in English].
- McVeagh, D. (2001). Elgar, Sir Edward. In *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008709> [in English].
- Meadows, L. (2008). *Elgar as post-Wagnerian: a study of Elgar's assimilation of Wagner's music and methodology*. (Doctoral thesis). Durham University, Durham. <http://etheses.dur.ac.uk/2297> [in English].
- Parrott, I. (2003). Elgar: 'the first English progressive musician'. *The Elgar Society Journal*, 13(2), 5–9. <http://elgar.org/elgarsoc/wp-content/uploads/2014/04/Vol.-13-No.2-July-2003-Compressed.pdf> [in English].
- Rushton, J. (2005). In search of the symphony: orchestral music to 1908. In D. M. Grimley & J. Rushton (eds.), *The Cambridge Companion to Elgar*, (pp. 139–153). Cambridge: Cambridge University Press [in English].
- Smither, H. E. (2000). *A History of the Oratorio*. Vol. 4: The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press [in English].

Oleksandr Lysychka

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
Ph.D., senior lecturer at Department of Ukrainian and foreign music history
e-mail: aleksandrlisichka@icloud.com
ORCID iD: 0000-0002-2083-5553

Formation of Edward Elgar's cantata-oratorial works in the "stage of trials"

Statement of the problem. Oratorio is not a genre that was firstly adopted in British musical culture, unlike masque, yet it was a genre that was extremely

popular in Britain; furthermore, “on the continent” only in Germany oratorio gained importance comparable with that of Britain. it is quite natural that in Edward Elgar’s (1857–1934) creative evolution his orchestral-choir works are important both as an indispensable component of his outcome and as a material through which his formation as a composer can be traced.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the study is to illuminate establishment of cantata-oratorical genres of Edward Elgar on the beginning of his creative evolution, thus, on a “stage of trials”. Methods of research include comparative, genre, stylistic, biographical and intonation ones. Dissertation written by the author of this article gives periodization of orchestral outcome of the composer, defining the first stage as one ending in 1899–1900. The novelty of research of this article lies in studying of cantata-oratorical works by E. Elgar through the prism of author’s conception of composer’s evolution.

Research results. First four cantata-oratorical works were created by the composer at the stage of his creative evolution that was defined by the author of this article as “stage of trials”. Those works allow to reveal the same basic tendencies as the orchestral works of that time: principle of search, that has its consequences in the lack of stable style orienteers, and gradual accretion of compositional tools, movement to crystallization of style, connected, among others, with assimilation of the influence of R. Wagner. The latter allowed E. Elgar in the following years to take a qualitative leap, which resulted both in creation of a unique musical language and in his wide recognition as a composer (in Britain and beyond its borders). In this context, the cantata “Caractatus” acquires significance of the predictor of the new stage of creative evolution, some sort of “modulation performed on a single note”, a tool that he used both in this cantata and in a famous next work, “Enigma” variations.

Conclusion. Studying of early cantata-oratorical works shows a fundamental unity of Elgar’s creative evolution in this sphere and in orchestral music, them being synchronized on the way to profoundly prepared (while being seemingly “sudden”) growth of composer’s mastership and composer’s success in 1899–1900.

Keywords: Edward Elgar; cantata; oratorio; genre; style; Romanticism; creative evolution; libretto.

Стаття надійшла до редакції 5 травня 2025 року

УДК 78.071.1(410)(092):780.614.131

DOI 10.34064/khnum2-39.13

Шнирьова Анастасія Євгенівна

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

кафедри народних інструментів України

e-mail: shnyrovaanastasiiia@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-4807-4968

**«El Polifemo de Oro» Реджинальда Сміта Бріндла:
специфіка втілення програмного задуму**

Друга половина XX століття вважається реформаційною для гітарного мистецтва: формування нової генерації виконавців-віртуозів висвітлює проблему оновлення репертуару для цього інструмента, що сприяло зростанню зацікавленості цією сферою музики з боку композиторів та запровадженню новітніх технік письма в гітарних творах. У статті розглянуто першу додекафонну п'єсу для гітари «El Polifemo de Oro» британського композитора Реджинальда Сміта Бріндла, творчість якого майже не висвітлена в українському музикознавстві, що зумовлює новизну та актуальність нашого дослідження. Комплексний підхід до аналізу музичного тексту дозволив виявити глибокі зв'язки композиції Р. С. Бріндла з поемами Ф. Г. Лорки та сюжетом давньогрецького міфу про Поліфема, а також простежити шляхи реалізації оригінальної програми твору через використання техніки дванадцятизвучності і сонористичних ефектів.

Ключові слова: британська гітарна музика XX століття; «El Polifemo de Oro» Реджинальда Сміта Бріндла; давньогрецька міфологія; поезія Ф. Г. Лорки в композиторській інтерпретації; додекафонія; програмність.

Постановка проблеми.

XX століття в розвитку гітарного мистецтва Великобританії вважається знаковим, будучи пов'язаним із формуванням власних традицій гітарного академічного виконавства та оновленням репертуару для цього інструмента. Незважаючи на наявність класичного та романтичного репертуару, музика для гітари потребувала певних змін у її тембральних, звукових та динамічних параметрах.

Одним з представників британської композиторської школи ХХ століття є Реджинальд Сміт Бріндл, творчість якого відіграла важливу роль на етапі формування нового образу інструмента – модерністської гітари. З огляду на те, що опуси композитора наразі залишаються майже невідомими українському слухачеві, видається доречним звернути увагу на творчий доробок цього автора, ввести його у практично-наукову сферу вітчизняного музикознавства.

Актуальність нашого дослідження полягає у висвітленні важливих тенденцій композиторського письма другої половини ХХ століття на прикладі першої додекафонної композиції для гітари «*El Polifemo de Oro*», а також обумовлена зацікавленістю молодих виконавців творами, які все ще залишаються поза межами традиційного репертуару гітариста. **Новизна дослідження** полягає в аналізі способів та прийомів рокриття композитором звуковиражальних можливостей гітари завдяки використанню 12-тонової техніки при втіленні програмного задуму твору.

Останні дослідження і публікації. Звернемо увагу на те, що творчість С. Бріндла залишається майже невідомим явищем для сучасної української гітаристики. Це зумовлює звернення до іншомовних джерел у пошуках інформації. Слід підкреслити наявність досить розгорнутої та деталізованої «Автобіографії» композитора (Brindle, 1999; 2016). Її матеріали використовуються іншими авторами: британським журналістом та музичним критиком Г. Рікардсом (Rickards, 2003), американським гітаристом, професором А. Макледером (Machleder, 1998), який також аналізує додекафонну організацію твору. Цей напрям продовжено і в роботі канадського гітариста й композитора С. Субраманьяна (Subramanian, 2009), у статті якого біографічні дані композитора доповнюються аналізом методу музичної композиції в «*El Polifemo de Oro*». Дослідник наголошує на використанні у творі «вільної серійності», аргументуючи це наявною взаємодією між серійною структурою твору та вільними тональними або сонористичними відхиленнями від неї. Автор зазначає, що композитор використовує різні форми серії протягом твору, накладаючи їх одна на одну,

порушуючи їх послідовність, доповнюючи їх діатонічними мотивами, що відносить стиль написання цього твору до вільної серійності.

Досить розгорнуто розглянуто композиторську манеру С. Бріндла в монографії професора Лондонського Королівського музичного коледжу О. Чендлера (Chandler, 2023), де висвітлено перехід С. Бріндла від тональної до атональної музики на прикладі аналізу творів для гітари-соло «*El Polifemo de Oro*» та «*Ten simple Preludes*». Аналіз «*El Polifemo de Oro*» як додекафонної композиції надано також у дисертації П. ЛеБланка (LeBlank, 1993). Усі вищезазначені матеріали було використано під час підготовки нашої статті. Вважаємо за необхідне їх залучення до вітчизняного наукового обігу, що сприятиме більш активному розповсюдженню творів С. Бріндла у виконавському середовищі. Ураховуючи ґрунтовну розробку науковцями питання додекафонії в «*El Polifemo de Oro*», зауважимо, що **метою нашого дослідження** є розкриття художньо-стилістичних особливостей, композиційних та виконавських аспектів твору С. Бріндла шляхом виявлення зв'язку між поетичними образами Ф. Г. Лорки та комплексом музично-виразних засобів п'єси.

Методологія дослідження. У статті використано комплексний підхід, який передбачає залучення таких методів, як *біографічний* для систематизації певних фактів життєтворчості С. Бріндла в контексті формування його композиторського стилю; *стильовий*, спрямований на розкриття специфіки авторської манери письма; *системний та структурно-функціональний* – для виявлення і систематизації елементів, що сприяють художній цілісності твору. Метод *інтонаційного* аналізу застосовується при розгляді інтерваліки серії з погляду її виразних можливостей, спрямованих на втілення образного змісту і програмного задуму твору.

Викладення основного матеріалу дослідження.

Творчий шлях Реджинальда Сміта Бріндла (1917–2003) – британського композитора та письменника – від початку скеровувало його

бажання вивчати музику¹. З дитячого віку композитор цікавився грою на фортепіано, кларнеті, саксофоні та гітарі, але згодом відчув своє покликання у мистецтві композиції. Опанувавши гру на гітарі на достатньо професійному рівні, композитор поринув у світ джазу, що захоплював його з дитинства. Руйнівним чинником для творчих планів композитора стала Друга світова війна. І все ж, навіть під час служби військовим інженером у Північній Африці та Італії, він почав створювати композиції для гітари – інструмента, яким володів найкраще. Після закінчення служби в 1947 році починається професійне становлення С. Бріндла в коледжі Північного Уельсу в Бангорі (Велика Британія). Вдосконалювати свою композиторську техніку він продовжив в італійській Академії Санта-Чечилія (1949), у найвидатнішого композитора-додекафоніста XX століття Луїджі Даллапикколи (1904–1975) та Ільдебрандо Піццетті (1880–1968). Рішення С. Бріндла продовжувати освіту саме в Італії було зумовлено рядом причин. По-перше, Італія приваблювала його як країна-носіє музичних традицій, колиска європейської культури. По-друге, наприкінці 1940 років італійська музична культура увійшла до кола інших (французької, німецької), які просували ідеї серійної музики, авангардних технік². Британська музика в першій половині XX століття позначена більш консервативними тенденціями, спрямованими насамперед на ідентифікацію свого, національного в музиці, визволення від пізньоромантичного впливу австро-німецької традиції. Набуваючи композиторського досвіду під керівництвом Л. Даллапикколи, через кілька уроків оркестровки С. Бріндл вирішив, що повинен оволодіти 12-товою

¹ Творча біографія композитора подається узагальнено на основі таких матеріалів: «Автобіографія» С. Бріндла (Brindle, 1999, 2016); дисертації С. Субраманьяна (Subramanian, 2009) та П. ЛеБланка (LeBlank, 1993).

² Нагадаємо, що просування творчих ідей Другої віденської школи пов'язане з ім'ям Рене Лейбовіца, чия книга-опис додекафонної техніки А. Шенберга була надрукована в Парижі у 1947 році, що викликало відродження інтересу до неї в європейській музичній практиці та сприяло розвитку другої хвилі авангарду.

технікою³. Формування творчої особистості С. Бріндла в контексті впливів італійської сучасної музики пояснює той факт, чому він, британець, став членом італійської додекафонічної спільноти «*Scuola Dodecafonica*» разом із Бруно Бартолоцці (1911–1980), Сільвано Буссотті (1931–2021) та Альваро Компані (1931–2022). Під впливом активної участі в житті «*Scuola Dodecafonica*» творчість композитора зазнала радикальних змін та значного розширення у масштабах, що знайшло відображення в серії оркестрових творів у 12-тоновій техніці: «*Variations on a Theme by Dallapiccola*» (1955), «*An Epitaph for Alban Berg*» (1956) та «*Symphonic Variations*» (1957) (Rickards, 2003).

Творчість Р. Бріндла умовно розподіляють на три етапи: *ранній* – тональний (до 1951), *зрілий* – серійний / додекафонний (до 1970) та *пізній* (до 1998), коли композитор, вільний від стилістичних обмежень, створював композиції для інструментів, якими володів професійно – гітари та органа (детальніше про це у Somigli, 2011). Саме *ранній (тональний)* період виділяється тим, що, починаючи від 1944 року, з'являються твори тільки для гітари: «*Фантазія I*» (1944), «*Серенада I*» (1944), «*Варіації на тему трьох предметів*» (1944), «*Chittareo*» (1945), «*Хорал та прелюдія*» (1945), «*Куранта*» (1945), «*Контрапунктичний етюд*» (1945), «*Вправи та арпеджіо*» (1945), «*Фантазія II*» (1945), «*Фантазія-пассакалья*» (1945), «*Ноктюрн*» (1946), «*Скерцо*» (1946), «*Серенада II*» (1946).

Для *зрілого (серійного)* періоду С. Бріндла характерний вплив науки, наукової фантастики, про що свідчать навіть назви творів: «*Космос*» (1959) для оркестру, «*Поклон Герберту Уеллсу*» (1960) для оркестру, «*Андромеда*» (1966) для флейти соло, «*Auriga*» (1967) для ударних інструментів. Цей період відзначений створенням першої

³ Необхідно зазначити, що спілкування С. Бріндла з Л. Даллапикколою почалося раніше. Перша його спроба відбулася за часів навчання британського композитора в коледжі, але тоді ідеї нової музики здалися йому дуже складними та не знайшли відгуку у його власній творчості. Друга спроба навчання у Л. Даллапикколи (у 1949) була свідомим рішенням Бріндла щодо засвоєння ним новітніх композиторських технік.

редакції «*El Polifemo de Oro*» (1956), після складання якого композитор «не написав жодної роботи для гітари соло до 1970 року» (Greene, 2011: 49). Пізній («вільний») етап характеризується поверненням до написання композицій для гітари та появою *П'яти сонат*. Перерву в створенні нових опусів для цього інструмента Бріндл пояснює змінами, які відбувалися в його композиторській творчості у зв'язку із засвоєнням 12-тонової техніки письма. На той час, на думку композитора, «такий репертуар та гітара були несумісні» (Greene, 2011: 52). Одним з яскравих творів останнього періоду творчості Бріндла вважається його Друга симфонія «*Veni Creator*» (1989).

Гітарна творчість композитора вперше досягла свого піку у «*El Polifemo de Oro*» (1956), творі, який став популярним після інтерпретації його Джуліаном Брімом у 1966 році. Первісно опус мав підзаголовок – «*Quattro frammenti per la chitarra*» / «Чотири фрагменти для гітари». Опублікована вперше версія твору була відредагована Альваро Компарі / Alvaro Compari (1931–2022), відомим флорентійським гітаристом, учнем Сеговії та композитором.

У 1981 році твір зазнав нової редакції, яка, за визначенням композитора, «анулювала попередню» (Brindle, 1981). Попри це, у виконавській практиці розповсюджені обидва авторських варіанти, про що свідчать записи на інтернет-платформах (див. Julian Bream – *El Polifemo de Oro*, n.d.; *El Polifemo de Oro full version by Reginald Smith Brindle performed by Sheldon Arvay*, n.d. [редакція 1981 року]).

Прем'єрне виконання твору відбулося в 1966 році на одному із сольних концертів Джуліана Бріма на Альдебурзькому фестивалі музики та мистецтв. У перекладі з іспанської «*El Polifemo de Oro*» означає «Золотий Поліфем», що відсилає нас до давньогрецького міфу про Поліфема – сина Посейдона і морської німфи Тооси, де величний циклоп представлений як люта істота, що втілює потужну первісну силу й наводить жах на всіх, хто наважується перетнути його шлях. Дикий характер зробив Поліфема антагоністом легендарного Одиссея в епосі Гомера «Одіссея».

Образом Поліфема композитор надихнувся під впливом поем Г. Лорки «*Adivinanza de la Guitarra*» («Загадка гітари») та «*Las Seis Cuerdas*» («Шість струн»). Для розкриття суті програми музичного твору необхідно звернутись до віршованого тексту Г. Лорки.

«*Adivinanza de la Guitarra*» / «Загадка гітари»⁴

En la redonda \ На круглому
encrucijada, \ перехресті
seis doncellas \ шість дівчат
bailan. \ танцюють.

Tres de carne \ Три з м'яса
y tres de plata. \ і три із срібла.

Los sueños de ayer las buscan \ Вчорашні мрії їх шукають,
pero las tiene abrazadas \ але їх тримає, обіймаючи,
un Polifemo de oro. \ золотий Поліфем.

¡La guitarra! \ Гітара!

«*Las Seis Cuerdas*» / «Шість струн»

La guitarra, \ Гітара
hace llorar a los sueños. \ змушує мрії плакати.
El sollozo de las almas perdidas \ Ридання загублених душ
se escapa por su boca redonda. \ виривається через круглий рот.
Y como la tarántula \ І як тарантул,
teje una gran estrella \ плете велику зірку
para cazar suspiros, \ полює на зітхання,
que flotan en su negro \ що плавають у своїй чорній
aljibe de madera. \ дерев'яній цистерні.

У колі прихильників поезії іспанського автора можна зустріти таке трактування метафор у поемі «Загадка гітари»: уподібнення резонаторного отвору гітари «круглому перехрестю», шести струн –

⁴ Поетичні тексти запозичено з інтернет-ресурсу *All Poetry* (Lorca, n.d., *Adivinanza De La Guitarra*; Lorca, n.d., *Las Seis Cuerdas*). Переклади здійснено автором дослідження.

«шести дівчатам із м'яса та срібла», з яких перші три – жильні (що використовувалися в давнину), інші три – з металевою обмоткою. У рядках «вчорашні мрії їх шукають, але їх тримає золотий Поліфем» опис гітари доповнюється образом чарівного звуку, який наче окутує слухача невловимими, швидкоплинними співзвуччями. У преамбулі до твору композитор звертає увагу на символізм та сюрреалістичність образів поетичного твору, зазначаючи: «Лорка приписує гітарі окультну силу, знову і знов повертаючись у своїх віршах до образу її струн, що розпростерті як руки Поліфема, або нагадують “велику зірку” павутини тарантула⁵, що чекає захоплення наших зітхаючих душ у своїй чорній дерев'яній цистерні» (Brindle, 1981: 1). Таке сприйняття поетичного образу від самого початку налаштовує на те, що музична композиція має бути наділена різноманітними звуковими ефектами – імітаціями образів, народжених поетичним текстом. Мартін Бест, англійський концертний гітарист, вважає, що «*El Polifemo de Oro*» «складна музика – її важко і грати, і розуміти <...> при першому прослуховуванні, ймовірно, вона спантеличить середнього слухача, але з огляду на “відкритий розум” її художні переваги будуть поступово розкриватися самі» (Best, 1963: 18). Вірогідно, це пояснюється тим, що наведена композиція є першою серед створених для гітари у 12-тоновій техніці.

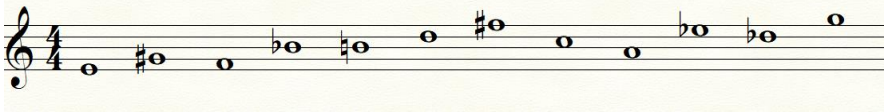
Зовні твір організовано як циклічний, що побудований на чергуванні чотирьох контрастних за темпами і характером фрагментів-частин: 1 – ***Ben Adagio***; 2 – ***Allegretto-Lento***; 3 – ***Largo***; 4 – ***Ritmico e vivo-Molto vivo***. Його логіка (на кшталт сонатно-симфонічного циклу) розгортається від активної, насиченої контрастами атмосфери першого розділу, через танцювальність другого і медитативність третього, до жвавого фіналу, у якому сконцентровано спектр образів усієї п'єси. Також можна побачити риси *quasi*-сонатної форми, логіка якої простежується в такому функціональному співвідношенні частин, як:

⁵ Під великою зіркою розуміється резонаторний отвір інструменту, а чорною дерев'яною цистерною – його корпус.

Ben Adagio – експозиція, *Allegretto-Lento* та *Largo* – розробка, а *Ritmico e vivo* – реприза, у якій розділ *Molto vivo* відіграє функцію коди. Однак, незважаючи на контраст фрагментів, уся п'єса сприймається як єдина композиція в контрастно-складовій формі.

Основою твору є 12-тонова серія (Приклад 1).

Приклад 1. С. Бріндл «*El Polifemo de Oro*». Серія твору.⁶



Її характерною ознакою стає поєднання інтервалів терцій, секунд, кварт, кожен з яких представлений своїми різновидами: *терції* – малою (3)⁷, великою (4); *секунди* – малою (1), великою (2), збільшеною (3); *квати* (5) або *тритони* – збільшеною квартою, зменшеною квінтою (6). Особливу увагу композитор приділяє звукам *e*, *b* (1 та 4 тони серії). Таке враження складається внаслідок їх частого використання у фактурі твору.

Сполучення інтервалів вже в самій серії породжує подвійний ефект: дієвості, цілеспрямованості (квати, тритони) та пом'якшення гостроти дії (терції). Проекцією цього стає і музична фактура твору в цілому, надаючи йому, з одного боку, напруженості й войовничості, з другого – відтінків ліричності. У першому фрагменті *Ben Adagio* вже на самому його початку серію викладено у вигляді акордової вертикалі. Зіставлення двох акордів, перший з яких базується на поєднанні терції і тритону, а другий – на сполученні малої та великої терції, створює ефект напруги та її розрядження. Перший такт стає дуже важливим як з погляду формування емоційної програми твору, так і

⁶ Музичні приклади наведено за нотним виданням: Brindle, 1981.

⁷ Для кращого розуміння в тексті наведено разом із традиційним і таке позначення інтервалів, яке використовується у 12-тоновій музиці, де вони вираховуються в півтонах, а не в ступенях.

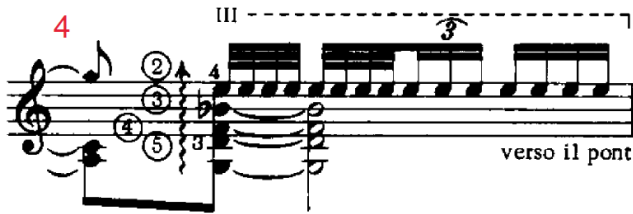
з погляду презентації в ньому конструктивного принципу, що буде діяти протягом усієї п'єси. Присутній тут ефект острівка тональної музики (t^3_5 *h-moll*, *e-moll*) серед атональності неодноразово буде виникати протягом п'єси (I: тт. 1 та 14 – *h-moll*; III: тт. 17–18 – *e-moll*). Подальше викладення музичного матеріалу **Ben Adagio** спиратиметься саме на чергуванні терцій, кварт і тритонів, що стає певним інтонаційним кліше цієї п'єси. Упровадження ж тритонів, надаючи загальної войовничості характеру музики, посилюючи інтонаційну напруженість, сприймається як пряма характеристика Поліфема. Звуки серії проходять у прямій послідовності на початку твору. Проте протягом композиції серія не завжди застосовується в повному вигляді. Композитор часто подає її лише фрагментарно, використовуючи частину ряду. Також неодноразово серія подається у вигляді акордів та в інших регістрах, проте її структура зберігається.

Основу першого фрагменту складає драматичний контраст – зіткнення двох образів, ліричного та войовничого, для кожного з яких композитор знаходить своє музичне втілення. Їхня взаємодія буває настільки тісною, що іноді важко виокремити межі кожного з них. Для ліричного показова більш індивідуалізована лінія мелодичного рисунка верхнього голосу, який сприймається як провідний на цьому відрізку музичного тексту – звідси виникають алюзії на гомофонний тип викладення. Ліричну природу образу підкреслено використанням натуральних флажолетів та прийомом *portamento*. Перші додають легкості й польотності, а гітарне *portamento*, що являє собою ковзання на одній струні, створює ефект «містеріальності» та надає звучанню меланхолійності. Сукупність згаданих прийомів занурює слухача у сферу медитативності. Також має значення і зафіксована в тексті аплікатурна позначка щодо видобування звуків у «X»-позиції на грифі, що породжує більш закритий звук, тембральне забарвлення якого має підкреслити його «магнетизм». Відлуння першої теми виникає і в третьому фрагменті (тт. 2–3, 11–12).

Другий образ наче втілює люту силу Поліфема, що підкреслено використанням дисонуючих акордів із прийомом гри *arpeggio*. Це

додає звучанню певної агресії. Характеристику жорстокості героя доповнюють репетиції на одному звуці в характерному ритмічному викладенні (Приклад 2).

Приклад 2. С. Бріндл «*El Polifemo de Oro*» (*Ben Adagio*, т. 4).



Цей музичний матеріал неодноразово з'являється протягом твору, хоча і у трансформованому вигляді, що дає підстави умовно називати його «темою Поліфема»⁸. Наприклад, він кілька разів використовується в III фрагменті (тт. 6, 8, 15, 17, 27, 28) і тричі – в IV-му (тт. 35, 37, 47). Крім ритму, важливу роль у створенні цього образу відіграють такі прийоми, як *pizzicato* та *vibrato*, які у поєднанні з низькою теситурою додають звучанню важкості.

Оскільки гітара є камерним інструментом та має невеликий динамічний діапазон, композитор підкреслює різницю образів одночасним використанням тембрових контрастів. На це в музичному тексті вказують позначки *tastiera* / «на грифі» (що надає більш м'якого звучання) та *ponticello* / «у підставки» (навпаки, надає звуку відкритості та гостроти) (наприклад, I фрагмент, т.1).

Ритмічну природу першого фрагмента визначає чергування складних ритмічних фігур – поєднання 16-х із 32-ми в різних угрупованнях (тріолі, квінтолі, пунктир). Ритмічні малюнки мають тенденцію варіюватися в кожному такті. Розвиток музичного мате-

⁸ Умовність пов'язана з тим, що, за правилами 12-тонової композиції, серія не є темою. Але збереження за контрастними образами їхньої усталеної музичної характеристики протягом усіх частин твору надихає на використання терміна зі сфери класико-романтичного мислення.

ріалу протягом частини долає тактові бар'єри: залігована остання доля попереднього такту продовжується подальшим розгортанням музичного матеріалу. Композитор використовує прозору фактуру, що дає змогу простежити нашарування голосів, з якого народжуються акордові «плями». При головному темпі *Ben Adagio* композитор активно застосовує агогічні відхилення – *accelerando*, *rallentando*, *ritenuto*, що приводить до певної дезорієнтації слухача в музичному просторі та водночас підкреслює містичність і загадковість звукообразів, закладених у програмі твору.

У другому фрагменті – *Allegretto* – представлена інша емоційна сфера: більш схвильований характер реалізовано через безперервний рух 16-ми тривалостями. Переважання ритмічної фігурації після акордовості попереднього фрагменту породжує настрій занепокоєності, стурбованості, який посилюється завдяки інтерваліці. Застосовуючи ключові інтервали серії – кварту, терцію та секунду, композитор фокусує увагу переважно на малій секундні у низхідному русі, багатократно її повторюючи. Використовуючи гомофонно-гармонічну фактуру, він «маскує» саму серію, розбиваючи її на елементи в різних голосах. Ці короткі репліки перериваються стрибками в нижньому голосі на тритон угору. Дисонантну напругу мелодичної лінії підтримує звук A^3 у басовому голосі, що відіграє роль педалі завдяки розташуванню на відкритій струні.

Можна припустити, що образ безперервного руху, відображений у звуковому потоці 16-ми, кореспондує із другою строфою вірша Лорки, взятого композитором за основу свого твору, про «шість дівчат, які танцюють». Порівняно з першим фрагментом, *Allegretto* відзначено структурованістю ритмічної організації, що знаходить вираження у чіткій побудові музичної фрази (це графічно позначено автором у нотах). Якщо порівняти фрази між собою, можна побачити цікаву закономірність: кожне наступне проведення музичного мотиву супроводжується зміною його звуковисотності – він звучить секундою нижче попереднього. Таким чином, уся музична тканина «рухається» в діапазоні від e^5 до ais^3 . Це приводить до зменшення

загальної напруги та може сприйматись як прояв емоційної еволюції образу головного героя: від могутності і безстрашності до зворушливості й доброзичливості. Однак при цьому виявляється і суперечливість його натури: через раптове перебивання сталого руху контрастним епізодом, в якому змінюється фактура, панують динамічні спалахи – *f ruvido* (*зрубо*) та різке *ff* та *sf* (тт. 33–37), застосовано агогіку (тт. 37–39, *a tempo*, *accelerando*, *poco trattendo*, *lento*, Tempo I). Це сприймається як ілюстрація загострення подій міфологічного сюжету. Кода, повертаючи безперервний потік 16-ми, відзначена рисами оновлення. Крім уже знайомих секундових репетицій, тут з'являється (на самому початку, тт. 44–45) мотив-монодія з ламаною мелодичною лінією, у чому можна вбачати своєрідне передчуття фіналу п'єси.

Медитативний характер третього фрагменту «*El Polifemo de Oro*» визначається вибором темпу *Largo*, композиторською ремаркою *ben cantato*, використанням флажолетів та утриманням єдиного динамічного відтінку *mf*. Створенню відчуття статичності сприяє і вибраний автором композиційний принцип – повторення тематичного матеріалу: структурно третя частина вибудовується як триразове проведення початкової «теми», яке завершується умовною кодою. При цьому перше та друге проведення ідентичні (по дев'ять тактів кожне), а третє – варійоване (10 тактів, додані флажолети, інтонаційні зміни).

Вже в першому такті напружена емоційна атмосфера реалізована у низхідному ході – ↓ зб. 4 (6) + зб. 1 (1) (фонічно сприймається як м. 2). У другому і третьому тактах простежується запозичення мотивних блоків з першого розділу твору – *portamento* з використанням флажолету на верхній ноті (*gis-d*), що надає звучанню ліричного відтінку. У шостому та восьмому тактах з'являється вже знайома ритмічна фігура (умовно названа нами «лейтмотивом Поліфема» – втілення його люті), яка в нотному записі відображена у вигляді групи з чотирьох 32-х та тріолі 16-ми. Це сприяє виникненню діалогічної ситуації між двома образами, контрастними

за своєю суттю. У цілому в *Largo*, як і в попередніх фрагментах п'єси, простежується переважання тритонів та секунд серед інших інтервалів. Насиченість ними всієї музичної фактури стає звуковою демонстрацією емоційного стану самотності головного персонажу. Повтор тематичного матеріалу у цьому розділі стимулює постійний пошук виконавцем тембральних та динамічних барв інструмента для досягнення різноманітності інтерпретації. Відсутність у композиторському тексті тембральних позначок дає музиканту можливість продемонструвати власне художнє бачення цього розділу. Прийом *tamburo* із застосуванням флажолетів в останньому такті може сприйматися як своєрідна рефлексія на тему буття і самотності Поліфема.

Цей емоційний стан раптово переривається початком фіналу – *Ritmico e vivo*. Його основу складають мотиви із попередніх фрагментів п'єси, що вибудовує смислову арку між початком та кінцем твору. Одразу в першому такті композитор вводить позначку *sf* на початковому акорді, підтримуючи напругу штрихом стакато й акцентом у баса. Після більш урівноваженого попереднього розділу це сприймається як різке зростання тривоги, асоціюючись із могутнім образом Поліфема. Ритмічною закономірністю фрагменту стає відсутність регулярної акцентності, чому сприяє використання синкоп, зміщення акцентів із сильної долі на слабку в умовах зміни розміру майже в кожному такті. Ламані висхідні пасажі у стрімкому темпі надають драматизму, стаючи додатковим засобом характеристики первісної сили головного персонажу. Основними ритмоформулами цього фрагменту є пунктирний ритм, тріолі, ритмічний малюнок лейтмотиву Поліфема, вже відомий з попередніх фрагментів твору. Динаміка коливається від *mf* до *f*, проте для підкреслення деяких реплік використовуються *subito p*, *ff*, *sf* та акценти. Застосування композитором цих звукових прийомів створює ефекти коротких «спалахів», контрастних основному музичному матеріалу. Це робить фактуру фрагменту художньо збагаче-

ною та дозволяє віднайти власні виконавські засоби передачі образної сфери, вибудовуючи драматургічну лінію.

Висновки.

Узагальнюючи вищесказане, ще раз підтвердимо оригінальність твору «*El Polifemo de Oro*» Р. С. Бріндла та його інноваційність для гітарного репертуару середини ХХ століття. 12-тонова техніка сприяє насиченню композиції алюзіями та асоціаціями, що народжуються під впливом поетичних образів Г. Лорки. Створений поетом образ міфічного героя Поліфема, який асоціюється із величчю, стародавньою містичною силою, жорсткістю та нещадністю, використовується як метафора для характеристики тембрової магії гітари, що підкоряє слухачів. У творі Бріндла відсутність прямих референцій, що пов'язують його із сюжетом античного міфу, з одного боку, позбавляє п'єсу ілюстративної програмності, демонструючи пошук композитором таких інтонаційно-ритмічних і тембрових засобів, штрихової палітри, що були б максимально спрямовані на повне розкриття гітарного потенціалу. З другого – використання контрастів динаміки і темпів, утримання протягом усіх чотирьох фрагментів наскрізних інтонаційно-ритмічних блоків на кшталт «лейтмотивів» створює умовний музичний сюжет, у якому відбиваються різні відтінки настрою міфологічного героя. Цьому сприяє підкріплення інтонаційно-гармонічного пласта фактури різноманітним тембральним прийомом гри, що породжують сонористичні ефекти: *tastiera*, *ponticello*, *coll'ungchia al ponticello*, *naturale*, *echo*, *tamburo*, *glissando*. Головною метою виконавця стає досягнення цілісності втілення музичної ідеї та її розвитку через використання прийому варіювання (інтонаційного, ритмічного). Серію застосовано таким чином, що в межах тотальної атональності зустрічаються тональні острівки. Це підтверджує висловлену іншими дослідниками думку про вільно трактовану серійність як принцип композиційної будови п'єси. Завдяки залученню розмаїття артикуляційних та художніх можливостей гітари композиторові

вдається значно розширити колористичний спектр інструмента, відкривши новий формат звучання гітарного репертуару.

Перспектива дослідження полягає в подальшому виявленні впливу композиторської творчості Реджинальда Сміта Бріндла на сучасний гітарний репертуар, а також обґрунтуванні проблематики сучасного гітарного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА / REFERENCES

- Best, M. (1963). *Guitar news*. Milano: G. Ricordi & C. [in English].
- Brindle, R. S. (1981). *“El Polifemo de Oro” for solo guitar*. Schott edition [in English].
- Brindle, R. S. (2016). Autobiography. URL: <https://smithbrindle.com/r-s-brindle-autobiography/> [in English].
- Brindle, R. S. (1999). Autobiography. URL: <https://www.musicweb-international.com/brindle/autobio25.htm> [in English].
- Chandler, O. (2023). Twelve-Tone Repertory for Guitar: Julian Bream and the British Serialists, 1956–1983. (Edited by N. Cornelius & J. Leathwood). *GFA Refereed Monograph Series*, vol. 4. Guitar Foundation of America [in English].
- El Polifemo de Oro full version by Reginald Smith Brindle performed by Sheldon Arvay (n.d.). <https://www.youtube.com/watch?v=qtNSq1-OexI> [in English].
- Greene, T. J. (2011). *Julian Bream’s 20th Century Guitar: An Album’s Influence on the Modern Guitar Repertoire*. (Master’s Thesis). University of California. Riverside [in English].
- Julian Bream - El Polifemo de Oro. (n.d.). <https://www.youtube.com/watch?v=bSgLcZha5QI> [in English].
- LeBlank, P. (1993). *Structure and performance of “El polifemo de Oro” for solo guitar by Reginald Smith Brindle* (D.M.A. diss.). University of North Texas. Denton, TX [in English].
- Lorca, F. G. (n.d.). Adivinanza De La Guitarra [Guitar Riddle]. *All Poetry*. https://allpoetry.com/Adivinanza-De-La-Guitarra#orig_8512699,%20.otitle_8512699 [in Spanish].
- Lorca, F. G. (n.d.). Las Seis Cuerdas [The Six Strings]. *All Poetry*. https://allpoetry.com/Las-Seis-Cuerdas#tr_8512695 [in Spanish].
- Machleder, A. (1998). Serialism and Poetry in Reginald Smith Brindle’s El Polifemo de Oro. *Ex tempore: A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music*, IX/1, 1-11. URL: <http://www.ex-tempore.org/ExTempore00/MACHLEDE.html> [in English].

- Rickards, G. (2003). Obituary: Reginald Smith Brindle. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/news/2003/oct/29/guardianobituaries.artsobituaries1> [in English].
- Somigli, P. (2011). *La schola fiorentina*. Sylvano Bussotti, Reginald Smith Brindle, Alvaro Company, Bruno Bartolozzi, Carlo Prosperi, Arrigo Benvenuti. [The Florentine school. Sylvano Bussotti, Reginald Smith Brindle, Alvaro Company, Bruno Bartolozzi, Carlo Prosperi, Arrigo Benvenuti]. Firenze [Florence]: Nardini Editore [in Italian].
- Subramanian, S. (2009). Pitch Structures in Reginald Smith Brindle's *El Polifemo de Oro*. *Ex-Tempore: A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music*, 14/2 (2009): 78–93. URL: <http://www.ex-tempore.org/subramanian.et.pdf> [in English].

Anastasiia Shnyriova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Ukrainian and Foreign Music History,
Lecturer at the Department of Folk instruments of Ukraine
e-mail: shnyrovaanastasiia@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-4807-4968

“El Polifemo de Oro” by Reginald Smith Brindle: specificity of implementation of the program plan

Statement of the problem. The 20th century in the development of the guitar art of Great Britain is significant and is associated with the formation of its own traditions of guitar academic performance. One of the representatives of the British composer school of the 20th century is Reginald Smith Brindle, whose composer creativity have an important role at the stage of forming a new image of the instrument – a modernist guitar. Due to the fact that the opuses of this composer now remain almost unknown to the Ukrainian audience, we see it appropriate to pay attention to the creative achievements of this author, to introduce him into the practical and scientific sphere of domestic musicology.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of our research is to reveal the artistic and stylistic features, compositional and performance aspects of S. Brindle's work by identifying the connection between F. G. Lorca's poetic images and the complex of musical and expressive means of the play. The research uses an integrated approach, which involves such methods as biographical that

contributes to the systematization of certain facts of the biography of S. Brindle in the context of the formation of his composer style; stylistic one aimed at revealing the specifics of the author's manner of writing; system and structural-functional to identify and systematize the elements that contribute to the artistic integrity of the work. The method of intonation analysis is used when considering the intervals of a series from the point of view of its expressive capabilities aimed at the embodiment of the art content and program design of the work. The novelty of the research lies in the analysis of the methods and techniques of the composer's discovery of the sound expressive capabilities of the guitar through the use of 12-tone technique in the implementation of the programmatic idea of the work.

Research results and conclusion. We can confirm the originality of R. Brindle's "*El Polifemo de Oro*" and his innovation for the guitar repertoire of the mid-twentieth century. The twelve-tone technique helps to reveal the symbolic content of the work, born under the influence of the poetic images of G. Lorca. The use of contrasting dynamics, tempo, retention throughout all four fragments of through intonation-rhythmic blocks, such as "*leitmotifs*" creates a conditional musical plot, in which various shades of the mood of the mythological hero are reproduced. This is facilitated by the reinforcement of the intonation-harmonic layer of the texture with a variety of timbre receptions-effects: *tastiera*, *ponticello*, *coll'unghia al ponticello*, *naturale*, *echo*, *tamburo*, *glissando*. Thanks to the involvement of a variety of articulation and artistic possibilities of the guitar, the composer managed to maximally reveal the color of the instrument, opening a new format for the sound of the guitar repertoire.

Keywords: British guitar music of the 20th century; Reginald Smith Brindle; "*El Polifemo de Oro*"; ancient Greek mythology; poetry by F. G. Lorca in composer interpretation; dodecaphony; program of the work.

Стаття надійшла до редакції 11 травня 2025 року

УДК 780.643.2.082.4:785(4)
DOI 10.34064/khnum2-39.14

Хань Вей

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: 42396745@qq.com
ORCID iD: 0009-000528-1950

Концерт для саксофона в системі жанрів європейського інструментального мистецтва: типологічний аспект

У фокусі дослідницької уваги – найпопулярніший жанр європейської музичної культури, що є способом виконавського самоствердження і концептуалізації мислення композиторів. Жанрово-стильовий та структурний аналіз типологічних процесів саксофонного мистецтва, а також виконавське розуміння його специфіки виявили три модифікації академічної європейської моделі: концерт у джазовому стилі, авангардний, нефольклорний. Запропонована типологія зумовила новизну отриманих результатів дослідження. Схарактеризовано жанрову систему саксофонного мистецтва: від концертних мініатюр та крупних п'єс (фантазія, варіації, дивертисмент) до циклічних композицій (соната, концерт). У висновках зазначено, що відповідність новим теоріям звука й «бум» навколо нового тембрового амплуа значною мірою посприяли досягненню саксофоністами інноваційної планки європейського інструменталізму саме в жанрі сольного концерту – обумовленого органікою інструмента «мислення музикою» (якщо розвивати ідею В. Москаленка).

Ключові слова: інструментальне мистецтво; саксофон; виконавство; композиторська творчість; концерт; європейська академічна традиція; стиль джазовий; авангардний; неофольклорний.

Постановка проблеми.

Сучасне жанрово-стильове розмаїття академічного саксофонного виконавства сягає своїм корінням другої половини XIX століття. На тлі сталої західноєвропейської традиції музикування на дерев'яних духових (кларнет, флейта, меншою мірою гобой) саксофонне мистецтво стрімко набувало власних обертів, формуючи оригінальний

звуковий образ інструмента. Серед усталених жанрів європейської традиції «флагманом» виступив сольний інструментальний концерт. Його лідерство було безперечним, оскільки насамперед у концерті синтезувався виконавський досвід тогочасних віртуозів. Однак порівняно з концертами для фортепіано, струнних або духових інструментів, саксофонний концерт є наймолодшим представником європейського інструментального мистецтва.

Поява саксофона збігається з періодом розквіту західноєвропейського інструменталізму доби Романтизму. Зусиллями Й. Брамса, К. Сен-Санса, П. Гіндеміта, Р. Штрауса, Ф. Данці закладався міцний фундамент жанрової традиції сольного духового концерту, позначеного домінуванням віртуозності в трактуванні інструмента. Згодом цей спільний досвід європейського інструменталізму серйозно вплине на формування академічного виконавства на саксофоні. Як пише Д. Зотов, «... становлення європейської музичної традиції Нового часу пов'язане з активною діяльністю видатних митців. У цей час вироблялися нові підходи до використання відомих інструментів і незвичної реалізації їх акустичних можливостей. Як наслідок, європейське академічне мистецтво збагатилося найкращими зразками, які стали еталоном для формування високопрофесійних шкіл інструментального виконання» (Зотов, 2016: 321).

У 1858 році Жан-Батіст Сінжеле (J. B. Singelée) написав Концертино для саксофона, заклавши таким чином першу цеглину у фундамент подальшого розвитку жанру саксофонного концерту, який вже у першій половині XX століття переживає свій справжній розквіт. Утім жанрове-стилістичне багатство саксофонного концерту поки що не отримало системного висвітлення під кутом зору приналежності до загальноєвропейської інструментальної традиції, попри те, що в українському музикознавстві з'явилося кілька дисертацій, у яких розглянуто специфіку концертного виконавства (Крупей, 2006; Ван Хаоюань, 2024; Максименко, 2018; Зотов, 2016), у тому числі його джазову «гілку» (Чжан Чі, 2023; Р. Стецюк, 2025). Отже, у фокусі уваги в цьому дослідженні – найпопулярніший і надскладний

жанр європейської музично-інструментальної культури, що постає як самодостатній спосіб виконавського самоствердження та концептуалізації композиторського мислення. Діалектика пізнання загального та особливого зумовила вибір *теми, актуальність* якої полягає у відсутності типологічних уявлень про долю концерту для саксофона як складової мистецтва гри на духових інструментах у Західній Європі – від витоків до сучасності (з урахуванням світового та українського досвіду).

Мета статті – змодельовати типологічні процеси розвитку концерту для саксофона в європейській інструментальній традиції на ґрунті періодизації жанру в широкому історико-стильовому контексті.

Останні дослідження і публікації. На перший погляд, вивченню жанрової моделі сольного концерту для дерев'яних духових (зокрема для саксофона) присвячена достатня кількість праць, серед авторів яких – Б. Бойко (2025), Ван Хаоюань (2024), Д. Максименко (2018), В. Мартинова (2019), Лі Юйсюань (2022), Тао Цзинь (2023), Н. Яропруд (2024). Виконавська специфіка гри на саксофоні розглянута в публікаціях М. Крупєя (2006), А. Гладких (2011), Д. Зотова (2016), В. Чурікова (2019), Чжан Чі (2023), Р. Стецюка (2025). Втім мистецтво саксофоніста в контексті загальноєвропейського інструменталізму висвітлено фрагментарно, тому типологічні процеси (жанрові, мовно-стильові, виконавські) залишаються у фокусі уваги дослідників та практикуючих музикантів.

Методологія дослідження. Оскільки автор є концертним виконавцем-саксофоністом, розгляд вибраного матеріалу відбувається у взаємодії історичного, жанрово-стильового і структурного підходів із перевагою виконавського аналізу композиторського тексту, що інтерпретується.

Наукова новизна дослідження. Вперше в українському музикознавстві запропоновано внутрішньожанрову типологію концертів для саксофону в єдності виконавського запиту та композиторської реалізації в європейській практиці ХХ століття.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Композиторська спадщина для саксофона є доволі об'ємною й охоплює різні жанри і стилі. Характеризуючи сімейство новостворених музичних інструментів¹, Г. Берліоз писав: «Ці нові голоси оркестру мають надзвичайно рідкісні дорогоцінні якості. М'який та проникливий верхній регістр, повний та об'ємний нижній, їхній середній регістр має щось дійсно глибоко експресивне» (Berlioz, 1882: 233) (*переклад автора – Х.В.*). Починаючи з 1844 року, саксофон поступово залучається композиторами (у тому числі Г. Берліозом) до складу симфонічного оркестру; разом з цим з'являються на світ і перші сольні композиції. Із плином століття жанрова система саксофонного репертуару поступово розширялася від концертних мініатюр до масштабних симфонічних полотен. Із найбільш усталених слід виокремити жанрові моделі, напрацьовані і відшліфовані талантом кількох генерацій музикантів-віртуозів, зокрема:

❖ **фантазію** – «Фантазія з блискучими варіаціями» Ж. Ж. Кастнера (J. G. Kastner, Франція), Фантазія та «Пасторальна фантазія» Ж. Демерссемана (J. Demersseman, Франція), Фантазія Ж.-Б. Сінжеле (J. B. Singelée, Бельгія), Фантазія Е. Вілла-Лобоса (H. Villa-Lobos, Бразилія);

❖ **варіації** – «Венеціанський карнавал» та «Карнавал у Венеції» Ж. Демерссемана (J. Demersseman, Франція), «Блискучі варіації» Ж. Ж. Кастнера (J. G. Kastner, Франція), «Хорал з варіаціями» В. д'Енді (V. d'Indy, Франція);

❖ **дивертисмент** – Р. Бутрі (R. Boutry, Франція), П. М. Дюбуа (P. M. Dubois, Франція), А. Юяма (A. Yuyama, Японія), Ч. М. Леффлер (C. M. Loeffler, США, «Іспанський дивертисмент»);

❖ **соната** – Ж.-М. Леклер (J. M. Leclair, Франція), Ф. Декрюк (F. Decruck, Франція), П. Крестон (P. Creston, США), «Fuzzy Bird» Т. Йосімацу (T. Yoshimatsu, Японія), Ф. Вудз (P. Woods, США);

¹ А. Саксом було розроблено близько 14 різновидів саксофона, з яких лише вісім офіційно затверджені патентом від 21 березня 1846 року. Берліоз в трактаті «Про інструментовку» виокремив лише 6 його різновидів.

❖ **камерні ансамблі** – Тріо для фортепіано, альту та тенор-саксофона П. Гіндемита (P. Hindemith, Німеччина), Квартет Ж. Абсіля (J. Absil, Бельгія), «Вальс на двох» Дж. Гершвіна (G. Gershwin, США);

❖ **концертні п'єси** – «Експромт і танець» та «Арія» Е. Боцца (E. Bozza, Франція), «Українські витинанки» Л. Колодуба (Україна), «*Homo ludens*» В. Рунчака (Україна), «Чардаш» П. Ітюрральде (P. Iturralde, Іспанія), «Легенда» Ф. Шмітта (F. Schmitt, Франція), «Джунгли» К. Лоба (C. Lauba, Франція).

У 20 роки ХХ століття вектор становлення саксофонного мистецтва значною мірою змістився в новонароджене джазове виконавство, у якому він у найкоротший термін досяг вершин популярності, і цей факт не міг не позначитися на стильовій якості концертних творів. Однак уже в другій половині ХХ століття саксофон переживає «вторинну академізацію», за виразом М. Крупця (Крупей, 2006: 18). Тогочасні виконавці свідомо скеровували свій пошук на синтез мовно-стильових елементів академічного та естрадно-джазового музикування. Отже, з того часу відбувається процес *інтеграції* двох стильових напрямів, що поєднують в собі практично всі наявні здобутки саксофонного мистецтва. Найяскравіше цей синтез проявився у творчості таких композиторів, як В. Бенсон (W. Benson, США), В. Оякяяр (V. Ojakäär, Естонія), О. Негруца (Україна / Молдова). Зауважимо, що, попри намічену тенденцію, саксофонні концерти у джазовому стилі становили радше виняток, аніж повноцінне «відгалуження» жанру сольного концерту (із симфонічним оркестром).

Для глибшого розуміння історичної еволюції концерту для саксофона окреслимо його періодизацію. *Перший* період (1930–1940) характеризується становленням жанру. Власні виразні якості саксофона в творах цього періоду реалізовані досить обмежено. З точки зору фактурної єдності партія соліста нерідко звучить дещо відокремлено, за тембровим колоритом – клішовано. Відчувається очевидне орієнтування авторів на виконавсько-технічні якості звучання споріднених духових інструментів: наслідування віртуозної колористики кларнета і флейти, глибини та м'якості валторни. Однак

привнесення в концертний жанр характерної мовної стилістики джазового мистецтва посприяло появі яскравих віртуозних каденцій (Концертино для саксофона з оркестром Ж. Ібера / J. Ibert).

Другий період – стабілізація жанру (1950–1960). Окрім безумовного збереження класико-романтичної традиції, концерти цього періоду унаочнили виняткове прагнення композиторів до цілковитого розкриття виконавських потенцій саксофона. Здебільшого це було реалізовано завдяки переосмисленню драматургічних функцій соліста: через імпровізаційність окремих епізодів, введення достатньо масштабних каденцій, які, втім, все ще не розкривали повною мірою віртуозний потенціал саксофона. Здебільшого увагу композиторів було сфокусовано на виявленні вокально-декламаційної експресії саксофонного тембру, багатство якого ототожнювалося з пластикою людського голосу при співі (А. Дезенкло). Водночас значно зросли технічні можливості соліста, в тому числі через застосування новітніх нетрадиційних засобів музичної виразності, характерних для музики авангарду, що змінювало й розширювало сприйняття семантичних амплуа саксофона та його тембрових якостей.

Третій період (1970–1990) – кульмінаційний в еволюції концертного жанру з погляду не лише кількісних показників (у цей час спостерігаємо найбільшу кількість звернень до жанру), а й суто ціннісних якостей написаних творів. На тлі суттєвого впливу джазу і авангарду відбувається трансформація жанру. Завдяки втіленню тонких відтінків душевних настроїв і психічних станів значно поглибився рівень художньої деталізації лірики, на контрасті з іншими типами семантики (твори Р. Беннетта / R. R. Bennett, Англія, М. Капустіна, Україна). Як зазначає дослідник, «європейське саксофонне виконавство вже не обмежується класичними канонами: еволюція інструмента як “звукового образу світу” – це безперервний процес якісного зростання технічної майстерності солістів і художнього рівня оригінального репертуару» (Зотов, 2016: 332).

Концертам *класико-романтичного* типу притаманне трактування сольної партії саксофона як абсолютної домінанти: соліст превалює

над оркестровим супроводом. Для концертних творів цього типу характерні благозвучні гармонії, витримані ритмічні пульсації; мелодика сольної партії здебільшого мотивна, а фактура – чітко функціональна. З точки зору тембрового «амплуа» інструмента відмічаємо композиторське тяжіння до наслідування саксофоном людського голосу. Попри це, звуковий «портрет» саксофона відбиває органічний зв'язок зі специфікою споріднених дерев'яних духових інструментів, усталеною в класико-романтичній традиції. Значну питому вагу має каденція, в якій задіяний широкий спектр виконавських прийомів: мелізматика, різноманітні пасажі, дрібна техніка.

Формотворення в класико-романтичних зразках жанру є традиційно циклічним: здебільшого це *тричастинні* концерти – Ж. Ібера (J. Ibert, Франція), А. Томазі (H. Tomasi, Франція), П. Крестона (P. Creston, США), Х. Бедінга (H. Badings, Нідерланди), Р. Бінджа (R. Binge, Англія), Е. фон Коха (E. von Koch, Швеція), Дж. Ворлі (J. Worley, США), А. Еліассона (A. Eliasson, Швеція), Д. К. ДеБура (D. DeBoor, США); значно менше *чотиричастинних* – у творчості Ж. Рів'є (J. Rivier, Франція), Ж.-М. Дамаса (J. M. Damase, Франція), П. Жільсона (P. Gilson, Бельгія), і зовсім рідким є *двочастинний* концерт П. М. Дюбуа (P. M. Dubois).

Концерти в *джазовому стилі* відмічені активним залученням характерних для цього стильового напрямку гармоній, ритмів, вільного темпоритму, специфічних виконавських штрихів. Драматургічне значення в концертах цієї підгрупи відіграє імпровізація. У ролі провідних методів тематичного розвитку в концертах для саксофону відзначаємо здебільшого темброве переінтонування, варіантність, контраст, жанрову трансформацію. Мелодику джазових концертів вирізняє нарочито танцювальний стиль, а ритміку – незвична акцентність, метрична перемінність, наявність яскраво вираженої свінгової пульсації.

Особливу зацікавленість викликає оркестровий склад. На відміну від симфонічного оркестру як типового супроводу академічних зразків жанру, у саксофонному концерті «джазового стилю» гру соліста

супроводжували переважно естрадні оркестри або біг-бенди², що у цілому надавало звучанню екзотичного колориту.

У результаті ретельного аналізу низки джазових концертів можна виокремити дві підгрупи. Першій більш властива орієнтація композитора на академічну модель жанру концерту, хоча «на слух» видається, що ці твори наділені всіма характерними ознаками джазу (або, принаймні, значною їх кількістю). До найяскравіших зразків цього різновиду належать «Концерт для Стена Гетца³» Р. Беннетта (R. R. Bennett) та «Charlie's Dream⁴» М. Пташинської (M. Ptaszyńska, Польща). Тематизм цих творів містить типові джазові звороти, фактура – джазові прийоми гри, що ускладнює її.

Принципово інший підхід спостерігаємо в другій підгрупі концертів у «джазовому стилі». Структура цих опусів дещо збігається зі структурою *AABA* джазових стандартів; надважливе значення відведене імпровізації як суто виконавському чиннику жанрової форми концерту. В умовах домінування в партії саксофона імпровізаційної компоненти відбулася глобальна переоцінка часопростору музичного твору, зокрема сприйняття його метроритмічної складової. Новий хронотоп найяскравіше реалізовано в концертах Е. Вайта (A. White) та В. Бенсона (W. Benson). Загалом концерти в джазовому стилі з погляду технічної майстерності, з одного боку, висувують перед солістом низку складних виконавських завдань, але з іншого – надають повну свободу самовираження. Стилистика сольної партії, як правило, характеризується активним застосуванням джазового комплексу нетрадиційних засобів гри (штрихів, мікроінтерваліки, динаміки тощо).

Серед специфічних засобів виразності саксофона є кілька найбільш поширених: демпферування або «ковтання» звуків,

² Біг-бэнд – джазовий оркестр, до складу якого входять група духових інструментів і ритм-секція.

³ Стен Гетц (1927–1991) – американський джазовий саксофоніст.

⁴ Найімовірніше, концерт має присвяту Чарлі Паркеру, одному з найвидатніших та найвпливовіших джазових саксофоністів в історії світової музики.

«лігований» язык⁵, глісандо (О. Негруца), Smeag⁶ (В. Оякяр / V. Ojakäär, О. Негруца), вібрато, фултон⁷ (М. Капустін), субтон⁸ (В. Бенсон / W. Benson), трелі, мультифоніки, обертонові техніки гри, аерозвуки. Разом із цим, характерною особливістю концертів у джазовому стилі є тяжіння композиторів до рухливих темпів, хоча й з поправкою на фактичну відсутність будь-яких технічних складнощів, притаманних концертам академічного типу. Чи не єдиним проявом технічної вправності стають імпровізаційні епізоди та каденції. Основна увага приділяється мовностильовим якостям творів: широкому використанню ладів народної музики, цілотноності, «бі-бопівських⁹» ладів, блюзової пентатоніки.

Група творів концертного жанру *оновленої академічної традиції* ґрунтується на сучасних техніках композиції, наскрізних впливах авангардного музичного мовлення. Семантика творів цього типу достатньо варіативна: саксофону рівною мірою підкоряються найтонший ліризм і висока трагедійність. Загалом група оновленого академічного концерту є найчисленнішою і найбільш цікавою з точки зору розмаїття композиторських рішень та жанрово-стилістичних зв'язків. Зауважимо, що апогей композиторських пошуків припадає на 1970–1990 роки, внаслідок чого на світ з'явилися унікальні зразки жанру.

⁵ «Лігований» язык – умовне позначення основного принципу виконання фраз, поєднаних загальною лігою на духових інструментах. У широкому сенсі фразувальна ліга ґрунтується на м'якій атаці звуку із використанням складів «да-ді-ду», унаслідок чого формується виражена свінгова пульсація.

⁶ Smeag (англ. «змазувати») – притаманний джазовому мистецтву тип короткого глісандо, завдяки чому утворюється акустичний ефект «змазування» або «під'їзду» до звука.

⁷ Фултон – виконання відкритим, повним звуком.

⁸ Субтон – виконавський прийом м'якого, приглушеного звучання, що нагадує шепіт. Досягається завдяки демпферуванню тростини нижньою губою; застосовується переважно в нижньому регістрі.

⁹ Бі-боп лади – традиційні лади народної музики (іонійський, дорійський, міксолідійським), мелодичний мінор з додатковим хроматичним тоном.

Одним з проявів композиторського бажання бути почутим та зрозумілим слухачу є звернення до програмності – як на рівні циклу (Концерт «*Cyber-Bird*» Такасі Йосімацу / Т. Yoshimatsu), так і його складових (*Raga – Cake-walk – Passacaglia* в концерті Маріуса Константа (М. Constant, Франція). Концептуалізм окремих саксофонних опусів засвідчив тяжіння інструментального мислення їхніх авторів до філософського та міжвидового синтезу мистецтв, що в творчій практиці ХХ століття видається не менш важливим, ніж симфонізм. Наприклад, унікальна концепція Концерту для квартету саксофонів «*Фауст*» Карлтона Мейсі (С. Масу, США) спирається на літературну традицію відомої легенди європейського середньовіччя. Кожна з частин циклу має програмну назву, що унаочнює першообрази добра і зла: Mov. I – «*Yearning (Dr. Faust)*»; Mov. II – «*Virtue and Anguish (Margaret)*»; Mov. III – «*Devil's Play (Mephisto)*».

Концептуальним є і Концерт Еса-Пекки Салонена (Esa-Pekka Salonen, Фінляндія), написаний за романом Ф. Кафки. Твір має незвичну програмну назву «...auf den ersten Blick und ohne zu wissen...». Виконання окремих частин твору має поєднуватися з читанням вибраних фрагментів літературного твору прославленого австрійського письменника.

З другої половини ХХ століття виокремлюється в нову жанрову підгрупу *авангардний* саксофонний концерт, представлений творами Т. Йосімацу (Т. Yoshimatsu), Л.-Е. Ларссона (L. E. Larsson, Швеція), А. Амеллера (А. Amellér, Франція), Р. Мучинського (R. Muczynski, США), Т. Сліпера (Т. Sleeper, США), І. Готковськи (І. Gotkovsky, Франція), М. Мароша (М. Maros, Угорщина), Х. А. Амаргоса (J. A. Amargós, Іспанія), К. Аго (К. Aho, Фінляндія), які за структурою є тричастинним циклом.

Значно скромнішими за художньою реалізацією є *двочастинний* – (твори Дж. Адамса (J. Adams, США), Т. Хосокави (Т. Hosokawa, Японія), А. Ріда (А. Reed, США), Р. Рамазанова) та *одночастинний* концерти, що належать Р. Рамазанову (Україна) та Б. Горбульскісу (Литва). Зауважимо, що останній твір позначений тяжінням

до латентної тричастинності, що складає злитноциклічну форму. І зовсім нетиповою вбачається модель чотиричастинного циклу: окремі зразки зустрічаємо в творчості С. Расмуссена (S. Rasmussen, Фарерські острови), деяких композиторів східноєвропейського регіону.

У своєму прагненні до максимальної повноти розкриття художньо-виражальної експресії саксофона композитори в колаборації з провідними виконавцями значно розширили арсенал технічних можливостей інструмента. Так, у виконавський досвід саксофоністів вводиться низка запозичених з практики неєвропейських культур виконавських прийомів та технік (*slap*, фрулато, мікроінтерваліка, глісандо). Поряд із цим, розробляються принципово нові зразки звукотворення: розвинута система мультифоніків, голосова фонація (горловий спів), різноманітні шумові ефекти (удари клапанної системи, вдих / видих через інструмент), про що пише сучасний дослідник (Максименко, 2018). До речі, лєвова частка сучасних концертів позначена поєднанням темперованої та нетемперованої шкал, мультифонним звучанням, нетерпцією акордиєю: твори М. Константа (M. Constant), Чу Ваньхуа (Chu Wanghua, Китай), Т. Хосокави (T. Hosokawa), А. Амеллера (A. Amellér), В. Рунчака.

Концерти *неофольклорного* спрямування представлені лімітованою кількістю опусів. Серед іншого, до числа елементів мови, запозичених із фольклору, слід віднести широке застосування формул-поспівок, народних ладів (пентатоніка, фрігійський, лідійський, дорійський, міксолідійський), характерних метроритмічних зсувів. Варто зазначити, що в ході ретельного аналізу обраних концертів не було виявлено фактів прямого цитування фольклорного матеріалу або принаймні його часткового запозичення. Звернення композиторів до архаїчного пласту народної творчості зумовлено не тільки їхнім прагненням до оновлення «звукового образу» інструмента. Навпаки, нетрадиційні виконавські прийоми посприяли урізноманітненню слухацьких уявлень про саксофон як фундаментальний прадавній світ людини, яка музикує поза європейською цивілізацією. Так, тематизм програмного концерту «*Cyber-Bird*» Т. Йосімацу (T. Yoshimatsu)

спирається на архаїчні моделі японського фольклору. Ван Хаоюань пише: «Японський саксофон – ніжний, чуттєвий, романтичний, сентиментальний. Такою є і музика для саксофона японських авторів – Соната “Пухнастий птах” для саксофона та фортепіано Такасі Йошімацу, Концерт для саксофону “Птахи” Тосіо Масіма, твори Юкі Кірамото та Ріо Нода...» (Ван Хаоюань, 2024: 38–39).

Новаційне рішення жанру концерта запропонував С. Рамазанов. Двочастинна композиція є унікальною в своєму роді: інтонаційна драматургія містить ті чи інші прояви різних жанрово-стилістичних моделей. Оригінальність твору здебільшого обумовлює тембровий експеримент. Перша частина концерту цілковито виконується на міді-саксофоні (цифровий саксофон): глибина тембрового забарвлення в поєднанні з екзотичною орнаментикою арабески створюють просторовий ефект. Звучання міді-саксофона репрезентує темброву альтернативу його традиційному аналогу – дерев'яному духовому інструменту. Калейдоскопічність музичного тематизму та гіпнотизм тембру інструмента буквально візуалізують в уявленні переливи барв спідниць суфійських дервішів, що кружляють в екстатичному танці. Тематизм II частини позначений полістилістичним симбіозом авангардної, джазової та фольклорної музики: в поєднанні з екстраординарним тембром міді-саксофона утворюється самобутній сонорний космос. Характеризуючи подібні модернові віяння, дослідники зазначають: «Композитори сучасності шукають нові тембральні комбінації, часто поєднуючи музичні інструменти, які істотно відрізняються за своїми акустичними властивостями та принципом звуковидобування, утворюють нові ансамблеві взаємозв'язки як між суто сольними інструментами, так і між солістами й оркестром» (Shapovalova, Vavryk, Zinchenko, Katryniak, 2024: 76) [*адант. пер. з англ. – Х.В.*].

Окремий пласт світового саксофонного репертуару складає доволі специфічний тип подвійних / потрійних концертів для саксофона та інших інструментів. Особливу зацікавленість викликають тембральні поєднання, від класичного звучання двох саксофонів («Duo concertant» для сопрано та альт саксофонів Ж.-Б. Сінжеле) до найрізноманітніших

тембральних комбінацій. Яскравими прикладами подальшої інтеграції саксофона в культурно-стильовий ландшафт інструменталізму ХХ століття постають: Подвійний концерт для альт-саксофона та віолончелі М. Наймана (M. Numan, Англія); Концерт для альт-саксофона, баритон-саксофона, двох фаготів, труби та контрабасу Ж. Рів'є (Jean Rivier, Франція); Подвійний концерт для саксофона і труби з дерев'яними духовими В. Гартлі (W. S. Hartley, США); Подвійний концерт для саксофона та тенорової труби А. О'Туле (A. O'Toole, США); Подвійний концерт для саксофона, вібрафона та оркестру «Frog and Star Cycle» Р. Едвардса (R. Edwards, Австралія). Зрозуміло, що ці твори надають можливість обрати дещо іншу наукову парадигму їх вивчення, яка враховує функції саксофона як ансамблевого партнера у відтворенні художнього цілого.

Висновки.

Осмислення типологічних процесів кристалізації та подальшого розвитку сольного саксофонного концерту дозволяє з'ясувати не лише технологічно-виразові, а й стильові модифікації жанру, фокусуючись на розумінні культурно-семантичних «кодів» європейського інструменталізму, що дотичні до глибинних архетипів буття *homo musicus*. Творча практика світового саксофонного мистецтва ХХ століття засвідчила глобальне переосмислення композиторами європейської традиції сольного інструменталізму: від питомої ваги класико-романтичного досвіду – до інноваційного мислення в категоріях інструмента, що розширює семантичні обрії, спрямовуючи як у світ архаїки, так і в метафізику постмодерну. Зважаючи на це, еволюція саксофонного концерту постає як динамічна поліморфна система. Кілька груп концертних творів складають «жанрове дерево», а різновиди концерту, що існують паралельно, можна позначити умовними назвами:

- концерт класико-романтичної традиції;
- концерт в джазовому стилі;
- авангардний концерт;
- концерт із впливами фольклору (неофольклорний).

Між цими жанровими «вежами» вимальовуються культурно-стильові ландшафти динамічного буття саксофонного концерту, в якому дія «історичної пам'яті» єднається з візіями сучасності через символіку звукового образу інструмента, його тембрової колористики й віртуозного блиску. У цілому семантичні амплуа саксофона (з урахування позаєвропейської традиції музикування) засвідчили його участь в глобалізаційних процесах: від «колиски» – традиційної культури (неофольклорний концерт) – через джаз і авангард ХХ століття – до полістилістичної композиції та універсальної метамови, в яких тембр саксофона є атрибуцією інструментального мистецтва ХХІ століття.

З виконавського погляду відзначимо, що в концертах авангардного типу фокус уваги соліста-інструменталіста зосереджується на темброво-технічних можливостях саксофона, застосуванні чималої кількості нетипових прийомів гри та специфічних технік звукотворення. Відповідність новим теоріям звука в ХХ столітті, «бум» навколо саксофона як оригінального «темброобrazа» сучасності значною мірою посприяли досягненню ним інноваційної планки європейського інструменталізму саме в жанрі сольного концерту – обумовленого органікою інструмента «мислення музикою» (згідно з думкою В. Москаленка). Відтоді академічна традиція поступається художнім надзавданням – змінити жанрову парадигму концерту, що пов'язана з репрезентацією соліста як «віртуоза, що змагається» на користь домінування новітньої концепції саксофона – унікального голосу людини в мистецькому середовищі планетарної культури.

Перспективи розвитку теми. Порівняння концептуальних складових двох провідних жанрів західноєвропейського інструменталізму – симфонії та концерту – засвідчує їх взаємодію у глобальному часопросторі культури. Не є винятком і саксофонне мистецтво. Матеріалом для обґрунтування ідеї про взаємовплив інструменталізму та симфонізму в царині саксофонного виконавства можуть бути численні зразки *мультиінструментального синтезу академічного та джазового мистецтва*: Концерт для саксофона, кларнета та біг-бенду

Пітера Легеля (P. Lehel, Німеччина), подвійний Концерт для саксофона, туби та ансамблю дерев'яних духових Стейсі Гарроп (S. Garrop, США); подвійний Концерт для саксофона, кларнета й ансамблю дерев'яних духових Картера Панна (C. Rapp, США). На наше переконання, концерт в царині саксофонного мистецтва виконує функцію *alter ego* симфонії та симфонічного мислення як вищої форми звукового універсуму.

ЛІТЕРАТУРА

- Бойко, Б. (2025). Саксофонний концерт XX–XXI століття: жанрові трансформації та стилістичні пошуки. *Актуальні питання гуманітарних наук. Мистецтвознавство*, 85(1), 65–70.
- Ван Хаюань (2024). *Художньо-технологічні засади саксофонної творчості: історико-стильовий та жанрово-виконавський аспекти*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеса: Національна музична академія імені А. В. Нежданової.
- Гладких, А. (2011). Специфіка виконання джазових прийомів у сучасній музиці. *Культура України: Музичне мистецтво*, 34, 265–274.
- Зотов, Д. І. (2016). Еволюція саксофона у творчості провідних європейських композиторів. *Українське музикознавство*, 42, 320–336.
- Крупей, М. (2006). *Стильові основи формування виконавської майстерності саксофоніста (у контексті музичної творчості XIX–XX століть)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства) Національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Лі Юйсюань (2022). Концерт для саксофона і струнного оркестру Л.-Е. Ларссона в контексті українсько-шведських історичних зв'язків і традицій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 240–245.
- Максименко, Д. (2018). *Європейський саксофонний концерт: теоретичні засади та виконавські інспірації*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Мартінова, В. (2019). Концерт для гобоя з оркестром у творчості композиторів Новітнього часу: аспекти жанрової стилістики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 54, 71–93.
- Москаленко, В. Г. (1998). До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство*, 28, 48–53.

- Стецюк, Р. О. (2025). *Саксофон у джазовому мистецтві США 1950-х – 1960-х років (на прикладі порівняльного аналізу стилів Дж. Колтрейна і С. Роллінза)*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Тао Цзинь (2023). *Становлення концертного стилю гри на гобої у творчості композиторів кінця XIX – початку XX ст.* (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Чжан Чі (2023). *Типологія виконавських стилів у творчості для саксофона*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Чуриков, В. (2019). Концерт для саксофона та струнного оркестру П.-М. Дюбуа: методичні настанови до виконання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 54, 107–122.
- Яропруд, Н. (2024). *Жанр подвійного концерту в еволюції віолончельного виконавства*. (Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту ... д-ра мистецтва). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Berlioz, H. (1882). *Grand Treatise on Instrumentation and Modern Orchestration*. London & New York: Novello, Ewer and Co.
- Shapovalova L., Kysliak B., Vavryk R., Zinchenko V., & Katryniak B. (2024). Solo instrumental concert with the participation of folk and percussion instruments in the context of the new European tradition. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 14(1), 72–78.

REFERENCES

- Berlioz, H. (1882). *Grand Treatise on Instrumentation and Modern Orchestration*. London & New York: Novello, Ewer and Co [in English].
- Boiko, B. (2025). Saxophone concerto of the XX–XXI centuries: genre transformations and stylistic explorations. *Current Issues of the Humanities*, 85(1), 65–70 [in Ukrainian].
- Churikov, V. V. (2019). Concerto for saxophone and string orchestra by P.-M. Dubois: guidelines for performance. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 54, 107–122 [in Ukrainian].
- Hladkykh, A. (2011). Specificity of performing jazz techniques in modern music. *Culture of Ukraine: Music Art*, 34, 265–274 [in Ukrainian].
- Krupei, M. (2006). *Stylistic foundations of the formation of the performing skills of a saxophonist (in the context of musical creativity of the 19th-20th centuries)*.

- (PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Li Yuxuan (2022). Concerto for Saxophone and String Orchestra by L.-E. Larson in the context of Ukrainian-Swedish Historical Connections and Traditions. *National Academy of Managerial Staff of Culture And Arts Herald*, (3), 240–245 [in Ukrainian].
- Maksymenko, D. P. (2018). *European saxophone concert: theoretical foundations and performing inspiration*. (Extended abstract of Dr. Habil. diss.). M. Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv [in Ukrainian].
- Martynova, V. I. (2019). Concerto for Oboe and Orchestra in the Works by Modern Time Composers: Aspects of Genre Stylistics. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 54, 71–93 [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. H. (1998). Towards defining the concept of “musical thinking”. *Ukrainian Musicology*, 28, 48–53 [in Ukrainian].
- Shapovalova, L., Kysliak, B., Vavryk, R., Zinchenko, V. & Katryniak, B. (2024). Solo instrumental concert with the participation of folk and percussion instruments in the context of the new European tradition. *ADALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 14(1), 72–78 [in English].
- Stetsiuk, R. O. (2025). *Saxophone in the jazz art of the USA of the 1950^s – 1960^s (on the example of a comparative analysis of styles of J. Coltrane and S. Rollins)*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Tao Jin. (2023). *The formation of the concert style of playing the oboe in the creative work of the composers of the late 19th – early 20th centuries*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Wang Haoyuan (2024). *Artistic and technological foundations of saxophone creativity: historical-style and genre-performance aspects*. (PhD diss.). A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Yaropud, N. V. (2024). *The double concerto genre in evolution of cello performance*. (Scientific substantiation of a creative art project ... D-r of Arts). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Zhang Chi. (2023). *The typology of performance styles in creativity for the saxophone*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Zotov, D. I. (2016). The evolution of the saxophone in the work of leading European composers. *Ukrainian Musicology*, 42, 320–336 [in Ukrainian].

Han Wei

Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: 42396745@qq.com
ORCID iD: 0009-000528-1950

The Saxophone Concerto within the Genre System of European Instrumental Music: A Typological Perspective

Statement of the problem. *The genre of instrumental concerto with orchestra is the “flagman” of the repertoire of modern saxophonists of the world. It is not only a self-sufficient way of performing self-affirmation, but also a conceptual form of a composer's thinking. However, the art of the saxophonist in the context of pan-European instrumentalism is covered fragmentarily, so typological processes (genre, language-style, performance) remain in the focus of attention of researchers and practicing musicians.*

Objectives, methods and novelty of the research. *The purpose of the article is to model the typological processes of the development of the concerto for the saxophone as a part of the European instrumental tradition on the basis of the periodization of the genre in a broad historical and stylistic context. Since the author is a concert performer-saxophonist, the consideration of the selected material takes place in the interaction of historical, genre-style and structural approaches with the advantage of performance analysis of the composer's text being interpreted. For the first time in Ukrainian musicology, an intra-genre typology of concertos for saxophone in the unity of performance request and composer's implementation in European practice of the 20th century has been proposed.*

Results and conclusions. *A periodization of the saxophone performance has been provided, which includes three stages, each of which fulfilled its historical mission. The semantic roles of the saxophone are classified into a system (concerto of the classical-romantic tradition, concerto in the jazz style, avant-garde, neo-folklore) and according to the structural principle. The analysis of the typological processes of the development of the solo concerto has determined the priorities of the saxophone performance. From a performing point of view, the soloist's greatest attention is focused on avant-garde concertos with their timbre and technical principles, the performance of numerous atypical techniques and sound-forming techniques.*

The compliance with new sound theories and composers' ideas about the original "sound image of the saxophone" has significantly contributed to its improvement up to the innovative level of European instrumentalism of the 20th century as "thinking with music" (according to V. Moskalenko).

Keywords: *instrumental art; saxophone; performance; composer's creative work; concerto; European academic tradition; jazz style; avant-garde; neo-folklore.*

Стаття надійшла до редакції 19 квітня 2025 року

УДК 78.071.1(510)(092):784.3:781.22

DOI 10.34064/khnum2-39.15

Чжу Фендайцзяо

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

e-mail: 17868535@qq.com

ORCID iD: 0000-0002-9136-3573

**Принципи звуковисотної організації
в камерно-вокальних творах Сан Тонга**

У статті в аспекті ладотонального мислення аналізується камерно-вокальна музика видатного китайського композитора, музичного педагога-теоретика Сан Тонга. Розглядається внесок композитора у розвиток національної ладогармонічної системи, яка базується на вертикальній комбінації інтервалів пентатоніки. Розуміння основних принципів звуковистотної організації музики Сан Тонга допоможе виконавцям розкрити художній зміст вокальних творів визначного китайського митця, усвідомити новачі їхньої музичної мови, розвинути власне ладогармонічне мислення. У сфері камерно-вокальної музики композитора подібних досліджень досі не проводилося. Камерно-вокальні композиції Сан Тонга створені протягом 1943–2002 років на основі китайської класичної поезії («Червоні квіти, що зів'яли навесні»), трудового фольклору («Вісімнадцять вигинів Хуанхе», «Весняна гірська пісня») та пісень національних меншин («Гада Мейлін», цикл «Почуття у прикордонному селищі»), сучасної поезії («Кохання»). Установлено два основні принципи звуковисотної організації в проаналізованих творах: пентатоновий, що зумовлює взаємозворотність вертикалі та горизонталі; змішаний, де пентатонова мелодика збагачена елементами терцієвих акордів, модальної системи, тональної гармонії, хроматичної функціональності.

Ключові слова: Сан Тонг; камерно-вокальна музика; звуковисотна організація; гармонія; ладотональне мислення; модальність; пентатоніка; виконання; ансамблева взаємодія.

Постановка проблеми.

Сан Тонг (1923–2011) – видатний китайський композитор і музикознавець, педагог, колишній ректор Шанхайської консерваторії. Він

створив значну кількість музичних композицій, «включаючи не лише тональну музику, але й ставши піонером китайської сучасної музики» (Юань Ялін, 2021: 12). Композиторська творчість Сан Тонга зосереджена у трьох жанрових сферах: камерної, фортепіанної та вокальної музики. Його новаторство в аспекті композиційних технік було безпрецедентним – він написав перший у Китаї атональний твір «Нічний пейзаж» для скрипки та фортепіано. Музичний стиль Сан Тонга завжди вирізнявся оригінальністю. Після 1949 року він послідовно дотримувався власного творчого принципу – поєднувати пентатонний мелос з багатоплановою гармонією, зробивши це основним напрямом своїх експериментів. За 60 років творчої діяльності Сан Тонг створив чимало видатних інструментальних та вокальних композицій, позначених як сучасною музичною мовою, так і національним колоритом.

Отже, найхарактернішим досягненням композитора у сфері камерно-вокальної творчості стало створення ним яскраво національного стилю завдяки сучасним технікам композиції. При цьому тематичний матеріал його творів переважно походить із народних та революційних пісень. Крім того, він створював супровід для традиційних китайських пісень, посилюючи їх національний колорит. У третьому томі «Повного зібрання музичних творів Сан Тонга» (孫桐, Sung Tong, 2013) систематизовано його вокальні твори за 1943–1981 роки – вісім пісень та один вокальний цикл. Хоча їх кількість невелика, кожен твір є унікальним – як за вибором матеріалу, так і за технікою композиції. Камерно-вокальна музика Сан Тонга «випромінює» чарівність китайської класичної поезії, віддзеркалюючи широту душі північних народностей та яскравість культури національних меншин, занурюючи слухача у неповторні музичні світи. Так, за тематикою Юань Ялін розподіляє вокальні твори Сан Тонга на три категорії: твори на поетичні тексти, твори на основі трудового фольклору, пісні національних меншин (Юань Ялін, 2021: 12).

Останні дослідження і публікації за темою статті. Досліджуючи звуковисотну організацію камерно-вокальних творів

Сан Тонга, важливо розуміти величезне значення його власних музично-теоретичних праць як видатного внеску в розвиток китайської музичної науки. Його «Шість лекцій з гармонії» (Сан Тонг, 1980b), «Хроматизм: історія та еволюція» та «Дослідження пентатонної вертикальної гармонічної структури», що увійшли до загального «Збірника праць з гармонії» (Сан Тонг, 2002) мали значний інноваційний вплив не лише на розвиток національної музичної мови. Водночас, як видатний музичний педагог, Сан Тонг упорядкував і підготував перший в країні систематичний «Підручник гармонії» (2001), що став віхою на шляху розвитку в Китаї практики викладання музично-теоретичних дисциплін, а на основі цього підручника пізніше створив свій класичний труд «Історичний розвиток хроматики» (2004).

Хань Сюебін, аналізуючи вчення Сан Тонга про гармонію, зазначає, що праці цього видатного музиканта «приносять величезну користь в освітньому процесі тисячам студентів. <...> Освоюючи складності сучасної гармонії за підручниками та статтями Сан Тонга, молоді китайські музиканти здатні самостійно складати оригінальні музичні твори, досягаючи безмежні можливості гармонії» (Хань Сюебін, 2018: 64). Композитор і вчений, Сан Тонг розкрив унікальні художні можливості національної ладотональної системи, обґрунтувавши власний погляд на «баланс інтервальних співвідношень, інтеграцію з народними ладами, пентатонікою та деякими елементами серійної техніки <...>, систематизував теорію формотворення, переосмисливши технологію створення поліфонічної фактури. Спираючись на концепцію мислення живописців, виражену в категоріях “простір – час”, він розділив функціональність контрапункту на тональну та інтервальну, що у термінах сучасного західного музикознавства аналогічно горизонталі та вертикалі» (там само: 70).

Отже, музикант першим дослідив і узагальнив основні принципи системи пентатонної вертикальної гармонії, опублікувавши у журналі «Музичне мистецтво» (1980, № 1) статтю «Дослідження пентатонної вертикальної гармонічної структури» (Сан Тонг, 1980a), а згодом визначив останню у своїх «Шести лекціях з гармонії» як

«гармонічний метод, що ґрунтується на вертикальній комбінації різних інтервалів пентатонного ладу» (Сан Тонг, 1980b: 47).

Втім для розуміння композиторського стилю Сан Тонга та його гармонічної системи, придатної для китайської національної музики, вирішальне значення має дослідження його музичних творів.

Так, Цзян Шаньшань (2018), базуючись на дослідженні гармонії у творах Сан Тонга з використанням пентатонної вертикалі, класифікує музичну творчість композитора за звуковисотною організацією, розподіляючи її на три категорії. У першій – *суто пентатонна музика*; у другій – заснована на *поєднанні пентатонного лінійного мелосу та терцієвої гармонії*, тобто аналіз проведений з погляду поєднання акордів терцієвої структури західної мажоро-мінорної тональної системи з китайською пентатонною мелодикою. Третя категорія – твори, що поєднують *сучасні гармонічні техніки з елементами атональності* – є віддзеркаленням ранніх експериментів Сан Тонга із західними сучасними техніками, як, наприклад, «Нічний пейзаж» для скрипки й фортепіано та фортепіанна п'єса «У далекій країні», які вже були предметом численних досліджень (Цзян Шаньшань, 2018: 2).

Названі теоретичні праці Сан Тонга та дослідників його творчості сприяють розумінню основних положень вчення композитора про гармонію, що допоможе виконавцям та слухачам усвідомити новачії музичної мови вокальних творів китайського митця, розкрити їхню художню цінність, розвинути власне ладогармонічне мислення.

У сфері камерно-вокальної музики Сан Тонга подібних досліджень ладогармонічної організації творів не проводилося. Праці таких науковців, як Ні Жуйлінь (2003), Ся Сяоянь, (2004), Яо Саньцзюнь (2007), Чжен Цзе (2009), Цуй Лань (2021), Юань Ялін (2021), Се Юе (2023), Лі Сіньянь (2024) стосуються деяких аспектів камерно-вокальної творчості композитора, однак з'ясовуються в основному проблеми виконавської інтерпретації, ансамблевої взаємодії соліста і концертмейстера, образної драматургії.

Мета цього дослідження – розглянути принципи звуковисотної організації у камерно-вокальних творах Сан Тонга як спосіб втілення композитором національних традицій.

Методологія дослідження. Тема представленої статті потребує залучення низки дослідницьких методів, таких як *системний*, що забезпечує взаємодію функціональних і структурних характеристик камерно-вокальних творів, *жанрово-стильовий* – для виявлення композиторського трактування камерно-вокальних творів у контексті стилю, *структурно-функціональний* – для розкриття композиційно-драматургічного змісту творів; *інтонаційний* – для визначення способів актуалізації музичного та вербального тексту; *інтерпретологічний*, який зосереджує увагу на проблемах відтворення композиторського та поетичного тексту, а також національного звукового ідеалу у виконавській практиці.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Ще під час навчання Сан Тонг почав досліджувати сучасні композиторські техніки, які втілював вже у першому з камерно-вокальних творів – «Червоні квіти, що зів'яли навесні» (1943) на текст поеми «Сянцзяньхуань ци» Лі Юя (937–978), останнього імператора династії Південної Тан. Всі інші вокальні твори композитора побачили світ між 1947 та 2002 роками.

Стилістика пісні «Вісімнадцять вигинів Хуанхе» (1950) позначена глибоким впливом народних традицій. Твір розповідає про героїзм людей, «що рухаються в метушні революційної боротьби» (Сан Тонг, 2013: 3). Композитор звертається до інтонаційності фольклору робітників та човнярів, використовує мелос трудових пісень *хаоцзи*, маршові ритми та інтонації шеньсійського фольклору для зображення героїзму народу в революційній боротьбі. Національний колорит створюється завдяки застосуванню пентатонової мелодії і строфічної структури, що складається з розгорнутих чотирирядкових уривків з їх варіюванням та трьох повторів характерного вигуку «Мхей-йю-хей-йю».

У обробці для тенора шенсійського народного наспіву «*Весняна гірська пісня*» (1953), де поетична сцена відтворює національний колорит північного Шеньсі, композитор збагачує модальну систему через майстерне застосування поліфункціональних акордів, альтерацій, а також завдяки ретельній роботі з динамікою, фразуванням та фактурою, урізноманітнюючи оригінальну мелодію варіюванням та мелізматикою.

Пісня «*Гада Мейлін*» для баса створена на основі пісенного фольклору національних меншин І та Дай. Перший авторський варіант (1953) найбільш відповідав оригіналу народної пісні, будучи рядковим строфічним твором. Композитор визначив його як «аранжування супроводу» (Сан Тонг, 2013: 4). Згодом він переробив текст, розподіливши його на три строфи, щоби створити тричастинну музичну форму й збагатити гармонічну вертикаль, удосконалити фактуру і динаміку, що додало твору необхідної експресії. Нові гармонічні прийоми, такі як багатофункціональні та альтеровані акорди, розширили палітру звучання й, відповідно, слухацьких відчуттів та оцінок твору як вищого за художньою цінністю. Композитор називав таку творчу діяльність «складанням супроводу» (там само). Тим не менш, народна пісня завдяки його зусиллям була визнана як авторський шедевр. У 1980 році на основі фортепіанного супроводу з'явилася оркестрова версія твору.

«*Лантаоша – річка Бейдайхе*» (1959) була створена на основі фрагменту тексту Мао Цзедуна. Твір змальовує величні хвилі річки Бейдайхе під дощем, споглядання яких викликає роздуми про історичних діячів та соціальні зміни в країні. Музика і текст складають єдине ціле: це надзвичайно прониклива пісня, що вирізняється емоційною насиченістю та глибиною задуму, викладена як масштабна епічна картина, що завершується грандіозними фінальними акордами.

Пісня «*Нехай наш народ здобуде перемогу*» (1962) написана за мотивами відомої однойменної поеми конголезького національного героя Патріса Лумумби. Вона відображає палке обурення та пристрасть стоїчної боротьби африканського народу під жорстоким колоніальним

гнітом. У величній, урочистій, глибоко трагічній музиці композитор відтворює яскраві героїчні сцени, спираючись на тональну гармонію зі сміливими запозиченнями із різних сучасних йому технік письма.

Камерно-вокальний цикл «*Кохання в прикордонному селі*» (1963 / 2002) складається із трьох номерів: «Хмаро, червона хмаро!», «Небо, блакитне небо!» та «Є золоте сонце!». У 1963 році Сан Тонг створив його на основі народних мелодій етнічних меншин І, Дай та Насі. Приблизно через 40 років, у 2002 році, Шанхайська консерваторія музики запланувала провести концерт на честь 80-річчя композитора. Отримавши цю пропозицію, Сан Тонг вирішив включити вокальний цикл до програми концерту, з метою чого протягом двох місяців професор Ні Жуїлін створювалися нові тексти до вже існуючої музики. Так народилася нова версія «*Кохання в прикордонному селищі*».

Пісня «*Бусуаньцзи – Ода сливі*» є ще однією інтерпретацією поеми Мао Цзедуна «Ці», написаною Сан Тонгом у 1964-му, але опублікованою лише 2013 року. Пентатонний мелос та багатство ладових змін відображують образ поеми: квітка сливи, «що розквітає на замерзлій скелі та не змагається з іншими за красу», виславляється й уподібнюється ««революціонеру, що дотримується правди»» (Сан Тонг, 2013: 4).

Останній камерно-вокальний твір «*Кохання*» (1981) також був вперше опублікований 2013 року. Текст на вірші Хуа Ліна узагальнює думки композитора про найважливіші почуття та сенс життя людини:

Коли кохання прийшло з юністю, воно стояло далеко від мене.

Коли кохання пішло з юністю, воно не залишило сліду.

Кохання вічне, як гора, але юність не схожа на сонце.

Воно старіє, спить і ніколи не прокидається (там само).

Почуття композитора дуже глибокі, вони не виражають ані радості від поверхневого кохання, ані смутку туги, що може принести це почуття. Натомість це медитація людини, загартованої життям, роздуми про молодість і кохання, меланхолію та смуток. Мелодія – спокійна та глибока в емоціях. Акомпанемент переважно складається з ламаних акордів. Отже, настрої автора виражений просто та повно.

Серед вокального доробку Сан Тонга показовим є його перший камерно-вокальний твір, створений у 20-річному віці, – пісня *«Червоні квіти, що зів'яли навесні»* (1943) на класичний поетичний текст, завдячуючи використанню тут сучасних західних композиторських технік (Сє Юе, 2023). Інноваційні принципи звуковисотної організації твору склалися під впливом викладача молодого Сан Тонга у Шанхайській консерваторії, композитора нововіденської школи В. Франкеля.

Поетичною основою пісні Сан Тонга є два вірші з поетичного циклу *«Радість зустрічі»* (*«Сіан Джі Хуань»*) – вершини творчості останнього імператора Південної Тан – Лі Юя. Обидва написані 975 року під час його полону в Бяньцзіні (сучасний Кайфен). Перебуваючи в неволі, переживаючи глибоку особисту трагедію – розорення держави, смерть близьких людей, Лі Юй радикально змінює свій поетичний стиль: від описів розкішного, марнотратного палацового життя до вираження болю через втрату батьківщини та ностальгію за минулим. Його твори цього періоду сповнені глибокої скорботи. Текст пісні Сан Тонга поєднує два вірші Лі Юя: *«Червоні квіти, що зів'яли навесні»* у першому розділі, та *«Безмовно, самотньо на Західну вежу підіймаюсь»* у другому (Ся Сяоянь, 2004: 8).

Кожен вірш структурно ділиться на дві строфи. З літературної перспективи, обидва є зразками лірики *«пейзаж-настрій»*, де сумний пейзаж відображає сумний стан душі. Верхня строфа через образи лісових квітів, холодного дощу, вітру, місяця-гачка, павловнії (різновид дерева), глибокого двору створює похмурий осінній настрій, сповнений скорботи і жалю. Ці образи, поєднуючи природні та антропогенні елементи, символізують як примхи долі, так і тягар реальності. Нижня строфа висловлює страждання через життєві несправедливості в рядках *«Не розірвати, не розплутати – це розлука»* та *«Життя людини – немов вода, що на схід плине»* (Сан Тонг, 2013: 1–3). Задіяні також алегорії та персоніфікації образу опалої квітки.

Ладогармонія твору, на думку Яо Саньцзюня (2007), зумовлена *«експресіоністичною концепцією “вільної атональності”*; техніка хроматичної гармонії пізнього романтизму надає йому пантонального

значення» (Яо Саньцзюнь, 2007: 30). Наприклад, у басах фортепіанної партії використовуються хроматичні ходи, одночасно встановлюючи чотири пентатонові системи. Це дає підстави визначити звуковисотну організацію твору як «пантональну» (Яо Саньцзюнь), де атональність відсутня, оскільки композитор будує тональні центри на основі пентатонових звукорядів, орієнтованих на тон *Гун*.

Гармонія ґрунтується на акордах кварто-квінтової структури. У функціональній гармонії такі акорди зазвичай розв'язуються ходами на півтон вниз, утворюючи терцієвий тризвук. Проте Сан Тонг, обираючи пентатонову основу, досягає того, що горизонтальний рух голосів у кожному акорді також відбувається в межах пентатоніки, яка надає звучанню тональної орієнтації, відсутньої в умовах атональності. Слід відзначати поєднання пантональності та модальності, що утворює інноваційні стильові якості китайської національної музики.

Музична форма в цілому та кожна частина тексту твору має ознаки наскрізного розвитку. У ліричному речитативі вокальної партії Сан Тонг застосовує дорійський лад на основі тону *ре*, що пронизує весь твір. Квадратні структури замінено вільною нерівномірною фразою та змінним метром, що віддзеркалює емоційний стан героя, закладений в інтонації тексту. Наявність майже точної репризи надає твору куплетних ознак. Однак, порівняно з першою, у другій частині співвідношення логічних та ритмічних наголосів змінюється.

У вступі експоновано своєрідну символічну систему твору через застосування трьох лейтмотивів. Перший з них – «лейтмотив опалої квітки» (Ні Жуйлінь, 2003: 5) (тт. 1–7) – початковий різкий дисонантний акорд кварто-квінтової структури, що завдяки позначці *mf* та тембровому забарвленню нагадує звучання китайського щипкового інструмента *гуцин*, та наступний мотив з тріольних восьмих, що сповільнюються, перетворюючись на дві восьмі у чверті, і візуалізує падіння пелюсток.

Другий – «лейтмотив спогаду» – утворюється завдяки ритмічній фігурі тріолі на слабкій долі та восьмим тривалостям, що передають внутрішній поштовх енергії разом із висхідним напрямом мелодії.

Він наче уособлює «мить, коли поет раптово згадує країну минулого, з болем і тугою звертаючи погляд до неба» (Яо Санцюй, 2007: 31). Акорд у другому такті, запозичений з паралельної мінорної тональності, різко затемнює тембр, символізуючи контраст між спогадом і реальністю.

Третій – «лейтмотив зітхання» (за Ні Жуїлінь, 2003: 6) – інтонація із чотирьох звуків, що імітує зітхання, яке можна інтерпретувати як зітхання самого Лі Юя, – має подальший розвиток через варіювання. Звук *сі* можна порівняти з підготовкою до вдиху, інтевальний хід *до-дієз – мі-дієз – зі* вдиханням, низхідний рух *мі-дієз – сі-дієз* – з видихом-зітханням. Перші три звуки ніби «вагаються» перед тим, як різко опуститися на останній, ніби поет, довго роздумуючи, зітхає у стані глибокої безнадії.

Надважливу роль відіграє у пісні ритмічна взаємодія вокалу і фортепіано. Органіка голосового апарату вимагає від композитора врахування фізіологічних обмежень, що стосуються довжини фраз, вибору діапазону, ритмічних рисунків. Це зумовлює певну гнучкість виконавського трактування, що надає вокалістові право коригувати ритм, але партія фортепіано має виконувати провідну роль, підтримуючи стабільність і підкреслюючи змістові акценти для допомоги вокалісту. Також фактурні лінії (висхідні, низхідні, хвилеподібні) мають узгоджуватися з вокальною інтонацією. Утім спів не ідентичний декламації: втілення поетичного тексту музичними засобами може спричинити розбіжності між мелодичним рухом (або малюнком) та вербальною інтонацією, зміщення логічних і ритмічних наголосів тексту. Це вимагає від вокаліста коригувань для узгодження поезії та музики. Цуй Лань відзначає, що і концертмейстер має розуміти ці відмінності, оскільки вокальна техніка може спричинити відхилення у фонетиці та наголосах, які вокаліст може не помітити (Цуй Лань, 2021: 2). Образний зміст твору вповні розкривається лише в процесі прочитання всіх деталей поетичного тексту вокалістом в супроводі фортепіано. Лі Сіньянь (2024) наводить цікаву паралель, вважаючи, що «вокал уособлює образ поета Лі Юя, тоді як фортепіано втілює природне

середовище» (Лі Сінъянь, 2024: 11). Виходячи з цієї думки, ключовим у виконавській трактовці слід вважати поєднання «людського» виміру вокалу та «природного» звукообразу фортепіано, що в практичній площині реалізується як єдність емоційної декламації тексту і його фортепіанного супроводу – квінтесенція ансамблевого мистецтва.

Виконання камерно-вокального твору Сан Тонга передбачає ідеальний баланс звучання вокалу та фортепіано, який має на меті створення багатогранної різноманітної фактури. Темброві барви фортепіано збагачені імітаціями прийомів гри китайських народних інструментів. Це слугує створенню відповідної атмосфери та вираженню внутрішніх переживань поета. Перший лейтмотив («опалі квітки»), що повторюється чотири рази, відтворює прийоми гри на струнних щипкових інструментах *гучжені* і *ніні*. Виконання на ***mf*** вимагає контролю гучності, «перебори струн» імітуються повільним натиском із передачею ваги з корпусу, що дає насичений тембр. Висхідний мелодичний рух у верхньому голосі з послідовним сповільненням візуалізує падіння пелюсток. Для відтворення цього музичного образу дуже важлива ритмічна точність: неможливо змішувати тріолі та дуолі восьмих тривалостей, необхідно уникати агогічних коливань, можливе лише зовсім незначне відхилення темпу. Останню вісімку можна лише трохи затримати для емоційного акценту «приземлення» пелюсток квітки. Атака звуку вимагає зосередженості та більшої швидкості натиску порівняно з першим акордом, щоби відтворити тонкий проникливий тембр щипкового інструмента. У лівій руці імітується *гуцінь* (*гучжен*), стакато відтворюють ефект щипка (т. 4). Їхня тривалість повинна бути не надто короткою чи довгою, вписаною в єдиний потік руху на основі тріольного ритму. Наступний акцент також імітує щипок, але сильний. Далі фрази на *legato* виконуються рівно, відповідно до нотації, поєднуючи чіткість артикуляції з плавністю.

Третій «лейтмотив зітхання» імітує тембр смичкового інструменту *гуцінь*, його виконання потребує максимального *legato*. Динаміка та акцент на першій ноті вимагають послаблення наступних звуків. У т. 21 на словах «Сльози рум'яні» текст накладено на цей мотив, тому

фортепіанне звучання має бути тісно пов'язаним із вокальним, особливо на двох останніх нотах. Вокаліст може коригувати динаміку через зміну тембру.

Фактура вступу (тт. 5 та 14) складається зі щільних акордів, нагадуючи *tutti* струнного оркестру. Піаніст має контролювати верхній і нижній голоси, стежачи за їх злагодженістю. Нижні звуки лівої руки знову імітують щипок *гуціня*, створюючи контраст із масивом струнних. Дисонуючий кварто-квінтовий акорд на словах «розірваний шовк» звучить як емоційний переклад слів поета.

Отже, баланс динаміки – це не просто контраст *forte* та *piano*, а й виявлення смислової специфіки в різних контекстах. Співвідношення звучання фортепіано та вокалу залежить від тих функцій, які вони виконують у тому чи іншому епізоді твору. Супровід у партії фортепіано звучить на початку пісні значно тихіше за вокал, змальовуючи пейзаж, створюючи необхідну ауру. Однак перед кульмінацією фортепіано своїм *crescendo* наче спонукає співака до більш інтенсивного вираження емоції. У кульмінації вокаліст є провідною дієвою особою, тобто в кульмінаційних розділах піаніст має стримувати гучність, однак водночас фортепіано забезпечує співакові гармонічну та ритмічну підтримку. По закінченні вокальної фрази фортепіано, залишаючись «на самоті», має грати голосніше. На відрізок від кульмінації до паузи вокаліста абсолютна гучність фортепіано може зростати, тоді як загальна інтенсивність музики спадає. Багато піаністів, захоплюючись музикою, «програмують» баланс внутрішньо, не відчуючи реальної звукової картини, оскільки звук спрямований «уперед», до слухача. Ідеальний баланс досягається лише тоді, коли фортепіано «дозволяє» відчувати дихання вокаліста й темброві нюанси його голосу. Якщо вокальна і фортепіанна партії розташовані в різних регістрах, фортепіано може звучати голосніше; якщо регістри близькі – тихіше. Якщо партія правої руки фортепіано написана в одному регістрі з вокальною, вона має звучати тихіше, не заглушаючи співака, водночас ліва рука в нижньому регістрі може бути виразнішою.

Мистецтво ансамблю співака і піаніста полягає в тому, що воно вимагає глибокого розуміння кожної партії, розробки стратегії взаємодії для спільного подолання технічних, ансамблевих та художніх викликів. Ансамбліст – це диригент камерної музики, що відповідає за діалог і взаємодію. Піаніст може пропонувати корективи щодо виразності співу та подання словесного тексту. Так, пісня Сан Тонга розпочинається фразою «*Червоні квіти зів'яли навесні*», що змальовує пейзаж. Попри сумний відтінок мелодії, з огляду на драматургію всього твору варто співати її з оповідною, дещо відстороненою інтонацією, «готуючи ґрунт» для емоційного розвитку. Наступна фортепіанна фраза, як і в інтродукції, імітує падіння квітів, відповідно до образу поетичного рядка. Розвиваючи образність твору, фортепіано зберігає неспішність синкопованого руху – крокування. Акорди кварто-квінтової структури викликають відчуття заплутаності, символізуючи складний внутрішній стан героя та готуючи подальшу зміну його настрою. Фактура містить прийоми імітації звучання китайських струнних інструментів.

Другий лейтмотив («спогаду») уособлює образ вічної скорботи людського життя, корелюючи із духовно-емоційним змістом «*Тай-цзіцюань*»¹. З огляду на вертикаль – це збалансованість усіх голосів акорду, тоді як в горизонтальній площині – імітація щільного звучання струнного оркестру. Ураховуючи дисонантність акордів, для посилення загального мелодичного руху можна виділити верхній і нижній голоси фактури.

Фраза «*Даремно зранку холодний дощ, ввечері вітер*» є кульмінацією першої строфи. Спів вимагає зв'язності, яка досягається за рахунок дихання; збільшення динаміки має бути поступовим, без розривів між словами. У верхньому голосі фортепіанного супроводу артикуляція змінюється на більш гостру для передачі образу осіннього вітру; необхідна рішуча атака звука із максимальним застосуванням ваги руки для розкриття гармонічних барв, що імітують лютю дощу і вітру.

¹ «Кулак Великої Межі» – китайське бойове мистецтво – Прим. ред.

Ці ефекти активізують емоційний потенціал вокаліста: правильний імпульс звільняє психологічно, допомагаючи подолати технічні труднощі. Ансамбль – це не одностороння «обачливість» концертмейстера, а його багаторівневий вплив на партнера.

Оскільки зміст двох строф вірша різний, темброва палітра також повинна змінюватися. Друга строфа – *«Павловнія, глибокий двір»* – порівняно з *«холодним дощем, вітром»* – більш стримана та задумлива, вона «переводить» слухача із природного до рукотворного середовища. Вокаліст може співати з більшою внутрішньою напругою при м'якішому тембровому звучанні, у той час як фортепіано має звучати глибше, з менш активною атакою.

У фразах *«Тримаючи гостя н'яним»* та *«Коли ж воно повернеться?»* спостерігається розбіжність між логічним та ритмічним наголосами через однаковий музичний матеріал з різним текстом. Це вимагає варіювання в інтонуванні схожих фраз, а також відкриває можливості для контрастного трактування рядків. У першому логічний наголос на слові *«тримаючи»* збігається з ритмічним, бо це слово припадає на сильну долю. Друга доля через позначку *rit.* може сприйматися як вхід у наступну сильну долю. Вокал тут не потребує спеціальної синхронізації з фортепіано, але співак має зробити помітне уповільнення. У другій строфі логічний наголос падає на слово *«повернеться»*, й все інше має проспівуватися легше. У обох фразах відбувається гармонічна модуляція через побічні домінанти, унаслідок чого має місце заміна мажорних терцій мінорними на тій самій тоніці та заміна цілих тонів півтонами у двох останніх звуках фрази мелодії, що створює ефект раптового затемнення. Чим природнішою буде модуляція у фортепіано, тим несподіванішим буде цей ефект, що має здивувати слухача непомітністю переходу.

Пісня Сан Тонга *«Червоні квіти, що зів'яли навесні»* завдяки своїй художній цінності є значущим твором, що ставить перед виконавцями важливі технічні та інтерпретаційні завдання. Спираючись на композиційні особливості твору та аналіз конкретного змісту й техніки співпраці між вокалом і фортепіано, можна виокремити основні складові

системного процесу їх ансамблевої взаємодії у прагненні досягти єдності ансамблю в цій пісенній композиції.

Реалізація ансамблевої єдності в цій пісні відбувається на двох рівнях. Перший – рівень цілісності, яка створюється завдяки строгому дотриманню темпу та ритму, зафіксованих у нотах. Другий рівень – втілення художнього змісту через поєднання звучання голосу і поетичного слова зі звукообразом фортепіано, спрямоване на передання музичної стилістики пісні. У сфері темпоритму фортепіано поєднує провідну та супроводжувальну ролі, нормуючи вокальний ритм та підтримуючи співака в кульмінаційних розділах. У сфері звукообразності та художньої виразності імітація у фортепіано звучань традиційних інструментів створює «художнє середовище» для поезії, а мовлення виразність вокальної партії надає тексту емоційної насиченості.

На основі аналізу пісні можна констатувати, що її звуковисотна система синтезує елементи композиційних технік західного авангарду та китайської пентатонної традиції. Сан Тонг усуває класичну тональну ієрархію європейської музики, відмовляючись від тональної гармонії. Він використовує пантональність, де замість єдиного тонального центру створюються множинні тимчасові опори через локальні пентатонні структури. Це надає звучанню «китайської аурі» в «абстрактній рамці» (згадаймо, що вже у т. 1 одночасно діють чотири пентатонні системи), створюючи поліладовий простір.

Гармонічна мова пісні синтезує, з одного боку, хроматику пізнього романтизму Р. Вагнера й деякі атональні структури та пентатоніку – з іншого. Замість терцієвих акордів композитор використовує кварто-квинтові вертикальні побудови. Дисонантні звукові «плями» слугують своєрідним смисловим кодом, змальовуючи хаос природи, розпач героя. Кожен голос акорду рухається за законами лінеарності, коли застосовується так звана «пентатонна вертикальна техніка», про яку Сан Тонг розповідає у своїй праці «Дослідження пентатонної вертикальної гармонічної структури» (1980). У музичному вченні Сан Тонга пентатонна гармонія «розгортається» в пентатонну мелодію, звуки якої, у свою чергу, здатні «згортатися» у вертикаль. Тобто можемо

вертикально організувати горизонтальну мелодичну лінію, щоб її гармонізувати, застосувавши пентатонний лад. Це дозволяє уникнути атональної розірваності звучання.

Висновки.

Композитор Сан Тонг посідає унікальне місце в китайському музичному мистецтві завдяки своїм численним творам, що були написані в період з 1940 років до початку XXI століття. Своєю творчою, теоретичною та педагогічною діяльністю він зробив видатний внесок у розвиток національного музичного мистецтва, зокрема теорії гармонії. Хоча вокальні твори Сан Тонга нечисленні, кожен з них – унікальний і яскраво відображає стиль композитора, розкриваючи сутність як його гармонічних технік, так і авторського вокального матеріалу. Опора на національну ладогармонію посилює їх етнічний колорит, надаючи цінний досвід майбутнім музичним поколінням (Юань Ялін, 2021: 10). Отже, у камерно-вокальних творах Сан Тонга застосовуються *два основні принципи звуковисотної організації: пентатоновий, який зумовлює взаємозворотність вертикалі та горизонталі; та змішаний, де пентатонова мелодика збагачена елементами інших модальних систем, тональної функціональної гармонії з терцієвими акордами, розширеної хроматичної тональності.*

Камерно-вокальний твір «Червоні квіти, що зів'яли навесні» є зразком китайської художньої пісні, написаної з використанням сучасних західних композиторських технік. Композитор органічно поєднав ритм, вимову та емоції поетичного тексту з музикою завдяки таким засобам, як зміни ритмічної структури та різнобарвна гармонія. Модальність, крім застосування пентатоніки, проявляється через використання дорійського ладу. Великого смислового значення набуває семантика лейтмотивів, що експонуються у фортепіанному вступі: «опалих пелюсток» (низхідний рух, що поступово уповільнюється), «спогадів» (несподіваний ладовий контраст) та «зітхання» (низхідні хроматизми як втілення відчуття болю) та фонетико-мелодична кореляція між поетичним текстом і музикою.

Китайська художня пісня на тексти класичної поезії, що пов'язує сучасність з історією, є важливим носієм національної китайської традиції, водночас синтезуючи її з досягненнями західної музичної практики. Її актуалізація відбувається через мистецтво ансамблю – багатогранну виконавську форму. Одним із ключових аспектів камерно-вокальної творчості Сан Тонга є тісна інтеграція вокальної та фортепіанної партій, яка виходить за межі традиційного поділу «соло – акомпанемент» і набуває рис рівноправного музичного діалогу, втілюючись як єдність ритмічної організації, формотворення і звукового балансу між голосом та інструментом. Важливу роль у цьому художньому синтезі відіграє і авторська концепція пентатонової вертикалі, що сприяє цілісності звукового образу твору. Інноваційність композиторського підходу разом із високою літературною цінністю поезії розширюють інтерпретаційні можливості твору, зокрема в аспекті ансамблевої взаємодії, висуваючи перед піаністом-концертмейстером складне завдання: відтворити поетичну ауру твору та досягти високохудожнього ансамблю з вокалістом.

Фортепіано у творах композитора не функціонує як пасивний супровід, а активно бере участь у драматургії твору. Воно озвучує лейтмотиви, розгортає символічні образи (квітка, зітхання, пам'ять), імітує звучання традиційних китайських інструментів (*pipa*, *guqin*), тим самим формуючи звуковий простір, у якому розгортається вокальна дія. Завдяки специфіці фактури, де застосовуються кластери, кварто-квінтові акорди, регістрова контрастність, фортепіано створює фон, атмосферу, рух і смислові акценти, які надихають вокаліста на пластичне й емоційно диференційоване виконання.

Вокальна лінія, зі свого боку, будується з урахуванням поетичного тексту, інтонаційної логіки китайської мови та психологічного стану персонажа. Вона не суперечить фортепіанній партії, а продовжує її або контрапунктує їй, зберігаючи ритміко-мелодичну автономію. Її фразування часто пластично підлаштоване під структуру акомпанементу, а в кульмінаційних епізодах цей взаємозв'язок підсилює драматургічний ефект. Баланс між вокалом і фортепіано залежить не лише

від динаміки, але й від змісту: голос втілює людське начало (переживання, сповідь), фортепіано – середовище (природа, історичний контекст, емоційна відстань).

Таким чином, камерно-вокальні твори Сан Тонга формують особливу модель ансамблевої взаємодії, де вокал і фортепіано об'єднані в єдиний «поліфонічний» образ, у якому кожна партія виконує самостійну смислову функцію, формуючи багатовимірний художній простір. Таке трактування ансамблю актуалізує сучасні підходи до виконавської інтерпретації, що ґрунтуються на рівновазі між технічною точністю, стилістичною обізнаністю й чутливістю до національної специфіки музичного матеріалу.

Звуковисотна система організацій пісні «Червоні квіти, що зів'яли навесні» зумовлена в першу чергу поетикою контрасту. Вона поєднує пантональність як відсутність єдиного опорного тону з локальною ладовою стабільністю у пентатонових ладових зонах. Техніка європейського авангарду та розширеної тональності слугує вираженню семантики китайської лірики, а експресіоністична дисонантність пов'язана з філософсько-медитативною модальністю. Саме це робить пісню Сан Тонга не «китайською версією» нової музики, а оригінальним художнім твором, де звукова висота стає мовою екзистенційного трагізму.

Перспективи дослідження може складати аналіз звуковисотної організації інших інструментальних (як сольних, так і камерних) творів Сан Тонга.

ЛІТЕРАТУРА

- Лі Сінъянь. (2024). *Китайський романс: специфіка жанру в композиторській творчості та вокальному виконавстві*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства).
- Хань Сюебін. (2018). Внесок Сан Тонга в розвиток національної теорії гармонії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 50, 61–76.
- 江姗姗. (2018). 桑桐音乐创作的. 和声研究. 硕士学位论文. 上海音乐学院. [Цзян Шаньшань. (2018). *Дослідження гармонії в музиці Сан Тонга*. (Магістерська робота). Шанхайська консерваторія музики. Шанхай].

- 郑杰 (2009).《情感的珍珠——论声乐演唱中的逻辑重音》，载《音乐研究》，第6期。[Чжен Цзе. (2009). Перлини емоцій: про логічні наголоси у вокальному виконанні. *Дослідження музики*, 6, 4–5].
- 姚三军. (2007). 不同时期中国古典诗词艺术歌曲的创作与民族化技法的衍展. 硕士学位论文, 湖南师范大学 [Яо Саньцзюнь. (2007). *Еволюція творчості та націоналізації технік у китайських художніх піснях на класичну поезію в різні періоди*. (Магістерська робота). Хунанський педагогічний університет. Хунань].
- 袁雅琳. (2021). 桑桐《边寨情》的演唱研究. 硕士学位论文. 武汉音乐学院. [Юань Ялін. (2021). *Дослідження виконання твору Сан Тонга «Кохання в прикордонному селі»*. (Магістерська робота). Уханська консерваторія музики. Ухань].
- 夏小燕. (2004).《二十世纪上半叶中国艺术歌曲历史回眸》，载《天津音乐学院学报》，第3期，12–14。[Ся Сяоянь. (2004). «Огляд історії китайської художньої пісні першої половини ХХ століття». *Журнал Музичної консерваторії Тяньцзіня*, 3, 12–14].
- 倪瑞霖. (2003). 让这段历史显影得清晰些——从桑桐的《林花谢了春红》谈起. 音乐艺术(上海音乐学院学报), 1, 3–4。[Ні Жуїлін, (2003). Прояснюючи цей історичний етап: на прикладі творчості Сан Тонга. *Мистецтво музики* (Журнал Шанхайської консерваторії), 1, 3–4].
- 孫桐. (2013). 孫桐音樂作品全集/編：上海音樂學院-上海：上海音樂出版社。[Сан Тонг. (2013). *Повна колекція музичних творів Сан Тонга* / Упорядник: Шанхайська консерваторія музики. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво].
- 桑桐. (1980a). 五声纵合性和声结构的探讨. 音乐艺术, (01): 20–44 [Сан Тонг. (1980a). *Дослідження пентатонної вертикальної гармонічної структури*. *Музичне мистецтво*, 01, 29–36].
- 桑桐. (1980b). 《和声学专题六讲》. 人民音乐出版社。[Сан Тонг (1980b). *Шість лекцій з гармонії*. Пекін: Народне музичне видавництво].
- 桑桐. (2001). 《和声学教程》. 上海音乐出版社。[Сан Тонг. (2001). *Підручник гармонії*. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво].
- 桑桐. (2002). 《桑桐和声论文集》. 上海音乐出版社。[Сан Тонг. (2002). *Збірник праць з гармонії*. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво].
- 桑桐. (2004). 《半音化的历史演进》. 上海音乐出版社。[Сан Тонг. (2004). *Історичний розвиток хроматики*. (Монографія). Шанхай: Шанхайське музичне видавництво].
- 崔岚. (2021). 钢琴合作艺术点滴 (一) – 艺术歌曲合作之前的准备工作 (上). 钢琴艺术, (3). [Цуй Лань. (2021). *Нюанси мистецтва фортепіанного ансамблю* (Ч. 1) –

Підготовча робота до виконання художньої пісні (Перша частина). *Мистецтво фортепіано*, 3, 2–3].

- 谢越. (2023). 探究桑桐《林花谢了春红》中的演绎诠释与合作艺术. 硕士学位论文. 上海音乐学院. [Сє Ює. (2023). *Дослідження мистецтва виконання, інтерпретації та акомпанементу у творі Санг Тонга «Червоні квіти, що зів'яли навесні»*. (Магістерська робота). Шанхайська консерваторія музики. Шанхай].

REFERENCES

- Cui Lan. (2021). Nuances of Piano Ensemble Art (Part 1) – Preparatory Work for Performing an Art Song. *Piano Art*, 3, 2–3 [in Chinese].
- Han Siuebin. (2018). Sang Tong's contribution to the development of the national theory of harmony. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy and Theory and Practice of Education*, 50, 61–76 [in Ukrainian].
- Jiang Shanshan. (2018). *A Study of Harmony in the Music by Sang Tong*. (Master's Thesis). Shanghai Conservatory of Music [in Chinese].
- Li Xinyan. (2024). *Chinese Romance: Genre Specificity in Compositional Creativity and Vocal Performance*. (PhD diss.) [in Russian].
- Ni Ruilin (2003). Clarifying this Historical Stage: Using the Example of Sang Tong's Work. *The Art of Music Journal of Shanghai Conservatory*, 1, 3–4 [in Chinese].
- Sang Tong (1980b). *Six lectures on harmony*. Beijing: People's Music Publishing House [in Chinese].
- Sang Tong. (1980a). Research on Pentatonic Vertical Harmonic Structure. *The Art of Music*, 1, 20–44 [in Chinese].
- Sang Tong. (2001). *A textbook of harmony*. Shanghai: Shanghai Music Publishing House [in Chinese].
- Sang Tong. (2002). *Collection of Works on Harmony*. Shanghai: Shanghai Music Publishing House [in Chinese].
- Sang Tong. (2004). *Historical Development of Chromaticity*. Shanghai: Shanghai Music Publishing House [in Chinese].
- Sang Tong. (2013). *Complete collection of musical works by Sung Tong*. (Compiled by: Shanghai Conservatory of Music). Shanghai: Shanghai Music Publishing House [in Chinese].
- Xia Xiaoyan. (2004). “A review of the history of Chinese art song in the first half of the 20th century”. *Journal of Tianjin Conservatory of Music*, 3, 12–14 [in Chinese].

- Xie Yue. (2023). *A study on the art of performance, interpretation and accompaniment in Sang Tong's work "Red Flowers That Withered in Spring"*. (Master's thesis). Shanghai Conservatory of Music. Shanghai [in Chinese].
- Yao Sanjun. (2007). *The Evolution of Creativity and Nationalization of Techniques in Chinese Art Songs on Classical Poetry in Different Periods*. (Master's thesis). Hunan Normal University. Hunan [in Chinese].
- Yuan Yalin. (2021). *A Study of the Performance of Sang Tong's "Love in the Border Village"*. (Master's thesis). Wuhan Conservatory of Music. Wuhan [in Chinese].
- Zheng Jie. (2009). Pearls of Emotion: On Logical Accents in Vocal Performance. *Music Research*, 6, 4–5 [in Chinese].

Zhu Fengdaijiao

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: 17868535@qq.com
ORCID iD: 0000-0002-9136-3573

Principles of pitch organization in the chamber-vocal works of Sang Tong

Statement of the problem. *The article is dedicated to the chamber vocal music of the outstanding Chinese composer and music theorist-pedagogue Sang Tong, examined through the lens of modal-tonal thinking. It considers the composer's contribution to the development of a national modal-harmonic system based on the vertical combination of pentatonic intervals. An analysis of its fundamental principles will help performers reveal the artistic meaning of this repertoire. Analysis of its fundamental principles will help performers reveal the artistic meaning of this repertoire.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the research is to substantiate the principles of pitch organization in Sang Tong's chamber vocal works as a means for the performance embodiment of national traditions. No such research has been conducted in the field of the composer's chamber and vocal music. The topic of the presented article requires the application of systemic, genre-stylistic, structural-functional, intonation analysis, and interpretative research methods.*

Research results. *The composer's chamber vocal works were created between 1943 and 2002, based on Chinese classical poetry ("Withered Spring Blossoms"),*

labor folklore (“Eighteen Bends of the Yellow River”, “Spring Mountain Song”), songs of ethnic minorities (“Gada Meilin”, the cycle “Love in a Border Town”), and modern poetry (“Love”). The chamber vocal work “Withered Spring Blossoms” (1943) is a model of Chinese art song, written using Western modern compositional techniques. The composer organically combined the rhythm, pronunciation, and emotions of the poetic text with the music through means such as variable rhythmic structures and multicolored harmony. Beyond pentatonicism, the modality of the vocal part manifests through Dorian mode symbolism. Motive semantics, presented by the composer in the piano introduction as three leitmotifs – “falling flower petals” (descending motion gradually slowing down), “sighing” (descending chromatic movement embodying a sense of pain), and “memories” (unexpected modal contrast) – acquires significant expressive impact. The connection with the poetic text occurs through phonetic-melodic correlation – ascending or descending intonations dictate the direction of the melodic movement.

Based on the analysis of the song, it can be stated that its pitch system synthesizes elements of Western avant-garde and Chinese pentatonic tradition. Sang Tong eliminates classical tonal hierarchy, abandoning tonal harmony. He uses pantonality, where instead of a single center, multiple temporary pillars are created through local pentatonic structures. This lends a “Chinese aura” to the sound within an abstract framework. The harmonic language synthesizes chromaticism and pentatonicism. Instead of tertian chords, the composer uses quartal-quintal vertical constructions. Such dissonant sound “spots” serve as a kind of semantic code, depicting the chaos of nature and the hero’s despair.

Thus, the pitch organization system of “Withered Spring Blossoms” is primarily determined by the poetics of contrast. It combines pantonality (the absence of a single tonal center) with local modal stability in the form of four pentatonic modal zones. The techniques of European avant-garde and expanded tonality serve to express the semantics of Chinese lyric poetry. The expressionist dissonance in the song is linked to a philosophical-meditative modality. This is precisely what makes Sang Tong’s song not a “Chinese version” of new music, but an original artistic work where pitch becomes the language of existential tragedy.

Conclusion. Composer Sang Tong holds a unique place in Chinese musical art thanks to his numerous works created from the 1940^s to the early 21st century. Through his creative, theoretical, and pedagogical activities, he made an outstanding contribution to the development of national harmony theory. Although the composer created relatively few vocal works, each one is unique, vividly reflecting his style and revealing the essence of his harmonic techniques.

The reliance on national modal-harmony enhances its ethnic color. Consequently, two main principles of pitch organization are applied in Sang Tong's chamber vocal works: pentatonic, which determines the reciprocity of vertical and horizontal dimensions; and mixed, where pentatonic melody is enriched by elements of tertian chords, other modal systems, tonal harmony, and chromatic functionality.

Keywords: *Sang Tong; chamber vocal music; pitch organization; harmony; modal-tonal thinking; modality; pentatonicism; performance; ensemble interaction.*

Стаття надійшла до редакції 3 травня 2025 року

УДК 78.071.1(510)(092):780.616.432.083.5:78.049(510)

DOI 10.34064/khnum2-39.16

Чернявська Маріанна Станіславівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи,

професор кафедри спеціального фортепіано

e-mail: pianokisa@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-8379-5536

Чжан Гуанцзянь

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

e-mail: 121777580@qq.com

ORCID iD: 0000-0001-5387-6469

**Образ Китаю в «Айлао Рапсодії» Чжан Чжао
для фортепіано з оркестром**

На сьогодні творчість сучасного китайського композитора Чжан Чжао (нар. 1964), яка викликає значний інтерес у китайських виконавців та музикознавців, є практично невідомою українській музичній спільноті. Пропоновану розвідку присвячено вивченню музичного змісту «Айлао Рапсодії» ор. 25 для фортепіано з оркестром Чжан Чжао в аспекті образної сфери твору, з погляду самобутності вираження в ньому національного начала. Твір відзначений глибоко особистісними рефлексіями композитора, пов'язаними з його любов'ю до рідного краю, місцевості, де він народився і виріс, – провінції Юннань. Композитор відтворив образ Китаю через картину етнічної розмаїтості, згідно давньому національному філософсько-естетичному принципу «гармонії у різноманітті», який виступає ключовою ідеєю традиційної китайської культури. Мета статті – обґрунтувати принципи втілення образу Китаю в «Айлао Рапсодії» для фортепіано з оркестром Чжан Чжао. Через символічну назву твору образ малої батьківщини відображає історію та важку долю народу хані, вигнаного в гори Айлао («Скорботної темниці») та утворює своєрідний архетип «краєвиду духовної сили» людей, їхньої історичної пам'яті та культурної спадщини.

Ключові слова: Чжан Чжао; композитор; фортепіано; оркестр; музичний образ; жанр; національне самовираження.

Постановка проблеми.

Творчість китайського композитора Чжан Чжао¹ дедалі більше стає відомою не тільки в Китаї, але й в інших країнах світу. Більшість його фортепіанних творів – «Рапсодія Айлао» ор. 25 для фортепіано з оркестром, фантазія «Піхуан», «Китайська фортепіанна мрія», «У найвіддаленішому місці», «Китайські мелодії», «Три балади південних передгір'їв Юннаня», «Природа» та інші – відзначена багатою звуковою палітрою, національними ритмоінтонаціями, змішаними техніками письма, складними піаністичними прийомами. Ця музика стала частиною репертуару сучасних піаністів, вона звучить на багатьох сценах. У останні роки Чжан Чжао активно бере участь у музичному житті Китаю, впливаючи на процес розвитку сучасного національного музичного мистецтва. Уважно вивчаючи творчість композитора, можна помітити, що його художнє мислення вирізняється унікальністю, надзвичайною активністю, воно оперує яскравими специфічними музичними образами, які відображають композиторський задум, життєві реалії та емоції крізь призму його індивідуального бачення світу.

У фортепіанних творах Чжан Чжао активно розвивається образ Китаю – рідного краю композитора. Митець народився у префектурі Хунхе, де проживають народності *хані* та *і*, тому він вважає себе носієм цієї етнічної культури. Дитинство і юність композитора, його природний музичний розвиток були пов'язані з національними традиціями цих етносів, що суттєво вплинуло на формування його подальшого творчого життя.

¹ Чжан Чжао народився в 1964 році у провінції Юньнань. З дитинства навчався гри на музичних інструментах та композиції в матері та батька, Ма Цзінфен та Чжан Наня. У 1978 році вступив до Юньнаньського інституту мистецтв, де вивчав фортепіано під керівництвом професорів Є Цзюньсуна та Чжуан Юаньїн. 1983 року вступив на музичний факультет Центрального університету національностей, де вивчав теорію композиції під керівництвом професора Ся Чжунтана. У 1985 році вибрав фортепіано як другу спеціальність, навчаючись у професора Сян Шичжуна. У 1998 році з відзнакою закінчив магістратуру Центральної консерваторії музики.

Зауважимо, що образні універсалії рідного краю «належать до найважливіших національних цінностей будь-якого народу» (Цінь Тянь, 2012: 1) і є своєрідним «символом, що втілює суть менталітету» (там само) людей, причетних до місця їх народження та життя, формуючи їхній спосіб мислення і світогляд. Оскільки фактично всі твори композитора мають назви, що пов'язують їхній зміст з образом Китаю, видається важливим вивчення їхньої неповторної ментально-архетипічної сутності через концепт програмних смислів фортепіанної музики (Лу Цзе, 2017). По суті, обидві наукові концепції – архетип образу рідного краю (Цінь Тянь, 2012) та концептосфера програмної музики (Лу Цзе, 2017) – доводять значущість цієї теми для сучасного музикознавства будь-якої країни. Однак твори Чжан Чжао, у тому числі й «Рапсодія Айлао» для фортепіано з оркестром (Чжан Чжао, 2008), у цьому аспекті не розглядалися, що обумовлює **інноваційну спрямованість** пропонованого дослідження.

Останні дослідження і публікації за темою статті. На сьогодні композиторська творчість Чжан Чжао викликає інтерес не тільки у китайських виконавців, а й у музикознавців. Останнім часом з'явилася ціла низка робіт, присвячених музиці цього талановитого митця. Однак серед публікацій переважають невеликі статті, де розглядається вузьке коло проблем (Цзін Цзінлан, 2006; Йі Хонг, 2015; Ні Ін, 2015; Ці Цзін, 2015; Дуань Вей, 2016; Чжан Хунвей, 2016 та ін.). Деякі з наукових праць присвячені одному з найяскравіших творів композитора – «Рапсодії Айлао» для фортепіано з оркестром (Сюй Дуньюе, 2011; Сюй Шан, 2013; Сунь Хун, 2014; Чжан Тінгтін, 2019; Чень Сіцзюнь, 2020). Але в жодній з них не порушується питання щодо принципів втілення в «Айлао Рапсодії» образу Китаю. Також дуже дивним видається, що твори Чжан Чжао досі не отримали висвітлення з погляду наукових концепцій архетипу образу рідного краю (Цінь Тянь, 2012) та концептосфер китайської програмної фортепіанної музики (Лу Цзе, 2017). Отже, розгляд згаданої образної універсалії у творах сучасного талановитого китайського композитора видається актуальним.

Мета статті – обґрунтувати принципи втілення образу Китаю в «Айлао Рапсодії» для фортепіано з оркестром Чжан Чжао.

Методологія дослідження. Для розкриття цієї теми виявилися необхідними такі дослідницькі методи: *філософсько-естетичний* – для обґрунтування категорій «образ», «архетип» та «концептосфера»; *семіотичний* – для осягнення сенсу символічних знакових систем; *етнорегіональний* – для розуміння національних особливостей культури того чи іншого регіону Китаю, *жанрово-стильовий* – для виявлення взаємозв'язків жанру, стилю, специфіки фактури у творі; *інтерпретологічний* – для розкриття основних механізмів реалізації композиторського тексту і його актуалізації в живому звучанні.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Композитор Чжан Чжао народився і провів своє дитинство у провінції Юньнань, яка розташована на півдні Китаю. У цьому районі здавна проживають етнічні меншини *і, хані, тибетці, пумі, ну, цзіно* та інші, що зумовлює виняткову різноманітність його культурних реалій. З юних років молодий музикант був закоханий у незвичайний світ цього унікального культурного осереддя, вбираючи в себе його неповторну красу й черпаючи натхнення для своїх майбутніх творів. Тому не дивно, що масштабний твір «Айлао Рапсодія» для фортепіано з оркестром віддзеркалює національні почуття композитора, його життєвий досвід та процес дорослішання, осягнення ним власного коріння та заглиблення в національний музичний стиль, властивий меншині *хані*. На основі цієї фольклорної складової Чжан Чжао створює одночастинний фортепіанний концерт – національну (китайську) музику для західного (не китайського) сольного інструмента і симфонічного оркестру. Безсумнівно, успіх «Айлао Рапсодії» нерозривно пов'язаний з оригінальним вибором матеріалу, різноманіттям звукових барв та унікальним творчим підходом композитора, який не лише синтезував у своєму творі національні традиції та західний жанрово-стильовий досвід, а й наповнив його зміст глибоко особистісним відчуттям національного духу, власними емоціями та переживаннями.

Зазначені чинники тісно пов'язані та нероздільні. Сам Чжан Чжао в одному зі своїх інтерв'ю зауважив: «Я завжди хотів написати симфонічний твір про культуру національних меншин землі, що мене породила та виростила. <..>. Хочу створити концерт, щоб висловити свої життєві прагнення. <...> Я вважаю це своїм обов'язком» (цит. за: Сюй Шан, 2013: 28).

Перший варіант «Айлао Рапсодії» був завершений ще в шкільні роки Чжан Чжао. Після численних правок він був остаточно оформлений. Прем'єра «Айлао Рапсодії» відбулася в 1996 році, одразу після завершення твору, в Пекінському концертному залі у виконанні Національного оркестру китайського радіомовлення під керівництвом диригента Лі Сіньцао. Партію соліста представив особисто Чжан Чжао. Потрібно відзначити, що твір мав великий успіх, одразу отримавши одностайне визнання музичних критиків та публіки (Чень Сіцзюнь, 2020). Пізніше Народне музичне видавництво офіційно включило цю композицію до «Музичної антології сучасних китайських композиторів» і опублікувало її у 2008 році (Чжан Чжао, 2008).

На сьогодні найбільш відомі два записи «Айлао Рапсодії». Перший здійснив піаніст Вей Даньвень із Шанхайським симфонічним оркестром, диригент Ху Юн'янь. Цей музичний альбом був виданий і поширений Народним музичним електронним аудіовізуальним видавництвом. Другий запис твору відбувся 2019 року на батьківщині композитора за участю Симфонічного оркестру Куньміна (диригент – Ся Сяотан), партію фортепіано виконала молода талановита піаністка Цай Сі (Чжан Чжао, 2019). Незважаючи на те, що зараз виконавиця проживає у США, її репертуар включає не тільки західні твори. Піаністка активно співпрацює із сучасними китайськими та зарубіжними композиторами, виконуючи новітню музику, виступає з концертами в різних містах Китаю, а також у США та Японії. Вона також активно пропагує китайську фортепіанну музику, представляючи такі концертні програми, як «Китайська мрія про фортепіано», «Східна душа фортепіано», «Концерт століття класичних китайських фортепіанних творів» і «Лекції та концерти з класичних китайських

фортепіанних творів». Піаністка також записала диск із сольними фортепіанними творами Чжан Чжао.

Чень Сіцзюнь (2020) зазначає, що творчий задум композитора в «Айлао Рапсодії» ґрунтується на ідеї «гармонії в різноманітті» (和而不同), яка є однією з філософсько-естетичних основ традиційної китайської культури. Це поняття походить від ідей видатного китайського філософа Конфуція, зафіксованих у його «Бесідах і судженнях» («论语» «Луен Юй»). Геніальний мислитель давнини стверджував, що «благородна людина досягає гармонії, але не є односердною; дрібна людина є односердною, але не досягає гармонії» (цит. за: Чжан Вей Чхун, 2011: 47). Тобто, на думку Конфуція, якщо людина розумна, благородна, морально вихована, вона може приймати думки, відмінні від власних, підтримувати гармонійні та дружні стосунки з іншими, але ніколи сліпо не наслідувати іншу точку зору. Навпаки, якщо людина «дрібна», позбавлена морального виховання, часто не має незалежних поглядів, вона намагається догоджати іншим, але не може жити з ними у злагоді (там само). Так Конфуцій пояснював різницю між поняттями: «єдність» (*тонг*) – просте повторення, тотожність, однаковість і «гармонія» (*хе*) – це незгода, «непогодження» як прояв різних поглядів індивідуальностей, які можуть за певних умов знайти спільні уявлення, співіснуючи та об'єднуючись.

У збірнику стародавніх трактатів (Цзі Сяолань, 2002) «Хроніки Цзо» (左傳 «Цзочжуань») також зустрічаються подібні думки про різницю між «гармонією» (*хе*) та «єдністю» (*тонг*) (Цзі Сяолань, 2002: 190). Гармонія» (*хе*) зберігає природу речей, багато різних елементів, які узгоджено співіснують у суперечностях та відмінностях, виявляючи єдність у різноманітності. Отже, «гармонія» (*хе*) має передумовою багатогранність, передбачаючи узгодженість різних елементів цілого, поважаючи їх незалежність та індивідуальність. Така ідея співіснування та суперечностей певною мірою відповідає західному закону діалектики єдності й боротьби протилежностей.

Згідно з естетичними настановами стародавнього Китаю, поняття «гармонія в різноманітті» вважалося багатогранною основою, «яка

приймає відмінності, еволюціонує в естетичну думку для обговорення мистецтва та літератури, розвиваючи низку важливих принципів та естетичних критеріїв для творчості, сприйняття тощо» (цит. за: Цзяо Конян, 2007: 165). Оскільки «гармонія» (*хе*) відповідала категорії краси стародавньої китайської естетики, то, як наслідок, світ повинен утворюватися через «гармонійну єдність різноманітних, багатоліких об'єктивних речей» (там само). З огляду на це, мелодійність музики саме й утворюється гармонійною єдністю численних різних звуків: «Коли п'ять звуків переплітаються, тоді й виникає справжня чарівність музики» (цит. за: У Чжао, І Хуншу, & Чжао Куаньжень, 2011: 7).

Давній мислитель Ши Бо вважав, що музика має ту саму структуру, що й природні речі та соціальні справи, тому вона також повинна приймати «гармонію» (*хе*) і відкидати «єдність» (*тонг*). На його думку, «один звук не можна слухати, оскільки єдиний звук не може бути мелодійним, треба гармонізувати шість звукорядів, щоб радіти вухам» (цит. за: Цай Чжунде, 1995: 38). Отже, складати музику необхідно із багатьох звуків у їх висотній організації. Тобто краса музики полягає не в «єдності», а у вираженні «різноманітності в єдності» (там само). Мислитель також вважав, що, крім гармонії різних звукорядів, естетична «гармонія в різноманітті» включає гармонію між відмінностями у стилях, школах, естетичному сприйнятті тощо.

Таким чином, якщо традиційна китайська естетика вимагала «поєднання твердості та м'якості», то сьогодні китайський музичний світ закликає до «поєднання китайського та західного» (Чень Сіцзюнь, 2020). Загалом теорія «гармонії в різноманітті» містить щонайменше дві позиції для розуміння «Айлао Рапсодії»: по-перше, мають існувати об'єктивні речі з різними індивідуальними характеристиками, тобто відмінності; по-друге, ці різні об'єктивні речі взаємно врівноважуються, доповнюються та логічно взаємодіють. Ми можемо спостерігати у творі Чжан Чжао, як «музичні елементи гармонійно поєднуються в одне ціле, виявляючи “гармонію в різноманітті” духовного обличчя різних народів регіону гори Айлао; музичні теми з різним

естетичним сприйняттям поєднуються в одному часовому просторі, представляючи гармонійний стан краси» (Чень Сіцзюнь, 2020).

Глибоке розуміння «Айлао Рапсодії» багато в чому залежить також від осягнення образної ідеї та програми, закладеної автором, яка пов'язана з особливим виміром специфічного «за ментальністю, шляхом історичного розвитку, міфопоетичною традицією, засадами художньої виразності культурного пласту» (ЛуЦзе, 2017: 1). Отже, розглянемо, яким чином композитор відображає у своєму творі рідний край. За влучною думкою Цінь Тяна (2012), цей образ є дуже складною структурою, «близькою до національного образу світу, але здатною знаходити вираження в конкретному творі не в усій сукупності складників, а якоюсь особливою гранню, наприклад, – через найважливіші національні філософські та релігійні уявлення, споглядання природи, етнонаціональну, героїко-патріотичну тематику» (Цінь Тянь, 2012: 73).

Безсумнівно, кожний композитор замислюється про зміст твору на початку його написання. Якщо підібраний матеріал є оригінальним, самобутнім та проникливим, це означає, що твір уже наполовину досяг свого успіху. Перш за все, звернемо увагу на назву твору Чжан Чжао – «Айлао Рапсодія», яка вже вказує нам на дві протилежні виразні сили, згідно з ідеєю «гармонії в різноманітті». Перша – це «Айлао» (哀牢, *Ailao*), друге – жанрове ім'я «Рапсодія» (狂想).

Сама назва місцевості Айлао постає як свого роду культурний «знак», вираз ідеї «гармонії» (хе). «Айлао» – це назва гори, розташованої в центральній частині провінції Юньнань, довжиною близько 500 кілометрів. У регіоні гори Айлао проживають представники 26 національностей. Здавна впроваджена система високої автономії дозволила зберегти та передати звичаї кожної з народностей; унікальні національні культури зібралися на одній землі, сформувавши «гармонію в різноманітті». На основі цього можна зробити висновок, що «Айлао» – це символ особливого культурного значення.

Головна вершина гірської місцевості – пік Айлао, висотою понад 3000 метрів. Саме тут проживають етнічні меншини *хані* та *і*. Назва

«Айлао» буквально перекладається як «скорботна темниця» (哀伤的牢笼) й сягає досвіду міграції народу *хані* на південь через переслідування з боку інших етнічних груп. *Хані* могли ховатися лише в горах, але таке життя було дуже складним і некомфортним. Тому представники цієї національної меншини, що змушені були жити на горі Айлао, через незручності географічного середовища часто відчували себе ув'язненими, як у «темниці» (牢笼) (Чжан Тінгтін, 2019). Найкращим свідком цієї історії стали Рисові тераси Хунхе-Хані – грандіозна східчаста система полів, побудованих *ханями* за майже дві тисячі років. Сьогодні вони є відомим у Китаї мальовничим місцем, але це не може стерти з пам'яті жалюгідне життя народу *хані*, замкненого в горах. Саме тому основу мелодій народної музики *хані* складає пентатоновий лад *чжен* зі зниженими II та VI щаблями, що додає пісням похмурого і пригніченого настрою.

Жанр «рапсодії» має давнє західне походження і вирізняється свободою форми та наявністю фольклорної складової. Носіями цього жанру, як правило, були рапсоди – оповідачі, які складали пісні, виконуючи їх на музичному інструменті. Подібний вид народної творчості існував і в Піднебесній у виконавській традиції *шошудів*. Зазвичай їх виступам були притаманні велика емоційність, пов'язана з «насиченням мелодики внутрішньоскладовими розспівами, що було зумовлено зверненням до стилю *маньбань*» (Цінь Тянь, 2012: 163). Імпровізаційність, властива стилю *шошудів*, зумовила свободу інтонаційного та ритмічного викладу наспівів. Основу їхньої мелодики складають «звукоряди, що виникли на основі пентатоніки в поєднанні із семи-ступеневими та діатонічними ладами». Принцип розвитку тематизму, що використовується в мелодіях, – найчастіше варіантний. «Для втілення образу Народу часто використовується насичена багатоголосна фактура, що дозволяє передати у музиці масштабні сцени та розгорнуті епізоди. Роль фольклорної лексики є дуже вагомою, оскільки вона виступає основою створення національної інтонаційності в мелодиці» (там само).

Шошуди народу *хані* висловлювали піднесені прагнення своєї етнічної меншини, що «стійко протистояла стихійним лихам та іноземним нашествиям, володіючи епічним духом сотворіння світу» (там само: 8). Тому імпровізаційний, фантазійний жанр «рапсодії» (狂想) для *ханів* – це втілення сили, сутності духу цього народу, а також – ідеалу свободи, прагнення вирватися з темниці, зірвавши пута. Композитор Чжан Чжао як представник цієї народності також узяв на себе почесну місію донести до слухача драматичну історію життя та важких випробувань багатьох поколінь своїх співвітчизників, їхню щирість, невтомний дух боротьби та здатність до наполегливої праці. Водночас, створення «Айлао-Рапсодії» дало йому унікальну можливість відчувати власну причетність до героїчного народу.

Історія долі народу *хані*, який прагне вирватися з ув'язнення, пронизує весь твір Чжан Чжао. Неприйняття ув'язнення втілюється через вражаючий масштаб спільних зусиль фортепіано та оркестру. У творі формуються дві протилежні образні сфери, які, проте, доповнюють одне одного, гармонійно співіснують, стаючи ключовими елементами розвитку музики, драматизуючи твір та ведучи слухачів через напругу й розслаблення, підйоми й падіння. Одна з них – безвихідь ув'язнення, що передається через меланхолійну атмосферу, ніби сповнену особистих та зворушливих думок, які не дають спокою. Друга – активна, що символізує прорив з «темниці», виражена через потужний насичений драматичний пафос та епічний розмах величного симфонічного твору.

Таким чином, музичний образ цього твору, сповнений піднесених почуттів та драматичних переживань, стає своєрідною «картиною світу», що включає «просторове оточення та часову послідовність подій» (Чекан, 2009: 78), актуальну як загалом для національної спільноти, мешканців гірського регіону, так і для самого автора, завдяки чому, по суті, «здійснюється національна самоідентифікація» (Цінь Тянь, 2012: 73). Суб'єктивність цього процесу, авторефлексія композитора розкривається як його власний спосіб відображення дійсності через звук, рух, ритм, фактуру тощо, які формують художній

образ твору. Так, однією з найбільш яскравих його рис стає звуковий колорит фортепіанно-оркестрової фактури: для досягнення багатства оркестрової палітри композитор застосував безліч різноманітних прийомів, поєднуючи класичні та сучасні елементи музичної мови.

Попри те, що жанр рапсодії припускає вільну побудову твору, одночастинний концерт Чжан Чжао «створений за принципом сонати» Сюй Шан (2013: 28). З погляду структурної логіки, західна сонатна форма завдяки своїм унікальним базовим принципам ідеально пристосована для вираження «протиріч та конфліктів». Зваживши на це, композитор розвиває її, формуючи логічні структурні співвідношення, тональний план та драматургічний розвиток композиції. Водночас сміливі новаторські пошуки митця знайшли вираження у структурній обробці й способах використанні фольклорного матеріалу. Як результат, «Рапсодія» буквально «випромінює» піднесені національні почуття, демонструючи глибоку справжню любов автора до своєї землі.

Твір відкривається звучанням оркестру, яке поступово набирає сили. Раптово вступає фортепіано, сильно, потужно й урочисто виконуючи головну тему, побудовану на закличних інтонаціях. Головна партія зберігає стійкий піднесений характер, запальні хвилі звуку поступово нарастають, звукова атмосфера стає ще більш величною й масштабною, у ній немов відчувається спонтанний подмук «напруженого та стійкого повітря гори Айлао» (Сюй Дуньюе, 2011: 12), її величність і незламність. Отже, тема залишається втіленням гідності й сили. Близьче до її завершення раптово лунає низький закличний сигнал духових, що ніби змушує фортепіано зупинитися: його сольний епізод знижує загальну динамічну напругу, поступово приводячи до побічної партії.

У побічній партії темп змінюється на *Adagio*. Її тему спочатку виконує валторна, стриманий, теплий і насичений тембр якої підкреслює надзвичайну ніжність мелодії. Фортепіано відразу ж відповідає. Кришталева ясність його звуку додає темі грації та прозорості. Виникають асоціації із дзюрчанням струмків у горах – навкруги спокійна атмосфера, звучить колискова, сповнена м'якої краси.

Втім, розвиток побічної партії відтворює широкий діапазон ліричних настроїв – від піднесено-умиротвореного, через ностальгійно-хворобливий, до відчуття похмурої туги. Людські почуття розкриваються в єдності з розгортанням картин природи, що виникають в уяві слухача завдяки оркестровій та фортепіанній звукозображальності. Прозорість оркестрової фактури, темброво-гармонічні нашарування у фортепіано асоціюються з мальовничими картинами величних гірських хребтів із зеленими терасами полів, безмежного океану хмар, безкраїх нагромаджень гірських скель – краєвидами гори Айлао, Прекрасні природні краєвиди пробуджують у людині мрії та жагу життя, підтверджуючи її єдність з природою. Композитор, візуалізуючи у музичному звучанні свої життєві уподобання і ностальгічні спогади, у такий спосіб пробуджує в людях внутрішнє прагнення до прекрасного, до гармонії співіснування зі своїм оточенням.

Повертаючись до самої музики як мистецтва слуху, з огляду на її природну сутність, зауважимо, що «час є способом її існування, вона минає з часом. З точки зору часової презентації, дві теми твердої та м'якої краси в експозиції є діахронічною “гармонією” (*хе*), вони доповнюють та врівноважують одна одну у послідовності» (Чень Сіцзюнь, 2020).

У розробці, де основна тема значно розширена, музика презентує калейдоскоп мінливих настроїв, що коливаються між рішучістю і тривогою. Коли драматичний конфлікт досягає апогею, з'являється пристрасна та захоплююча тема головної партії. На найвищій точці її розвитку оркестр раптово замовкає, поступаючись фортепіано. Починається масштабна каденція, яка вимагає від піаніста трансцендентного володіння інструментом. Сам обсяг цієї каденції дозволяє назвати її «твором у творі», а складність і різноманіття піаністичних прийомів – «екстремальними». Розпочавшись на найвищій трагедійній точці драматургічного розвитку, демонструючи неймовірний масштаб та щільність звукової тканини в стилі *al fresco*, каденція ніби демонструє «рух у зворотному напрямі» – від найпотужнішого звучання до найтоншої та найпрозорішої барвистої мальовничості. Динамічний

розвиток також відбувається у «зворотній прогресії» – на *diminuendo*, що стає переходом до репрізи.

До прозорого «дзюрчання» фортепіано поступово підключається оркестр і починається репріза в танцювальному характері, яка «поєднує динамічну токату та надихаючу барабанну танцювальну музику» (там само). У коді повертаються головна і побічна теми, вони звучать одночасно, в контрапункті, але первинний характер кожної з них змінюється «назустріч» одна одній. У такий спосіб композитор приводить їх до «гармонії» (*хе*), як і весь твір, який стає прикладом «поєднання твердості й м'якості, доходячи до їх одночасного звучання, і представляючи естетичний стан “гармонії в різноманітті”» (там само).

Ще одним сміливим новаторством композитора є поєднання різного (принцип «гармонії в різноманітті») у ладовій сфері твору. Чжан Чжао намагається досягти оригінального звучання, що має прихований смисл. У вимірах традиційного музичного мислення створення яскравої теми можна назвати сходинкою до успіху твору. У багатьох сучасних музичних творах провідна роль тематизму знижується, поступаючись гармонії, ритму і тембру, але в «Айлао Рапсодії» тема, як і раніше, є стрижнем усіх зв'язків. Варто відзначити дві її характеристики – яскраво виражене ладове забарвлення, характерне для фольклору *хані*, та великий потенціал розвитку. Збереження в музиці *хані* своєрідного ладового звукоряду Чжан Тінгтіг (2019) пояснює історичними причинами. Більшість *хані* проживає в гірських районах на висоті від 800 до 2600 метрів над рівнем моря, займаючись переважно терасним рисівництвом. Їхня сільськогосподарська культура особливо розвинена, що опосередковано підтверджує, що *хані* довгий час жили в обмеженому просторі. Саме тому в них сформувався власний фольклорний стиль, що не змінювався століттями, ознаки якого нині сприймається як культурні символи.

Для того, щоб яскравіше підкреслити національну складову музики *хані*, композитор використовує у творі пентатоновий лад *Фа чжен* зі зниженими II та VI щаблями. Цей звукорядмістить дві малі секунди: *фа* – *соль-бемоль* та *до* – *ре-бемоль*, що надає йому похмурого

забарвлення. Потреба розв'язання малосекундових інтервалів у горизонтальному русі значно посилює напругу цього ладу, надаючи йому глибокої внутрішньої емоційності. В музиці «Рапсодії» він постає не тільки як основна ознака національної стилістики, а й як символ непохитності духу народу *хані*. Крім того, у творі також присутній лад *Фа чжен* без зниження ступенів, також притаманний традиції *хані*, але він пов'язаний із зовсім іншою, світлою й яскравою атмосферою. У творі обидва лади чергуються, створюючи відчуття переплетення контрастних, але близьких за сутністю емоційних станів, майстерно збалансованих у звуковій палітрі твору.

Однак композитор використовує не лише китайські лади, він поєднує їх з матеріалом європейського середньовічного григоріанського хоралу – темою «*Dies Irae*». Ця тема смерті створює трагічний образ, що пов'язаний з роздумами композитора про реальні проблеми людства (Сюй Шан, 2013: 29). «*Dies Irae*» відкриває каденцію у якості своєрідної філософської тези, запитання, яке звучить як виклик смерті – монументально і загрозливо, у нижньому регістрі. Уся подальша каденція, по суті, є відповіддю на дуже важливі питання: у результаті музичного розвитку «перемагає» символ життя – прозоре і світле «дзюрчання» фортепіано, яке логічно приводить до жвавого танцювального фіналу.

Драматургічна єдність «Рапсодії Айлао» досягається головним чином за рахунок структурної логіки, яку визначає головна ідея твору: «від виклику смерті – через неймовірні страждання і боротьбу – до перемоги життя». На цій концепції побудовані всі прийоми розвитку, а їх використання є ключовим показником, що найкращим чином демонструє технічну майстерність композитора. Варіаційність тематизму, темпова, фактурна, темброва динамізація слугує розвитку кожного «конкретного» музичному образу, привносячи новий імпульс у структурну логіку музики.

Метод симфонічного розвитку та досвід сучасного гармонічного мислення не відмінюють звукової колористики, значно посилюючи багатство загальної звукової палітри твору, що не часто можна

зустріти у творчості інших китайських композиторів². Чжан Чжао створює багаторівневі структурні фактурні побудови в оркестрі, що особливо помітно в розробці «Рапсодії». Різноманітність і багатогранність його оркестрової техніки втілюються у специфіці оркестрування партитури через безліч ефектних прийомів, таких як: темброве зіставлення різних звукових зон, витончене сполучення тембрових перетворень і протиставлення або поєднання чистих та змішаних тембрів інструментів. У творі ефектно подані як соло фортепіано, так і загальні ансамблево-оркестрові «сцени». Провідну роль в оркестрі виконує струнна група. Композитор приділяє значну увагу «створенню» певного тембру, отриманню нового звукового забарвлення.

У метроритмічній будові твору переважає європейська система вимірювання часу – акцентність і регулярність через зв'язок ритму з класичною функціональною гармонією. Водночас є ритмічні фігури, що увиразнюють національне відчуття часу. Композитор надихнувся ритмічними формулами танців народу і, звернувшись до матеріалу динамічних святкових обрядів та розваг.

Підсумовуючи, зазначимо, що фортепіанний концерт Чжан Чжао «Айлао Рапсодія» – це ідеальне поєднання дійової драматургії та звукового колориту. Це відображається у всьому: від вибору теми та її розкриття до загальної концепції твору, без будь-яких винятків: в аспектах відбору й адаптації матеріалу, образотворення тощо було здійснено інновації та прориви. Так, Чжан Чжао втілює духовність народів регіону гори Айлао як частину багатогранної, різноманітної

²Якщо звернутися до історії китайської та західної музичної творчості, то, безсумнівно, існує не так багато музичних творів, що поєднують у собі колористику і симфонізм. На Заході головна функція фортепіанних концертів класичного та романтичного періодів – вираження драматизму музики, що наближає їх до жанру симфонії; в музиці імпресіонізму акцент зміщується на колористику, тобто бурхливий розвиток тембрових факторів у оркестровій музиці. У Китаї більшість фортепіанних концертів досить тенденційні, і важко врахувати обидва фактори одночасно. Наприклад, «Фортепіанний концерт соль мінор» Хуан Ан-Луна більше симфонічний, а «Гірський ліс» Лю Дунняня – більш розвинений у плані звукопису.

китайської культури. Новаторським стало в «Айлао Рапсодії» додання елементів музики *хані*, що визначає її тематизм і стиль та відрізняє її від більшості інших подібних творів, зокрема й від композицій, що використовують елементи музики етнічних меншин, оскільки стиль «Айлао Рапсодії» фокусується на побутових розвагах та звичаях, відображаючи самобутність регіональної музичної культури, а також на демонстрації танцю як втілення обряду – «глибинного ментального коду традиції» (Лу Цзе, 2017: 11).

Висновки.

Образ Китаю в «Айлао Рапсодії» Чжан Чжао втілений через створення картини етнічної розмаїтості, згідно з давнім національним філософсько-естетичним принципом «гармонії в різноманітті». У загальному плані цей принцип можна вважати ключовою ідеєю традиційної китайської культури та своєрідною метафорою образу Батьківщини. Багатство культур різних народів в «Айлао Рапсодії» «переплавляється» на потужне епічне полотно, що виконується виключно західними інструментами – симфонічним оркестром і фортепіано. Композитор поєднує стародавній східний і західний тематизм, які не тільки не суперечать один одному, а яскраво взаємодоповнюються, створюючи «гармонію» (*хе*) єдиного цілого в новій якості. Таким чином, образ Китаю, батьківщини композитора, у музичному втіленні висвітлюється перш за все через єдність у різноманітті.

«Айлао Рапсодія» відзначена глибоко особистісними рефлексіями композитора, пов'язаними саме з його відчуттям батьківщини як місця, де він народився і виріс (етнорегіональний тип образу, за Цінъ Тянь, 2012). Провінція Юннань, де розташований гірський регіон Айлао, є малою батьківщиною композитора. Він зростав серед етнічних меншин *і* та *хані*, тому музика цього краю стала його «рідною мовою». Роботу над твором було розпочато ще в юні роки, тому він став своєрідним музичним маніфестом, вираженням любові композитора до свого рідного краю. Власні почуття любові до свого народу та морального обов'язку перед землею, що його виростила, та

її людьми, композитор неодноразово висловлював у своїх інтерв'ю (Сюй Шан, 2013; Ні Ін, 2015). Він зазначав, що складення твору, який стане відображенням культури його рідних народів, було його життєвим призначенням і творчою місією (Сюй Шан, 2013: 28–29). Тому музика «Рапсодії» просякнута відчуттям гордості за своїх співвітчизників та щирою особистою тугою за домом, яка назавжди залишилася в душі музиканта. Ця музика – не лише зображення краєвидів, а й передача глибоко особистого емоційного зв'язку із цими місцями.

Образ *хані* як представників «малої батьківщини» композитора втілюється через музичні фольклорні елементи, які використовуються в головній партії шляхом застосування пентатонного ладу *чжен* з альтерованими щаблями та без них, а також через символічну назву твору, в якій «закодовано» історію та важку долю народу *хані*, вигнаного в гори «Айлао» / «Скорботну темницю». Цей трагічний досвід втілює й «похмурий» лад *хані* – носій пригнічених емоцій. Натомість в оптимістичному фінальному розділі композитор звертається до контрастних танцювальних образів, використовуючи ритмічні формули танців з барабанами народу *і* тощо.

Народ *хані* як головний герой «Айлао Рапсодії» зображений у єдності з природою. Гора – місце проживання людей, але це й символ їхньої сили та міцності. Ліричні епізоди, що асоціюються із дзюрчанням річок, небом, хмарами, безмежними краєвидами, водночас відтворюють і риси людяності, притаманні народу *хані*, найтонші почуття ніжності й любові до близьких та свого краю. Таким чином, музика відтворює не просто красу гір Айлао з височенними піками та мальовничими терасами, а своєрідний архетип «краєвиду духовної сили» людей, що їх населяють, їхню історичну пам'ять та культурну спадщину (тобто «духовний тип музичного пейзажу», за Цінь Тянь, 2012: 122).

Дух опору та прагнення до свободи виражений через жанрове ім'я «Рапсодія», драматургічні риси якої, незважаючи на наявність сонатної форми, присутні у творі, де образний розвиток відбувається відповідно до змістової концепції епічних оповідей рапсодів

(в китайській традиції – *шошудів*): «від страждань народу – до його перемоги», тобто символізує силу духу, боротьбу за звільнення від оков. Енергійна головна тема, динамічні розділи, кульмінації втілюють незламність, гідність, прагнення до життя та свободи народу, його епічний дух. Такий шлях (道 *Дао*) також має паралелі з долею самого композитора та його власним особистісним зростанням – від гірського юнака до відомого митця. Через це втілення образу Батьківщини стає особливо переконливим. Глибоке особисте переживання композитора, його щирість і знання матеріалу «зсереди» скеровують драматургічну траєкторію твору із зовнішнього спостереження на внутрішній духовний рух.

Образ Батьківщини показаний у творі як джерело життєвої сили та натхнення. Попри важкі випробування, її народ зберігає любов до життя, силу духу та радість, що виражено в музиці «Рапсодії» через життєрадісні танцювальні ритми репризи, ліричне тепле звучання побічної партії («концептосфера обряду», за Лу Цзе, 2017: 11). Натхненням для композитора стали інноваційні прийоми втілення національного в музиці – він не цитує фольклор, а трансформує народні мотиви, лади, ритми за допомогою сучасних композиторських технік письма і західних жанрів (концерт, рапсодія) та форм (сонатна форма), створюючи «сучасний» образ історії народу. Використання європейських інструментів (фортепіано, симфонічний оркестр) не перечує китайського національного духу, а слугує потужним засобом для вираження глибини та універсальності звучання «образу Китаю».

Перспективою розвитку нашої теми може бути вивчення інших фортепіанних творів Чжан Чжао в аспекті осягнення їхнього музичного змісту, зокрема й образу Китаю.

ЛІТЕРАТУРА

Лу Цзе (2017). *Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики XX – початку XXI ст.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.

- Цінь Тянь. (2012). *Образ рідного краю у фортепіанних творах китайських композиторів*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Чекан, Ю. (2009). *Інтонаційний образ світу*. (Монографія). Київ: Логос.
- 叶红. (2015). 钢琴中的粉墨人生. 张朝钢琴作品《皮黄》. 戏曲元素分析年第十二期《音乐创作》第12年116–118月 [Йі Хонг. (2015). Відображення чунцінського життя. Аналіз елементів опери у фортепіанному творі Чжан Чжао «Піхуан». *Створення музики*, 12, 116–118].
- 齐晶. (2015). 也谈张朝钢琴曲《皮黄》的创作特色基于对作品中京剧音乐元素的分析. 湖州师范学院学报. 第37卷第9期2015年9月. [Ці Цзін. (2015). Розгляд творчих особливостей фортепіанної п'єси Чжан Чжао «Піхуан» на основі аналізу музичних елементів пекінських опер. *Журнал педагогічного коледжу Хучжоу*, 37, 9].
- 吴钊, 伊鸿书, 赵宽仁, 编. (2011). 中国古代乐论选辑. 北京: 人民音乐出版社. [У Чжао, І Хуншу, & Чжао Куаньжень (упорядники). (2011). *Вибрані давні китайські музичні трактати*. Пекін: Народне музичне видавництво].
- 佳锦兰. (2006). 成长的感悟. 青年作曲家张朝的. 变奏曲. 中央民族大学学报(学社会科学版) 第4期第 33 卷. [Цзін Цзінлан. (2006). Відчуття росту. Варіації молодого композитора Чжан Чжао. *Журнал Центрального університету в справах національностей («Філософія і суспільні науки»)*, Пекін, 4, 33].
- 段微. (2016). 《镇南山谣三首》创作中的文化体现与创新发展. 北华大学学报 «社会科学版». 第17卷第3期 133–136月 [Дуань Вей. (2016). Культурне втілення та творчий розвиток в творі «Три народні пісні із селищ в горах Наньшань». *Суспільні науки. Журнал Університету Бейхуа*, 17(3), 133–136].
- 蔡仲德. (1995). 中国音乐美学史. 北京: 人民音乐出版社. [Цай Чжунде. (1995). *Історія китайської музичної естетики*. Пекін: Народне музичне видавництво].
- 孙虹. (2014). 色彩性与戏剧性的契合之美 – 探求张朝钢琴协奏曲《哀牢狂想》的创作特色. 人民音乐, 01, 19–21. [Сунь Хун. (2014). Краса поєднання колористики та драматургії – дослідження творчих особливостей фортепіанного концерту Чжан Чао «Айлао Рапсодія». *Народна музика*, 1, 19–21].
- 张宏伟. (2016). 《熔古铸今、中西合璧》. 和声研究第2.年33–36月. [Чжан Хунвей. (2016). Злиття древнього та сучасного, поєднання китайського та західного в «Китайській мрії» Чжан Чжао. *Дослідження гармонії*, 2, 33–36].
- 张婷婷. (2019). 民族风情的精神升华—张朝钢琴协奏曲《哀牢狂想》的艺术特色[J]. 当代音乐, 10, 116–119. [Чжан Тінгтін. (2019). Духовне зведення національного колориту – художні особливості фортепіанного концерту Чжан Чжао «Айлао Рапсодія». *Сучасна музика*, 10, 116–119].

- 张朝. (2008). 哀牢狂想 Op.25: 钢琴协奏曲. 北京: 人民音乐出版社. [Чжан Чжао. (2008). *Айлао Рапсодія op.25: Фортеп'яний концерт*. Пекін: Народне музичне видавництво].
- 张朝. (2019). 钢琴协奏曲《哀牢狂想》蔡曦与昆明聂耳交响乐团夏小汤指挥. [Чжан Чжао. (2019). Концерт для фортепіано «Рапсодія Айлао» у виконанні Цай Сі та симфонічного оркестру Куньміну, диригент Ся Сяотан]. <https://www.bilibili.com/video/BV1Tf4y1N7FQ/>
- 张卫中. (2011). 《论语》. 浙江: 浙江教育出版社. [Чжан Вейчжун. (2011). Аналекти Конфуція («Луен Юй»). Чжецзян: Освіта].
- 纪晓岚, (2002). 总撰, 林之满, 主编. [清]. 四库全书精华经部. 北京: 中国工人出版社. [Цзі Сяолань, Лін Чжимань (Упоряд., ред.) (2002). [Династія Цін]. *Висновки з «Повного зібрання книжок чотирьох сховищ». Розділ Канонів*. Пекін: Видавництво робітників Китаю].
- 聂莹. (2015). 谱写中国《钢琴梦》，铸就东方文明的朝圣之路. 访中国著名作曲家张朝年第三期音乐创作第3期. 第32–34页. [Ні Ін. (2015). Створення «Китайської мрії» для фортепіано. На шляху до затвердження ролі східної цивілізації. Інтерв'ю з Чжан Чжао, відомим китайським композитором. *Музика*, 3, 32–34].
- 蒋孔阳. (2007). 先秦音乐美学思想论稿. 合肥: 安徽教育出版社. [Цзяо Конян. (2007). *Естетика і музична думка (до епохи Цін)*. Хефей: Ань Хойосвіта].
- 许东越. (2011). 张朝钢琴协奏曲《哀牢狂想》演奏与分析研究. 济南: 山东师范大学. [Сюй Дуньюе. (2011). *Дослідження виконання та аналізу фортеп'янного концерту Чжан Чжао «Айлао Рапсодія»*. Цзінань: Шаньдунський педагогічний університет].
- 许珊. (2013). 多彩的奏鸣——与张朝谈《哀牢狂想》. 钢琴艺术, 09, 28–29. [Сюй Шан. (2013). *Барвіста соната – бесіда з Чжан Чжао про «Айлао Рапсодію»*. *Мистецтво фортепіано*, 9, 28–29].
- 陈思君. (2020). 《哀牢狂想》中的“和而不同”思想. 文教资料年17期. 南京师范大学. [Чень Сіцзюнь (2020). Ідея «гармонії в різноманітті» в «Рапсодії Айлао». *Культурні та освітні матеріали*, вип. 17. Нанкінський педагогічний університет]. <https://www.fx361.com/page/2020/0902/6990465.shtml>.

REFERENCES

- Cai Zhongde. (1995). *History of Chinese Musical Aesthetics*. Beijing: People's Music Publishing House [in Chinese].
- Chekan, Yu. (2009). *Intonation image of the world*. Kyiv: Lohos [in Ukrainian].

- Chen Xijun. (2020). The Idea of “Harmony in Diversity” in “Ailao’s Rhapsody”. *Cultural and Educational Materials*, Issue 17. Nanjing Normal University. <https://www.fx361.com/page/2020/0902/6990465.shtml> [in Chinese].
- Duan Wei. (2016). Cultural Embodiment and Creative Development in the Work “Three Folk Songs from Villages in the Nanshan Mountains”. *Social Sciences. Journal of Beihua University*, 17(3), 133–136 [in Chinese].
- Ji Xiaolan, Lin Zhiman (Eds.). (2002). [Qing Dynasty]. The Essences of the “Complete Library of the Four Branches of Literature”. Canons Section. Beijing: China Workers’ Publishing House [in Chinese].
- Jiao Congyang. (2007). *Aesthetics and Musical Thought (Before the Qin Era)*. Hefei: Anhui Education [in Chinese].
- Jing Jinglan. (2006). Feeling of Growth. Variations of the Young Composer Zhang Zhao. *Journal of the Central University for Nationalities Affairs (Philosophy and Social Sciences)*, 4, 33 [in Chinese].
- Lu Jie (2017). *Conceptospheres of Chinese program piano music of the 20th – early 21st centuries*. (PhD diss.). Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music. Lviv [in Ukrainian].
- Ni Ying. (2015). Creating the “Chinese Dream” for piano. Towards affirming the role of Eastern civilization. Interview with Zhang Zhao, a famous Chinese composer. *Music*, 3, 32–34. [in Chinese].
- Qi Jing. (2015). An Analysis of the Creative Features of Zhang Zhao’s Piano Play “Pihuang” Based on the Analysis of Musical Elements of Peking Operas. *Journal of Huzhou Teachers’ College*, 37, 9 [in Chinese].
- Qin Tian. (2012). *The image of the native land in the piano works of Chinese composers*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].
- Sun Hong. (2014). The beauty of color and drama – exploring the creative characteristics of Zhang Chao’s piano concerto “Ailao Rhapsody”. *Folk Music*, 1, 19–21 [in Chinese].
- Wu Zhao, Yi Hongshu, & Zhao Kuanren (eds.). (2011). *Selected Works of Ancient Chinese Music Theory*. Beijing: People’s Music Publishing House [in Chinese].
- Xu Dongyue. (2011). *A Study on the Performance and Analysis of Zhang Zhao’s Piano Concerto “Ailao Rhapsody”*. Jinan: Shandong Normal University [in Chinese].
- Xu Shang. (2013). Colorful Sonata: A Talk with Zhang Zhao on “Ailao Rhapsody”. *Piano Art*, 9, 28–29 [in Chinese].
- Yi Hong. (2015). Reflecting Chongqing Life. An Analysis of Opera Elements in Zhang Zhao’s Piano Work “Pihuang”. *Music Creation*, 12, 116–118 [in Chinese].

- Zhang Weizhung. (2011). The Analects of Confucius [“Luen Yu”]. Zhejiang: Zhejiang Education Press [in Chinese].
- Zhang Hongwei. (2016). Fusion of ancient and modern, combination of Chinese and Western in Zhang Zhao’s “Chinese Dream”. *Harmony Research*, 2, 33–36 [in Chinese].
- Zhang Tingting. (2019). Spiritual synthesis of national flavor – artistic features of Zhang Zhao’s piano concerto “Ailao Rhapsody”. *Contemporary Music*, 10, 116–119 [in Chinese].
- Zhang Zhao. (2008). *Ailao Rhapsody op. 25: Piano Concerto*. Beijing: People’s Music Publishing House [in Chinese].
- Zhang Zhao. (2019). Piano Concerto “Ailao Rhapsody” performed by Cai Xi and ‘Kunming Nie Er’ Symphony Orchestra, conductor Xia Xiaotang. <https://www.bilibili.com/video/BV1Tf4y1N7FQ/>.

Marianna Chernyavska

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Ph.D in Art Studies, Full Professor, Vice-Rector for Research,
Professor at the Special Piano Department
e-mail: pianokisa@gmail.com; ORCID iD: 0000-0002-8379-5536

Zhang Guangjian

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: 121777580@qq.com; ORCID iD: 0000-0001-5387-6469

The image of China in Zhang Zhao’s “Ailao Rhapsody” for piano and orchestra

Statement of the problem. The article is devoted to the study of the musical content of the “Ailao Rhapsody” op. 25 for piano and orchestra by Zhang Zhao in the aspect of the figurative sphere connected with the originality of national expression. The work is marked by deeply personal reflections of the composer, related to his feelings towards the place where he was born and raised – Yunnan Province. The composer recreated the image of China through a picture of ethnic diversity according to the ancient national philosophical and aesthetic principle of “harmony in diversity”, which serves as a key idea of traditional Chinese culture.

Objectives, methods and novelty of the research. Today, the work of Chinese composer Zhang Zhao (born 1964), which arouses considerable interest among

Chinese performers and musicologists, is practically unknown to the Ukrainian music community. The purpose of the article is to substantiate the principles of embodying the image of China in the *“Ailao Rhapsody”* for piano and orchestra by Zhang Zhao. The research methods necessary for revealing this topic are: philosophical and aesthetic, semiotic, ethno-regional, genre and stylistic, and interpretive one.

Research results. Through the symbolic title of the work, the image of the small homeland reflects the history and difficult fate of the Hani people, driven into the Ailao mountains (*“Mournful Prison”*). The history of the Hani national minority is embodied in the work through images of nature, expressing the *“spiritual type of natural landscape”* (according to the concept of Qin Tian), forming a peculiar archetype of the *“landscape of spiritual strength”* of people, their historical memory, and the cultural heritage of the nations inhabiting it. The reflection of the originality of the regional musical culture is embodied through musical folklore elements (varieties of the pentatonic mode zheng), the demonstration of dances as the embodiment of ritual – *“the deep mental code of tradition”* (according to the concept of Lu Jie). The composer combines ancient Eastern and Western thematicism, which not only does not contradict but vividly complements one another, creating the *“harmony”* (he) of a unified whole in a new quality. The composer creates a *“modern”* image of the history of the people, not by quoting folklore, but by transforming folk motifs, modes, rhythms with the help of contemporary compositional techniques of writing and Western genres (concerto, rhapsody) and forms (sonata form). The use of European instruments (piano, symphony orchestra) does not negate the Chinese spirit but serves as a powerful means of expressing the depth and universality of the image of China.

Conclusion. The image of China as the homeland of the author and his people in its musical embodiment emerges through the principle of unity in diversity. The music is imbued with a sense of pride in compatriots and a deep personal emotional connection of the author with his native land. The success of the *“Ailao Rhapsody”* is inseparably linked to the original choice of material, the diversity of sound colors, and the unique creative approach of the composer, who synthesized in his work national traditions and Western genre-stylistic experience.

Keywords: Zhang Zhao; composer; piano; orchestra; musical image; genre; national self-expression.

Стаття надійшла до редакції 7 травня 2025 року

ДЛЯ ПОДАТОК

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

ВИП. XXXIX (39)

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 17.07.2025 р. Формат 60 x 84 1/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 15,7. Обл. вид. 15,8.
Тираж 100 прим.

ДЛЯ ПОДАТОК



ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРСЬКОГО

