

ISSN 2519-4496

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

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

Випуск 70

Збірник наукових статей

Харків  
2024

Рекомендовано до друку Вченою радою Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Протокол № 9 від 28 березня 2024 року)  
Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 23371-13211ПР від 24.05.2018 р.

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

**Головний редактор:** *Николаєвська Юлія Вікторівна (Nikolajevska Julija)* – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри інтерпретології та аналізу музики, проректор з науково-педагогічної, творчої роботи та інноваційної діяльності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

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

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

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

**Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти** : зб. наук. ст. Вип. 70. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2024. 184 с. ISSN 2519-4496

Наукові праці, представлені у збірнику, охоплюють широкую проблематику, пов'язану як із професійним зростанням музиканта-виконавця (розділ 1) та досягненням ним сучасного репертуару (розділи 2, 3), так і з темою збереження і творчого продовження національної музичної традиції (розділ 2).

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

ISSN 2519-4496

Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

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

Issue 70

Collection of Research Papers

Kharkiv  
2024

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

**Editor in Chief:** *Nikolaievska Yuliia* – Dr. habil. in Art Studies, Full Professor, Department of Interpretology and Music Analysis, vice-rector for scientific, pedagogical, creative work and innovation activities of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

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

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

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

**Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education** : collection of articles. Issue 70. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts ; editors-compilers L. Rusakova & Ya. Serdiuk. Kharkiv: KhNUA, 2024. 184 p. ISSN 2519-4496

P 78

The scientific works presented in the collection cover a wide problematics related to both the professional growth of a musician-performer (section 1) and comprehension by him of the modern repertoire (sections 2, 3), as well as the topic of preservation and creative continuation of the national musical tradition (section 2).

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

## ЗМІСТ

## Розділ 1. Шляхи до майстерності

<i>Нікітська Є. С., Савченко Г. С.</i>	Концертне виконання опер у навчальному процесі: цілі, приклади, новації, перспективи .....	7
<i>Інюточкіна Н. В.</i>	Алгоритми інтерпретації політебрових вокально-інструментальних ансамблів у концертмейстерському класі .....	27
<i>Михайлова Н. М.</i>	Лідерські якості як складова професійної діяльності диригента-хормейстера .....	47

## Розділ 2. Народно-інструментальне мистецтво і національна традиція

<i>Пронь С. О., Євгенєва М. В.</i>	Концертна діяльність Київської капели бандуристів у часи Другої світової війни	60
<i>Задорожна В.-В. М.</i>	«Третій зошит подорожей» Людмили Федорової-Коханської як зразок концертного репертуару бандуриста .....	82
<i>Аулова А. С.</i>	Новітні тенденції цимбального репертуару ХХІ століття .....	99
<i>Осіпенко В. В.</i>	Актуалізація фольклорних прообразів у філософській концепції пісенної симфонії Юрія Алжнева «За Чумацьким Шляхом...» .....	122

## Розділ 3. Репертуар сучасного піаніста

<i>Сирятська Т. О.</i>	Жанрово-стилістична типологія прелюдій циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького .....	140
<i>Шелудякова С. О.</i>	Жанр фортепіанного концерту в творчості Дж. Адамса на прикладі « <i>Must the Devil Have All the Good Tunes?</i> » .....	161

## TABLE OF CONTENTS

### Section 1. Paths to mastery

<i>Yevheniia Nikitska, Hanna Savchenko</i>	Concert performance of operas in the educational process: goals, examples, innovations, perspectives .....	7
<i>Nina Iniutochkina</i>	Algorithms of interpretation of poly-timber vocal and instrumental ensembles in the concertmaster class .....	27
<i>Nataliia Mykhailova</i>	Leadership qualities as a component of the professional activity of a conductor-choirmaster .....	47

### Section 2. Folk instrumental art and national tradition

<i>Sofiia Pron, Mariia Yevhenieva</i>	The Kyiv Bandurist Chapel's concert activity during the Second World War .....	60
<i>Vita-Viktoriiia Zadorozhna</i>	“The Third Notebook of Travels” by Liudmyla Fedorova-Kohanska as an example of a bandurist's concert repertoire .....	82
<i>Anna Aulova</i>	The latest trends in the cimbalom repertoire of the 21 <sup>st</sup> century .....	99
<i>Viktoriiia Osypenko</i>	Actualization of folklore prototype images in the philosophical concept of Yurii Alzhniev's Song Symphony “Behind the Milky Way...” .....	122

### Section 3. Repertoire of a contemporary pianist

<i>Tetiana Syriatska</i>	Genre and stylistic typology of the preludes from V. Zaderatsky's cycle “24 Preludes and Fugues” .....	140
<i>Svitlana Sheludiakova</i>	The genre of the piano concerto in John Adams's work on the example of “ <i>Must the Devil Have All the Good Tunes?</i> ” .....	161

Розділ 1.  
**ШЛЯХИ ДО МАЙСТЕРНОСТІ**

УДК 792.54.091:782]:378.147  
DOI 10.34064/khnum1-7001

***Нікітська Євгенія Семенівна***

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
завідувач кафедри концертмейстерської майстерності,  
заслужений діяч мистецтв України, професор  
e-mail: lipatti175@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-0123-7996

***Савченко Ганна Сергіївна***

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри композиції та інструментування  
e-mail: lanna2@ukr.net  
ORCID iD: 0000-0002-9845-0450

**Концертне виконання опер у навчальному процесі:  
цілі, приклади, новації, перспективи**

*Робота над цілісними оперними творами з подальшим їх концертним виконанням є важливим напрямом підготовки майбутніх концертмейстерів, який дозволяє дати молодим виконавцям необхідний для роботи в музичному театрі комплекс знань, вмінь, навичок і компетентностей. Завданнями цієї статті є визначення цілей підготовки оперних вистав у концертному виконанні студентами класу концертмейстерської майстерності; формулювання методичних настанов щодо роботи концертмейстерів над оперою як цілісністю; окреслення перспектив проєкту, що багато років здійснювався на кафедрі концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського під керівництвом завідувачки кафедри Є. С. Нікітської. Вперше на основі застосування жанрового і виконавського дослідницьких підходів систематизовано методичні настанови щодо роботи студента-концертмейстера над концертним виконанням опери. У висновках підкреслено важливість і перспективність проєкту концертних виконань опер у підготовці професійних*

концертмейстерів для роботи в музичному театрі, а також наведено складений на базі багаторічного практичного досвіду алгоритм опрацювання оперного твору для його концертного виконання.

**Ключові слова:** опера; концертне виконання опери; репертуар; концертмейстер; вокаліст; оркестрова фактура; фортепіанна фактура; клавір; партитура; методика.

### **Постановка проблеми.**

Не викликає ніяких сумнівів, що концертмейстер – це добре навчений, технічно оснащений, багатопрофільний, всебічно розвинутий музикант, який у практичній діяльності стикається з надскладними професійними завданнями. Здатність вирішувати їх швидко, вправно і професійно залежить від набутих під час навчання знань, вмінь і навичок, які в подальшому вдосконалюються. Відповідно, на викладачів концертмейстерських кафедр у закладах вищої освіти покладено велику відповідальність за підготовку високопрофесійних і конкурентоспроможних спеціалістів. У цьому контексті на особливу увагу заслуговує навчальна робота над цілісними оперними творами, результатом якої може бути їх концертне виконання. Це вкрай важливий напрям підготовки майбутніх концертмейстерів, який дозволяє дати молодим виконавцям необхідний для подальшої роботи в музичному театрі комплекс знань і вмінь.

**Останні дослідження і публікації.** Питанням концертмейстерської майстерності в останні роки присвячено доволі значну кількість наукової літератури (див. Боровицька, 2018; Зуб, 2021; Інютючкіна, 2010; Кретов, & Новік-Кретова, 2017; Молчанова, 2015, 2017; Підпорінова, 2023<sup>1</sup>). Її ретельний огляд не видається доцільним у контексті нашої статті, отже, сфокусуємо увагу лише на декількох положеннях, на нашу думку, вкрай актуальних у зв'язку із обраною темою дослідження. Перше стосується сутності концертмейстерської діяльності, всебічно і повно розглянутої в монографічному

---

<sup>1</sup> У статті К. Підпорінової (2023) досліджуються механізми застосування цифрових технологій в роботі концертмейстера в сучасних реаліях, що, на нашу думку, є перспективним як в освітньому процесі, так і для реалізації творчих проєктів.

дослідженні і статті Т. Молчанової (2015; 2023). Поняття «концертмейстер» авторка розмежовує із дотичними, проте не тотожними, поняттями «акомпаніатор», «ансамбліст» на тій основі, що на концертмейстера, окрім концертно-супроводжувальної функції, покладаються й інші, зокрема педагогічна. Тому «робота концертмейстера є значно ширшою: розучування із солістами їх партій, вміння контролювати якість їх виконання, орієнтуватися у виконавській специфіці та причинах виникнення труднощів під час виконання, вміння підказати правильний шлях до виправлення тих чи інших недоліків» (Молчанова, 2023: 99). На нашу думку, окреслене коло професійних обов'язків має усвідомлюватись студентами вже під час навчання, що потребує напрацювання необхідних знань, вмінь, навичок і компетентностей, необхідних для успішної самореалізації у професійній діяльності в майбутньому.

Друге положення переформується з першим, підтверджує його. Розмірковуючи про специфіку репертуару у класі концертмейстерської майстерності і камерного ансамблю, Т. Молчанова висловлює слушну думку стосовно репертуарних програм. «Завданням вищої професійної освіти постає формування у студентів комплексу не лише загальних, а й професійних компетенцій, які, з одного боку, виконують функцію фахової норми якості освіти, а з іншого – стають своєрідним орієнтиром для розробки інноваційних освітніх технологій і програм. У цих умовах найважливішим об'єктом педагогічного засвоєння стають практично скеровані репертуарні програми та умови їх застосування з безпосередньою затребуваністю у подальшому професійному полі. Відтак процес навчання набуває необхідного сенсу, перетворюється у процес оволодіння розгорнутим досвідом практичної діяльності з метою досягнення фахово значущих компетенцій у кожному з напрямків» (Молчанова, 2023: 98). Спираючись на цю думку, зазначимо, що ефективність навчання великою мірою залежатиме від репертуару, який засвоює студент у класі концертмейстерської майстерності. Цей репертуар має бути різностильовим і різножанровим. Отже, робота над оперою як цілісним твором (а не тільки над її окремими номерами або

сценами), а також концертне виконання опери студентами, на нашу думку, є доцільним і корисним.

Нарешті, ще одне положення стосується методики і стратегії навчання концертмейстерів. Тут не можна оминати статтю Т. Молчанової (2022), в якій вона знайомить читача з моделями навчання концертмейстерства у закладах вищої мистецької освіти України. Авторка наводить приклади репертуарних вимог для бакалаврів і магістрів, фокусує увагу на концертмейстерських студентських конкурсах, цікавих формах роботи і практиках, які впроваджені в освітній процес. Зокрема, згадує й про музичні зустрічі для студентів у ХНУМ імені І. П. Котляревського, де відбувалось прослуховування і обговорення шедеврів світового оперного і камерного репертуару, а також про багаторічний проєкт – концертне виконання студентами сцен з опер разом із солістами (Молчанова, 2022: 71–72). Солідаризуючись з авторкою щодо багатьох концептуальних положень її дослідження (про що зазначимо нижче) і розділяючи пафос статті, спрямований на підвищення поваги до складної професії концертмейстера та її суспільного престижу, внесемо деякі уточнення. Унікальність проєкту, що здійснювався протягом багатьох років на кафедрі концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського, полягає у виконанні опер як цілісних творів (а не окремих оперних сцен). Отже, подальше наше дослідження присвяtimo цілям, методичним настановам і перспективам концертного виконання опер у цілісності<sup>2</sup>.

**Методологія дослідження.** Обрана тематика потребувала застосування жанрового методу – для визначення специфіки роботи концертмейстера над жанром опери у концертному виконанні; виконавського, необхідного для визначення кола питань і проблем, які вирішують студенти-концертмейстери разом із солістами і викладачами у процесі роботи над оперою в концертному варіанті; системного, націленого на формування методичних настанов як системи, що покликана забезпечити успішну реалізацію концертного

---

<sup>2</sup> У цій статті розширюються і доповнюються деякі положення, викладені у нашому попередньому дослідженні (див. Нікітська, & Савченко, 2022).

проєкту – виконання оперного твору як цілісного художньо-естетичного феномена.

**Метою статті** є визначення цілей підготовки оперних вистав у концертному виконанні студентами класу концертмейстерської майстерності, а також формулювання методичних настанов щодо роботи концертмейстерів над оперою як цілісністю та окреслення перспектив проєкту, що багато років здійснювався на кафедрі концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського під керівництвом її завідувачки, заслуженої діячки мистецтв України, професорки Є. С. Нікітської.

**Новизна дослідження** полягає у систематизації методичних настанов щодо практики концертного виконання опери студентом-концертмейстером, яка закладає міцне професійне підґрунтя для подальшої роботи фахівців у музичному театрі.

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

На сучасному етапі система навчання студентів-піаністів у закладах вищої освіти, зокрема, має ставити за мету підготовку їх до концертмейстерської роботи в театрах: оперних, музичної комедії, дитячих музичних театрах. Зазвичай програми навчання на кафедрах концертмейстерства передбачають роботу над окремими номерами або сценами з опери, рідко – демонстрацію окремої дії. Клавір опери у цілому студенти, як правило, не вивчають і часто мають вельми приблизні знання щодо нього і оперної вистави у цілому.

Якщо ж ми ставимо за мету всебічну і всеохопну підготовку концертмейстерів, виховання їх як широкопрофільних висококваліфікованих фахівців, здатних реалізувати свій творчий потенціал в різних культурно-мистецьких установах країни, у тому числі театрах, то знання оперних клавірів і розуміння специфіки роботи з музично-драматичним твором як цілісністю має стати імперативом у навчанні майбутніх концертмейстерів. Серед вимог, що висуваються до концертмейстера в оперному театрі, знання клавірів репертуарних опер є обов'язковим, як і вміння вивчати із солістом (солістами, ансамблем) вокальні партії, а за відсутності соліста співати вокальну партію в ансамблі тощо. Т. Молчанова, яка аналізує складові роботи концертмейстера в театрі, зазначає: «Найбільше зі співаками оперного театру

та оперної студії спілкується концертмейстер, робота якого базується на двох важливих чинниках: уроків у класі (де вивчаються партії), виконання оперного клавiру на сценічних репетиціях і співанках солістів з диригентом і режисером» (Молчанова, 2015: 352). Роль концертмейстера у роботі над оперою не обмежується суто супроводжувальною функцією: «... Він допомагає усвідомленню солістами розвитку драматургії сцен, характеру взаємодії дійових осіб, розумінню характерних особливостей музичної мови кожної вокальної партії зі зверненням уваги на виразово-образне значення слів, музичних фраз...» (Молчанова, 2015: 354). Відповідно, від концертмейстера очікуються багатофункціональність, гнучкість, мобільність, висока професійність, які неможливо напрацювати за короткий час. Фундамент таких знань і навичок закладається саме під час навчання студента у закладі вищої освіти (бакалаврат, магістратура), а далі у процесі фахової діяльності концертмейстера відбувається їх вдосконалення, напрацювання професійної майстерності, тонкощів і вмій.

З огляду на всю складність майбутньої практичної діяльності концертмейстерів, зокрема у театрах, у процесі фахового навчання на кафедрі концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського протягом багатьох років здійснювалась підготовка і демонстрація опер зарубіжних і українських композиторів у концертному виконанні, таких як «Весілля Фігаро» і «Дон Жуан» В. А. Моцарта, «Травіата», «Ріголетто» і «Трубадур» Дж. Верді, «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, «Фауст» Ш. Гуно, «Кармен» Ж. Бізе, «Паяци» Р. Леонкавалло, «Сільська честь» П. Масканьї та інших<sup>3</sup>. При цьому партію оркестру (у перекладі для фортепіано, за існуючими клавiрами) виконували студенти-піаністи старших (третьох-четвертих) курсів бакалаврату та магістратури (перший та другий роки навчання). У якості солістів залучені були музиканти-

---

<sup>3</sup> Підкреслимо, що концертне виконання опер протягом ряду років є унікальним творчим проєктом, здійсненим під керівництвом завідувачки кафедри концертмейстерської майстерності ХНУМ імені І. П. Котляревського Є. С. Нікітської. Він має важливе мистецьке, освітнє і просвітницьке значення в контексті творчої діяльності нашого Університету і, однозначно, перспективи подальшого розвитку.

ілюстратори кафедри концертмейстерської майстерності та студенти кафедри сольного співу і оперної підготовки ХНУМ імені І. П. Котляревського. Усі опери виконувались мовою оригіналу. Концертні виконання відбувались у залах ХНУМ імені І. П. Котляревського та на концертних площадках України.

Підготовка оперної вистави до концертного виконання потребувала вироблення певного алгоритму, завдяки якому забезпечувався бажаний результат і на основі якого напрацьовувались необхідні професійні навички студентів. Отже, окреслимо важливі складові роботи над оперним твором у концертному виконанні, які складаються у відповідну методичну систему.

Насамперед, важливим є сам вибір опери для концертного виконання. Неможливо буде виконати твір, у якому є численні масові сцени, адже в концертному варіанті опери складно залучити велику кількість виконавців вокальних партій. Ця обставина, як правило, зумовлює й відмову від другорядних персонажів опери, які залишаються за межами концертної вистави. Тобто завжди слід брати до уваги, яких саме солістів можна запросити до роботи над оперою.

Рішення обрати оперний твір XIX або XX століть із хоровими або хореографічними сценами передбачає їх переосмислення, без якого концертне виконання стає проблематичним. У деяких випадках можливо виконання хорових сцен за умови адаптації хорової фактури до фортепіанної. Хореографічні сцени теж за бажанням і умовою адаптації можна зберегти.

У разі вилучення хорових і хореографічних епізодів із загальної канви вистави створюється загроза розриву сюжетної лінії, порушення драматургічної і композиційної єдності і стрункості твору, що потребує застосування певних компенсаторних механізмів. Компенсаторну функцію може взяти на себе ведучий, якому доручається спеціально створений текст заради поєднання між собою окремих сцен або номерів. Якщо опера має літературне першоджерело (наприклад, драма О. Дюма-сина «Дама з камеліями» – основа лібрето опери Дж. Верді «Травіата», драма В. Гюго «Король розважається» – опери Дж. Верді «Ріголетто», новела П. Меріме «Кармен» – однойменної опери Ж. Бізе, сюжет першої частини «Фауста» Й. Гете –

опери Ш. Гуно, і т. п.), то його текст можна використовувати для подолання фрагментарності і нелогічності, породжених вилученням масових хорових або хореографічних сцен. У випадку наявності лише лібрето як вербальної основи опери, ведучий може промовляти фрази, доручені хору, або ремарки, які виписані у клавирі перед сценами і номерами, що допоможе слухачам доповнити, «доставити» зоровий образ того, що відбувається на сцені. Таким чином, підготовка концертного виконання передбачає написання свого роду сценарію, в якому ретельно прописано, які саме фрагменти, сцени, номери залишаються незмінними, і за допомогою якого тексту будуть компенсовані розриви у сюжеті і драматургії. Щодо видовищності, якої певною мірою позбавлене концертне виконання, то тут слід підкреслити важливість артистизму як у солістів, так і у концертмейстерів.

Усі інструментальні фрагменти у концертному варіанті зберігаються і обов'язково виконуються студентами, що формує у них вміння почути оркестральність звучання і відтворити тембральне різнобарв'я, багатоманіття і багат шаровість оркестрової фактури у фактурі фортепіанній. Об'ємність і насиченість звуку, контрастні зі- і протиставлення в оркестровій фактурі, звучання різних тембрів у злитті або диференціації – усе це має бути передано засобами фортепіано, що вимагає від студентів ґрунтовної виконавської підготовки, доброї технічної оснащеності, хороших слухових навичок. Розмірковуючи про унікальність професії концертмейстера, Т. Молчанова звертає увагу на такі її складові, як:

«... – міцна технічна база, розуміння тембрових і колористичних можливостей фортепіано, що забезпечують можливість відтворювати звучання того чи іншого інструмента (або групи оркестрових інструментів) на роялі. Без цього базису неможливо грамотно виконати на фортепіано балетний чи оперний клавир, арії з опер;

– знання специфіки кожного інструмента або голосу, з яким співпрацює: діапазон, теситура, звуковидобування, динамічні можливості, артикуляція, дихання; ...» (Молчанова, 2022: 69).

Оперний клавир як перекладення оркестрової партитури не завжди є зручним для виконання, містить технічні складнощі,

що передбачає застосування різноманітних спрощень фактури. Тому важливу роль при підготовці клавiру до виконання відіграє вміння адаптувати фрагменти музичного тексту, які можна визначити як «нефортепіанні», для зручного виконання на цьому інструменті, вправно оминувати технічні труднощі з мінімальними змістовими втратами, виокремлюючи і зберігаючи у фактурі головне за рахунок другорядних елементів<sup>4</sup>. Небажаним результатом тут може бути граничне спрощення супроводу, який звучатиме вкрай неповно, «не оркестрально». Зазначимо, що невиразне звучання може бути закладено і у самому клавiрі, що потребує від концертмейстера також знання оркестрової партитури і компенсації недоліків виписаної фортепіанної фактури за рахунок її збагачення другорядними голосами, контрапунктами, регістровими рішеннями, тембровою майстерністю виконання. Отже, робота над фактурою потребує від студентів не тільки використання всього піаністичного виконавсько-технічного арсеналу, а й актуалізації знань щодо стилєвих та жанрових параметрів виконуваного фрагменту, вміння редукувати фактуру відповідно до «доброго смаку» і стилістики твору.

Слід зазначити, що питання фактурних труднощів і фактурних замін не належить виключно до проблем концертмейстерської майстерності. З посиланням на авторитетні джерела про них пише В. Приходько, зазначаючи, що «подібні заміни з успіхом використовуються як в навчальній практиці, так і у творчості відомих віртуозів» (Приходько, 1997: 56). Однак у роботі концертмейстера з оперним клавiром ці труднощі можуть виникнути, у першу чергу, внаслідок «похідного» характеру тексту, часто створеного не самим композитором. Адже клавiр є трансформацією партитури твору, перекладенням оркестрової фактури на фортепіанну, і в ньому автор нерідко поступається зручністю піаніста заради збереження виразності і колориту звучання<sup>5</sup>. Концертмейстеру у *будь-якому разі*

---

<sup>4</sup> Всебічне висвітлення цієї теми знаходимо в монографії Т. Молчанової, в розділі «Рациональне моделювання фортепіанної фактури клавiру» (2015: 366–377).

<sup>5</sup> Питання співвідношення партитури і клавiру, так само, як і оперної вистави та концертного виконання опери, може розглядатися в контексті великого

слід пам'ятати, що музична фактура виконує важливу художню функцію, вона є носієм художнього змісту, смислотворчим чинником композиції. В оперному творі оркестрова фактура, безумовно, має свою специфіку, детерміновану необхідністю враховувати силу людських голосів і тримати баланс між оркестром та вокальними партіями, проте вимоги щодо донесення слова, рельєфності вокальних ліній у цілісному звучанні не перекреслюють значущості художньої функції оркестрової фактури, яку вона виконує разом із функціями суто практичними (організуючою, регулюючою). Художня функція фортепіанної фактури зберігається і у клавірному перекладенні, реалізуючись у партії фортепіано. Завдяки цій функції, як зазначає І. Денисенко, «... відкривається шлях до втілення глибинних змістовних якостей творів, до діалогу епох, жанрів та стилів, манер та технологій письма» (Денисенко, 2010: 1). Тому будь-які технічні перетворення фактури мають ставити за мету реалізацію її художньої функції і ні в якому разі не спотворювати композиторського задуму<sup>6</sup>.

Обізнаність у стилістичних особливостях опери вкрай необхідна також для відчуття темпоритму всієї вистави, усвідомлення її композиційної і драматургічної логіки. Студенти мають добре знати драматургічну будову всієї оперної вистави, момент розташування основної кульмінації, положення проміжних кульмінаційних зон; виконуючи навіть окремих фрагмент, тримати план опери, так би мовити, у постійній перспективі – адже на піаніста під час концертного виконання покладається функція диригента, який керує музичним процесом. Вивчення всього клавіру та вміння орієнтуватись у композиційному плані оперної вистави, в її драматургії, важливі й з огляду на те, що у виконанні беруть участь, як правило, декілька студентів, які можуть підміняти один одного як на репетиціях, так і на концерті.

---

проблемного поля «своє-чуже», яке на сьогодні створює окремий науковий дискурс (див.: Anfilova, Kucherenko, Mizitova, Pidporinova, & Sediuk, 2020).

<sup>6</sup> У рекомендаціях щодо оркестрування фортепіанної музики для струнного оркестру С. Адлер наголошує на важливості обрання такого рішення, яке не спотворить композиторських намірів (Adler, 1989: 147). Ця ідея є актуальною в роботі концертмейстера над фактурою оперного твору.

Під час підготовки оперного твору до виконання студенти мають самостійно вивчити всі вокальні партії з солістами, що моделює процес роботи концертмейстера в оперному театрі. Більш того, і сам студент-концертмейстер має вміти проспівати будь-яку з вокальних партій за відсутності на репетиції того чи іншого соліста. Вміння слухати партнерів, працювати в ансамблі набувається студентами у складній взаємодії із солістами<sup>7</sup> і закладає міцне підґрунтя їхнього професіоналізму як концертмейстерів.

Отже, звернемось до прикладу і наведемо, з точки зору адаптації до концертного виконання, послідовність сцен і номерів з опери «Трубадур» Дж. Верді<sup>8</sup>

У I дії в концертному варіанті виконуються:

- інтродукція і каватина Феррандо;
- сцена і каватина Леонори;
- сцена і романс Манріко, терцет.

II дія:

- пісня Азучени;
- сцена і розповідь Азучени;
- сцена і дует Азучени і Манріко;

---

<sup>7</sup> Т. Молчанова для виявлення специфіки складної ансамблевої взаємодії між солістом і концертмейстером, у поле якої залучаються багато складових, пропонує поняття «синергія». Дослідниця зауважує: «Вивчення твору потребує специфічної форми інтеракції концертмейстера й соліста – спілкування, що ґрунтується насамперед на принципах рівноправного партнерства, на взаємоузгодженості їхніх дій і намірів, на двосторонньому впливі та пошуку шляхів взаємодії, що поєднує дбайливе ставлення до намірів партнера з обов'язковим проявом власної індивідуальності. Культура спілкування впливає на встановлення сприятливої духовно-моральної атмосфери учасників взаємодії та результативність творчого процесу. Дружні стосунки соліста і концертмейстера забезпечують особистісну захищеність, переживання емоційного піднесення кожним із них. Під час співпраці абсолютно неприйнятний вольовий стиль, авторитарне нав'язування своїх поглядів, знеособлення думки соліста чи концертмейстера, адже осмислення музичного образу ґрунтується на тонкому індивідуальному сприйнятті кожним ідеї композитора, жанрово-стильових параметрів твору» (Молчанова, 2021: 81).

<sup>8</sup> Концертне виконання опери «Трубадур» Дж. Верді здійснювалось за клавиром, опублікованим 1966 року видавництвом «Музика».

- сцена і арія Графа;
- дует Графа і Феррандо (без хору);
- фінал II дії: від *Andante* і появи Леонори.

III дія:

- інтродукція і перехід до сцени і терцета;
- сцена і арія Манріко.

IV дія:

- сцена і арія Леонори, партію хору виконує піаніст-концертмейстер;
- сцена, дует Графа і Леонори;
- фінал IV дії, дуетіно Манріко і Азучени;
- сцена і тріо: Леонора, Азучена, Манріко, потім Граф.

Прокоментуємо деякі моменти.

«Інтродукція і каватина» Феррандо виконують функцію експозиції і зав'язки дії, це смислове ядро, з якого далі проростає вся опера. В «Інтродукції» бере участь хор із короткими репліками: коментарями або запитаннями. Як діяти студентові-концертмейстеру, якщо використання хору в концертному виконанні є неможливим? Для відповіді звернемося до партитури опери. Оркестрова фактура «Інтродукції і каватини» організована за принципами раціональності і колористичності. Перший забезпечує необхідну для вокаліста зручність та підтримку, виявляючись у двошаровості гомофонно-гармонічної фактури: нижній шар виконує функції басу і гармонії (бас і акорди в партіях альтів, віолончелей, контрабасів, фаготів, валторн, в іншому фрагменті – перших та других скрипок і альтів); верхній шар виконує мелодичну функцію, дублюючи вокальну мелодію в унісон або октаву. У функції дублювання використовуються інструменти різних тембрових груп та їх комбінації (наприклад, мелодія дублюється в партіях перших та других скрипок, флейт, гобоїв і кларнетів; в іншому фрагменті застосовуються кларнети, фаготи в парі з першими скрипками та віолончелями тощо). Зміна тембрів, що дублюють вокальну або хорові партії, породжує контраст і яскраві колористичні ефекти, згідно з художньо-естетичними принципами Дж. Верді. Партія хору, у більшості випадків, теж дублюється оркестровими голосами. У клавирі ці лінії зберігаються

у фортепіанній фактурі, що, у цілому, компенсує в концертному виконанні відсутність хору як складника загального звучання в першоджерелі. На початку другого номеру опери звучить коротка фраза хору *a'cappella*, яку піаніст обов'язково грає для забезпечення зв'язності музичного процесу. Далі всі сольні номери I дії і терцет виконуються без змін і скорочень.

У вступях до II та III дій опери, за відсутності хору, робляться купюри з метою переходу до наступних номерів (виконуються лише перші розділи вступів). У IV дії, в арії Леонори, піаніст-концертмейстер грає партію хору *a'cappella*, інакше музичний супровід арії втрачає свою цілісність і красу. Далі, до самого завершення опери, весь текст виконується у повному обсязі.

Коротко прокоментуємо роботу над концертним виконанням опери Р. Леонкавалло «Паяци»<sup>9</sup>, яке було здійснене *online*. Твори композиторів-веристів, до яких належить Р. Леонкавалло, передбачають чуйне втілення найтонших динамічних і агогічних нюансів музичного тексту, що висуває перед виконавцями нелегке завдання його гнучкої інтерпретації. Специфіка обраного твору обумовила відмову від функції ведучого. Щодо вибору сцен для концертного виконання, то, порівняно із «Трубадуром», це питання вирішується значно простіше через менші масштаби опери: виконуються майже всі сцени. Особливістю цієї опери є і відсутність необхідності спрощень та переробок фактури. Наведемо послідовність сцен з опери «Паяци», обраних для концертного виконання.

- Інтродукція і Пролог не потребують скорочень;
- у сцені 1 першої дії, якщо немає можливості залучити хор, хорові фрагменти вилучаються, виконуються лише сцена та аріозо-*cantabile* Каніо;
- у сцені 2 звучать сцена і балада Недди та сцена і Дует Недди та Тоніо;
- у сцені 3 зберігаються сцена і дует Сільвіо і Недди;
- у сцені 4 – сцена і фінал та аріозо Каніо;

---

<sup>9</sup> Концертне виконання опери «Паяци» Р. Леонкавалло здійснювалось за клавіром видавництва «Музика» (1980).

- Інтермеццо;
- у сцені 1 другої дії хор не виконується, звучить дует Сільвіо і Недди;
- сцена 2 (комічна) виконується без купюр;
- сцена 3 – дует і фінал, у якому концертмейстер виконує всю оркестрову партію, незалежно від наявності хору.

Очевидно, що далеко не всі опери можуть бути реалізовані в концертному виконанні. Твори з великою кількістю хорів, хореографічних номерів, зі складно організованими багатоплановими сценами на концертній сцені значно програють, втрачають композиційну і драматургічну цілісність. Так само і опери ХХ–ХХІ століть не всі можуть бути адаптовані до концертного виконання через важливість оркестрової складової, яка не може бути редукована до клавіру без загрози спотворення композиторського задуму. Чуйне і вдумливе ставлення до тексту композитора – основа роботи професійного концертмейстера.

### **Висновки.**

Метою концертного виконання оперних вистав силами студентів-піаністів класу концертмейстерської майстерності є підготовка їх до майбутньої професійної діяльності в якості концертмейстерів музичних театрів. Саме тому концертні вистави опер як цілісних творів виконують важливу функцію в системі навчання концертмейстерської майстерності. У процесі підготовчої роботи над цілісними оперними композиціями моделюються і відтворюються практичні ситуації, з якими стикаються піаністи-концертмейстери у своїй подальшій професійній діяльності. Це дозволяє напрацювати комплекс знань, умінь, навичок і компетентностей, які необхідні концертмейстеру в музичному театрі. Власне концертне виконання потребує найвищої концентрації творчих зусиль, виплеску енергії, і, як результат, стає тією духовною винагородою, яку студенти, солісти і викладачі отримують, пройшовши складний і довготривалий шлях роботи над оперним твором. Тим самим концертне виконання опер закладає міцний професійний фундамент, у єдності технічної, інтелектуально-емоційної і творчої складових, для подальшої плідної діяльності студентів у якості концертмейстерів.

Робота над концертним виконанням цілісного оперного твору передбачає певний алгоритм дій, методика навчання, складниками якої є: 1) ретельний вибір опери; 2) добір солістів; 3) складання композиційного і драматургічного плану-схеми опери і, відповідно, прийняття рішень щодо купюр хорових і хореографічних (масових) сцен та виведення за межі дії другорядних персонажів; 4) за необхідності – складання літературної основи; 5) робота зі студентами над клавіром опери у цілісності в різних аспектах (взаємодія концертмейстер – вокаліст; подолання технічних труднощів клавіру; досягнення оркестрального звучання; досягнення відчуття темпоритму вистави у цілому).

Розмірковуючи про перспективи цього творчого проєкту у майбутньому, хочеться наголосити: проєкт має і буде жити! Його життєздатність підтверджена часом і численними успішними концертними виконаннями оперних творів на сцені Великої зали ХНУМ імені І. П. Котляревського та концертних площадках країни, а його життєдайною силою стане розширення репертуару і звернення до творів західноєвропейських і українських композиторів ХХ–ХХІ століть.

Найближчими **перспективами дослідження** є вивчення специфіки концертмейстерської роботи студентів над оперними творами ХХ століття для реалізації їх концертного виконання.

## ЛІТЕРАТУРА

- Боровицька, О. М. (2018). Концертмейстерська діяльність: проблема дефініції поняття, сутність феномена, сучасні реалії виконавства. *Молодий вчений*, 4 (56), 476–479.
- Верді, Дж. (2019). Опера «Трубадур». Концертне виконання. (Кафедра концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського). <https://youtu.be/ts8aFsHhvXQ>
- Денисенко, І. Є. (2010). *Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

- Зуб, Г. О. (2021). Психоемоційний комплекс піаніста-концертмейстера як віддзеркалення еволюції професії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 60, 151–166. DOI 10.34064/khnum1-6008
- Інюточкіна, Н. В. (2010). *Феномен піаніста-концертмейстера у вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу XIX ст.)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Кретов, А. І., & Новік-Кретова, І. Б. (2017). Феномен піаніста-концертмейстера в соціокультурному просторі: діалог історії й сучасності. *Культурологічна думка*, 12, 56–63.
- Молчанова, Т. О. (2015). *Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика*. (Монографія). Львів: Ліга-прес.
- Молчанова, Т. О. (2017). Модифікація фортепіанної фактури клавирів як важлива виконавська складова: редукція – ампліфікація – музичні патерни – імітації. *Вісник Прикарпатського університету. Серія «Мистецтвознавство»*, 36, 78–83.
- Молчанова, Т. О. (2021). Ефект синергії у спільному виконавському процесі. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 44, 79–85. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235324>
- Молчанова, Т. О. (2022). Модель навчання концертмейстерства у музичних закладах фахової вищої освіти України. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 47, 67–73. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269566>
- Молчанова, Т. О. (2023). Кафедри камерного ансамблю та концертмейстерства у площині історико-культурних процесів, фахових перетинів і репертуарної політики. *Мистецтвознавчі записки*, 43, 97–103. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286842>
- Нікітська, Є. С., Савченко, Г. С. (2022). Творчий проєкт кафедри концертмейстерської майстерності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського: досвід виконавського та композиторського осмислення. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 64, 57–74. DOI 10.34064/khnum1-6404
- Підпорінова, К. В. (2023). Цифрові технології у навчанні концертмейстера: практичний вимір. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 67, 126–147. DOI 10.34064/khnum1-6708
- Приходько, В. І. (1997). *Музыкальная фактура и исполнитель*. Харьков: Фолио.

- Adler, S. (1989). *The study of orchestration*. 2<sup>nd</sup> edition. New York: W. W. Norton & Company.
- Anfilova, S., Kucherenko, S., Mizitova, A., Pidporinova, K., & Sediuk, I. (2020). «The Own-The Borrowed» in Artistic Culture of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> Centuries. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (1), 258–272, <http://kutaksam.karabuk.edu.tr/index.php/ilk/article/view/2361/1729>

## REFERENCES

- Adler, S. (1989). *The study of orchestration*. 2<sup>nd</sup> ed. New York: W. W. Norton & Company [in English].
- Anfilova, S., Kucherenko, S., Mizitova, A., Pidporinova, K., & Sediuk, I. (2020). «The Own-The Borrowed» in Artistic Culture of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> Centuries. *Journal of History Culture and Art Research*, 9 (1), 258–272, <http://kutaksam.karabuk.edu.tr/index.php/ilk/article/view/2361/1729> [in English].
- Borovytska, O. M. (2018). Concertmaster activity: the problem of the definition of the concept, the essence of the phenomenon, modern realities of performance. *Young scientist*, 4 (56), 476–479 [in Ukrainian].
- Denysenko, I. Ye. (2010). *Texture as a means of realizing programmatic content in piano music (on the example of C. Debussy's and M. Ravel's cycles)*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Iniutochkina, N. V. (2010). *The phenomenon of a pianist-concertmaster in a vocal-instrumental ensemble (on the example of the Austro-German vocal cycle of the XIX century)*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Kretov, A., & Novik-Kretova, I. (2017). The phenomenon of a pianist-concertmaster in the socio-cultural space: the dialogue of history and modernity. *The Culturology Ideas*, 12, 56–63 [in Ukrainian].
- Molchanova, T. (2015). *The art of the pianist-concertmaster in the cultural and historical context: history, theory, practice*. Lviv: Liha-Press [in Ukrainian].
- Molchanova, T. (2017). Modification of the piano texture of clavier as an important performance component: reduction – amplification – musical patterns – imitations. *Newsletter of Precarpathian University. Art Studies*, 36, 78–83 [in Ukrainian].
- Molchanova, T. (2021). Synergy effect in joint performance activity. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts*, 44, 79–85 [in Ukrainian].

- Molchanova, T. (2022). The model of concertmaster training in music institutions of professional higher education of Ukraine. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts*, 47, 67–73 [in Ukrainian].
- Molchanova, T. (2023). Departments of Chamber Ensemble and Concert mastering in Terms of Historical and Cultural Processes, Professional Intersections and Repertoire Policy. *Notes on Art Criticism*, 43, 97–103. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286842> [in Ukrainian].
- Nikitska, Ye., Savchenko, H. (2022). Art project of the Department of Piano Accompaniment of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts: experience of performer's and composer's comprehension. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 64, 57–74. DOI 10.34064/khnum1-6404 [in Ukrainian].
- Pidporinova, K. V. (2023). Digital technologies in training the accompanist: practical dimension. *Problems of Interactions of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 67, 126–147. DOI 10.34064/khnum1-6708 [in Ukrainian].
- Prykhodko, V. I. (1997). *Musical texture and performer*. Kharkiv: Folio [in Russian].
- Verdi, J. (2019). Opera “Troubadour”. Concert performance. (Department of concertmaster skill of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts). <https://youtu.be/ts8aFsHhvXQ> [in Ukrainian, in Italian].
- Zub, H. O. (2021). Psychological and emotional complex of piano accompanist as a reflection of the professional evolution. *Problems of Interactions of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 60, 151–166. DOI 10.34064/khnum1-6008 [in Ukrainian].

### ***Yevheniia Nikitska***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
Merited Art Worker of Ukraine, Professor,  
Head of the the Department of Concertmaster Skill  
e-mail: lipatti175@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-0123-7996

### ***Hanna Savchenko***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
PhD in Art Studies, Associate Professor,  
Head of the Department of Composition and Orchestration  
e-mail: 1anna2@ukr.net  
ORCID iD: 0000-0002-9845-0450

## **Concert performance of operas in the educational process: goals, examples, innovations, perspectives**

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

*A pianist-concertmaster is a well-trained, technically equipped, multi-disciplinary, comprehensively developed musician. Accordingly, teachers of concertmaster departments in institutions of higher education are entrusted with a great responsibility for the training of highly professional and competitive specialists. In this context, the study of entire opera works, not individual numbers or scenes, the result of which can be a concert performance of operas, deserves special attention. This is an extremely important area of training for future concertmasters, which allows young performers to acquire the complex of knowledge and skills necessary for further work in the musical theatre.*

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

*Various aspects of concertmaster skill are studied in numerous scientific works (Borovytska, 2018; Zub, 2021; Iniutochkina, 2010; Kretov, Novik-Kretova, 2017; Molchanova, 2015, 2017; Pidporinova, 2023). The tasks of this article are to determine the goals of performing operas in the concert version by students of the class of accompanist mastery; to put together methodical instructions regarding the concertmasters' work on the opera as a whole; to outline the prospects of a special project that has been carried out for many years at the Department of Concertmaster Skill of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts under the leadership of its head Ye. Nikitska. For the first time, on the basis of the application of genre and performing research approaches, methodical guidelines for the work of a student-concertmaster on a concert performance of an opera have been systematized.*

### ***Research results and conclusion.***

*The purpose of concert performance of operas by student pianists of the class of accompanist skills is to make them ready for future professional activities as concertmasters of musical theatres. That is why concert performances of operas as entire works play an important role in the system of teaching concertmaster skill. In the process of preparatory work on complete opera compositions, practical situations that pianists-concertmasters face in their further professional activities are modelled and reproduced. This allows one to develop a set of knowledge, abilities, skills and competencies that are necessary for a concertmaster in a musical theatre.*

*The work on a concert performance of a complete opera requires a certain algorithm of actions, a teaching method, the components of which are: 1) a careful*

*choice of the opera; 2) selection of soloists; 3) drawing up the compositional and dramaturgical plan-scheme of the opera and, accordingly, making decisions regarding the edition / cut out of the choral and choreographic (mass) scenes and the removal of minor characters; 4) if necessary, compiling the literary basis; 5) work with students on the piano part of the opera in its integrity in various aspects (interaction between concertmaster and vocalist; overcoming pianistic technical difficulties; achieving an “orchestral” sound; supporting the tempo-rhythm of the performance as a whole).*

*The practical worth and viability of the educational and creative project in question has been confirmed by time and numerous successful concert performances of opera works in the halls of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts and on the concert stages of the country; and its life-giving force will be the expansion of the repertoire and the appeal to world and Ukrainian opera art of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries.*

**Key words:** *opera; concert performance of opera; repertoire; concertmaster; vocalist; orchestra texture; piano texture; clavier; score; method.*

*Стаття надійшла до редакції 27 лютого 2024 року*

УДК 785.1:78.071.2

DOI 10.34064/khnum1-7002

**Інюточкіна Ніна Валентинівна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Когляревського,  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри концертмейстерської майстерності  
e-mail: nina.iniutochkina@gmail.com  
ORCID ID: 0000-0002-4986-1931

**Алгоритми інтерпретації  
політембрових вокально-інструментальних ансамблів  
у концертмейстерському класі**

*Значна частина репертуару в концертмейстерському класі – це камерно-вокальні твори, що передбачають синтез Слова й Музики, тобто нерозривну триєдність поетичного тексту, його вокального втілення та інструментального супроводу, яка викликає необхідність точної кореляції зусиль співака і концертмейстера – виконавської синергії. І хоча камерно-вокальні твори здебільшого мають суто фортепіанний супровід, проте уряді випадків до нього додається партія струнного або духового інструмента, й тоді зазначена триєдність музично-поетичного синтезу ускладнюється появою нової, «виконавської», триєдності вокальної і двох інструментальних партій, що потребує особливо якісного ансамблювання, а отже, й спеціального вивчення алгоритмів його досягнення, оскільки викладачеві з концертмейстерського класу доводиться бути своєрідним режисером в узгодженні усіх фактурних пластів музичного тексту такого політембрового ансамблю. Мета цієї статті – позначити певний алгоритм інтерпретації камерного вокально-інструментального ансамблю у концертмейстерському класі як політембрової структури, представленої виконавською триєдністю вокальної та інструментальних партій. У подібному ракурсі інтерпретаційні питання музично-поетичного твору в наукових публікаціях досі достеменно не розглядалися, Образно-драматургічний, інтонаційний, темброво-фактурний, структурно-функціональний, виконавський аналіз музично-поетичного тексту низки камерно-вокальних композицій, що належать до різних часів і стилів (Й. Брамса, В. Барвінського, В. Сильвестрова), здійснений у дослідженні, розкриває специфіку формування ансамблевої вокально-інструментальної тканини творів як художньої цілісності. У висновках указано на доцільність*

дотримання певного алгоритму опрацювання політембрових вокально-інструментальних ансамблів у класі концертмейстерської майстерності; зазначено також, що застосування в них тембру додаткового сольного інструмента пов'язане із художнім втіленням «вищого начала»: включення сегменту «чистої» (інструментальної) музики якнайкраще передає піднесеність образів поетичного Слова, виявляє його семантичні підтексти, «персоніфікуючи» вищий ідейний рівень твору або власне «голос» Автора (Поета – Композитора).

**Ключові слова:** політемброва драматургія; політембровий ансамбль; музично-поетичні співвідношення; жанрові різновиди вокально-інструментальних творів; фортепіанний супровід; партія фортепіано.

### Постановка проблеми.

Уповні закономірно, що значна частина репертуару в концертмейстерському класі – це камерно-вокальні твори, які передбачають синтез Слова й Музики. Особливістю цього синтезу є нерозривна триєдність поетичного тексту, його вокального втілення та інструментального супроводу, яка викликає конечну необхідність тісної кореляції зусиль співака і концертмейстера, тобто «синергії у спільному виконавському процесі» (Молчанова, 2021). І хоча в такому жанровому виді, як камерно-вокальний твір, здебільшого передбачається суто фортепіанний супровід, проте власне супровід у ряді випадків являє собою політембровий<sup>1</sup> вокально-інструментальний ансамбль із доданням до партії фортепіано або струнного, або

---

<sup>1</sup> Поняття «політембровий ансамбль» активно використовує у своєму дисертаційному дослідженні Е. Купріяненко (2010). Попри наявність й інших точок зору на класифікацію видів ансамблів за участю фортепіано, про які йдеться у цій статті, насамперед, І. І. Польської (2001: 66), яка пропонує визначати їх як «змішані ансамблі з фортепіано», та відповідної аргументації на захист терміну «змішані», а саме: «...поняття політембровий, тобто багатотембровий (не однотембровий), можна віднести й до ансамблю, який складається з двох (і більше) немонотембрових інструментів. Власне, сонату для скрипки та фортепіано в такому разі можна назвати політембровим твором» (Смірнова, & Калашник, 2021: 25), все ж таки в межах цього дослідження видається доцільним застосування компактнішої назви «політембровий», оскільки саме *темброва* семантика інструментального супроводу вокального твору є його «відправним пунктом», тоді як участь в ансамблі фортепіано у класі концертмейстерської майстерності розуміється апіорі.

духового інструмента. Таким чином, згадана вище триєдність музично-поетичного синтезу ускладнюється появою нової, «виконавської», триєдності вокальної і двох інструментальних партій, що потребує особливо якісної ансамблевої гри, а отже, й спеціального вивчення можливих алгоритмів для досягнення ідеального виконавського ансамблю.

Зазначена проблематика – не умоглядні міркування, що спираються на суто теоретичні знання, а результат узагальнення особистих спостережень і досвіду музиканта-концертмейстера. Обраний вектор дослідження є актуальним і становить безумовний практичний інтерес для навчального процесу, розкриває подальші перспективи вивчення вокально-інструментального виконавства. На необхідність такого вивчення звертають увагу й інші дослідники: «Особливо необхідним є осмислення роботи піаніста-концертмейстера з вокалістами, оскільки спів є найбільш затребуваною й популярною формою музичної діяльності, що висвітлює певні глибинні проблеми піаніста-концертмейстера в цілому. Адже тут взаємодіють інструмент та людський голос, мелодія та слово» (Кретов, & Новік-Кретова, 2017: 56).

***Останні дослідження і публікації.*** Поряд із працями, що застосовують вже традиційну аналітичну методику дослідження вокальних творів, яка має основою уявлення про архітектоніку вокальної мелодики (Ярко, 2010) та закономірності омузичення поетичного тексту в жанрових різновидах камерно-вокальної лірики (Ярко, Мельник, & Шуневич, 2023), на сьогодні наявні й наукові розвідки, де йдеться про роль концертмейстера у відтворенні художнього образу камерно-вокальної композиції (Бучок, 2022; Кретов, & Новік-Кретова, 2017; Молчанова, 2021). Науковці привертають увагу до значущості цієї ролі у процесі виконання вокальних творів: «У роботі концертмейстера пов'язане універсальне та індивідуальне, виконавець, педагог та психолог, який, з одного боку, жертвує своєю індивідуальністю та музичною нормативністю заради соліста, а з іншого – стверджує їх у діалозі мелодії та слова, поєднанні тексту та образу» (Кретов, & Новік-Кретова, 2017: 61). На тісну взаємозалежність всіх компонентів, необхідних для художньо повноцінного відтворення камерно-вокальної композиції, від переконливого

інтонування вокалістом поетичного слова як образної першооснови створеної композитором музики до якості інструментального супроводу, вказує Л. Бучок: «При виконанні камерно-вокального твору (здебільшого – за участю фортепіано) інструментальна партія є активним учасником відтворення певного принципу музично-поетичного співвідношення, яке слід розглядати у прямому зв'язку зі співвідношенням як авторських систем (Поет – Композитор), так і безпосередньо інструментальної тканини з вокальною партією. І хоча остання є провідним чинником омузичення поетичного тексту – його “вокалізації”, – тим не менше, інструментальний супровід також бере участь у цьому творчому процесі – процесі омузичення словесного тексту. А отже, лише орієнтування на трьохсторонній зв'язок компонентів камерно-вокального твору (Слово + Вокал + “чиста” Музика / інструментальна тканина) здатне забезпечувати достеменне відтворення його змісту і творчого задуму» (Бучок, 2022: 44).

Ще більш широко проблема художньо досконалого «омузичення словесного тексту» у виконавському процесі може бути поставлена тоді, коли ми маємо справу із *вокально-інструментальним ансамблем* за участю співацького голосу, фортепіанного супроводу та, головне, *партії певного музичного інструмента* (скрипки, альту, кларнета, валторни та ін.), тобто «чиста» Музика, окрім фортепіанної, представлена також іншою інструментальною партією. І це формує вже інший тристоронній зв'язок-синтез, коли всі три позначені в партитурі твору учасники ансамблювання стають носіями певної семантичної функції.

У подібному розширеному ракурсі інтерпретаційні питання музично-поетичного твору як *політембрової структури*, представленої *синтетичною виконавською триєдністю* вокально-інструментального ансамблю, в наукових публікаціях досі спеціально не розглядалися, отже, **тематика цієї статті** має певну **новизну**.

**Мета статті** – позначити алгоритм інтерпретації камерних вокально-інструментальних ансамблів у концертмейстерському класі як *політембрових структур, представлених виконавською триєдністю вокальної та інструментальних партій*.

**Методологія дослідження.** Методи семантичного та герменевтичного аналізу вербального і музичного тексту застосовано для розкриття ментальної спрямованості художнього задуму низки вокально-інструментальних композицій різних епох і стилів – музично-поетичних зразків із власною символікою, семантикою та кодами художнього вираження. Образно-драматургічний, інтонаційний, темброво-фактурний, структурно-функціональний, виконавський типи аналізу музичного тексту дозволили розглянути специфіку формування ансамблевої вокально-інструментальної тканини як художньої цілісності.

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

Синтетична природа вокального твору потребує від його виконавців обов'язкової уваги до типу й характеру музично-поетичних співвідношень, зобов'язує до безпосереднього аналізу взаємозв'язку словесного тексту та принципів його «омузичення» («вокалізації»), а також – до відстеження виразових функцій інструментального супроводу як прямого відображення цього взаємозв'язку. Адже, крім омузичення поетичного тексту завдяки його вокальному інтонуванню, важливе значення має семантичне навантаження (звідси, й виконавське «прочитання») тематизму супроводжуючого вокальну мелодію інструмента (або інструментів, як у досліджуваному випадку), що також відіграє значну роль в якості складової музично-поетичного синтезу.

Отже, у полі зору цього дослідження – *виконавська триєдність вокально-інструментального ансамблю як втілення його політембрової структури*. Для унаочнення політембровості вокально-інструментальних творів, яка визначає специфіку їх опрацювання в концертмейстерському класі, представимо спеціально підібрані композиції історично різного стильового спрямування. При цьому суть опрацювання певних зразків вокально-інструментальної творчості пов'язана із застосуванням інноваційних аналітичних алгоритмів, що передбачають тлумачення музичного тематизму як віддзеркалення «порухів душі» – ця метафора фокусує увагу на ментальній своєрідності художніх задумів. Такий інтерпретаційний підхід викликає необхідність аналітичного опрацювання музичного

тематизму у його фактурно-функціональному вираженні – як триєдиного комплексного виконавського ресурсу камерно-ансамблевого твору: вокальне соло, партія певного музичного інструмента і фортепіанний супровід. Тобто у площині аналітичного дискурсу розглядатиметься *специфіка творення фактури вокально-інструментального ансамблю із диференціацією на партії вокалу, інструментального соло та фортепіанного акомпанементу.*

Попередньо ж висунемо гіпотезу: цей різновид вокально-інструментального ансамблю виник на основі залучення поетичних джерел особливого семантичного порядку, де максимальну вагу мають *полісемантичні образні структури.* Аналіз низки подібних творів дає підстави для припущення про особливу якість їхнього поетичного змісту, пов'язану з певним колом образів.

Звернемося до конкретних зразків вокально-інструментального ансамблю з *«ущільненою» (ускладненою) семантикою поетичних текстів як жанрового різновиду камерно-вокальної лірики.*

Таким зразком є камерно-ансамблевий цикл композитора романтичного напрямку *Йоганнеса Брамса «Дві пісні».* Перша з них – *«Духовна коліскова»* для сопрано, фортепіано й альту, створена на вірші Емануеля Гейбеля.

Для подальшого викладу наших розмірковувань принципово важливим видається *повне цитування поетичного тексту* твору (цей алгоритм буде дотримано і в подальшому) – для того, щоб достеменно збагнути його стилістику та поетику.

*«Ви, що ширяєте навколо цих пальм вночі і на вітрі, Ви, святі ангели? Стійте їх верхівки! Моє дитя спить.*

*Ви, вифлеємські пальми в завиванні вітрів, Як можете ви сьогодні шуміти, так гнівно завивати?! Не шелестіть так! Замовкніть, схиліться. Тихо і м'яко. Стійте верхівки дерев! Моє дитя спить.*

*Небесний хлопчик терпить труднощі! О, як він втомився від страждань земних! Лише увісні приходить заспокоєння, мука минає. Стійте верхівки дерев! Моє дитя спить.*

*Лютий холод заповзає усюди. Чим тільки я не вкриваю ніжки дитятка! О, всі ангели! Які все окрилюють! Розвійтеся з вітром, стихайте верхівки дерев! Моє дитя спить».*

(Переклад з німецькою Л. Кияновської)<sup>2</sup>.

Наведений поетичний текст якнайкраще сприяє виокремленню семантики інструментального тематизму партії альтя: саме він первинно транслює поетичну ідею, що втілюється у патетично забарвлених інтонаціях натхненного «запитування». При цьому партії фортепіано відведено роль гармонічного супроводу у вигляді активних мелодизованих фігурацій, але із виокремленням (зверху фігурацій) все тих же інтонацій «запитування». Після цієї інструментальної прелюдії наступна вокальна строфа супроводжується ще більш рухливими в ритмічному плані мелодичними фігураціями в партії фортепіано та «кодовими» включеннями «запитальних» інтонацій в партії альтя (вже від самого початку – це ямбічного типу метроритмічні фігури, до яких включено синкопований ритм).

Друга строфа пісні стає основою середини типу «епізод» складної тричастинної форми з ознаками строфічності, де відбувається вельми характерний для романтичної стилістики образний «зсув-зрушення», що набуває значення драматичної зав'язки «дії». Характерно, що у вокальній партії на цей момент виникають численні алюзії на натхненні розмовні інтонації, що їх «підтримує» партія альтя; його фігурації, які передають стан схвильованості, навіть виступають на перший план фактури. Фортепіанна партія також являє собою віртуозні хвилеподібні фігурації, що у цілому відповідає ключовій модальності поетичного тексту (схвильоване прохання), а також виконує функцію гармонічного супроводу партії альтя (у все тому ж «синкопованому» режимі).

Третя строфа пісні постає у драматургічній ролі динамічної репризи: в ній наявні всі «тематичні блоки» попередніх композиційних розділів; окрім тематизму партії альтя, залишаються актуальними фігурації партії фортепіано у функції гармонічної підтримки, але

---

<sup>2</sup> Переклади з німецької (тут і далі) були здійснені Л. Кияновською спеціально на прохання авторки цієї статті.

не висхідного, а низхідного, спадаючого «рельєфу», у відповідності до змісту останніх речень тексту.

Друга пісня циклу Йоганнеса Брамса – *«Заспокоєна туга»*, також для сопрано, фортепіано й альти – поетичною основою має вірші Фрідріха Рюккерта, переклад яких наведений нижче:

*«Купаючись у золотому вечірньому світлі, як урочисто завмер ліс! В тихих голосах пташок тихий подих вечірнього вітру. Про що шепочуть вітри, пташки? Вони заколисують світ, твої бажання, що завжди гніздяться у серці попри спокій і тишу. Та туга, що хвилюється у грудях: коли ти відпочиваєш, коли мрієш? Під шум вітрів, птахів, ти, туга, коли ж ти заснеш?»*

*Що прилітає на крилах мрій? Що овіває мене так тривожно, так солодко? Приходить з далеких пагорбів, на тремтливому золоті сонця. Вітер шепоче, пташки перешіптуються: туга, туга, вона не засинає.*

*Ах, коли вже у золоту далечінь мій дух не зможе мчати на крилах мрії, на вічно далекі зорі тужливим поглядом не спогляне моє око; тоді вітри, птахи будуть шепотіти з моєю тугою про моє життя».*

(Переклад Л. Кияновської).

Вельми показово, що у вступному розділі цієї пісні, який виконує драматургічну функцію «прологу», на першому плані – соло альти, підтекстоване словесним рядом (своєрідна «пісня без слів»): *«Йосифе, дорогий мій Йосифе, / Допоможи мені добре заколисати мою маленьку дитину, / Бог тебе винагородить, / У царстві небеснім Син Діви. / Марія»*, що фактично зобов'язує виконавця цієї партії до максимально чуйного дослухання до слів самої пісні, підвищеної уваги до інтонаційно-сміслового розгортання твору.

Проте, на відміну від попередньої, у цій пісні партія альти здебільшого підкорена гармонічним фігураціям партії фортепіано в його «дуєті» з вокальною партією: для неї характерні ефекти «договорювання» вокального матеріалу, а також безнастанні «нагадування» заголовної тези або ж «ремарки» з інструментального «прологу».

Як і в першій із «Двох пісень» Й. Брамса, серединний розділ композиційної форми за типом наближений до «епізоду», але

з ознаками розробковості. Йому контрастує заключний розділ (остання строфа тексту), де відтворено не що інше, як супокій: фортепіанна партія виконує роль суто гармонічної підтримки, і лише «договорювання» вокальної мелодії у партії альта «натякають» на попередню збурену стихію рефлексій.

Отже, пісенний цикл Й. Брамса постає як зразок особливого жанрового різновиду камерно-вокальної лірики – *політембрового вокально-інструментального ансамблю*, що у цьому випадку наслідуює жанрову семантику шубертівської моделі «*durchkomponiertes Lied*» («наскрізної пісні»): в його основі – особлива «сюжетна» програма, у втіленні якої визначальну роль відіграють образно-сміслові асоціації, наскрізні інтонації та тембри. Змістово-асоціативний ряд твору пов'язаний з образом Діви Марії, яка заколисує немовля Ісуса й власні гірки передчуття його майбутньої долі. В інструментальній фактурі твору йому відповідає «людяний» тембр альта, що персоніфікує й «конкретизує» музичне висловлювання, немов додаючи голос Поета-оповідача (згадувані вище «вступні слова»-«прологи» до пісень і «договорювання» альтом вокальної партії), наближаючи таким чином сакральні образи до слухача.

Наступний зразок політембрового вокально-інструментального ансамблю, обраний для аналізу, урізноманітнює жанровий діапазон української камерно-вокальної лірики, який, за спостереженнями С. Людкевича (Людкевич, 1976 а, б) та сучасних науковців, від *пісні в народному дусі, романсу, пісні-романсу* сягає до *монодраматичного солоспіву-монологу* (Малишев, 1968; Ярмо, 1998; Бучок, Каралюс, & Ярмо, 2022: 10). Це солоспів *Василя Барвінського* для сопрано, скрипки та фортепіано «*Пісня пісень*» на вірші Василя Маслова-Стокоза (за мотивами книги Старого Завіту).

Віршована першооснова цього вокально-інструментального ансамблевого твору така:

*«Вже загорілися зорі вечірнії, вітер тихесенько віє,  
Поле, росою вечірньою скріплене, сном оповите, ясніє.  
Тільки вершина Кармеля далекого в сьйві рожевім зникає.  
Тиша настала і всюди замовкнуло, милого серце чекає.*

Де ж ти, коханий мій, де ти, хороший мій, тихий шатер свій ховаєш?  
Де ти пасеш своє стадо опівдні, де ти, скажи, оддыхаєш?  
Чуєш ти голос мій? Бачиш ти, любий мій, чорні пекучі сі очі?  
Довго шукала я тебе, коханого, в сутіні літньої ночі.  
Довго шукала я, й ось він, коханий мій! Від його щастям палає...  
Під головою в мене його правая, ліва мене обіймає».

Композиція В. Барвінського відкривається розлогим інструментальним «прологом», де партії фортепіано доручено «гармонічне підсвічування» (спочатку низхідні, потім висхідні фігурації), а партії скрипки відведено ілюстративну роль: звукового відтворення «тремтіння» повітря та щебетання пташок завдяки мелодичним фрагментам із мордентами й тремоло. Останні стають фоном для вокального соло декламаційного складу в першому розділі строфічної форми (*Molto moderato quasi andante*). Характерно, що перша строфа увінчується колоритним інструментальним завершенням – розгорнутим не менш за «пролог».

За першою строфою слідує зв'язковий перехідний фрагмент (*Largo*), де вокальна партія перетворюється на речитатив, фігурації в партії фортепіано – на громіздкі акордові комплекси із басовим голосом фактури, підкреслені штрихом *tenuto*; скрипка ж «вигукує», усупереч *pianissimo* вокальної партії, тремлюючий високий звук на *sf*.

Далі інструментальну зв'язку продовжує вже тільки партія фортепіано в гомофонно-гармонічному фактурному викладі, мелодичний рельєф якої «випереджає» лінію вокальної партії. Тому логічно, що наступні мелодичні фрагменти партії скрипки створюють канонічну імітацію – повторення «заголовного» та наступних мелодичних мотивів, які також визначають тематизм наступної строфи «пісні» (*roco più mosso*). Осібно відзначимо також щоразу більшу роль декламаційності – опору вокальної мелодики на розмовні інтонації. Саме декламаційність й визначає стилістику усіх наявних у цьому творі ансамблевих партій, що буквально «підхоплюють» афектованість вираження-звернення, притаманну вокальній партії і власне поетичному тексту.

Суттєві зрушення у музичному вираженні емоційного стану ліричної героїні містить і наступний розділ композиції, де вагому

роль відіграють досі не застосовувані виразні засоби, зокрема поліметричний тип співвідношення фактурних рівнів у партіях фортепіано та скрипки завдяки появі тріолей. І знову – інструментальна інтерлюдія, яку виконує фортепіано, чії гармонічні фігурації ніби передають «бурхливе дихання» героїні та як фактурний тип зберігаються до останніх нот солоспіву. Твір завершує також своєрідна «постлюдія»: переповненість почуттів немов відкриває простір для апофеозу, що його створюють фортепіанні фігурації та «подвійні ноти» – інтервальні комплекси – у скрипки.

Отже, наявність розгорнутих інструментальних фрагментів, завдяки яким вибудовується темброва драматургія твору, спрямована, в єдності з вокальною партією, на розкриття образно-емоційного змісту вербального тексту, що сходить до поетичного пафосу біблійного Слова (й навіть містить майже прямі його цитування), значно розширює жанрові межі *монодраматичного солопіву-монологу*, принципи якого знаходять розвиток у творі В. Барвінського.

Дещо іншу жанрову орієнтацію та виразові засоби демонструють різдвяні *колядки В. Барвінського*. У колядці для сопрано, скрипки та фортепіано *«Ой дивнеє народження»* композитор застосовує автентичний словесний текст:

*«Ой дивнеє народження. Божого сина породила Йсуса Христа Діва Марія. А породивши і сповивши, лягла спочивати. Зіслав Господь три янголи Христа доглядати. А янголи Божим Духом ріки розлили, що їх к Різду Христовому сади зацвіли».*

У розгортанні тематизму цієї колядки домінують принципи підголоскової поліфонії, при цьому темброві засоби сприяють його композиційному диференціюванню. Значну роль відіграють самостійні інструментальні осередки: прелюдія (фортепіано та скрипка), далі – інтерлюдії поміж строфами, а також «візерунчатий» рельєф партії скрипки у третій строфі композиційної форми. Самостійну художню виразність має інструментальний тематизм заключної строфи: масивні арпеджіато партії фортепіано та віртуозні фігурації партії скрипки, які згодом переймає вже партія фортепіано.

Ще одна різдвяна колядка для вокально-інструментального ансамблю – *«Що то за предиво»* (вокал, скрипка та фортепіано), також створена В. Барвінським на фольклорний текст:

*«Що то за предиво, в світі новина. Що Марія без мужа Сина мала. А як Вона породила, тоді Вона повідала: “Йсусе, Сину мій!” А Йосип старушок в жолобі стоїть. Та на Суса Христа пеленки стройть. А Марія сповиває, до серденька пригортає. Чистая панна! Ангели на небі та й заспівали. Пастирі на землі людям сказали: Слава була, слава й буде, Рожденному радість буде. А нам на землі мир».*

У цій колядці композитор максимально тематизує інструментальний супровід, понад яким «витає» вокальна мелодія пісенного типу. Так, у прелюдії та інтерлюдій мелодизовані інструментальні осередки, що в партії фортепіано, що в партії скрипки, увиразнюють «славильні» інтонації. Та справжнього славильного апофеозу досягнуто у заключній строфі колядки («Ангели на небі...»): це – розмаїття орнаментальної фортепіанної техніки з мелодичними фігурами дрібними тривалостями, схожими на морденти, а також мелізматика в партії скрипки. На заключну частину строфи припадає кульмінація твору, яку підкреслюють «скупчені» гармонічні комплекси в партії фортепіано та патетичні октавні вигуки в партії скрипки.

Отже, аналіз тематизму «різдвяних» вокально-інструментальних ансамблів В. Барвінського свідчить про орієнтацію цих композицій на стилістику та семантику *камерної кантати* – вокально-інструментального твору із наявністю провідної ідеї та її пружного драматургічного розвитку (Ярко, 2009).

Унікальним зразком фактурного оформлення музичного тексту засобами вокально-інструментального ансамблю в жанрі власне *камерної кантати* є *«Лісова музика» Валентина Сильвестрова* для сопрано, валторни та фортепіано на слова Геннадія Айги.

Текстова основа композиції, яку ми наводимо нижче повністю, дає уявлення про головну ідею твору – сприйняття природи як вияву Божественної сутності.

Перша частина: *«Що за місця у лісі: і співає їх – Бог. Й чути слід – о вже час! – їх не у часі, а у вишньому з о л о с і: де як ідея ніч*

*є світлою та ясний день як Бога розум. Нехай так співаються! Це наше щастя, що так їх можемо собі уявляти! Та є не лише уявлюване: є світле о д и н – у будь-якій поляні: наскільки це важливо для мене! – це роду с в і т л о (одне й те ж земне: співає – в усіх місцях у лісі його один й той самий Бог).*

Друга частина: *«О лісу голоси – міся! – Знову як річниця певна настав час ясності й сили! Знову вони в соборі тому ж, де немає вже ніяких втрат! – І образом такої години святиться там – що скажемо: настав час щастя! – Той голос, що як Бог веде: “Я” – голоси об’єднуючи! Собором зі співаючих м і с ц ь у л і с і у с е божественне співає! – становиться.*

Третя частина: *«А що ж? – лише це чується! – та й небо шепоче: нехай у відібраній країні. Хоча б серед зірок пробуде не по-людяному могила слуху! – якщо ви вже могили звуків! Та й навіть так – розгрішення немає мені в утісі... голоси – міся! – і в саркофазі зору ви будете недоторканими: прозорість – ваше видимість; участь ваша – в країні на місці... – навіть співу захороненнями особливими: повітряними та неприступними!.. А вірність вам моя – ваш відгук ясний в пам’яті (неначе все це – кришталевий! – на галявині...): і голосу, що замовк – прошу – прийміть місце у свою сім’ю!.. – замовкнути – т а к і м е н і дозволено хай буде: покірно (як і ви: з-посеред вас і разом з вами)».*

Примітна ознака наведеного тексту Г. Айги, що став поетичним першоджерелом камерної кантати В. Сильвестрова, – *активна синтаксична мікроартикуляція* (тире, коми, знаки оклику після окремих слів, виразів, у незавершених реченнях тощо), яка залишає слід в музичному тематизмі твору як інтонаційна *мікроартикуляція*. Вочевидь, із цією особливістю пов’язана специфіка вокальної мелодики твору: вона – атональної структури і є алюзією на *Sprechgesang* («співану мову»). Проте, це – лише віддалений її еквівалент, оскільки кожна найменша мотивна «модель» виспівується вельми філігранно, а вокальна лінія розділена частим використанням фермат над паузами. Безумовно, між фактурними пластами інструментального супроводу (валторна, фортепіано) і партією сопрано існує тісний

семантичний взаємозв'язок, покликаний відтворити «дихання» лісу – «дихання Бога»...

Відзначимо й специфіку запропонованої композитором «*сценічної режисури*»: рояль має бути повернутий клавіатурою до зали, і піаніст сидить плечима до публіки; зліва – сопрано; справа – валторна; кришку роялю слід підняти на великий опорний стрижень; кожен із трьох учасників виконує свою партію по партитурі. Є також вказівки щодо техніки педалювання в партії фортепіано (педаль – «відкрита», її не слід змінювати, а необхідно варіювати, обираючи поміж «глибокою педаллю» та «напівпедаллю») та техніки сурдини в партії валторни (вона не повинна бути «різкою»).

### **Висновки.**

З огляду на окреслену специфіку вокально-інструментальних композицій із залученням до фортепіанного супроводу додаткового струнного або духового інструмента, вкажемо на доцільність застосування певного *алгоритму їх опрацювання* у класі концертмейстерської майстерності.

По-перше, це поглиблений аналіз поетичного першоджерела твору, за необхідністю – його повний переклад, задля виявлення його провідної ідеї та круга образів.

По-друге, необхідним є визначення провідних факторів, що впливають на стилістику і якість виконання твору, а саме:

- типу співвідношення Слова – Музика, а також синтаксичних особливостей вербального тексту, які обумовлюють характер вокально-інструментального інтонування;

- жанрової орієнтації композиції;

- функцій інструментів в ансамблі в залежності від образної драматургії і структури твору, як суто фактурних (соло, акомпанемент, підголосок), так і образно-семантичних («голос Автора», смислове «договорювання» вокальної партії, «лейттембр» та ін.).

Отже, політембровість супроводу вокальної партії стає важливим «відправним пунктом» інтерпретаційної роботи над вокальним твором у класі концертмейстерської майстерності.

Так, виконавська «триєдність» зобов'язує до особливо узгодженого ансамблювання, зокрема в межах власне супроводу вокальної

мелодії, коли інструментальні партії сукупно впроваджують художній задум вокального твору як втілення «співвідношення авторських систем (Поет – Композитор)» (Бучок, 2022: 44).

Щодо останнього, за нашим спостереженням, розглядалий різновид камерного вокально-інструментального ансамблю пов'язаний із залученням поетичних джерел особливого семантичного порядку – таких, що звертаються до образів та ідей «вищого плану», спрямовані на духовне споглядання, або ж передають особисті «порухи душі», адекватне сприйняття яких неможливе поза контекстом (у наведених випадках – духовно-релігійним), що передбачає наявність у подібних творах *полісемантичних образних структур*. Розглянуті композиції Й. Брамса, В. Барвінського та В. Сильвестрова, що належать до різних стилевих епох і напрямів, підтверджують цю думку. Зазначимо, що застосування композиторами певного сольного інструмента у вокально-інструментальному ансамблі пов'язане із художнім втіленням «вищого начала»: включення сегменту «чистої» (інструментальної) музики якнайкраще передає піднесений пафос і виразність поетичного Слова, виявляє підтексти і часом складне багатопланове семантичне наповнення поетичного першоджерела, «персоніфікує» вищий ідейний рівень твору або власне «голос» Автора (Поета – Композитора).

Найближчою *перспективою нашого дослідження* видається більш детальний розгляд дії окреслених інтерпретаційних алгоритмів на окремих прикладах камерно-вокальних творів із політембровим (змішаним) складом інструментального супроводу.

## ЛІТЕРАТУРА

Бучок, Л. (2022). Роль піаніста-концертмейстера у відтворенні жанрової специфіки камерно-вокальних творів (на матеріалі солоспівів Нестора Нижанківського). У зб. *Синтез мистецької науки, освіти і творчості в Україні та глобальному культурному просторі: матеріали Четвертої всеукраїнської науково-практичної конференції, м. Ужгород, 17–18 лютого 2022*, (сс. 44–47). Ужгород: Ужгородський інститут культури і мистецтв. [https://drive.google.com/drive/folders/1N5Q0-hpib\\_h3zCwb2VMBK1qTPBLL2qgB](https://drive.google.com/drive/folders/1N5Q0-hpib_h3zCwb2VMBK1qTPBLL2qgB)

- Бучок, Л., Каралнос, М., & Ярко, М. (2022). Жанрово-стильова спеціалізація солоспіву у творчості М. В. Лисенка. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 10–18. <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-2>
- Кретов, А. І., & Новік-Кретова, І. Б. (2017). Феномен піаніста-концертмейстера в соціокультурному просторі: діалог історії й сучасності. *Культурологічна думка*, 12, 56–63. [https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD12\\_Kretov\\_Novik-Kretova.pdf](https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD12_Kretov_Novik-Kretova.pdf)
- Купріяненко, Е. Б. (2010). *Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє Бароко – Й. Брамс)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Людкевич, С. (1976 а). Про композиції до поезій Т. Шевченка. У зб. С. Людкевич, *Дослідження і статті*, сс. 127–131. Київ: Музична Україна.
- Людкевич, С. (1976 б). Форма солоспіву у М. Лисенка (спроба аналізу). У зб. С. Людкевич, *Дослідження і статті*, сс. 159–170. Київ: Музична Україна.
- Малишев, Ю. (1968). *Солоспіви: Нариси та нотатки про українську вокальну лірику*. (Монографія). Київ: Музична Україна.
- Молчанова, Т. О. (2021). Ефект синергії у спільному виконавському процесі. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 44, 79–85. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.44.2021.235324>
- Польская, И. И. (2001). *Камерный ансамбль: история, теория, эстетика*. (Монографія). Харків: Харківська державна академія культури.
- Смірнова, І. В., & Калашник, М. П. (2021). *Ансамблеве письмо: теорія та композиторська практика*. (Монографія). Харків: ТОВ «Планета-Прінт». <https://dspace.hnpu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/ed6ba989-f372-4ebc-81d8-e56a81c93db0/content>
- Ярко, М. (1998). Естетика романтизму та романтичні традиції в українській музичній культурі ХХ століття: проблеми інтерпретації. У зб. *Романтизм у культурній генезі*, сс. 127–133. Дрогобич: Вимір.
- Ярко, М. (2009). *Українська камерна кантата: інваріант жанрової форми*. (Монографія). Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.
- Ярко, М. І. (2010). Архітектоніка вокальної мелодики. У кн. Ярко М. І. *Епістемологія світу музики*, (Тт. 1–2), Т. 1: Методологічні рефлексії та алгоритми постмодерної музикознавчої свідомості: архітектоніка світу музики, сс. 287–352. Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний ун-т ім. Івана Франка.

Ярко, М., Мельник, А., & Шуневич, Є. (2023). Закономірності та особливості омузичення поетичного тексту в жанрових формах камерно-вокальної лірики (на матеріалі творчості українських композиторів). *Молодь і ринок*, 3 (211), 113–119. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2023.277567>

## REFERENCES

- Buchok, L. (2022). The role of a pianist-concertmaster in reproducing the genre specificity of chamber-vocal works (based on the material of Nestor Nyzhankivsky's solos). In *Synthesis of artistic science, education and creativity in Ukraine and the global cultural space: materials of the Fourth All-Ukrainian Scientific and Practical Conference, Uzhhorod, February 17–18, 2022*, (pp. 44–47). Uzhgorod: Uzhgorod Institute of Culture and Arts. [https://drive.google.com/drive/folders/1N5Q0-hpib\\_h3zCwb2VMBK1qTPBLL2qgB](https://drive.google.com/drive/folders/1N5Q0-hpib_h3zCwb2VMBK1qTPBLL2qgB) [in Ukrainian].
- Buchok, L., Karalius, M., & Yarko, M. (2022). Genre and style specialization of solo singing in the works by M. V. Lysenko. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 10–18. <https://doi.org/10.32782/facs-2022-1-2> [in Ukrainian].
- Kretov, A., & Novik-Kretova, I. (2017). The phenomenon of a pianist-concertmaster in the socio-cultural space: the dialogue of history and modernity. *The Culturology Ideas*, 12, 56–63. [https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD12\\_Kretov\\_Novik-Kretova.pdf](https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD12_Kretov_Novik-Kretova.pdf) [in Ukrainian].
- Kupriianenko, E. B. (2010). *Viola in a poly-timbre chamber instrumental ensemble of the Austro-German tradition (late Baroque – J. Brahms)*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Liudkevych, S. (1976 a). On compositions to T. Shevchenko's poems. In S. Liudkevych, *Studies and articles*, pp. 127–131. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Liudkevych, S. (1976 b). The form of solo singing in M. Lysenko (An attempt to analyze). In S. Liudkevych, *Studies and articles*, pp. 159–170. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Malyshev, Yu. (1968). *Solos: Essays and notes on Ukrainian vocal lyrics*. (Monograph). Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Molchanova, T. (2021). Synergy effect in joint performance activity. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Arts*, 44, 79–85 [in Ukrainian].

- Polska, I. I. (2001). *Chamber ensemble: history, theory, aesthetics*. (Monograph). Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture [in Russian].
- Smirnova, I. V., & Kalashnyk, M. P. (2021). *Ensemble writing: theory and composer's practice*. (Monograph). Kharkiv: Planeta Print. <https://dspace.hnpu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/ed6ba989-f372-4ebc-81d8-e56a81c93db0/content> [in Ukrainian].
- Yarko, M. (1998). Aesthetics of Romanticism and romantic traditions in Ukrainian musical culture of the 20<sup>th</sup> century: problems of interpretation. In *Romanticism in cultural genesis*, pp. 127–133. Drohobych: Vymir [in Ukrainian].
- Yarko, M. (2009). *Ukrainian chamber cantata: the invariant of the genre form*. (Monograph). Drohobych: Editorial and Publishing Department of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University [in Ukrainian].
- Yarko, M. I. (2010). Architectonics of vocal melody. In M. Yarko, *Epistemology of the world of music*, (Vols. 1–2), Vol. 1: Methodological reflections and algorithms of postmodern musicological consciousness: architectonics of the world of music, pp. 287–352. Drohobych: Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University [in Ukrainian].
- Yarko, M., Melnyk, A., & Shunevych, E. (2023). Regularities and peculiarities of the poetic text's musicalization in the genre forms of chamber-vocal lyrics (based on the works of Ukrainian composers). *Youth and the market*, 3 (211), 113–119. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2023.277567> [in Ukrainian].

### *Nina Iniutochkina*

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
 PhD in Art Studies, Associate Professor,  
 the Department of Concertmaster Skill  
 e-mail: [nina.iniutochkina@gmail.com](mailto:nina.iniutochkina@gmail.com)  
 ORCID ID: 0000-0002-4986-1931

## **Algorithms of interpretation of poly-timber vocal and instrumental ensembles in the concertmaster class**

### *Statement of the problem.*

*A significant part of the repertoire in the concertmaster class is chamber vocal works that engage the synthesis of Word and Music, that is, the inseparable trinity of the poetic text, its vocal embodiment, and instrumental accompaniment, which calls for the need for accurate correlation of the efforts of the singer and*

*concertmaster, the performers' synergy. And although chamber vocal works mostly have purely piano accompaniment, in some cases a part of a string or wind instrument is added to it, and then the mentioned trinity of musical and poetic synthesis is complicated by the appearance of a new, "performance" trinity unit of vocal and two instrumental parts, which requires especially high-quality ensemble, and therefore a special study of algorithms for its achievement, because the teacher from the concertmaster class has to be a kind of director in coordinating all the layers of the musical texture of such a poly-timbre ensemble.*

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

*The purpose of this article is to designate a certain algorithm for the interpretation of a chamber vocal-instrumental ensemble in the concertmaster class as a poly-timbre structure represented by the performance trinity of vocal and instrumental parts. Until now, the interpretative issues of a musical and poetic work have not yet been thoroughly considered in scientific publications under such angle. Imagery and dramatic, intonation, timbre and textural, structural and functional, and performance analysis of the musical and poetic text of a number of chamber vocal compositions of different times and styles (by J. Brahms, V. Barvynsky, V. Sylvestrov), carried out in the study, reveals the specifics of the forming the ensemble vocal and instrumental texture of works as an artistic integrity.*

**Research results and conclusion.**

*Given the specifics of vocal and instrumental compositions with the involvement of an additional string or wind instrument in the piano accompaniment, we state the advisability of using a certain algorithm for learning them in the concertmaster class.*

*First, it is an in-depth analysis of the poetic original source of the work, if necessary, its complete translation from a foreign language, in order to reveal its leading idea and circle of images.*

*Secondly, it is necessary to determine the main factors influencing the style and quality of the performance of the piece, namely:*

*– the type of relationship between Words and Music, as well as the syntactic features of the verbal text, which determine the character of vocal and instrumental intonation;*

*– genre orientation of the composition;*

*– the functions of the instruments in the ensemble, according to the figurative dramaturgy and structure of the composition, both purely textural (solo, accompaniment, subvoice), and figurative-semantic ("Author's voice", "adding", "finishing" of the vocal part, "leit-timbre", etc.).*

Therefore, the poly-timbre quality of the accompaniment of the vocal part becomes an important “starting point” of the interpretive work on the vocal piece in the class of concertmaster skill. The performance “trinity unit” obliges to a particularly coordinated ensemble, in particular, between the instrumental parts, when they together realize the artistic idea of the vocal work as the embodiment of the “correlation of the author’s systems (Poet – Composer)” (Buchok, 2022: 44). Regarding the latter, according to our observation, the considered type of chamber vocal instrumental ensemble is connected with the involvement of poetic sources with special semantics – those that appeal to images and ideas of a “higher plane”, are aimed at spiritual contemplation, or convey personal “movements of the soul”, the adequate perception of which is impossible outside the context (in the examined compositions by J. Brahms, V. Barvinsky and V. Sylvestrov – spiritual and religious ones), which implies the presence of poly-semantic figurative structures in such works.

So, the use by composers of the timbre of an additional solo instrument in chamber vocal compositions can be connected with the artistic embodiment of a “higher principle”: the inclusion of a segment of “pure” (instrumental) music best conveys the sublimity and spiritual pathos of the images of the poetic Word, reveals its semantic connotations, “personifying” the higher ideological level of the work or the actual “voice” of the Author (Poet – Composer).

**Key words:** poly-timbre dramaturgy; musical and poetic correlations; genres of chamber vocal works; piano accompaniment; piano part; poly-timbre ensemble.

*Стаття надійшла до редакції 3 березня 2024 року*

УДК 784.1.071.2:316.46  
DOI 10.34064/khnum1-7003

### **Михайлова Наталія Миколаївна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування  
e-mail: nata.mik.76@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0003-0172-2091

## **Лідерські якості як складова професійної діяльності диригента-хормейстера**

*Питання формування лідерських якостей для здійснення успішної професійної діяльності диригента-хормейстера входить до дискусійного поля сучасного музикознавства, музичної педагогіки та психології. Зокрема, відкритим залишається дискурс щодо набуття хоровим диригентом, поряд із професійними знаннями та вміннями, так званих «soft skills» – навичок, що допомагають досягати успіху на ниві професійної майстерності. У статті досліджено вплив лідерських якостей на ефективність професійної діяльності диригента-хормейстера. Зокрема, розглянуто зв'язок між формуванням необхідних компетентностей та успішним різновекторним кар'єрним зростанням фахівця у музичній галузі. Проаналізовано роль лідерських якостей у досягненні високих результатів при вирішенні професійних завдань, керівництві колективом та у процесі формування ефективних взаємовідносин у хоровому осередку. Підсумовано, що soft skills – навички ефективної комунікації та співпраці, здібність до емпатії, вміння розв'язувати конфлікти тощо – формують основу для успішного виконання різноманітних лідерських ролей, надають інструменти для самореалізації індивідуума як у професійній сфері, так і в соціальному середовищі як лідера. У свою чергу, лідерство є необхідною складовою для досягнення професійної компетентності, без якої неможлива повноцінна самореалізація диригента-хормейстера.*

**Ключові слова:** лідерські якості; диригент-хормейстер; професійна діяльність; компетентності; кар'єрне зростання.

### **Постановка проблеми.**

У сучасному світі, який характеризується швидким прогресом технологій, глобалізацією та постійними змінами соціально-політичного життя, інноваційне лідерство відіграє ключову роль у багатьох сферах людської діяльності. Набуття лідерських якостей безпосередньо впливає на конкурентоспроможність професійної діяльності будь-якого фахівця. Не є винятком і галузь музичного мистецтва, а саме – диригентсько-хорове виконавство. Актуальність проблеми розвитку лідерських якостей пов'язана не лише із фаховими характеристиками диригента, а й з різними напрямками його професійної кар'єри. Адже диригент – це не тільки музикант-виконавець, але й художній керівник колективу, а подекуди й мистецький лідер музичної спільноти. Кожна із зазначених нами позицій потребує аналізу компетентностей, що, у свою чергу, складають критерії, за якими оцінюватиметься продуктивність професійної діяльності фахівця. Питання формування лідерських якостей для здійснення успішної професійної діяльності диригента-хормейстера входить до кола дискусійних тем сучасного музикознавства, музичної педагогіки та психології.

**Останні дослідження і публікації.** Аналіз останніх публікацій із зазначеної проблематики засвідчує, що деякі її аспекти знайшли відображення в наукових працях. Зокрема, поняттю «лідерство» присвячені наукові розвідки сучасних дослідників, як закордонних, так і вітчизняних, у галузях філософії, психології, соціології, політології, педагогіки тощо. Серед новітніх публікацій, присвячених теорії лідерства, слід виділити статті О. Бортнікової (2017), О. Козака (2019), А. Чорного (2018), Р. Е. Ріджьо і Т. Ньюстеда (Riggio, & Newstead, 2023), праці П. Г. Нортхауса (Northouse, 2018), А. Менегетті (2019). Питання психологічної характеристики професійної діяльності музиканта-виконавця та якостей, необхідних для її успішної реалізації, розглядаються в публікаціях Т. Смирнової (2021), І. Полубояриної (2013), О. Комаровської (2014), О. Прокулевич (2017). Проте відкритим залишається дискурс щодо набуття поряд із професійними знаннями та уміннями так званих «*soft skills*» – навичок, що

допомагають професійно зростати й досягати успіху на ниві диригентсько-хорової майстерності.

**Метою цього дослідження** є визначення впливу лідерських якостей на ефективність професійної діяльності диригента-хормейстера та обґрунтування зв'язку між формуванням необхідних компетентностей та успішним різновекторним кар'єрним зростанням фахівця.

**Методологія дослідження.** Залучено системний, компетентнісний, діяльнісний підходи до аналізу чинників, що впливають на ефективність професійної діяльності диригента-хормейстера, розвиток його лідерського потенціалу, успішність кар'єрного зростання.

### **Виклад основного матеріалу.**

Сучасні мистецькі альянси потребують фахівців, що мотивовані до розвитку та реалізації власного творчого потенціалу, здатні у своїй професійній діяльності швидко аналізувати інформацію, передбачати майбутні тенденції та відповідно адаптувати свої стратегії до мінливості запитів найвибагливішого споживача. Розвиток особистісних якостей виявляється ключовим фактором у формуванні конкурентоспроможного спеціаліста з високим рівнем професійної компетентності. Надбання «*soft skills*»<sup>1</sup> – універсальних навичок, що не «прив'язані» до певної професії, дедалі частіше привертає увагу цілеспрямованих та амбітних фахівців мистецької сфери, оскільки пропонує нові шляхи для реалізації власних творчих можливостей. Лідерські якості є обов'язковою складовою вищезгаданих навичок.

Професію диригента можна описати як мистецтво переконання, завдяки якому народжується музичний твір та встановлюється зв'язок між усіма ланками творчого процесу – диригентом, виконавцями та слухачами. Звісно, пристрасть, інтелект, проникливість, музичний талент і харизма – усе це відіграє певну роль. Проте лідерські якості, авторитет диригента, що впливає з поваги до нього, переконливість музичного бачення, а також вправність та ясність фізичних рухів, за допомогою яких втілюються музичні ідеї, здатні створити неповторний, унікальний продукт музичного мистецтва.

---

<sup>1</sup> «*Soft skills*» – термін, запозичений з наукових розробок військовослужбовців США та широко уживаний у сучасному науковому обігу.

У сучасній вітчизняній музикознавчій літературі аспект лідерства поки не набув всебічного висвітлення, проте універсальність *soft skills* дозволяє скористатися напрацюваннями із зазначеної проблематики в суміжних науках.

Згідно з дослідженнями, установа універсальних лідерських якостей є неможливим, оскільки вони варіюють залежно від специфіки професійної діяльності, контексту, завдань та умов її здійснення. Лідерські якості визначаються не лише функціональними потребами лідера, але й особистісними характеристиками. Розглядаючи роль соціального середовища та специфіки професійної діяльності, можна ідентифікувати необхідні якості для досягнення лідерської позиції та ефективного впливу на оточення.

Проте в контексті професійної діяльності диригента-хормейстера перетин між лідерством і виконавством є онтологічно неоднозначним. З одного боку, диригування можна розглядати як специфічний приклад лідерства, який дозволяє застосовувати загальну теорію лідерства в музичній сфері. З іншого боку, диригування можна розглядати як естетичну практику, яка містить певні «лідерські риси», у такому випадку естетика формує лідерство, а не навпаки.

Досліджуючи професійну діяльність диригента-хормейстера для визначення впливу лідерських якостей на її ефективність, зауважимо необхідність цілісного підходу до зазначеної проблематики. Аналіз окремих аспектів диригування не дасть можливості комплексного сприйняття діяльності диригента та розуміння взаємодії її компонентів, адже вплив диригента виникає не від окремих дій, поведінки чи навичок, а від цілісності особистості, яка бере участь у процесі музичного творення. Таким чином, загальна здатність диригента до впливу складається з різних елементів, які поєднуються між собою.

У навчальному посібнику «Лідерські якості у професійній діяльності» (Романовський, Резнік, Гура, Панфілов, Головешко, & Бондаренко, 2017) авторами досліджено розмаїття підходів до визначення і класифікації потенційних якостей лідера. Серед останніх виділено:

1) *загальнопрофесійні* якості, а саме: теоретичні знання, практичний досвід, системний підхід до вирішення професійних завдань,

здатність до ситуативного адаптування, прогностичні навички, вміння керувати колективом тощо;

2) *творчі якості*: освіченість у широкому колі загальних питань, креативність у професійній діяльності, обізнаність у методології та педагогіці фахового спрямування, високий рівень творчої майстерності;

3) *соціально-психологічні якості*: здатність до міжособистісної взаємодії, створення позитивної атмосфери в колективі, увага до індивідуальних потреб кожного учасника робочого процесу, наполегливість і вимогливість, переконливість, врівноваженість і здатність до самоаналізу під час здійснення професійної діяльності тощо;

4) *соціально-комунікативні якості*: навички спілкування та встановлення професійних зв'язків, захист як власних, так і колективних інтересів, забезпечення ефективного контролю над робочим процесом, уміння мотивувати до практичної діяльності, доброзичливість, тактовність, чесність та порядність, відповідальність, психологічна стійкість, чітка та виразна мова тощо.

Науковці доходять висновку, що «лідерські якості – це сукупність індивідуально-особистісних та соціально-психологічних властивостей особистості, що дозволяють їй виконувати роль лідера у групі» (там само: 18). Отже, їх наявність у суб'єкта – чи то закладених від народження, або ж сформованих у процесі навчання – є важливою передумовою добротного виконання професійних функцій, оскільки лідерські якості відіграють роль засобів, які використовує лідер у своїй діяльності. Проте для здійснення його ефективного впливу в колективі та реалізації творчого потенціалу слід урахувати ситуаційні фактори, особливості соціального середовища тощо.

Розглядаючи вищенаведені лідерські якості в контексті професійної діяльності диригента-хормейстера, зазначимо їхню часткову універсальність, а тому й ефективність стосовно будь-якого спрямування трудової діяльності суб'єкта. Саме тому їх надбання є нагальною потребою кожного фахівця, що прагне як особистісного, так і професійного зростання. Проте всебічна характеристика фігури лідера неможлива без аналізу його конкретної особистості (критеріїв, що

формують систему цінностей суб'єкта), поведінкових реакцій (ситуаційних дій, що визначають успішність його діяльності) тощо.

У будь-якій конкретній ситуації диригент стикається з низкою вимог, що можуть бути надто складними, щоб їх можна було послідовно й повністю задовольнити. Однак здатність відповідати всім вимогам або володіти всіма складовими відповідних компетентностей не є обов'язковою умовою для повноцінного лідерства. Дослідження Д. Янссона (Jansson, 2019) показали, що учасники хору розуміють численні труднощі, з якими зіштовхуються диригенти, і виражають готовність пробачити відсутність певних навичок за умови, що майстерність диригента дозволяє створити інтерсуб'єктивний простір у процесі колективного музикування. Саме можливість бути дотичним до магії виникнення унікального музичного твору – коли колективна віртуозність учасників творчого процесу стирає межі між диригентом і співаками, а лідерство сприймається як натхнення, що веде за собою – об'єднує, створює відчуття безмежної довіри виконавців до диригента.

Мультидисциплінарне підґрунтя мистецтва хорового диригування формує коло компетентностей керівника хорового колективу, які мають відповідати його ролі та функції під час здійснення трудової діяльності.

Саме тому норвезькі вчені Даг Янссон, Беата Ельстад та Ерик Дьовінг (Jansson, Elstad, & Døving, 2021: 7–8) пропонують розглядати кваліфікованість хорового диригента з позиції поєднання елементів компетентностей та їх відносної важливості для професійної діяльності. У такий спосіб дослідники виокремлюють три групи компетентностей.

- Музично-технічні – включають володіння партитурою, знання репертуару, розвинений вокальний слух (корегування звучання відносно строю, ансамблю), мануальну техніку, вокальну техніку тощо.

- Ситуаційно-релятивні – організація репетиції та регулювання поведінкових реакцій диригента під час репетиційного процесу або ж концертного виконання, здатність здійснювати керівництво колективом, наставництво, спроможність вирішувати низку організаційних питань із забезпечення якісного трудового процесу і

створення сприятливої атмосфери в колективі. «Основна компетенція, що пронизує керівництво хором на багатьох рівнях – це здібність до збалансованого контролю із розширеними повноваженнями. Це стосується будь-якого інтерактивного моменту, від виправлення помилок або дозволу співакам вдосконалюватися самостійно, до вибору жестів і сигналів під час виступу»<sup>2</sup> (там само: 7).

- Остання група компетентностей стосується екзистенційного інтелекту диригента – здатності до емпатії, чутливості. Саме розвиток екзистенційного інтелекту формує такі якості, як відданість, щирість, відповідальність, самостійність. І хоча ці елементи можуть здаватися досить невловимими, артисти хору їх легко розпізнають і оцінюють, а отже, якщо їх бракує, цінність інших компетентностей для виконавців суттєво зменшується (там само: 8).

Домінування тих чи інших компетентностей безпосередньо залежить від формування траєкторії розвитку хорового диригента. Значимо кілька векторів професійної діяльності диригента-хормейстера: художній керівник колективу, хормейстер, артист хору, регент, викладач, науковець, музично-громадський діяч тощо. Сучасний ритм життя та конкуренція на ринку праці потребують комбінування кількох напрямів професійної діяльності для ефективного кар'єрного зростання хорового диригента. Крім того, безліч поєднань формальної освіти, неформального навчання та практики формують нелегкий шлях диригента до майстерності. Його практична діяльність спонукає до адаптування набутих компетентностей, проте іноді виникають розбіжності між вимогами та фактичною кваліфікацією працівника. Коли розбіжність між ними стає надто очевидною, може виникнути когнітивний дисонанс, який потребує розв'язання, адже ігнорування розуміння необхідності набуття важливої компетентності лише поглиблюватиме внутрішній психологічний конфлікт особистості.

Одним з механізмів подолання когнітивного дисонансу є зміна власної внутрішньої «моделі компетентності», набуття нових знань, вмінь та навичок, переоцінка або ж повне заміщення ситуативних поведінкових дій. Здатність переосмислити свій погляд на трудову

---

<sup>2</sup> *Переклад наш – Н. М.*

діяльність, у зв'язку зі змінами пріоритетів, на основі власної компетентності є складовою поняття самоефективності, що, у свою чергу, стосується віри особистості у здатність відповідати вимогам певної ситуації та є ключовим елементом лідерства. Саме тому набуття *soft skills*, що впливають на здатність особистості до самоаналізу та самовдосконалення, є важливим для подальшого професійного розвитку фахівця.

### **Висновки.**

*Soft skills* та лідерство – взаємопов'язані аспекти, які відіграють ключову роль в успіху будь-якої людини. *Soft skills*, такі як навички ефективної комунікації, співпраці, здібність до емпатії, вміння розв'язувати конфлікти тощо формують основу для успішного виконання різноманітних лідерських ролей.

Освіта і практична діяльність мають велику вагу у формуванні *soft skills* диригента-хормейстера. Освіта дає фахові знання та навички, необхідні для успішної кар'єри у цій області, а практичний досвід дозволяє застосовувати ці знання в реальних ситуаціях та розвивати практичні вміння. Стажування або робота під керівництвом досвідчених диригентів дає можливість отримувати реальний досвід співпраці з колективом, виявляти лідерські якості й напрацьовувати навички ефективного керівництва.

Формування лідерських якостей передбачає надання інструментів для самореалізації індивідуума як у професійній сфері, так і в соціальному середовищі як лідера. У свою чергу, лідерство є необхідною складовою для досягнення професійної компетентності, без якої неможлива повноцінна самореалізація диригента-хормейстера.

Зв'язок між розвитком лідерських якостей та успішним кар'єрним зростанням хорового диригента виявляється очевидним. Розвиток лідерських якостей, таких як вміння мотивувати колектив, завойовувати його довіру, впливати на нього, будувати взаємовідносини, які дозволяють продуктивно співпрацювати з ним та ефективно керувати робочим процесом, має вирішальну роль у досягненні успіху в кар'єрному зростанні хорового диригента. Лідер, якому притаманні ці якості, може краще організовувати своїх підлеглих та виконавський процес, забезпечувати високу якість професійної

діяльності. Її ефективність приводить до підвищення репутації диригента в мистецькій галузі та може забезпечити йому нові кар'єрні досягнення, включаючи отримання вищих посад або можливість працювати з визначними музичними колективами. Таким чином, набуття лідерських якостей є важливим чинником успішного професійного росту хорового диригента.

**Перспективи дослідження** полягають у детальному вивченні конкретних аспектів освіти, що сприяють розвитку *soft skills* та лідерських якостей у хорових диригентів. Можливі напрями роботи включають аналіз впливу освітніх програм, методів викладання та педагогічних підходів до розвитку комунікаційних навичок та інших якостей-атрибутів лідера. Загалом детальне дослідження впливу освіти на формування *soft skills* та лідерських якостей у диригентів-хормейстерів відкриває широкі можливості для подальшого вдосконалення підготовки майбутніх провідних майстрів у галузі мистецтва.

## ЛІТЕРАТУРА

- Бортнікова, О. В. (2017). Ретроспективний аналіз філософських, психологічних, економічних і педагогічних ідей виховання адаптивного стилю лідерства особистості. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки*, 4, 53–58. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmdup\\_2017\\_4\\_11](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmdup_2017_4_11)
- Козак, О. В. (2019). Особистість лідера в сучасному психологічному дискурсі. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія «Психологічні науки»*, 1, 136–141. DOI: <https://doi.org/10.32999/ksu2312-3206/2019-1-22>
- Комаровська, О. А. (2014). *Художньо обдарована особистість: сутність, реалії, розвиток*. (Монографія). Івано-Франківськ: НАІР.
- Менегетті, А. (2019). *Психологія лідера*. Київ: ННБФ Онтопсихологія.
- Полубоярина, І. І. (2013). *Професійна підготовка музично обдарованих студентів: теоретико-методичний аспект*. (Монографія). Харків: Майдан.
- Прокулевич, О. В. (2017). Особистість диригента-хормейстера (сутнісні ознаки особистісної характеристики). *Хорове мистецтво України та його подвижники: матеріали VI міжнар. наук.-практ. інтернет-конф., м. Дрогобич, 19–20 жовт. 2017 р.,* (с. 310–319). Дрогобич: ДДПУ ім. І. Франка. URI: <https://dspace.udpu.edu.ua/handle/6789/7898>

- Романовський, О. Г., Резнік, С. М., Гура, Т. В., Панфілов, Ю. І., Головешко, Б. Р., & Бондаренко, В. В. (2017). *Лідерські якості в професійній діяльності*. (Навчальний посібник). Харків: НТУ «ХП».
- Смирнова, Т. (2021). *Музична педагогіка і психологія вищої школи*. (Навчальний посібник). Харків: Лідер.
- Чорний, А. В. (2018). Сучасні теорії лідерства: загальний огляд та структурна модель. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія», серія «Економіка»,* 9 (37), 78–84. DOI: 10.25264/2311-5149-2018-9(37)-78-84
- Jansson, D. (2019). Choral Singers' Perceptions of Musical Leadership. In G. Welch, D. Howard, & J. Nix (eds.), *The Oxford Handbook of Singing*, pp. 865–885. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199660773.013.29>
- Jansson, D., Elstad, B., Døving, E. (2021). Choral conducting competences: Perceptions and priorities. *Research Studies in Music Education*, 43(1), 3–21. <https://doi.org/10.1177/1321103X19843191>
- Northouse, P. G. (2018). *Leadership: Theory and Practice*. (8<sup>th</sup> ed.). Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Riggio, RE, & Newstead, T. (2023). Crisis Leadership. *Annual Review of Organizational Psychology and Organizational Behavior*, 10, 201–224. <https://doi.org/10.1146/annurev-orgpsych-120920-044838>

## REFERENCES

- Bortnikova, O. V. (2017). Retrospective analysis of philosophical, psychological, economic and pedagogical ideas of education of the adaptive style of leadership of personality. *Scientific Bulletin of V. O. Sukhomlynsky Mykolaiv National University. Pedagogical Sciences*, 4, 53–58. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmdup\\_2017\\_4\\_11](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmdup_2017_4_11) [in Ukrainian].
- Chorni, A. V. (2018). Modern leadership theories: Overview and structural model. *Scientific notes of the National University «Ostroh Academy», «Economy» series*, 9 (37), 78–84. DOI: 10.25264/2311-5149-2018-9(37)-78-84 [in Ukrainian].
- Jansson, D. (2019). Choral Singers' Perceptions of Musical Leadership. In G. Welch, D. Howard, & J. Nix (eds.), *The Oxford Handbook of Singing*, pp. 865–885. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199660773.013.29> [in English].

- Jansson, D., Elstad, B., Døving, E. (2021). Choral conducting competences: Perceptions and priorities. *Research Studies in Music Education*, 43 (1), 3–21. <https://doi.org/10.1177/1321103X19843191> [in English].
- Komarovska, O. A. (2014). *Artistically gifted personality: essence, realities, development*. (Monograph). Ivano-Frankivsk: NAIR [in Ukrainian].
- Kozak, O. V. (2019). Personality of the leader in modern psychological discourse. *Scientific Bulletin of Kherson State University. Series: Psychological Sciences*, 1, 136–141. DOI: <https://doi.org/10.32999/ksu2312-3206/2019-1-22> [in Ukrainian].
- Menehetti, A. (2019). *Psychology of a leader*. Kyiv: NNBF Ontopsykholohiia [in Ukrainian].
- Northouse, P. G. (2018). *Leadership: Theory and Practice*. (8<sup>th</sup> ed.). Thousand Oaks, CA: Sage Publications [in English].
- Poluboiaryna, I. I. (2013). *Professional training of musically gifted students: theoretical and methodological aspect*. (Monograph). Kharkiv: Maidan [in Ukrainian].
- Prokulevych, O. (2017). The conductor-choirmaster personality (essential signs of professional characteristics). *Choral art of Ukraine and its ascetics: Materials of the VI International Science and Practice Internet Conference, Drohobych, October 19–20, 2017*, (pp. 310–319). Drohobych: Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University. URI: <https://dspace.udpu.edu.ua/handle/6789/7898> [in Ukrainian].
- Riggio, R. E, & Newstead, T. (2023). Crisis Leadership. *Annual Review of Organizational Psychology and Organizational Behavior*, 10, 201–224. <https://doi.org/10.1146/annurev-orgpsych-120920-044838> [in English].
- Romanovskyi, O. H., Reznik, S. M., Hura, T. V., Panfilov, Yu. I., Holoveshko, B. R., & Bondarenko, V. V. (2017). *Leadership qualities in professional activity*. (Tutorial). Kharkiv: NTU “KhPI” [in Ukrainian].
- Smyrnova, T. (2021). *Music pedagogy and psychology of the higher school*. (Tutorial). Kharkiv: Lider [in Ukrainian].

***Nataliia Mykhailova***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
PhD in Art Studies, Associate Professor,  
the Department of Choral, Opera and Symphonic Conducting  
e-mail: [nata.mik.76@gmail.com](mailto:nata.mik.76@gmail.com)  
ORCID iD: 0000-0003-0172-2091

## **Leadership qualities as a component of the professional activity of a conductor-choirmaster**

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

*The relevance of the problem of developing leadership qualities is associated not only with the professional characteristics of the conductors but also with various directions of their professional career. After all, a conductor is not just a musician-performer but also an artistic leader of the ensemble, and sometimes even an artistic leader of the musical community. Each of these positions requires an analysis of competencies, which in turn constitute criteria for evaluating the productivity of the professional activity of the specialist.*

*The question of the formation of leadership qualities for the successful professional activity of a conductor-choirmaster is included in the circle of discussion topics of modern musicology, music pedagogy and psychology. Among the recent publications dedicated to leadership theory are articles by O. Bortnikova (2017), O. Kozak (2019), A. Chorny (2018), R. E. Riggio & T. Newstead (2023), works by P. G. Northouse (2018), A. Menehetti (2019). The question of the psychological characteristics of the professional activities of a musician-performer and the qualities necessary for its successful implementation is addressed in the works of T. Smirnova (2021), I. Poluboiarina (2013), O. Komarovska (2014), O. Prokulevych (2017).*

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

*The discourse on acquiring, along with professional knowledge and skills, the so-called “soft skills” – the skills that help to grow professionally and achieve success in the field of conducting and choral skills remains open. The purpose of the research is to determine the influence of leadership qualities on the effectiveness of the professional activity of a conductor-choirmaster and to justify the connection between the formation of necessary competencies and successful multi-vector career growth of the specialist. The study primarily involves a systematic, competence-based, and activity-based approaches to analyzing factors influencing the effectiveness of the professional activities of a conductor-choirmaster, the development of his/her leadership potential, and the success of career growth.*

### ***Conclusion.***

*Formation of leadership qualities involves providing tools for self-realization both in the professional sphere and in the social environment as a leader. In turn, leadership is an essential component for achieving professional competence, without which the full self-realization of the conductor-choirmaster is impossible.*

*Leadership enables organizing and motivating the team, effectively managing the performance process, and ensuring high-quality professional activity. Such professional efficiency in work leads to an enhancement of the conductor's reputation in the artistic field and may provide new opportunities for career advancement, including obtaining higher positions or the chance to work with prominent musical ensembles.*

**Keywords:** *leadership qualities; conductor-choirmaster; professional activity; competencies; career growth.*

*Стаття надійшла до редакції 2 березня 2024 року*

## Розділ 2.

# НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО І НАЦІОНАЛЬНА ТРАДИЦІЯ

УДК 785.6:780.614.13(477.411)«1941/1945»

DOI 10.34064/khnum1-7004

### ***Пронь Софія Орестівна***

Тернопільський національний педагогічний університет  
імені Володимира Гнатюка,  
аспірантка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва  
e-mail: sofia.pron97@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0001-0567-0792

### ***Євгенєва Марія Василівна***

Тернопільський національний педагогічний університет  
імені Володимира Гнатюка,  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва  
e-mail: kobza-te@ukr.net  
ORCID iD: 0000-0003-3337-5055

## **Концертна діяльність Київської капели бандуристів у часи Другої світової війни**

*Стаття присвячена реконструкції творчої діяльності Київської капели бандуристів. На основі джерелознавчих студій охарактеризовано витoki та етапи формування капели. Окреслено особливості її концертно-гастрольної діяльності, акцентовано увагу на важливій ролі виконавського мистецтва бандуристів у суспільно-політичному житті України. Простежено динаміку розвитку концертно-виконавського репертуару капели в контексті історичних подій. Опрацьовано основні джерела тогочасних ЗМІ, у яких висвітлювалися концертне життя і репертуар Київської капели бандуристів. Розглянуто спільні проекти капели з українськими тогочасними музичними установами і громадськими організаціями. Підсумовано, що, попри постійне перебування колективу у вирі бурхливих історичних подій, основою репертуару Капели залишалися кращі зразки національного фольклору, а воля й незалежність українського народу були завжди у пріоритеті її творчої діяльності.*

**Ключові слова:** Київська капела бандуристів; концертна діяльність; репертуар; капела кобзарів; музична культура; гастрольні турне; творчість композиторів; жанри.

### **Постановка проблеми.**

На сьогодні у бандурознавстві відомі два великі колективи бандуристів – Національна заслужена капела бандуристів України імені Г. І. Майбороди та Капела бандуристів імені Т. Шевченка. Зазначимо, що в 1918 році в Києві була створена капела бандуристів, яка мала назву «Кобзарський хор» або «Перша капела кобзарів» (за В. Ємцем); після входження України до складу СРСР вона отримала назву «Перша українська художня капела кобзарів»; у 1935–1941 роках колектив називався «Державна (об'єднана) зразкова капела бандуристів УРСР». У вересні 1939 року саме під цією назвою Капела у складі 36 учасників вперше гастролювала на західноукраїнських теренах. Під час німецької окупації назва колективу знову змінилася на «Капелу бандуристів імені Тараса Шевченка» (1941–1944 роки, керівники – Олексій Дзюбенко, Григорій Назаренко, Григорій Китастих). Влітку 1942 року частина бандуристів капели (13 учасників) на чолі з Іваном Майстренком концертувала Волинню. Із грудня 1942-го по жовтень 1943 року бандуристи перебували у Німеччині, даючи концерти перед остарбайтерами; наприкінці 1943-го повернулись в Україну й по серпень 1944 року гастролювали в Галичині. І в тому ж 1944-му 13 учасників Капели бандуристів імені Т. Шевченка під орудою Г. Китастого емігрували на Захід. У 1946 році було поновлено діяльність «Державної капели бандуристів УРСР», учасниками якої стали виконавці, що залишилися в Україні. Отже, з огляду на неодноразову зміну виконавського статусу і назв Капели бандуристів протягом розгляданого у статті періоду, у цьому дослідженні використано дефініцію «Київська», за місцем її формування і постійної локації у столиці – Києві.

Творчість Київської капели бандуристів як явища духовної української музичної культури в останні десятиліття досліджується все активніше. Опубліковані праці висвітлюють різні аспекти діяльності капели, однак залишаються недослідженими питання, які

потребують глибшого аналізу та нового підходу. До них належить, зокрема, концертна діяльність капели у найдраматичніші періоди її функціонування: реорганізації під час входження України до складу СРСР та німецької окупації.

### ***Останні дослідження та публікації за темою статті.***

Вагомим документальним джерелом для написання цієї статті стало дослідження Уласа Самчука «Живі струни. Бандура і бандуристи» (1976), яке ґрунтується на унікальному матеріалі – щоденнику Григорія Махині, учасника капели. Важливі відомості про діяльність капели почерпнуто зі спогадів Григорія Бажула (1984), Василя Ємця (1961), Григорія Китастого (1984), Івана Майстренка (1980), з яких дізнаємося про маловідомі факти творчої діяльності Київської капели бандуристів.

У досліджуваній період діяльність капели бандуристів анонсувалася у тогочасних українських часописах «Львівські вісті», «Наші дні», «Краківські вісті», «Волинь», «Українське слово». Культурно-мистецьку тематику, пов'язану з творчістю капели, висвітлювали рубрики цих часописів: «З концертної зали», «Що приносить день», «З праці Концертного бюро, щоденник для Дистрикту Галичина», «Новинки». У названих часописах нерідко було вміщено рецензії самих учасників та свідків цих культурно-мистецьких подій – Йосипа Хомінського (1943, 10 листопада; 1943, 4 грудня) та інших рецензентів, що залишили лише ініціали: І. М. (1943), Л. (1943, 19 листопада; 1943, 17 червня; 1943, 17 листопада), Л. Т. (1943). Ці рецензії на концертні виступи капели та згадки про них допомогли глибше охарактеризувати сценічну діяльність учасників капели, її репертуар, систематизувати його різножанровий склад.

Важливу інформацію про творчу діяльність Капели бандуристів імені Т. Шевченка почерпнуто з наукових праць Віолетти Дугчак (2013) і Ганни Карась (2012). Цінним ресурсом, з якого взято відомості про життєтворчість капелян, послужили статті Лідії Корсун (2007), Марії Євгенєвої та Ірини Зінків (2021). Вагомим джерелом інформації стала власна інтернет-сторінка Капели бандуристів імені Т. Шевченка, де висвітлюється історичне та сучасне життя колективу. Однак концертна діяльність Київської капели бандуристів та

питання її ролі в мистецькому процесі в досліджуваній період на сьогодні вивчено недостатньо, що й зумовлює **актуальність вибраної теми** розвідки.

Отже, **мета цього дослідження** – проаналізувати творчу діяльність Київської капели бандуристів у контексті суспільно-історичних подій 1939–1944 років, вивчити її вплив на аспекти культурного, музичного та соціального життя на західноукраїнських теренах. Для досягнення мети у розвідці використано **загальнонаукові методи**: джерелознавчий, описовий, аналітичний. У науковий обіг **уведено нові відомості** про особливості становлення та кількісний склад учасників Київської капели бандуристів, її концертно-гастрольну діяльність та деякі епізоди з життя окремих бандуристів.

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

На сьогодні у бандуризнавстві існують відомості про два великі колективи бандуристів – Національну заслужену капелу бандуристів України імені Г. І. Майбороди та Капелу бандуристів імені Т. Шевченка. Зазначимо, що 1918 року в Києві була створена капела бандуристів, яка мала назву «Кобзарський хор» або «Перша капела кобзарів» (за В. Ємцем); після входження України до складу СРСР вона отримала назву «Перша українська художня капела кобзарів»; у 1935–1941 роках колектив називався «Державна (об'єднана) зразкова капела бандуристів УРСР». У вересні 1939 року саме під останньою назвою у складі 36 учасників Капела вперше гастролювала на західноукраїнських теренах. Під час німецької окупації назва колективу знову змінилася на «Капелу бандуристів імені Тараса Шевченка» (1941–1944 роки, керівники – Олексій Дзюбенко, Григорій Назаренко, Григорій Китастих). Влітку 1942 року частина бандуристів Капели (13 учасників) на чолі з Іваном Майстренком концертувала Волиню. Від грудня 1942-го по жовтень 1943 року бандуристи перебували у Німеччині, даючи концерти для остарбайтерів; наприкінці 1943-го повернулись в Україну й по серпень 1944 року гастролювали в Галичині. І в тому ж 1944-му 13 учасників Капели бандуристів імені Т. Шевченка під орудою Г. Китастого емігрували на Захід. У 1946 році було поновлено діяльність «Державної капели бандуристів УРСР», учасниками якої стали

виконавці, що залишилися в Україні. Отже, з огляду на неодноразову зміну виконавського статусу і назв капели бандуристів протягом розгляданого у статті періоду, у цьому дослідженні використано дефініцію «Київська», за місцем її формування і постійної локації у столиці – Києві.

Творчість Київської капели бандуристів як явища духовної української музичної культури в останні десятиліття досліджується все активніше. Опубліковані праці висвітлюють різні аспекти діяльності капели, однак залишаються недослідженими питання, які потребують глибшого аналізу та нового підходу. До них належить, зокрема, концертна діяльність капели у найдраматичніші періоди її функціонування: реорганізації під час входження України до складу СРСР та німецької окупації.

### ***Останні дослідження та публікації за обраною темою.***

Вагомим документальним джерелом для написання цієї статті стало дослідження Уласа Самчука «Живі струни. Бандура і бандуристи» (1976), яке ґрунтується на унікальному матеріалі – щоденнику Григорія Махині (учасника капели). Важливі відомості про діяльність капели почерпнуто зі спогадів Григорія Бажула (1984), Василя Ємця (1961), Григорія Китастого (1984), Івана Майстренка (1980), з яких дізнаємося про маловідомі факти творчої діяльності Київської капели бандуристів.

У досліджуваній період діяльність капели бандуристів анонсувалася у тогочасних українських часописах «Львівські вісті», «Наші дні», «Краківські вісті», «Волинь», «Українське слово». Культурно-мистецьку тематику, пов'язану з творчістю капели, висвітлювали рубрики цих часописів: «З концертної зали», «Що приносить день», «З праці Концертного бюро, щоденник для Дистрикту Галичина», «Новинки». У названих часописах нерідко було вміщено рецензії самих учасників та свідків цих культурно-мистецьких подій – Йосипа Хомінського (1943, 10 листопада; 1943, 4 грудня) та інших рецензентів, що залишили лише ініціали: І. М. (1943), Л. (1943, 19 листопада; 1943, 17 червня; 1943, 17 листопада), Л. Т. (1943). Ці рецензії на концертні виступи капели та згадки про них допомогли

глибше охарактеризувати сценічну діяльність учасників капели, її репертуар, систематизувати його різножанровий склад.

Важливу інформацію про творчу діяльність Капели бандуристів імені Т. Шевченка почерпнуто з наукових праць Віолетти Дутчак (2013) і Ганни Карась (2012). Цінним ресурсом, з якого взято відомості про життєтворчість капелян, послужили статті Лідії Корсун (2007), Марії Євгенєвої та Ірини Зінків (2021). Вагомим джерелом інформації стала власна інтернет-сторінка Капели бандуристів імені Т. Шевченка, де висвітлюється історичне та сучасне життя колективу. Однак концертна діяльність Київської капели бандуристів та питання її ролі в мистецькому процесі в досліджуваній період на сьогодні вивчені недостатньо, що й зумовлює **актуальність вибраної теми** розвідки.

Отже, **мета цього дослідження** – проаналізувати творчу діяльність Київської капели бандуристів у контексті суспільно-історичних подій 1939–1944 років, вивчити її вплив на аспекти культурного, музичного та соціального життя на західноукраїнських теренах. Для досягнення мети у розвідці використано **загальнонаукові методи**: джерелознавчий, описовий, аналітичний. У науковий обіг **уведено нові відомості** про особливості становлення та кількісний склад учасників Київської капели бандуристів, її концертно-гастрольну діяльність та деякі епізоди з життя окремих бандуристів.

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

Творчий шлях становлення та розвитку Київської капели бандуристів є складним і довготривалим, як з мистецького боку, так і з боку організаційного. Формування Київської капели, її професійне зростання охоплює понад століття і триває до наших днів. На сьогодні це – дві мистецькі інституції: Капела бандуристів імені Т. Шевченка (м. Детройт, США) та Національна заслужена капела бандуристів імені Г. Майбороди (м. Київ).

Витоки Київської капели бандуристів сягають періоду національно-визвольних змагань 1918–1921 років, коли українська культура зазнала нечуваного національного піднесення. До Київської капели влилися бандуристи з осередків кобзарів, що сформувалися у різні періоди на теренах Полтавщини, Харківщини

та Чернігівщини, оскільки на цих землях діяли кобзарські школи, побутували братства.

Ідея створення капели кобзарів або «бандурників», за висловом Василя Ємця, належить саме йому. Уряд Павла Скоропадського підтримав організаторів колективу та планував спрямувати його роботу на розбудову державності та утвердження молодого незалежної України на міжнародній арені.

Як зазначає організатор колективу В. Ємець, першою його назвою була назва «Кобзарський хор», а не «Хор бандуристів»; згодом – «Перша капела кобзарів» (Ємець, 1961: 51). Учасниками цієї капели були Григорій Андрійчик, Марко Кашуба, Григорій Комаренко, Федір Дорошко, Григорій Копан, Оврам Яценко, Федір Панченко. Згодом у колектив влилися Андрій Слідюк, Олексій Дзюбенко, кубанські бандуристи Михайло Теліга та Федір Діброва, учні Василя Ємця. Капела за участю 12 кобзарів провела перший концерт 3 листопада 1918 року в київському театрі Бергоньє.

Наголосимо, що протягом багатьох років дослідники бандурного мистецтва, посилаючись на монографію Леопольда Яценка (Яценко, 1970: 15), називали прізвища семи-восьми учасників. Однак у 1990 роках, коли з'явилася можливість послуговуватися джерелами української діаспори, зокрема спогадами Василя Ємця, з'ясувалося, що учасників капели все ж таки було 12 (Ємець, 1961: 60).

Програма концерту Першої капели кобзарів у театрі Бергоньє 3 листопада 1918 року складалася із вокально-інструментальних та інструментальних кобзарських композицій різних жанрів: «Козацький похід» («Гей, нум, хлопці до зброї»), «Про Морозенка» (соло), «Та літав орел», «Дума про смерть козака-бандурника» (соло), «Гей, на горі та жінці жнуть», «Ми – гайдамаки», «Я сьогодні щось дуже сумую» (соло), «Виклик», «Гопак» Марка Кропивницького, «Тарасова ніч» (соло), «Ой, що ж то за шум учинився», «Киселик» (соло), «Та вже років з двісті», «Гей, не дивуйте, добрії люди», «Ой, за гаєм, гаєм», «Горлиця», «Гречаники». Концерт бандуристи закінчили піснею «Не пора, не пора» на слова І. Франка (там само: 54). Крім цього виступу, капела кобзарів брала участь у бенкеті на честь Директорії УНР (1918), провела концерти в Українському

робітничому домі, Українському молодому театрі Леся Курбаса, також кілька концертів було проведено для січових стрільців, які перебували в той час у Києві (там само: 56).

Після знищення гетьманської української держави Перша капела кобзарів під орудою В. Ємця за участю 12 бандуристів тимчасово припинила свою діяльність. В. Ємець пішов до війська, у якому своєю грою зміцнював войовничий дух бійців, а пізніше створив Другу капелу кобзарів у Празі (там само: 60). Зауважимо, що бандуристи Андрій Слідюк, Федір Діброва та Михайло Теліга воювали проти окупантів у частинах українських військ. Двох із них, А. Слідюка та Ф. Діброву, розстріляли більшовики в Києві 1919 року. Бандурист М. Теліга виконував обов'язки ад'ютанта Симона Петлюри і навіть склав думу про нього, згодом був учасником Другої капели кобзарів В. Ємця у Празі. Михайло Теліга був розстріляний німцями разом із дружиною Оленою у Бабиному Яру 1943 року.

Діяльність Київської капели бандуристів була відновлена вже в період УРСР. За її зразком у багатьох обласних центрах України створювалися численні професійні та аматорські колективи. Так, у 1925 році було засновано Полтавську капелу бандуристів, керівником та організатором якої став Володимир Кабачок, консультантом – Гнат Хоткевич. У 1928 році її було перейменовано на «Зразкову студію бандуристів Укрфілу» (Ященко, 1970: 19).

У 1925 році Київську капелу перейменовано на «Першу українську художню капелу кобзарів». Свої завдання колектив визначив у «Статуті», головним із них було проведення доповідей про бандуру та кобзарство, організація кобзарських з'їздів, заснування школи гри на бандурі та майстерні з виготовлення цього музичного інструмента (там само: 16). Проте сприятливий період для творчої діяльності бандуристів був нетривалим. Почались переслідування відомих діячів музичної культури, їх арешти, заслання, розстріли.

Радянську владу дратувала навіть назва Капели – «українська». Тому у березні 1935 року в один колектив було об'єднано Київську та Полтавську капели, з новою назвою «Перша зразкова капела бандуристів», куди увійшли 24 бандуристи. Керівниками цієї Капели були Микола Михайлів (1934–1936), Микола Опришко (1936–1937),

Дмитро Балацький (1937–1938), а з 1938 по 1941 рік – бандурист Данило Піка – один із засновників Полтавської капели. Кількість бандуристів об'єднаної, у ці роки вже «Державної зразкової капели бандуристів УРСР», зросла до 40 учасників (там само: 27).

17 вересня 1939 року війська червоноармійців окупували західноукраїнські землі, які входили до складу Польщі. Зі спогадів Григорія Китастого дізнаємося, що учасників Капели в той самий день викликали до штабу пропаганди оперативних військ, де їм було наказано взяти із собою лише бандури й концертне вбрання, видано пропуски (спеціальний дозвіл НКВД), однак чотирьох капелян було затримано. А об 11 годині цього ж дня прийшло розпорядження уряду про виїзд капели. Г. Китастий писав про цю подію так: «Нас мобілізовано на перший час для культурного обслуговування армії в поході <...>. Ще не розвіявся дим з гармат, як уже на “визволених” західноукраїнських землях розпочала свою діяльність советська пропаганда...» (Китастий, 1984: 22).

Перший концерт Київської капели («Державної зразкової капели бандуристів УРСР») відбувся у м. Тернопіль. «Програма виступу бандуристів складалася лише з українських народних пісень та окремих творів на слова Т. Шевченка та І. Франка <...>. Розпочали концерт 36 бандуристів з підібраними та ідеально зансамбльованими голосами піснею “Думи мої, думи мої” Костянтина Борисюка (на слова Т. Шевченка). І ще не встигли згаснути звуки бандури, як раптом гучні захоплені оплески сколихнули повітря в залі... Слухачі повірили рідному слову, рідній пісні...» (там само: 24–25).

Протягом трьох днів перебування капели в Тернополі відбулося вісім концертів. З'явилися перші паростки духовного єднання українців. Але головним завданням, поставленим перед капелою, був виступ у Львові, де готувались основні імпрези для реалізації радянського культурного проекту.

30 вересня 1939 року у Львівському оперному театрі проходила зустріч членів українського радянського уряду з інтелігенцією м. Львова. Усі промови урядовців були наперед завчені. У великому концерті, крім Київської капели бандуристів, брали участь заслужені артисти УРСР, зокрема Іван Козловський. Публіка, виходячи

з театру, перемовляла: «Бачили, добродію, це ж Україна! Хоч і більшовицька. Але ж Україна!...» (там само: 25). Мета пропагандистської акції була реалізована.

Від початку німецько-радянської війни Київську капелу бандуристів було відкликано з гастролей, що проходили у Кривому Розі. Не отримавши «броні», артисти були мобілізовані до лав Червоної армії, декого відправили копати протитанкові укріплення, тих, хто не підходив за віком, відпустили додому. У Києві залишилося декілька бандуристів.

Під час окупації столиці німцями у часопису «Українське слово» з'явилося оголошення, що закликало членів капели повернутися до Києва для відновлення її діяльності. За сприяння міського відділу культури та освіти окупаційної влади офіційно була затверджена нова назва колективу «Українська капела бандуристів імені Т. Шевченка»; до його складу увійшло 13 осіб на чолі з мистецьким керівником Олексієм Дзюбенком (Корсун, 2007: 2). Бандуристи відновили виконання історичних пісень та дум, які в роки радянської влади були заборонені. Свої виступи капела розпочала у Білій Церкві. На Київщині колектив у той час дав понад 20 концертів.

На початку червня 1942 року за сприянням Миколи Приходька, діяльного, ініціативного очільника урядового Відділу культосвіти міської управи Києва, та Степана Скрипника, основоположника та головного редактора часопису «Волинь», керівника Української Ради довір'я на Волині, капелі бандуристів дозволили концертувати Волинню. Адміністратором капели під час гастролей був Іван Майстренко. За задумом С. Скрипника, ці концерти мали підняти патріотичний дух людей у боротьбі за самостійну Україну.

Так, 16–17 червня 1942 року відбулися перші виступи капели в м. Рівне. Ось як про це писав Улас Самчук: «Волинь прийняла бандуристів захоплено, зала міського театру була переповнена, закінчилося все всенароднім гімном “Ще не вмерла Україна”, який відспівали бандуристи разом з публікою» (Самчук, 1976: 144). І. Майстренко у спогадах зазначив: «Добре зорганізоване, високопатріотичне українство Рівного <...> зустріло бандуристів не тільки

як мистецький ансамбль, але й як перших, ніякою зовнішньою силою не керованих, посланців Великої України» (Майстренко, 1980: 90).

26 липня 1942 року відбувся позачерговий концерт капели поблизу містечка Жидичин (Волинська область) на церемонії насипання могили борцям за волю України, що загинули від куль енкаведистів при відступі радянської влади. Бандуристи виконали марш «Гей, нум, хлопці до зброї» Марка Кропивницького, «Не пора, не пора» Дениса Січинського, а гімн Вербицького – Чубинського «Ще не вмерла Україна» співали тисячі учасників акції (Корсун, 2007: 2). Свідок цієї події, учасник капели Григорій Махиня, писав: «То були хвилини, коли здригалося серце й говорила кров, дрижало тіло й блищали в усіх очі... То була невимушена клятва всіх присутніх перед Господом Богом, – не боятися ніяких перешкод і боротися до останньої краплини гарячої крові зі всіма ворогами українського народу <...>. Для капелі бандуристів то був історичний день...» (Самчук, 1976: 148).

Такий народний здвиг насторожив німців. Негайно були прийняті відповідні заходи: учасників капели було покарано. Подальші концерти Волиню було заборонено. Бандуристів відкликано до Києва. Обіцяли послати артистів для проведення концертів у таборах остарбайтерів, натомість у них відібрали бандури та відправили музикантів до німецького штрафного табору «Шупен-43» у Гамбурзі на примусові роботи.

З часом, за сприяння різних українських інституцій, капелян було звільнено й прикріплено до концертної організації «Kraft durch Freude». Іван Майстренко, на той час директор капели, згадує, що протягом 10 місяців (з 1 грудня 1942 по 8 жовтня 1943-го) капела виступала перед українцями, що були вивезені до Німеччини (Майстренко, 1943: 3). Концерти завжди «відбувалися в переповнених приміщеннях, що засвідчило складання європейського іспиту кобзарським мистецтвом на зрозумілість і доступність цього жанру, адже їх відвідували не лише українські остарбайтери, а й місцеві жителі» (Карась, 2012: 472).

Восени капеляни повернулися в Україну, щоб зустрітися зі своїми родинами в окупованому Львові. Зауважимо, що в умовах

німецької окупації 1941–1944 років Львів став провідним центром музичного життя не лише Галичини, а й усієї України. Тут працювали театри Володимира Блавацького та Йосипа Гірняка, гастролювали видатні українські митці: виконавці-солісти, камерні оркестри, оперні та оркестрові колективи. Українське мистецтво репрезентували у Дистрикті Галичина та Краківському Дистрикті такі колективи, як Квінтет бандуристів Юрія Сінгалевича, Зразкова капела бандуристів під орудою Степана Ганушевського, октет співаків «Бандура» під орудою Тараса Лозинського. Показовим був виступ Об'єднаної капели галицько-волинських бандуристів у концертах, що відбулися у Львові для делегатів З'їзду культурно-освітніх працівників (березень, 1943) (Євгенєва, Зінків, 2021: 9).

На запрошення Концертного бюро бандуристи виступали із власними програмами, інколи у складі хорових колективів. Серед них – бандурист-актор Григорій Березовський та харківський бандурист Григорій Бажул. Останній через політичні переслідування змушений був переїхати на Тернопільщину (м. Чортків), де розпочав сольні виступи (Бажул, 1984: 47–48). Відомий галицький бандурист Зіновій Штокалко спілкувався з київськими капелями, зокрема з Григорієм Назаренком, вони брали участь у прямих ефірах Львівського крайового радіо (Євгенєва, Зінків, 2021: 9). Періодика та фото-матеріали того часу свідчать, що з капелою виступав також галицький бандурист Олег Гасюк.

У листопаді 1943 року у Львові резонансною мистецькою подією стали концерти Капели бандуристів імені Т. Шевченка під орудою Г. Китастого (Майстренко, 1943: 3). 7 листопада 1943 року відбулася зустріч капелян із митрополитом Андреем Шептицьким, який, зацікавившись бандурою, оглянув обидва її варіанти, київський і полтавський, прослухав декілька пісень у виконанні бандуристів («Думи мої, думи», «Ой, на горі та жінці жнуть», «Невільничий плач», «Про Морозенка») (І. М., 1943: 3). Патріарх Андрей вписав до пропам'ятної книги капели такі слова: «Київська капела бандуристів учить нас, як слід оцінювати та відчувати трагізм нашого положення, а відтак веселими піснями підтверджує Духа і додає

надії на будуче. Нехай Всевидячий Бог благословить Вас на дальшому шляху» (Самчук, 1976: 164).

Знаменною для Капели бандуристів імені Т. Шевченка стала участь у благодійному концерті, присвяченому пам'яті М. Лисенка, що відбувся 8 листопада 1943 року у Львівському оперному театрі. Український музикознавець Йосип Хомінський, згодом – засновник польської музикознавчої школи, зауважив, «що бандура – інструмент, з яким зв'язані наші давні історичні традиції, вповні надається їй сьогодні до поширення й використання не тільки в професійному, але й домашньому музикуванні, що й довела капела у бездоганному виконанні кількох народних пісень...» (Хомінський, 10 листопада 1943: 3).

16 листопада 1943 року в Літературно-мистецькому клубі Львова відбувся черговий концерт Капели. За свідченням рецензента Л., «мистецька зала була вщерть переповнена численними представниками львівської громадськості: письменниками, мистцями, музикантами, науковцями. Творчий вечір капели перетворився на справжню зустріч бандуристів з діячами культури. Коли розсунулась оксамитна завіса і на сцені з'явилося 12 виконавців у барвистому народному вбранні з бандурами, зал вибухнув тривалими оплесками» (Л., 1943, 17 листопада: 3). У концерті звучали марш «Гей, нум, хлопці, до зброї», історична пісня «Про Морозенка», лірична «Зеленая та ліщинонька» (в опрацюванні М. Леонтовича; далі – *опрац.*), народна пісня «Котилася ясна зоря з неба» (опрац. М. Лисенка). Рецензент Л. відзначив хороше відчуття стилю, ніжність і мелодійність звучання під час виконання безсмертного «Чуєш, брате мій» братів Лепких (опрац. Олександра Кошиця), «Тихо, тихо Дунай воду несе» (опрац. М. Лисенка). Жартівлива пісня «І шумить, і гуде» була проспівана досить виразно, з відчуттям гумору, а пісням «Та внадився журавель», «І хліб пекти», за думкою рецензента, бажано було б передати більше веселого, жартівливого настрою (там само: 3). Автор рецензії також підкреслив жвавість виконання танкової пісні «Від Києва до Лубен» та низки жартівливих пісень («Ой ходила дівчина бережком», «Кину кужіль на полицю», «Дощик», «І шумить, і гуде»). Сповнені бадьорості, у швидкому темпі, вони сподобалися слухачам. Прозвучала козацька пісня «Ой, на горі та женці жнуть» (опрац.

М. Лисенка), а думу «Невольницький плач» яскраво й виразно виконав бандурист Г. Китастий, який «зумів майстерно передати глибину невольницького страждання і туги за батьківщиною» (там само: 3).

Ще один концерт Капели у Львові за участю 15 осіб (оскільки до виконавців приєдналися галицькі бандуристи, серед них Олег Гасюк, Зіновій Штокалко), як і попередній, пройшов із великим успіхом. Рецензент Л. наголосив на тому, що в концерті превалювали національні форми виконання та оновлений репертуар: в'язанка із трьох стрілецьких пісень («Чуєш, брате мій», «Ой, у лузі червона калина», «Упав стрілець»), історичні пісні («Ой, на горі та жінці жнуть», «Про Морозенка»), пісні та марші січових стрільців. У рецензії наголошувалося на яскравому й повнозвучному виконанні пісні «Реве та стогне Дніпр широкий» (Л., 1943, 19 листопада: 3). Увагу привернули й чудові виступи солістів-бандуристів, які брали участь у цьому концерті: Григорія Китастого з історичною піснею «Про козака Швачку»; Олексія Дзюбенка з думою «Про вдову та трьох її синів»; дует Панасенка – Китастого у заспіві до «Думи про Бондарівну» (там само: 3).

З таким самим успіхом концерт був повторений 30 листопада в залі кінотеатру «Одеон». Крім того, капела відвідала поранених вояків у лікарнях, давши для них два концерти (Л. Т., 1943: 3).

На останньому концерті у Львівському оперному театрі Капелу зустріли бурхливими оваціями, що свідчило про її гаряче прийняття і визнання. (Хомінський, 1943, 4 грудня: 3). Заслугує на увагу рецензія Й. Хомінського на концерт Капели, який писав: «Хоч бандура як народний інструмент в Галичині загальновідома, і навіть перед війною можна було почути її у виступах окремих бандуристів, все-таки гра на бандурах, в якій брало б участь кільканадцять виконавців, є у нас новиною <...>. Концерт капели цікавий, дав змогу почути твори народної музики найбільш наближеного традиційного виконання та відчутти в ній те, що становить ядро національної музичної культури, підкреслює культурну окремішність як доказ “національної потенції”» (Хомінський, 4 грудня 1943: 3). Музикознавець фокусує увагу на репертуарі виконавців, до якого входили: «Запорозький марш», «Гомоніла Україна» Г. Китастого, «Котилася

ясна зоря з неба» (опрац. М. Лисенка), «Ой, на горі там женці жнуть» (опрац. М. Лисенка), «І шумить, і гуде» (опрац. М. Лисенка), «І хліб пекти, й по телята йти» (опрац. Д. Балацького), «Ой, там чумак сірі воли пасе», «Зеленая та ліщинонька» (опрац. М. Леонтовича), «Та внадився журавель», «Сусідка» (опрац. Я. Яциневича), «Невільницький плач», «Ой, зійшла зоря» (опрац. М. Леонтовича), «Ой, джигуне, джигуне», «Ой, наступила та чорна хмара», «Думи мої, думи», «Ой, ходила дівчина бережком», «Кину кужіль на полицю», «Дощик» тощо. Використовуючи властиві бандурі технічні засоби, зауважує Й. Хомінський, капела Г. Китастого демонструвала високий мистецький рівень, гра виконавців вирізнялася бездоганною інтонацією. Музикознавець відзначив високий виконавський рівень солістів-бандуристів Григорія Китастого, Олексія Дзюбенка, Дмитра Черненка, Григорія Назаренка, Павла Міняйла, Йосипа Панасенка, Олега Гасюка, Євгена Цюри.

Як бачимо, за короткий час концертування у Львові капела бандуристів здобула авторитет серед української громадськості, що засвідчили її успішні виступи у Львівському оперному театрі, Літературно-мистецькому клубі, кінотеатрі «Одеон». Також відбулася ціла низка закритих виступів на території міста.

Від 1 грудня 1943 року Капела бандуристів імені Т. Шевченка під орудою Г. Китастого переходить у підпорядкування Концертного бюро Інституту народної творчості. Цього ж місяця капела брала участь у святкуваннях, присвячених Дню «Просвіти», виконавши три пісні: «Думи мої, думи» К. Борисюка, «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського, «Ой, на горі там женці жнуть». Показовим був сольний концерт Капели, присвячений Дню заснування Концертного бюро. Усі ці музичні виступи бандуристів остаточно підтвердили й закріпили репутацію капели як мистецької та національно-суспільної сили. Плани колективу розгорталися все ширше. Починаються переговори з Інститутом народної творчості про довготривалу гастрольну подорож Капели.

З кінця грудня 1943 року Капела бандуристів імені Т. Шевченка гастролювала на Тернопільщині (Теребовля, Острів, Денисів) (Концертне бюро..., 1943: 2). Заслужують на увагу відгуки просвітян

Тернопілля про виступи бандуристів: «Дзвени, бандуро! Буди при-спані серця та клич до бою весь український народ за правду і волю!» (цит. за: Самчук, 1976: 164).

До червня 1944 року Капела здійснила три концертно-гастрольні подорожі. Перша охопила міста й містечка Галичини, що входили до Краківського дистрикту Генеральної губернії – міста Перемишль, Нижанковичі, Добромиль, Хирів, Устрики. Друга подорож була організована містами Лемківщини (Сянок, Команча, Воля Мигова, Ліски). Третя була присвячена містам Львівщини та Станіславівщини (тепер – Івано-Франківська область); це Дорожів, Луки, Рудки, Чайковичі, Бабин і Самбір. Деякі мешканці цих регіонів українських земель вперше побачили бандуру, проте слухали з великим захопленням. Часто слухачі зверталися до учасників Капели із проханням дати тексти і ноти виконуваних пісень. У багатьох місцях Капела влаштувала концерти для школярів. Завдяки гастрольним турне репертуар Капели збагатився дванадцятьма новими творами, переважно стрілецькими та повстанськими піснями.

У травні 1944 року Капела бандуристів концертувала теренами, які контролювали українські повстанці. Під час її виступів приміщення були переповнені вояками УПА, і «не раз після концертів під покровом ночі стояла почесна варта з автоматами на плечах ... і чулося вдячне “Слава бандуристам, Слава!”» (Корсун, 2007: 6).

Капела провела низку концертів і для дивізії СС «Галичина», що існувала в 1943–1945 роках і була укомплектована переважно галичанами. У книзі відгуків капелян (пропам’ятній книзі) записані враження від концертів. Зокрема, командир 1 куреня 29 пішого полку дивізії Аверкій Гончаренко писав, що концерт бандуристів вислухали з безмежним захопленням. У. Самчук, коментуючи його запис, акцентує те, що слово «безмежним» Гончаренко пише з великої літери, щоб підкреслити свої почуття. Завершується відгук словами: «Наша слава не вмре, не загине <...>» (Самчук, 1976: 167). У. Самчук, перелистуючи книгу відгуків, звернув увагу ще на один запис вояка дивізії «Галичина», який передає своє враження від виступів Капели словами Лесі Українки: «Якби мої думи німії

Та піснею стали без слова, Вони б тоді більше сказали, Ніж вся моя довга розмова» (там само).

Сучасна дослідниця Лідія Корсун зауважує: «Майстерність капелян у ті тривожні роки досягла апогею: капела звучала як один інструмент. Незабутній спів октавіста Протопопова, неперевершений бас П. Міняйла, дзвінкий тенор Й. Панасенка, витончений інструментальний дует Григорія і Петра Китастих. І шедевр програми – “Чумацька пісня” у виконанні Григорія Назаренка» (Корсун, 2007: 5). Л. Корсун наводить відомий факт, як, гастролюючи Галичиною, капеляни з родинами переїхали в м. Турка (тепер – Львівської області), де перебували під охороною українського підпілля. У цьому містечку бандуристи зустрілися з поетом Іваном Багряним, автором тексту маршу «Україна», музику до якого написав Г. Китастих. Цей твір заклав основи тривалої співпраці між митцями і став бойовим маршем УПА, що виконувався на кожному концерті (там само: 5).

25 липня 1944 року Капела емігрувала в Європу. Чотири місяці (грудень 1944 – березень 1945), проведені капелою у Берліні, були найтрагічнішими в житті колективу (Самчук, 1976: 185–186). У нових умовах повоєнної Німеччини (з жовтня 1945-го) бандуристи почали активну діяльність за відродження та збереження Капели: «Шевченківська капела <...> продовжила своє існування в еміграції (спершу в Німеччині у 1944–1949 рр., пізніше у США) і відома сьогодні як Ukrainian Vandurist Chorus» (Дутчак, 2013: 159).

### **Висновки.**

Київська капела бандуристів, яка бере свій початок із періоду національно-визвольних змагань 1918–1922 років, і за часи свого існування мала кілька назв – «Кобзарський хор» або «Перша капела кобзарів», «Перша українська художня капела» (1925), «Об’єднана державна зразкова капела бандуристів УРСР» (1935–1941), «Капела бандуристів імені Т. Шевченка» (від 1941 р.), «Державна капели бандуристів УРСР» (від 1946-го), – відіграла важливу роль носія і провідника у суспільні кола національних духовних цінностей українського народу. Основу репертуару Київської капели бандуристів у різні історичні часи складали українські думи, історичні

пісні, пісні національно-визвольних змагань, патріотичні авторські твори, пісенно-танцювальні композиції на фольклорному матеріалі.

Бурхливі події історії та складні випробування, що їх зазнав український народ, відбилися і на культурно-мистецькій діяльності капели. Так, кількість її учасників тісно пов'язана з історичними змінами: у період свого заснування (1918) Київська капела бандуристів налічувала 12 виконавців; у 1923–1939 роках її кількісний склад змінювався від 8 до 40 бандуристів, а з 1941 по 1944 роки – від 12 до 15 осіб. Учасників капели було розстріляно 1919 року, 1943 року, відбувалися політичні репресії капелян як за радянської влади, так і в роки німецької окупації. Однак Київська капела бандуристів, перебуваючи у вирі історичних подій, довела, що воля й незалежність українського народу була завжди у пріоритеті її творчої діяльності.

**Перспективи подальших досліджень.** Подальше вивчення історії Київської капели бандуристів, пов'язане з післявоєнною відбудовою радянської України, періодом здобуття Україною незалежності та наступним російським вторгненням, чекають на неупереджене висвітлення і наукове узагальнення.

## ЛІТЕРАТУРА

- Бажул, Г. (1984). З бандурою по світу: спогади. *Бандура*, 9–10, 46–52.
- Дутчак, В. Г. (2013). *Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття*. Івано-Франківськ: Фоліант.
- Євгенєва, М. В., Зінків, І. Я. (2021). *Феномен Зіновія Штокалка у вимірах української культури ХХ століття*. У кн.: В. Vodianyі & М. Yevhenieva (Eds.), *Zinovii Shtokalko: From kobzar traditions to bandura modern style: Collective monograph* (pp. 5–29). Riga, Latvia: Baltija Publishing [in Ukrainian].
- Ємець, В. (1961). Гетьман Павло Скоропадський та Перша Капеля Кобзарів. У кн. Ємець В., *У золоте 50-річчя на службі Україні. Про козаків-бандурників*, сс. 45–62. Торонто: Вид-во отців Василіан.
- І. М. (1943, 9 листоп.). Київські бандуристи у Митрополита Андрея. *Львівські вісті*, 257 (677), 3.
- Карась, Г. В. (2012). *Музична культура української діаспори у часопросторі ХХ століття*. Івано-Франківськ: Тіповіт.

- Китасти́й, Г. (1984). Буржуазна Галичина, тріумф Шевченка над Сталінім і – «Все ж таки Україна» (із спогадів про першу подорож Капелі бандуристів по «визволеній» Західній Україні). *Бандура*, 9–10, 22–25.
- Концертне Бюро УЦК повідомляє (1943, 24/27 грудня). *Львівські вісті*, 296 (716), с. 2.
- Корсун, Л. (2007). Хоробра «сімнадцятка», яка зберегла капелу. До століття від дня народження Григорія Китастого. *Час і Події*, 32, 1–8. <https://www.chasipodii.net/pv/1845/>
- Л. (1943, 16 червня). З піснюю і бандурою в маси. *Львівські вісті*, 137 (856), с. 3.
- Л. (1943, 17 листоп.). Перший виступ київських бандуристів. *Львівські вісті*, 264 (684), с. 3.
- Л. (1943, 19 листоп.). Другий виступ київських бандуристів. *Львівські вісті*, 266 (686), с. 3.
- Л. Т. (1943, 2 грудня). Концерт капелі бандуристів. *Львівські вісті*, 277 (697), с. 3.
- Майстренко, І. М. (1943, 5 листоп.). Київські бандуристи у Львові. *Львівські вісті*, 254 (674), с. 3.
- Майстренко, І. М. (1980). Дещо з історії Капелі бандуристів імені Т. Шевченка (Спогади колишнього директора Капелі). У кн. Яков Гурський (упорядкування і редакція), *Збірник на пошану Григорія Китастого у 70-річчя з дня народження*, сс. 89–119. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США, Музикологічна секція.
- Самчук, У. (1976). *Живі струни. Бандура і бандуристи*. Детройт: Видання капели бандуристів ім. Т. Шевченка.
- Хомінський, Й. (1943, 10 листоп.). Великий Лисенківський концерт. *Львівські вісті*, 258 (678), с. 3.
- Хомінський, Й. (1943, 4 грудня). Концерт бандуристів. *Львівські вісті*, 279 (699), с. 3.
- Ященко, Л. І. (1970). *Державна заслужена капела бандуристів Української РСР*. Київ: Музична Україна.

## REFERENCES

- Bazhul, H. (1984). With the bandura around the world: Memories. *Bandura*, 9–10, 46–52 [in Ukrainian].
- Concert Bureau of the Ukrainian Central Committee reports. (1943, December 24/27). *Lviv News*, (296) 716, p. 2 [in Ukrainian].
- Dutchak, V. H. (2013). *Bandura art of the Ukrainian diaspora of the XX – beginning of the XXI century*. Ivano-Frankivsk: Foliant, 488 [in Ukrainian].

- I. M. (1943, November 9). Kyiv bandurists at Metropolitan Andrey. *Lviv News*, 257 (677), 3 [in Ukrainian].
- Karas, H. V. (2012). *Musical culture of the Ukrainian diaspora in the space-time of the 20<sup>th</sup> century*. Ivano-Frankivsk: Tipovit [in Ukrainian].
- Khominsky, Yo. (1943, December 4). The bandurists' concert. *Lviv News*, 279 (699), p. 3 [in Ukrainian].
- Khominsky, Yo. (1943, November 10). The great Lysenko concert. *Lviv News*, 258 (678), p. 3 [in Ukrainian].
- Korsun, L. (2007). The brave 'seventeen' who saved the Chapel. To the centenary of the birth of Hryhoriy Kytasty. *Time and Events*, 32, 1–8. <https://www.chasipodii.net/pv/1845/> [in Ukrainian].
- Kytastyi, H. (1984). Bourgeois Galychyna, the triumph of Shevchenko over Stalin and – «Still, it is Ukraine» (from memories of the first concert tour of the Bandurist Chapel across the «liberated» Western Ukraine). *Bandura*, 9–10, 22–25 [in Ukrainian].
- L. (1943, June 16). With song and bandura to the masses. *Lviv News*, 137 (856), p. 3 [in Ukrainian].
- L. (1943, November 17). The first performance of Kyiv bandurists. *Lviv News*, 264 (684), p. 3 [in Ukrainian].
- L. (1943, November 19). The second performance of Kyiv bandurists. *Lviv News*, 266 (686), p. 3 [in Ukrainian].
- L. T. (1943, December 2). The concert of the Bandurist Chapel. *Lviv News*, 277 (697), p. 3 [in Ukrainian].
- Maistrenko, I. M. (1980). Something from the history of the T. Shevchenko Bandurist Chapel (Memories of the former director of the Chapel). In Ya. Hursky (Ed.), *Collection in honor of Hryhoriy Kytasty on the 70<sup>th</sup> anniversary of his birth*, pp. 89–119. New York: Ukrainian Free Academy of Sciences in the USA, Musicology Section [in Ukrainian].
- Maistrenko, I. M. (1943, November 5). Kyiv bandurists in Lviv. *Lviv News*, 254 (674), p. 3 [in Ukrainian].
- Samchuk, U. (1976). *Living strings. Bandura and bandurists*. Detroit: T. Shevchenko Bandurist Chapel Publishing [in Ukrainian].
- Yashchenko, L. I. (1970). *The State Honored Bandurist Chapel of the Ukrainian SSR*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Yemets, V. (1961). Hetman Pavlo Skoropadskyi and the First Chapel of the Kobzars. In Yemets V., *On the golden 50<sup>th</sup> anniversary in service to Ukraine. About Cossack bandurists*, (pp. 45–62). Toronto: Basilian Fathers Publishing [in Ukrainian].

Yevhenieva, M. V., & Zinkiv, I. Y. (2021). The phenomenon of Zinovii Shtokalko in the dimensions of Ukrainian culture of the 20<sup>th</sup> century. In B. Vodiani & M. Yevhenieva (Eds.), *Zinovii Shtokalko: From kobzar traditions to bandura modern style: Collective monograph* (pp. 5–29). Riga, Latvia: Baltija Publishing [in Ukrainian].

### ***Sofia Pron***

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University,  
postgraduate student,  
the Department of Musicology and Methods of Musical Art  
e-mail: sofia.pron97@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0001-0567-0792

### ***Mariia Yevhenieva***

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University,  
PhD in Art Studies, Associate Professor,  
the Department of Musicology and Methods of Musical Art  
e-mail: kobza-te@ukr.net  
ORCID iD: 0000-0003-3337-5055

## **The Kyiv Bandurist Chapel's concert activity during the Second World War**

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

*The article is dedicated to the creative activity of the Kyiv Bandurist Chapel, its origins, and stages of formation. It characterizes the peculiarities of the Chapel's concert and touring activities and states the role played by the bandurist choir in the social and political life of Ukraine. The creativity of the Kyiv Bandurist Chapel (and later – the Taras Shevchenko Bandurist Chapel) as a spiritual phenomenon of Ukrainian musical culture has been increasingly studied over the last two decades. Published works highlight various aspects of its activity, however, there remain questions that require deeper analysis and a new approach, particularly, the concert and touring activities of the Chapel in 1939–1944.*

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

*The purpose of the article is to analyze the Kyiv Bandurist Chapel's concert activity in the context of the social and historical events during 1939–1944 and its impact on various aspects of cultural, musical, and social life in Western Ukrainian territories. The article uses general scientific methods: source study, descriptive,*

*and analytical. The concert and performance repertoire of the Chapel has been analyzed in terms of its content and dynamics. The article mentions joint projects of the Chapel with Ukrainian musical institutions and public organizations. New data about the numerical composition of the first Kyiv Bandurist Chapel, the peculiarities of its concert and touring activities, and some episodes from the lives of individual bandurists have been introduced into the scientific discourse.*

**Research results and conclusion.**

*The Kyiv Bandurist Chapel takes its origins from the period when the national liberation struggles began in 1918–1922. During its existence, the Chapel has been known under various names: “Kobzar Choir” or “First Chapel of Kobzars” (according to V. Yemets), “First Ukrainian Art Chapel” (1925), “United State Exemplary Chapel of Bandurists of the Ukrainian SSR” (1935–1941), “Taras Shevchenko Bandurist Chapel” (from 1941). The foundation of the Kyiv Bandurist Chapel’s repertoire in different historical times constituted Ukrainian dumas, historical, Sich Riflemen’s and insurgent songs, national-patriotic authors’ works, and song and dance melodies. During the period under study, the Kyiv Bandurist Chapel actively performed concert tours in such regions, including Kyiv region, Volyn, and Galychyna. Throughout 1942–1944, it performed in Germany for Ukrainians who were forcibly deported by the Nazis from Ukraine and placed in Ostarbeiter camps.*

*The Kyiv Bandurist Chapel, being in the whirlwind of historical events, proved that the Ukrainian people’s will and independence were always the priority in their creative activities. Further study of the Kyiv Bandurist Chapel’s history is pertinent to several key historical periods: the post-war reconstruction of Soviet Ukraine, the nation’s journey to independence, and the Russian-Ukrainian war. These topics are awaiting unbiased examination and scientific synthesis.*

**Keywords:** *the Kyiv Bandurist Chapel; concert activity; repertoire; kobzar chapel; musical culture; concert tours; composers’ creativity; genres.*

*Стаття надійшла до редакції 1 березня 2024 року*

УДК 780.614.13.087.1:785]:78.071.1/.2 Федорова-Коханська] (477) (045)  
DOI 10.34064/khnum1-7005

### ***Задорожна Віта-Вікторія Миколаївна***

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського,  
творча аспірантка, старша викладачка кафедри бандури  
e-mail: vitazvm@gmail.com  
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0005-8748-4822>

## **«Третій зошит подорожей» Людмили Федорової-Коханської як зразок концертного репертуару бандуриста**

*Проаналізовано інструментальний цикл для бандури соло «Третій зошит подорожей» української композиторки Людмили Федорової-Коханської в аспекті виявлення провідних мистецьких і технічних принципів, що відіграють важливу роль у професійному становленні сучасного академічного бандуриста. Актуальність обраної теми зумовлена потребою в постійному осучасненні академічного бандурного репертуару, а звідси, у з'ясуванні необхідності наявності цього циклу в репертуарі виконавця-бандуриста. Мета цього дослідження полягає у визначенні мистецького та педагогічного значення «Третього зошита подорожей» у контексті репертуарних потреб бандуристів. Вперше здійснено аналітичне осмислення названого циклу за допомогою комплексної методології музикознавчого і виконавського дослідження. У результаті доведено, що цей твір вимагає від бандуриста майстерності і технічної вправності. Його виконання стає показником творчої зрілості, своєрідною ознакою готовності музиканта-бандуриста реалізовувати складні та масштабні композиторські задуми та віртуозні технічні завдання. Розкрито значення виконання інструментального циклу для бандури соло «Третій зошит подорожей» саме в цілісному вигляді – задля поліпшення процесу формування майстерності бандуристів: вдосконалення виконавських навичок, виховання витривалості і масштабного мислення.*

**Ключові слова:** композиторська творчість Л. Федорової-Коханської; сучасний репертуар для бандури; українська сучасна музика; виконавські прийоми; техніка гри на бандурі.

## **Постановка проблеми.**

Сучасний виконавець-бандурист інструментального профілю зіштовхується з рядом проблем у репертуарній сфері, які визначають його професійний розвиток та взаємодію з аудиторією. Однією з центральних проблем стає недостатня кількість актуального репертуару, який відповідав би сучасним музичним тенденціям і, водночас, уподобанням аудиторії. Саме це часто обмежує можливості молодого митця-бандуриста у професійному зростанні, кар'єрному просуванні та досягненні успіху у публіки.

Крім цього, кожен сучасний виконавець стикається з рядом викликів, які зумовлені швидким технологічним розвитком та складними пертурбаціями в суспільстві. Саме зміни в сучасному музичному середовищі вимагають від молодих митців-бандуристів глибокої підготовки та здатності впливати на аудиторію через виразну музичну інтерпретацію і творчий підхід до виконання.

Важливим аспектом стає конкурентоспроможність бандуриста, яка часто базується не лише на технічних та професійних здібностях виконавця, але й на репертуарі, який репрезентує музикант. Зазвичай виконавці намагаються балансувати між виконанням традиційних творів, перекладеннями фортепіанних опусів, сучасними аранжуваннями і каверами, щоб задовольнити різні музичні смаки аудиторії. Утім вагому роль у цьому процесі відіграє збереження та популяризація української національної бандурної культури, виконання оригінальних творів українських композиторів, що сприяє як розвитку творчих та індивідуальних здібностей музикантів, так і створює бренд української музики в соціокультурному просторі.

Для вирішення проблеми оновлення репертуару сучасного бандуриста важливим стає активне залучення до виконавської практики творів сучасних українських композиторів. Інструментальний цикл для бандури соло «Третій зошит подорожей» Л. Федорової-Коханської є не лише одним з можливих варіантів виконання стилістично актуальної, враховуючи наявність інтертекстуальних діалогів, української музики академічного напрямку, а й, з огляду на рівень технічної складності циклу, своєрідним професійним трампліном для кожного інструменталіста-бандуриста. Перше наукове осмислення циклу та

введення його у вітчизняний музикознавчий та, що важливо, виконавський, обіг визначає *актуальність пропонованої статті і новизну теми дослідження*.

**Останні дослідження і публікації за темою.** Сучасне бандурне інструментальне виконавське мистецтво отримало досить широке висвітлення у вітчизняній музикознавчій літературі, зокрема у роботах В. Дутчак (Дутчак, 2005), Л. Мандзюк (Мандзюк, 2007), І. Дмитрук (Дмитрук, 2009), І. Панасюка (Панасюк, 2012), Т. Яницького (Яницький, 2020), В. Дутчак та Г. Карась (Дутчак, Карась, 2023) та ін. Серед проблемних зон досліджень опиняються питання репертуару для бандури, виконавського становлення бандуриста, інтерпретаційний аналіз творів для бандури тощо.

Саме ці питання частково розкриває Ірина Дружба у своєму дисертаційному дослідженні (Дружба, 2021), де цінним постає зауваження авторки щодо місця в репертуарі бандуриста творів сучасних композиторів: «Нині в арсеналі концертуючого бандуриста є вагомий набір технічних засобів, які уможливають вирішення багатокомпонентних завдань щодо прочитання авторської ідеї твору. Репертуар академічного бандуриста важко уявити без включення творів сучасних авторів, котрі широко використовують темброво-виражальну палітру інструмента та створюють прецеденти щодо нових прийомів гри на цьому інструменті» (Дружба, 2021: 35–36).

У публікації Н. Брояко та Б. Водяного (Брояко, Водяний, 2021), що досліджує бандурне виконавство в Україні з початку ХХ-го до початку ХХІ століття, зацентовано увагу на різних етапах еволюції бандурного мистецтва. Автори розглядають соціально-функціональні трансформації всередині бандурного виконавського мистецтва, що, між іншим, включають зміни в репертуарній політиці, виконавському стилі тощо. Зокрема, автори констатують: «Однією із вузлових проблем, які стоять перед сучасними бандуристами-“академістами”, є проблема концертного репертуару» (Брояко, Водяний, 2021: 82).

Нові художні можливості бандурного мистецтва вивчають такі науковці, як О. Ніколенко (Ніколенко, 2011), Я. Кузьмич (Кузьмич, 2011), І. Лісняк (Лісняк, 2019) та ін. Зокрема, Я. Кузьмич у своїй статті зазначає, що «сучасна удосконалена концертна хроматична

бандура володіє якісно новими акустичними, темброво-фактурними, артикуляційно-динамічними характеристиками, зберігаючи при цьому загальну специфіку національного інструмента (щипкову природу, основні прийоми гри, історично обумовлене обличчя своєрідної “музичної візитки” української самосвідомості). Все це надає бандурному мистецтву художньої самобутності, неповторності, деякої непередбаченості та, одночасно, багатства творчої перспективи» (Кузьмич, 2011: 147). Дійсно, бандура нині є інструментом, виконавські можливості якого щоразу розширюються, зокрема і за рахунок залучення нетипового звуковидобування (удари по корпусу, гра смичком тощо).

Стосовно аналізу оригінальної композиторської творчості Л. Федорової-Коханської зауважимо, що це питання перебуває у стані активного вивчення; зокрема, авторці цих рядків належить публікація, в якій у виконавському аспекті розглядається інструментальний цикл для бандури соло «Перший зошит подорожей» Людмили Федорової-Коханської (Задорожна, 2024).

**Мета цієї статті** – визначення мистецького та педагогічного значення інструментального циклу для бандури соло «Третій зошит подорожей» Л. Федорової-Коханської у контексті репертуарних потреб бандуристів.

**Методологія дослідження.** У поданій науковій розвідці використано комплекс методів історичного та теоретичного музикознавства. Серед основних методів можна виокремити *джерелознавчий* – застосований під час опрацювання та осмислення використаних джерел, *жанрово-стильовий аналіз* – для виявлення рис жанру і стилю п'єс із «Третього зошиту подорожей», *інтерпретаційний аналіз* – для розкриття індивідуального сприйняття та виконавського втілення п'єс циклу; також використано метод *теоретичного узагальнення*.

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

Виконавське становлення сучасного академічного молодого музиканта-бандуриста є надзвичайно важливим аспектом професійного і творчого розвитку артиста. Як відомо, академічна бандура – це не лише музичний інструмент, але й символ національної самосвідомості та культурної спадщини України. Саме тому індивідуальне

виконавське мистецтво бандуриста формується, по-перше, через взаємодію із традиціями, по-друге, у тісному контакті з композиторськими інноваціями у сфері бандурного мистецтва.

Академічний бандурист інструментального профілю, який планує своє професійне майбутнє саме як концертуючий виконавець, має, перш за все, оволодіти технікою гри на інструменті. Останнє поняття охоплює вивчення позицій рук, техніки підбору аплікатури, використання музичного діапазону бандури, виконавських прийомів тощо. Саме висока технічна майстерність є фундаментом, на якому будується виконавське мистецтво.

По-друге, важливим аспектом для створення цілісного музичного образу є розуміння та інтерпретація музичних творів. В. Москаленко, який першим в українському мистецтвознавстві розробив теорію музичної інтерпретації, зазначає, що «музичне інтерпретування – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразово-сміслових можливостей музичного твору» (Москаленко, 2013: 8). Якщо спроектувати думку науковця на бандурне виконавське мистецтво, можна вважати, що академічний бандурист-інструменталіст повинен вміти виразно передавати емоції та ідеї, закладені в музиці, розуміти історичний та культурний контекст композиції, стильові відтінки. Подібний рівень художнього осмислення музичних творів вимагає не лише технічної вправності, але й наявності індивідуального виконавського стилю.

Розвиток власного виконавського стилю, який дозволяє молодому академічному бандуристові відрізнятись від інших виконавців і створювати унікальний ідентифікаційний слід у музичному мистецтві, є найбільш складним завданням, величезну роль у реалізації якого відіграє саме репертуар: «Репертуар бандуриста та його місія полягають у моральній підтримці населення, обережі його ментальності, духовності та висвітленні історії» (Петринка, 2023: 36).

Кожен із професійних бандуристів проходить кілька етапів становлення власного виконавського репертуару:

- перший етап – це розуміння та осмислення традиційного репертуару, до якого можна долучити визнану інтерпретацію вже класичних творів для бандури, перекладень, обробок тощо;

- другий етап – залучення експериментів із виконавським стилем. Сюди відносимо виконання творів у неакадемічних стилях (джаз, рок, кавери популярних пісень тощо);
- третій етап – виконання оригінальних творів для бандури сучасних композиторів, які вимагають довершеного володіння технікою гри та наявності власної виконавської ідентичності.

Отже, розвиток власного репертуару, що вибудовує авторський виконавський стиль, є складним і тривалим процесом, який вимагає наполегливості, відкритості до нового та сприйнятті себе як творчої одиниці. Важливими для вибудовування концертного репертуару стають масштабні інструментальні цикли для бандури соло, серед яких помітне місце посідають три «Зошити подорожей» Людмили Федорової-Коханської.

Людмила Федорова-Коханська (нар. 1958) – бандуристка, заслужена артистка України (2003), яка відома у бандурних колах не лише своїм виконавським мистецтвом, а й завдяки своїм перекладенням (більше 100 найменувань) творів А. Вівальді, Л. Бетховена, В. Моцарта, М. Лисенка, Ф. Шуберта та інших композиторів. Утім значним авторським внеском мисткині стало створення трьох оригінальних інструментальних циклів для бандури соло, де «Перший зошит подорожей» (2002–2003) постає як маніфестація ідей програмної музики, «Другий зошит подорожей» (2003–2004) – як втілення стильового напрямку неоімпресіонізму, «Третій зошит подорожей» (2006) – як універсальна енциклопедія музичного зображення різноманітних образних сфер засобами виразності, притаманними бандурі.

До «Третього зошиту подорожей»<sup>1</sup> увійшло сім п'єс, які, хоч і можуть виконуватися окремо та мають власний порядковий номер опусу, все ж задумувалися композиторкою як цілісний інструментальний цикл. Кожна із п'єс має свою назву:

1. «*L'aquarelles*» (op. 13) («Акварелі»);
2. «*L'automne*»(op. 14) («Осінь»);
3. «*Ra-improvisation*» (op. 15) («Ра-імпровізація»);

---

<sup>1</sup> Виконавський аналіз здійснено за рукописом твору, що був наданий композиторкою авторці статті.

4. «*Printemps*» (ор. 16) («Весна»);
5. «*Matin en blanc...*» (ор. 17) («Ранок в білому»);
6. «*Fa*» (ор. 18) («Фа»);
7. «Тече вода із-за гаю» (ор. 19).

Перші шість п'єс циклу були створені під час гастрольних подорожей Л. Федорової-Коханської Францією, а тому мають французькі назви, які часто наводяться з українським перекладом. Кожна з п'єс є своєрідним випробуванням виконавця, адже всі вони мають різні стильові параметри. «Енциклопедичність» «Третього зошиту подорожей» полягає у залученні композиторкою різних технік гри на бандурі, що, поруч із високою складністю нотного тексту, робить цей цикл доступним лише для професійних концертуючих бандуристів інструментального профілю.

Відкриває інструментальний цикл п'єса «*Акварелі*» (соль-мінор), яка вже на рівні назви апелює до характерного для композиторки стилю неоімпресіонізму. Тим самим у п'єсі репрезентований французький колорит. Однак Л. Федорова-Коханська не обмежується презентацією лише однієї національної музичної культури. Уже в перших тактах п'єси з'являється гуцульський лад (мінор з високими IV і VI ступеннями), який є показовим саме для української музики.

Цей опус ставить перед виконавцем певні виклики, подолання яких наближує його до омріяного призу – технічної досконалості й вибудовування власного виконавського стилю. Суттєвою перепоною стає хроматизація музичного тексту. Зауважимо, що хроматична гра на бандурі вимагає від виконавця високого рівня технічної майстерності, адже для досягнення чистих переходів між нотами потрібна велика точність і координація рухів.

На особливу увагу заслуговує робота з динамічними відтінками. Важливо, що композиторка жодного разу у цій п'єсі не надає динамічних позначень, тим самим граючи з виконавцем, який мусить самостійно інтерпретувати побудову музичних фраз і правильно «читати» текст. Л. Федорова-Коханська лишає певні підказки у вигляді визначення темпу чи характеру розділів п'єси («*Moderato*», «*Gracioso*», «*Allegretto*»), а також залучаючи певні регістрові відтінки інструмента, адже, як відомо, бандура, як і будь-який

струнний інструмент, у високих регістрах звучить більш дзвінко, а в низьких – приглушено.

Отже, серед головних професійних викликів першої частини циклу – потреба у високій координації рухів обох рук, яка включає точність у звуковидобуванні, що залежить від правильно підібраної аплікатури. Не менш важливими аспектами тут стають фразування і виразність.

Друга частина «Третього зошиту подорожей» – *«Осінь»* (соль-мінор) – лірична музична картина осяяного сонцем осіннього пейзажу. Саме під час створення цієї частини композиторкою було написано однойменний вірш<sup>2</sup>:

*Жовтий килим листя  
Шепче під ногами:  
Сонце нас зіграло –  
Й залишилось з нами.*

*Ніжно тріпотіли  
На високих гілках,  
З Вітром розмовляли  
Голосом соплки.*

*Затишком і тінню  
Ми були все літо  
І малій пташині,  
І землі, і квітам.*

*Так невже це Осінь?  
І вже час летіти?  
Попрощатись з Сонцем,  
Обійняти з Вітром...*

У мелодичній лінії композиторка засобами музичної виразності, зокрема використанням щемливої тональності соль-мінор і розміреного

---

<sup>2</sup> Наданий авторці статті композиторкою. Вірш оприлюднюється вперше.

темпу «*Andante con calma*», втілює палітру теплих осінніх кольорів та характерного для осінньої пори відчуття ностальгії.

На особливу виконавську увагу тут заслуговує плавність звуковедення, яка відіграє важливу роль у виразному переданні музичних ідей та почуттів. Плавне звуковедення – це одна із ключових технік, яка додає глибини та експресивності грі бандуриста. Симптоматично, що мелодична лінія п'єси викладена переважно подвійними нотами із використанням широких інтервалів (октави, септими, сексти). Це вимагає не просто чіткого ковзання пальців по струнах, а й створення плавних переходів між нотами.

Не менш важливим моментом стає особлива метроритміка – у розділі «*Poco piu mosso*» Л. Федорова-Коханська залучає складні ритмічні структури. Їх виконання додатково утруднюється тим, що висота нот вимагає використання прийому перекидання лівої руки.

Разом увага до всіх названих елементів допомагає створити гармонійне та емоційно насичене виконавське втілення настрою «Осені» на бандурі.

Наступна частина – «*Ра-імпровізація*» (Сі-бемоль мажор) – являє собою колористичну гру в жанрово-інтонаційному просторі. Поява в назві імені Ра, єгипетського бога сонця, є не лише апеляцією до божественного, а й репрезентацією його життєдайної сонячної енергії. В основу п'єси, на що також указує назва, покладено імпровізаційне начало. І це не є випадковістю, адже бандуристів-виконавців, для яких імпровізація часто була ключовим аспектом їхньої мистецької діяльності, композиторка вважає «прямими послідовниками традиції кобзарства»<sup>3</sup>. Отже, можна припустити, що вже на рівні назви п'єси Л. Федорова-Коханська відтворює символ кобзарства. При цьому центральними постають дві ідеї, закарбовані в назві, – божества та імпровізації. Як відомо, кобзарів часто називали «людьми Божи-ми», а імпровізаційне начало й філософська глибина – це те, що відрізняло їх мистецтво від гри звичайних музикантів. У музичному тексті п'єси імпровізаційність проявляється як два головні чинники –

---

<sup>3</sup> З особистої розмови від 15.02.2024.

це декламаційне начало і власне імпровізація, яка репрезентується вільною трактовкою музичних орнаментів.

Під час виконання цієї частини потрібно особливу увагу звернути на її композиційну побудову, яка являє собою чергування речитативних розділів із технічно насиченими імпровізаційними структурами. Також потрібно весь час слідкувати за метроритмічною пульсацією твору. Виконавська свобода, яка продиктована жанром, мусить мати чіткі рамки, адже занадто вільне трактування темпоритмів може зруйнувати цілісну композицію п'єси.

Четверта частина інструментального циклу для бандури-соло – «**Весна**» (Сі-бемоль мажор) – частково має «орнітологічне» інтонаційне спрямування, адже на музичному рівні втілюється щebet пташок – від перегукування (зіставлення регістрів) до різновидів трелей. Для виконавця-бандуриста ця частина стає справжнім викликом, адже перевіряє рівень володіння ним дрібною технікою.

Моторна техніка у бандуристів відіграє центральну роль, адже вона є ключовою для оволодіння професійним рівнем виконавства. Для кращого виконання п'єси «Весна» музикант повинен слідкувати за правильним розташуванням рук, а також звертати увагу на вказівки композиторки, наприклад, *m.d.* (грати правою рукою). Особливої уваги потребує контроль пальців кожної руки, адже великі і хроматизовані арпеджіато та акорди вимагають не просто володіння технікою підкладання пальців, а й певної міжпальцевої розтяжки. Небезпечним наслідком відсутності контролю пальців може стати затиснення кисті руки.

Наступна частина циклу (Сі-бемоль мажор) має красномовну назву «**Ранок в білому**», яка стає своєрідною програмою, що відсилає до картини зимового ранку. Калейдоскопічна зміна різних музичних станів, що, за задумом композиторки, відтворюють мінливість руху сніжинок, потребує від виконавця емоційної гнучкості і володіння багатим арсеналом виконавської техніки, що робить п'єсу дуже корисною для професійного розвитку бандуриста.

Ремарка композиторки *Agevole* – «легко, природньо» – має налаштувати виконавця на відтворення природних явищ, пов'язаних зі сніжним вихором. Мисткиня використовує швидкі темпи та жваву ритміку із залученням квінтального руху, щоб передати швидкість і

енергію польоту сніжинок. Важливими тут стають динамічні зміни, які підкреслюють мінливість напряму снігової хвилі. Особливо яскраво це помітно в контрастних зіставленнях *Forte* і *Piano* у межах двох тактів.

Наступна ремарка – *Con agilita* – «зі спритністю» – позначає епізод, де кружляння сніжинок Л. Федорова-Коханська зображає завдяки плавному руху мелодичної лінії в ритмічному викладенні квінтолями. Ця мірна плинність викладу ускладнюється зсувом акцентів з першої долі, хоч і в чіткій стабільній пульсації, яка відображає певну «стабільну хаотичність» руху сніжинок, що, своєю чергою, створює картину невимушеної легкості.

Інший «вимір» польоту сніжинок – ремарка *Con finessa* – «з витонченістю» – виражений рухом інтервалів у напрямі звуження від дєцими до секунди, тоді як пасажі тридцятьдругими стають репрезентантами прискорення цього польоту: сніжинки, перетворившись на краплі, стрімко летять донизу.

Отже, виконавець-інтерпретатор цієї п'єси особливу увагу має звертати на артикуляцію, яка визначає чіткість, точність і виразність звуку. Саме завдяки правильно обраній стратегії артикуляції стає можливим виразно передати ідею втілення різних природних станів, які у своїй музиці відтворює Л. Федорова-Коханська.

Шоста частина «Третього зошиту подорожей» має дещо абстрактну назву – «*Фа*» – і відкриває нову для виконавця-бандуриста жанрово-стильову сферу, а саме – ігрову<sup>4</sup>. По-перше, композиторка грає із поліфонічним стилем, використовуючи структуру фуги у першому фрагменті частини. По-друге, вже у проведенні теми, яка майже повністю побудована на ноті «фа», помітним є принцип дроблення – ціла, половинки, чверті, що теж віддзеркалює елементи гри композиторки з виконавцем і слухачем.

За демонстративно простою темою Л. Федорова-Коханська, наче за ігровою маскою, ховає достатньо складні технічні прийоми гри на бандурі, адже будь-який поліфонічний твір для струнного інструмента – це виклик для виконавця, який має прорахувати звуковий

---

<sup>4</sup> Утім, ця назва не є унікальною, адже можна, зокрема, згадати джазову пісню Otis Redding (Otis Redding) «Fa-Fa-Fa-Fa-Fa».

баланс під час проведення теми. Ускладнює цей процес використання поліметрії як одного з улюблених композиторкою художніх прийомів.

Фінальна п'єса циклу – «*Тече вода із-за гаю*» – є однією з найскладніших для виконання його частин. Текст Т. Шевченка, який вже став народним, отримує інструментальне втілення у професійних руках Л. Федорової-Коханської. Написання творів на відомі музичні і літературні тексти є гарною традицією не лише українських композиторів: «Обробки українських народних пісень – це яскраве поєднання народного та академічного напрямків, внаслідок якого з'являються нові твори. При цьому композитори беруть за основу зразок музичного фольклору. Внаслідок його обробки, подальшого переосмислення і перетворення виникає нове втілення пісні, неповторне та самобутнє» (Березуцька, 2018: 503).

Однак Л. Федорова-Коханська створює не просто обробку пісні, а унікальне багатопланове музичне полотно. Фактурна робота композиторки націлена на відтворення хорового багатоголосного звучання, але тембровими засобами бандури. Акордові педалі, не характерні для інструмента в силу його конструкції, звучать у мисткині органічно і переконливо. Звісно, така насичена звуковими подіями партитура стає черговим викликом для виконавця, який має обережно працювати з артикуляцією і динамікою кожного з голосів та слідкувати за чітким і витонченим їх переплетінням. Майстерне голосоведення стає тут запорукою успіху.

Отже, кожна частина «Третього зошиту подорожей» Л. Федорової-Коханської стає своєрідним викликом для бандуриста і вимагає професійного володіння технічною та виконавською майстерністю.

### **Висновки.**

Результати виконавського аналізу інструментального циклу для бандури соло «Третій зошит подорожей» Людмили Федорової-Коханської доводять, що цей твір вимагає майстерності і технічної вправності виконавця-бандуриста. Виконання цього циклу стає показником професійної зрілості, своєрідною ознакою готовності бандуриста виконувати складні та масштабні віртуозні композиції.

Особливості впливу цього циклу на розвиток виконавця-бандуриста виявляються через аналіз його мистецьких та технічних

принципів. З'ясовано, що цикл сприяє розвитку у виконавця масштабного мислення, не лише завдяки відтворенню різних в жанрово-стилістичному плані п'єс, а й завдяки вибудовуванню цілісної драматургії циклу, сприяє вихованню витривалості бандуриста (цикл містить близько 50 хвилин музики), вдосконаленню виконавських навичок та загального рівня майстерності музиканта.

Таким чином, «Третій зошит подорожей» посідає важливе місце в педагогічному процесі, спрямованому на формування професійної компетентності сучасного академічного бандуриста, і стає важливим додатком до репертуару виконавця, збагачуючи арсенал його технічних та мистецьких знань.

Як можливу *перспективу дослідження* можна розглядати подальше вивчення впливу оригінальної композиторської творчості Л. Федорової-Коханської на формування музичної індивідуальності бандуриста. Крім цього, відкритим питанням є доцільність використання інструментального циклу «Третій зошит подорожей» як складової навчальних програм для студентів-магістрів та аспірантів музичних закладів вищої освіти, адже це може сприяти підвищенню якості музичної освіти та розширенню репертуарних можливостей молодих академічних бандуристів.

## ЛІТЕРАТУРА

- Березуцька, М. (2018). Репертуар сучасного ансамблю бандуристів: синтез народного і академічного. *Народознавчі зошити*, 2 (140), 502–306.
- Брояко, Н. Б., Водяний, Б. О. (2021). Бандурне виконавство у контексті трансформаційних процесів української народної інструментальної культури ХХ – початку ХХІ століть. У кн. *Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style: collective monograph*, pp. 73–96. Riga: Baltija Publishing. DOI : <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-4>
- Дмитрук, І. (2009) *Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Дружба, І. С. (2021). *Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет імені І. П. Котляревського, Харків.

- Дутчак, В. Г. (2005). Традиція ансамблевого виконавства на бандурі. У зб. *Традиція і національно-культурний поступ*, с. 172. Харків: НТУ «ХПІ».
- Дутчак, В., Карась, Г. (2023). Естрадні виміри сучасного бандурного мистецтва. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 44, 110–117.
- Задорожна, В.-В. (2024). Інструментальний цикл для бандури соло «Перший зошит подорожей» Людмили Федорової-Коханської: виконавський аспект. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 139, 222–232.
- Кузьмич, Я. (2011). Розвиток професійного бандурного мистецтва: тенденції, школи, композиторська творчість. *Вісник Житомирського державного університету. Педагогічні науки*, 60, 145–148.
- Лісняк, І. (2019). *Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.
- Мандзюк, Л. (2007). *Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків
- Москаленко, В. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. Київ: НМАУ.
- Ніколенко, О. (2011). *Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції*. (Автореф. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Панасюк, І. В. (2012). Формування української професійно-академічної бандурної школи у соціокультурному контексті. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*, 2, 59–64. URI <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/2229>
- Петринка, Х. (2023). Сучасне бандурне мистецтво як уособлення культурного коду українців. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, 49, 28–40. <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-05>
- Яницький, Т. Й. (2020). *Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури* (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

## REFERENCES

- Berezutska, M. (2018). Repertoire of modern bandura ensemble: Synthesis of folk and academic. *Ethnological notebooks*, 2 (140), 502–306 [in Ukrainian].

- Broiako, N. B., & Vodiani, B. O. (2021). Bandura performance in the context of transformational processes of Ukrainian folk instrumental culture of the 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries. In *Zinonii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style: collective monograph*, pp. 73–96. Riga: Baltija Publishing. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-171-8-4> [in Ukrainian].
- Dmytruk, I. (2009). Genre of transcription and its varieties in contemporary bandura art. (Extended abstract of PhD thesis). Lviv Mykola Lysenko National Academy of Music. Lviv [in Ukrainian].
- Druzha, I. S. (2021). Modern bandura art: composer's searches and performance perspectives. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Dutchak, V. H. (2005). Tradition of ensemble performance on the bandura. In *Tradition and national cultural progress*, p. 172. Kharkiv: NTU “KhPI” [in Ukrainian].
- Dutchak, V., & Karas, H. (2023). Pop dimensions of modern bandura art. *Ukrainian culture: past, present, ways of development*, 44, 110–117 [in Ukrainian].
- Kuzmych, Ya. (2011). Development of professional bandura art: Trends, schools, composer creativity. *Bulletin of Zhytomyr State University. Pedagogical Sciences*, 60, 145–148 [in Ukrainian].
- Lisniak, I. (2019). *Academic bandura art of Ukraine at the end of the 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries*. Kyiv: M. T. Rylsky Institute of Art, Folklore Studies and Ethnology of National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Mandziuk, L. (2007). *Ensemble performance creativity of a bandurist: artistic, psychological and pedagogical aspects*. (Extended abstract of PhD thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Moskalenko, V. (2013). *Lectures on musical interpretation*. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
- Nikolenko, O. (2011). *Original instrumental bandura creativity in terms of genre and style evolution*. (Extended abstract of PhD thesis). Lviv Mykola Lysenko National Academy of Music. Lviv [in Ukrainian].
- Panasiuk, I. V. (2012). Formation of the Ukrainian professional-academic bandura school in the socio-cultural context. *Scientific notes of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Series Art Studies*, 2, 59–64. URI <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/2229> [in Ukrainian].
- Petrynka, Kh. (2023). Modern bandura art as a personification of the cultural code of Ukrainians. *Scientific collections of the Lviv M. V. Lysenko National Academy of Music*, 49, 28–40. <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-49-05> [in Ukrainian].

- Yanytskyi, T. I. (2020). Theoretical foundations of the artistic arrangement of musical works for bandura. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Zadorozhna, V.-V. (2024). Instrumental cycle for solo bandura “The First Travel Notebook” by Liudmila Fedorova-Kohanska: Performance aspect. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 139, 222–232 [in Ukrainian].

***Vita-Viktoriiia Zadorozhna***

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music,  
postgraduate student, Senior teacher,  
the Bandura Department  
e-mail: vitazvm@gmail.com  
ORCID iD: 0009-0005-8748-4822

**“The Third Notebook of Travels”  
by Liudmyla Fedorova-Kohanska  
as an example of a bandurist’s concert repertoire**

***Statement of the problem.***

*One of the central problems faced by the modern bandura performer is the insufficient amount of current repertoire that would correspond to modern musical trends and, at the same time, the audience's preferences. In order to solve the problem of updating the repertoire of a modern bandura player, it is important to attract in the performance practice the works by modern Ukrainian composers. The article examines the instrumental cycle for solo bandura titled “The Third Notebook of Travels” by Ukrainian composer Liudmyla Fedorova-Kohanska. The focus is on identifying important artistic and technical principles that play a significant role in the professional development of modern academic bandura players.*

*The recent research and publications show that there is limited literature analyzing contemporary compositions for the bandura, particularly those by Liudmyla Fedorova-Kohanska. Prior research has primarily focused on traditional repertoires and techniques, leaving a gap in understanding the contribution of modern works to the evolution of bandura performance.*

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

*The study aims to determine the artistic and pedagogical significance of “The Third Notebook of Travels” within the context of the repertoire needs*

*of bandura players. By analyzing this cycle, the research seeks to highlight its impact on enhancing performance skills and its importance in the academic training of bandura musicians. The first scientific understanding of the cycle and its introduction into the musicological and, importantly, performance circulation determines the relevance and the novelty of the research topic. The study offers a novel perspective on the work's role in developing comprehensive musicianship of a bandura player, including technical proficiency and interpretative abilities. The study employs a detailed analytical approach, examining the musical structure, thematic development, and technical requirements of the cycle.*

**Results and conclusion.**

*The analysis reveals that performing “The Third Notebook of Travels” as an entire cycle is crucial for developing bandura players’ artistry. It enhances their technical skills, endurance, and large-scale musical thinking. The cycle’s diverse technical demands and expressive range make it an essential component of the modern bandura repertoire, fostering a deeper understanding of contemporary Ukrainian music. “The Third Notebook of Travels” by Liudmyla Fedorova-Kohanska significantly contributes to the professional growth of bandura players. Its inclusion in academic programs can enhance the pedagogical framework, providing students with challenging and enriching repertoire. This cycle not only advances technical skills but also cultivates interpretative depth and musical versatility.*

**Keywords:** *Liudmyla Fedorova-Kohanska; modern bandura repertoire; contemporary Ukrainian music; performance techniques; bandura playing technique.*

*Стаття надійшла до редакції 1 березня 2024 року*

УДК 780.616.41.071.2"20"  
DOI 10.34064/khnum1-7006

### **Аулова Анна Святославівна**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
аспірантка кафедри історії української та зарубіжної музики  
ORCID iD: 0000-0002-3646-9666  
e-mail: aulanny71@gmail.com

## **Новітні тенденції цимбального репертуару XXI століття**

*Цимбальне мистецтво сьогодні досягло нового етапу розвитку, який характеризується розробкою арсеналу розширених виконавських технік, що пов'язане з активним використанням технік композиції XX століття. Однак наразі цей пласт цимбального репертуару залишається майже невисвітленим. Метою цього дослідження є виявлення принципів втілення новітніх тенденцій розвитку цимбального репертуару в доробку композиторів XXI століття. Вперше в науковий обіг цимбалознавства вводиться поняття розширених виконавських технік та їх диференціація, а також у цьому ракурсі висвітлюються твори П. Махайдика, Дж. Хаффмана, Дж. Сео, Ф. ван Віка, які раніше не розглядалися музикознавцями. Історичний, компаративний, структурно-функціональний, виконавський методи дослідження дозволили виявити, що проаналізовані твори віддзеркалюють тенденції формування новітнього сольного та ансамблевого цимбального репертуару, типовими рисами якого стають значне урізноманітнення технік композиції, серед яких зустрічаємо алеаторику (Дж. Сео, Дж. Перейра), мікрохроматику (Дж. Сео), сонорику (Ф. ван Вік, Дж. Перейра), додекафонію (Дж. Перейра, Д. Лазарєв), та застосування арсеналу розширених виконавських технік, серед них – різні типи ударів, glissando, чергування пальчаток з різною обмоткою (всередині твору), заміна їх паличками від інших інструментів (ксилофона, маримби, дзвіночків), а також попередня preparatoція інструмента.*

**Ключові слова:** *музика XX–XXI століть; цимбали; цимбальний репертуар; виконавство; розширені виконавські техніки; музичний авангард; техніки композиції XX століття; preparatoція; новітні тенденції.*

### Постановка проблеми.

У музиці ХХ століття можна знайти лише поодинокі зразки авангардних творів за участю цимбалів у доробку таких композиторів, як Дьордь Куртаґ, Карлґайнц Штокгаузен, П'єр Булез, Пітер Етвош, хоча в них ми не спостерігаємо застосування розширених виконавських технік. Препарування цимбалів використовувалось епізодично, зокрема угорським композитором Ласло Сари (нар. 1940) у «Звуках для цимбалів» / «*Sounds for Cimbalom*» (1972), п'єсі із застосуванням прийомів мінімалізму, фіксованих висот і регістрів, завдяки побудові звуковисотності на основі всеінтервального акорду (серії), де цимбали звучать подібно до східних гонгів (McLay, 1982: 13).

Сьогодні цимбальне мистецтво переживає новий етап розвитку, визначальними рисами якого стають використання композиційних технік ХХ століття, а також розробка арсеналу розширених виконавських технік. Порівняно з іншими народними інструментами, цей етап збагачення цимбального репертуару починається пізніше і припадає переважно на ХХІ століття, коли з'являється ціла низка новаторських творів – і для цимбалів соло, і в поєднанні з іншими інструментами. Найбільш чисельними є ансамблеві твори, серед яких, зокрема, композиція «Плавлення, випаровування: Конденсаційна сублімація» / «*Melting, Vaporizing: Condensation Sublimation*» для віолончелі та цимбалів (2009) Джейсона Хаффмана; п'єса «“*DA CAPO*” із фрагментами фрагментів, створених В. А. Моцартом» / «“*DA CAPO*” mit Fragments aus W. A. Mozarts Fragmenten»<sup>1</sup> для ансамблю та цимбалів соло (2013–2014) Пітера Етвоша; «Квартет» / «*Kvarteto*» для кларнета, цимбалів, скрипки та віолончелі (2017) Адріана Демока; «...of blue, of green...» для кларнета, саксофона, цимбалів, акордеона, скрипки (2018–2019) Фріско ван Віка. Трапляються поодинокі оркестрові твори, зокрема, «Читаючи Малевича» / «*Reading Malevich*» (2017–2018) для оркестру за участю цимбалів Пітера Етвоша. Однак найбільш цікаві та новаторські звукові ідеї втілюються саме в сольному репертуарі, прикладом чого служать

---

<sup>1</sup> П. Етвош використав фрагменти ескізів тем із нотних зошитів В. А. Моцарта, які, в основному, не вилились у завершені композицій.

композиції «Вода прощає» / «*Water Forgives*» (2005; 2021) П. Махайдика, «Етюди» / «*Etudes*» (2012–2015) Джури Сео, «Фрагменти з Мікеланджело» / «*Michelangelo Fragments*» (2020) Джозефа Перейри, «Простір Етюдів» / «*Etudes spaces*» для цимбалів та електроніки (2023) Олексія Рибак, «Стани душі та тіла» / «*States of the Soul and the Body*» (2023) Данила Лазарева. Водночас, цей репертуар залишається маловідомим українським цимбалістам і майже не висвітлюється в наукових працях.

**Останні дослідження і публікації.** На сьогодні основна частина досліджень цимбального репертуару концентрується на традиції побутового (народного) музикування. Стаття Джесі Джонстона (Johnston, 2010) присвячена виконавській практиці ансамблів-бендів, фундаментом яких завжди виступають цимбали, що мають стародавнє коріння і не втрачають нині своєї актуальності у Чеській Республіці (зокрема, у Моравії). У статті Луїзи Тарі цимбали розглядаються в контексті виконавського стилю сільських та міських циганських музикантів (Tari, 2012). У роботах П. Обуха, Й. Чевели та Л. Колачковської (Obuch, 2017; Čevela, 2020; Kolačková, 2023) висвітлюється ансамблева традиція Білих Карпат, Праги, Брно та Братислави.

Серед найбільш ґрунтовних досліджень авангардного цимбального репертуару ХХ століття відзначимо дисертацію Р. Мура, який розглядає цілий ряд творів – від Ф. Ліста, К. Дебюссі, І. Стравінського, З. Кодая, Б. Бартока до другої хвилі авангарду і саундтреків для кінострічок (Moore, 2018). В «Уламках» / «*Splinters*» (1973) для цимбалів соло Д. Куртаґа він вказує на використання неповної, 11-тонової, серії та риси пуантилізму у другій частині твору (Moore, 2018: 116); в іншому творі Д. Куртаґа, «Сцени з роману» / «*Scenes from a Novel*», написаному для скрипки, сопрано, контрабаса та цимбалів на 14 віршованих фрагментів, Р. Мур відзначає застосування «псевдододекафонії» (там само: 120). У «Карре» / «*Carré*» (1959–60), композиції К. Штокгаузена для великого оркестру у складі 80 музикантів і хору, де звуковисотність побудована на двох хроматичних шкалах, висхідній та низхідній, є партія цимбалів соло у групі «Оркестр 3» (там само: 145). У доробку П'єра Булеза Р. Мур

виділяє два твори за участю цимбалів: перший з них – «Вибух / Багатократний» / «*Éclat / Multiples*» (1970) для камерного оркестру – оснований на «контрольованій випадковості»; другий – «Відповіді» / «*Répons*» (1985) для шести солістів, оркестру та електроніки у реальному часі використовує так звану «живу електроніку». Межує із XXI століттям концерт для цимбалів з оркестром «Психокосмос» / «*Psychokosmos*» (1999) Пітера Етвоша, у якому дослідник відзначає використання додекафонії (там само: 156).

Окремий розділ дослідження Р. Мура присвячений саундтрекам до кінофільмів, написаним за участю цимбалів, серед яких є і ряд композицій, створених у XXI столітті. За спостереженням автора, у кінематографі цимбали застосовуються композиторами у сценах «потоїбччя», «напруження», в моменти «жаху», «зміни часу та місця»<sup>2</sup> (там само: 162). При цьому дослідник не торкається поняття розширених виконавських технік.

Джошуа Вебстер (Webster, 2013) не тільки розглядає наявні розширені техніки ледь не вперше у цимбалознавстві, але й розкриває процес розробки нових, які народжуються у його співпраці із сучасними композиторами та виконавцями (твори, написані протягом 2012–2013 років). Іншим важливим аспектом цього дослідження є розширення уяви про географію розповсюдження цимбального виконавства і його новаторського репертуару, створеного в різних країнах, зокрема Австралії, Угорщині, Італії. Так, одним з найцікавіших зразків у сфері просторових пошуків є «Дует для цимбалів і

---

<sup>2</sup> Серед зразків XXI століття Р. Мур розглядає саундтреки до к/ф «Золотий компас» / «*The Golden Compass*» (2007), «Дивовижна історія Бенджаміна Баттона» / «*The Curious Case of Benjamin Button*» (2008) та наводить низку прикладів використання цимбалів у кіномузиці. Так, Ганс Ціммер разом із співавторкою Лізою Джерард написав саундтрек до фільму «Гладиатор» / «*Gladiator*» (2000) для великого оркестру, сопрано соло, хору та цимбалів. Е. Говард Шор використовує цимбали у всіх трьох фільмах «Володаря перснів» / «*The Lord of the Rings*» (2001–2003), даючи таке визначення створюваного ними образу: «святкова радість та чарівна невинність», «символ батьківщини хоббітів» (Moore, 2018: 162). Александр Депла застосував цимбали в саундтреку до стрічки «Готель Гранд Будапешт» / «*The Grand Budapest Hotel*» (2014) (там само).

сходів» / «*Duet for Cymbalom and Stairwell*» (2012), створений Джошуа Вебстером у співпраці із сучасним австралійським композитором Френсісом Мейсом, де нетрадиційно використовуються конкретні просторові елементи (Webster, 2013: 43). В іншому творі, що розглядається, «Телескоп мутанта» / «*Mutant Telescope*» (2012) Крістофера де Грута відбувається зміна пальцяток (із середньою обмоткою) на палички від маримби (обмотані пряжею), палички від ксилофона, китайські пальцятки «янцинь»). Застосовуються також прийоми *glissando* двома руками почергово по струнах цимбалів за допомогою нігтів, гра *pizzicato* нігтями, акорди кінчиками пальців / *pluck-flesh* (Webster, 2013: 91), використовується техніка «*buzz roll*», гра гумовими молоточками із природним відскакуванням від струни (там само: 89–90), гра двома пальцятками в одній руці, як на маримбі, гра кластерів долонями (там само: 94). Крім того, є «ефект сирени» – шкрябання монеткою по струні вгору та вниз, завдяки чому утворюються обертонові призвуки (там само: 96). В «*Erre L'Otmito*» (2012) Джошуа Вебстер разом з Елізабет Боні досліджують такі прийоми гри, як гра на неналаштованих ділянках струн (між підставкою та кілками, їх звучання може відрізнятись на чверть тону), *glissando* нігтями, гра двома пальцятками в одній руці, гра за допомогою підручних матеріалів (папір, картон, гума, метал), картонним тубусом (що дає наповнене звучання, особливо на басових струнах), пластиковими дисками, смичком. Крім того, застосовується препаратія за допомогою смужок паперу (там само: 101). В «Ізоляції» / «*Isolation*» (2012) Золтана Селлесі для дуету цимбалів та магнітофону (запис препаративаних цимбалів) (там само: 121) застосовуються різноманітні способи препаратії: за допомогою прищіпок для одягу між струнами (там само: 124), стрічок паперу (там само: 125), використання гвинтиків, аналогічно до препарування фортепіано у Дж. Кейджа (там само: 126). Додатково вживаються флажолети і кластери долонями (там само: 143). Незважаючи на розмаїття експериментів, представлених у роботі Дж. Вебстера, у більшості названі твори залишаються маловиконуваними і поки що не стали вагомою частиною репертуару цимбалістів.

Серед вітчизняних джерел, у яких висвітлюються зразки новітнього репертуару, відзначимо дисертацію О. Юрченко, де згадано твір Віктора Теличка – «ASH\_Rock» для цимбалів та струнного оркестру як написаний у додекафонній техніці (Юрченко, 2015: 89). Однак у ньому використовується не 12-тонова серія, а шестизвучна тема, у процесі варіювання якої принцип неповторюваності руйнується. Фактично в першому розділі (*Andante*, тт. 1–25) можна говорити лише про вільно трактовану 12-тоновість.

У свою чергу, М. Кужба розглядає Сюїту Д. Лазарева «Стани душі та тіла» (2023) як експериментальний твір з «нетиповими способами» звукоутворення, указуючи на його приналежність до тенденції використовувати в якості такого способу «підготовлені цимбали» (Кужба, 2023: 62). Остання теза має суперечливий вигляд, адже власне препаратія<sup>3</sup> використовується у творі тільки двічі (застосування металевих ланцюжків та аркушів тонкої фольги), а решта прийомів, які реалізуються за допомогою додаткових пристосувань (наприклад, пластикових паличок від дзвіночків), під це визначення не потрапляє. Отже, існує необхідність ґрунтовного аналізу, уточнення і диференціації прийомів розширених виконавських технік.

**Метою цього дослідження** є виявлення принципів втілення новітніх тенденцій розвитку цимбального репертуару в доробку композиторів ХХІ століття.

**Методи дослідження:**

- *історичний* – для аналізу розвитку цимбального репертуару в музиці ХХ–ХХІ століть;
- *компаративний* – для зіставлення різних композицій з точки зору їх новаторства;

---

<sup>3</sup> Нагадаємо, що препаратований інструмент – це інструмент, «звук якого приглушено об'єктами, які безпосередньо впливають на акустичні властивості струн». Деякі предмети для препаратії «вставляються заздалегідь (тобто підготовлюються) і залишаються на місці протягом твору», інші «вставляються час від часу» (Vaes, 2009: 77). Деякі дослідники взагалі не розглядають препаратію як частину арсеналу розширених технік, «оскільки змінюється сам інструмент, а не прийоми гри на ньому» (Kwok, 2018: 2).

- *виконавський* – для виявлення специфіки прийомів гри, для структуризації цих прийомів;
- *структурно-функціональний* – для визначення особливостей побудови творів, техніки композиції, ролі виконавських прийомів.

### **Виклад основного матеріалу.**

Поєднання різноманітних технік композиції з нетрадиційними прийомами гри переважає в новітньому сольному та камерно-ансамблевому репертуарі для цимбалів, про що свідчать композиції П. Махайдика, Дж. Хаффмана, Дж. Сео, Ф. ван Віка, Д. Лазарева, написані в період 2005–2023 років. Окрім Сюїти Д. Лазарева, ці твори не вивчаються ані в зарубіжних, ані в українських дослідженнях.

У творі «Вода прощає» / «*Water Forgives*» для цимбалів соло (2005; 2021) словацького композитора Пітера Махайдика використано розширені техніки, спрямовані на втілення звукообразу води. У редакції 2005 року<sup>4</sup> використано гру *pizzicato* лівою рукою, у той час як права стукає чарочкою по мисці з водою, після чого ллє воду у мисочку, імітуючи звук водоспаду. Також застосовується *glissando* пучками двох великих пальців вздовж струни в протилежні боки. Серед найбільш оригінальних прийомів слід відзначити гру за допомогою двох скляних келихів (один келих б'є по другому, який лежить на струні), що звучить ніби флажолети, але більш дзвінкі. На завершення композитор вводить додатковий прийом, який уже виходить за рамки гри на цимбалах, – це гра келихами один по одному в пові-трі для ефекту дзвонів. У редакції партитури 2021 року композитор використовує такі прийоми: *glissando* нігтями по струні зліва напра-во, *glissando* за допомогою переміщення кінчика пальця з одного боку струни на другий, гра пальцяткою та

---

<sup>4</sup> Вперше твір «Вода прощає» / «*Water Forgives*» прозвучав у Берліні 19 червня 2005 року у виконанні цимбалістки Еніко Гінзері (Machajdík, 2010). У процесі виконання було задіяно два кришталеві келихи, одну скляну чарку та залізну мисочку з водою. У редакції 2021 року цей інструментарій було вилучено (Machajdík, 2005, rev. 2021).

*pizzicato* одночасно (по три голоси), а наприкінці твору замість гри келихами по струнах вводить гру чотирма пальцятками.

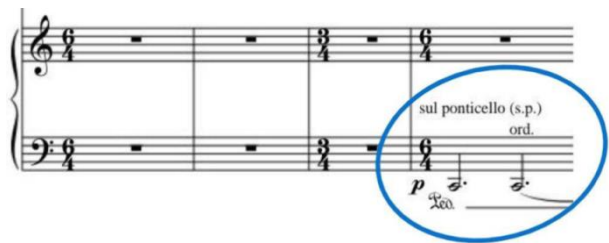
У творі «Плавлення, випаровування: Конденсаційна сублимація» / «*Melting, Vaporizing: Condensation Sublimation*» для віолончелі та цимбалів Джейсона Хаффмана (Huffman, 2009) використовуються окремі новітні прийоми і препарация (Приклад 1). Зокрема, композитор вводить гру *sul ponticello* в поєднанні з *pizzicato*. Воно повинно звучати якомога ближче до підставки (або на ній) і при цьому давати помітну висоту звуку. У другій і третій частинах використовується металева в'язальна спиця достатньої довжини, щоб покрити діапазон у дві з половиною октави. Спиця надягається між струнами *Fis* та *h<sup>1</sup>* (вістря між двома струнами верхньої ноти), притлумлюючи окремі тони (*e<sup>1</sup>*, *g<sup>1</sup>*) в першій октаві, які будуть звучати в мелодичному контрапункті до партії віолончелі.

**Приклад 1.** Джейсон Хаффман «Плавлення, випаровування:  
Конденсаційна сублимація»

**I частина**

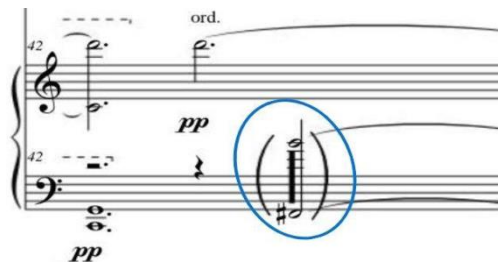
Гра *sul ponticello*.

Повинно звучати якомога ближче до підставки або на ній, але при цьому давати помітну висоту звуку



**II частина**

Використання металевої в'язальної спиці



В «Етюдах» / «*Etudes*» Джурі Сео для цимбалів соло (Juri Seo, 2012 & 2015), присвячених Ніку Толле, використовується гра різними пальцятками (із щільною, вільною обмоткою, деревком без обмотки), гліссандування нігтями вгору та вниз по всіх струнах інструмента, скордатура (Приклад 2).

**Приклад 2.** Джурі Сео. «Етюди», прийоми гри

**I частина.** Використання скордатури для всього твору: «Налаштуйте С, Сіс, d на 1/4 тону вище». Грати пальцятками із щільною обмоткою.

Scordature for the entire piece:  
Tune C2, C#2, D2 1/4 tone higher.  
Resulting notes as follows.  
(quartertone accidentals omitted for gliss.)

*ff*  
Red.

**II частина.** Гра медіаторами у двох руках.

quick transition  
no silence in between

*ff*

plenum

*fff*

plenum

**II частина.** Швидке бокове *glissando* (*sideway glissando*) за допомогою двох

fast  
sideway  
gliss.

медіаторів, медіатор у правій руці робить швидкі *glissandi* вздовж струни, а в лівій – по струнах вниз.

#### IV частина.

Гра пальцятками без обмотки.  
Демферні, випадкові патерни

64 l.v. all notes

*fff ad libitum* *p* emerge out of resonance

damper, random renewing patterns

Цимбали налаштовують на чверть тону вище, що дає ефект розлагодженого строю. Застосовується гра двома медіаторами, а глісандування нігтями є в кожній частині. Композиційна техніка демонструє ознаки алеаторики та мікрохроматики.

У композиції «...of blue, of green...» Фріско ван Віка (Wijck, 2018 / 2019)<sup>5</sup> для кларнета, саксофона, цимбалів, акордеона, скрипки використовується цікавий сонорний ефект змішування звучання цимбалів зі звуком препарованого кларнета (т. 167). Необхідно обережно вдарити однією долонею по нижніх струнах інструмента, а другою по середніх, викликаючи хроматичний резонанс, імітуючи звук низького кластера на фортепіано (*imitating the sound of a low cluster on the piano*), щоб цимбали злилися з тоном препарованого бас-кларнета.

У «Фрагментах з Мікеланджело» / «*Michelangelo Fragments*» (2020) Джозефа Перейри<sup>6</sup> застосовано величезний спектр прийомів розширеної техніки гри, зокрема *pizzicato*, притискання струни пальцяткою, флажолети, *glissando* по струнах зворотною стороною палички від маримби, *glissando* двома руками вгору та вниз за допомогою нігтів (Приклад 3). Як і Джурі Сео, Джозеф Перейра використовує зміни дерев'яних пальчаток (зі щільною, вільною обмоткою, без намотування), а також замінює їх на спеціально сконструйовані металеві (з держаклом від стандартних) та на палички від маримби. Використано перкусійну пальцеву техніку. Один з найцікавіших

<sup>5</sup> Партитура датована автором таким чином: November 2018 / January–2019, revision May 2019.

<sup>6</sup> Прем'єра твору відбулася 7 червня 2020 року шляхом трансляції онлайн через *Zoom*. Твір прозвучав у виконанні Честера Інгландера (Pereira, 2020: 2).

прийомів – *glissando* із притисканням за допомогою зворотної сторони паличок від маримби, що композитор називає імітацією уламків скла (*likes hards of glass*). У четвертій частині циклу є риси сонорики, шоста містить ознаки алеаторики та вільної 12-тоновості, також використовуються кластери.

**Приклад 3.** Джозеф Перейра. «Фрагменти з Мікеланджело», прийоми гри

### III частина.

Гра (дерев'яними) пальцятками без обмотки. Без педалі



### IV частина.

Гра паличками від маримби (середніми), *glissando* виконується по звичайній ігровій зоні, вздовж тих самих перехрещень струн

**Scorrevole, velato** ♩ = 90

Marimba Mallets (Medium)  
Always alternating hands

*Glissando sempre*

*mp* *poco* *p* *p* *m*

*ped.* *ped.*

All glissing is not chromatic and should be executed by dragging the mallet on the normal playing area, along the same bridged strings.

**IV частина.** *Glissandi* виконуються паличками від маримби; накладаючись один на одного, вони додають більшого тиску на удари, сповільнюючи їх.

29

♩ = 110

Overlapping glisses long and very full sound adding more pressure for beats as slowing down.

*ff*

*Rall. sempre*

**Участина.**

Гра вперед-назад  
кінчиками пальців  
і нігтями,  
приблизно  
вловлюючи  
позначені «високі  
тони»

**Incalzando** ♩ = 114

With Fingers

*mp*

*Sweeping back and forth with fingertips and nails approximately catching indicated 'high pitches'.*

*mp*

**Ped sempre**

Втілення новітніх тенденцій демонструє і Сюїта для цимбалів соло «Стани душі та тіла» (2023) молодого харківського композитора Данила Лазарева. Ідея звернутися до написання твору для цимбалів з'явилася тому, що цей інструмент подобався композитору ще з дитинства своєю автентичністю, унікальністю і схожістю його тембру зі східними інструментами. За словами автора, він хотів втілити звукові ідеї, які раніше не використовувалися в цимбальній музиці, зокрема додекафонну техніку та препарацию інструмента (Лазарев, 2023 а). Утім, звернення до додекафонії відсилає до досвіду Пітера Етвоша та Дьордя Куртага, а з погляду застосування розширених технік, сюїта Д. Лазарева демонструє зв'язок із прийомами гри, які вже застосовувались раніше у творах Дж. Сео, Дж. Перейри, Ф. ван Віка.

Сюїта написана у вигляді чотиричастинного циклу, організованого за принципом контрасту. Програма сюїти пов'язана з ідеєю душі та її взаємозв'язку з тілесністю, чому відповідає назва «Стани душі та тіла». Однак, за Аристотелем, згідно його трактату «Про душу», душа – це свідоцтво завершеності тіла, душа не може

існувати сама по собі: «Звідси справедлива думка, що душа не може бути без тіла, а вона не є тілом; це не тіло, а щось відносно тіла. Тому вона в тілі, і тілі певного роду» (On the Soul by Aristotle, 350 B.C.E.: Book II, Part 2), у той час як для Д. Лазарева душа є первопричиною думки і життя (Лазарев, 2023 b: 2).

Кожна з частин дійсно може асоціюватися з різноманітними станами душі й тіла. Музика першої частини втілює спочатку лірико-медитативний, а згодом – напружений душевний стан, яким відповідає назва цієї частини – «Роздуми». Друга частина абсолютно протилежна першій та асоціюється з образами руху, неначе людина перебуває в нескінченній гонитві, що повністю відображає назва «Рухи». Третя частина сповнена загадковості й невизначеності, вона знов втілює лірико-медитативний образ, чому відповідає назва «Питання». У свою чергу, назва «Мінливості» передає контрасти станів, змінність музичного руху у фінальній частині.

Протиставлення душевних і тілесних станів можна зрозуміти як втілення двох протилежних інтенцій, що визначають буття людини. «Душа» – раціональне, емоційне, духовне; «тіло» – приземлене та конкретне, пов'язане з дією та рухом. Вияв раціонального можна вбачати в закономірностях додекафонії (що задіяна у всіх часинах), а тілесного – у самому тембрі цимбалів, у красі і розмаїтті звучання та прийомів гри. За таким принципом, першу і третю частини можна розглядати як відтворення проявів духовного і певних душевних станів, а другу й четверту сприймати як різні виміри станів тіла.

Перша частина, «Роздуми», написана у тричастинній репризній формі з варійованою репризою. Вона побудована за принципами додекафонної техніки, із двоколіїним<sup>7</sup> поліфонічним викладом серії. В основі першої частини лежить серія, ключовим інтервалом якої можна визначити висхідну малу сексту, з якої починається прима (Pc), втілюючи ліричний настрій частини (Приклад 4). Інтервальні

---

<sup>7</sup> Це одночасне проведення двох форм серії. Не плутати із «двоголосним», коли тони однієї серійної форми розподіляються між двома голосами.

співвідношення, а особливо комбінація тритонів, зумовлюють напругу, тривожність і певну невизначеність.

**Приклад 4.** Д. Лазарев, Сюїта для цимбалів соло  
«Стани душі та тіла», перша частина «Роздуми», прима серії ( $P_c$ )



У першому розділі (*Largo*) відбувається чотири двоколіїних проведення серійного ряду ( $P_c, I_c, R_c, RI_a$ ). Подібно до першого, у другому розділі (*Andante*, т. 9) – двоколіїний виклад, усього відтворюється 12 транспозицій ( $R_a, P_b, P_d, P_f, R_f, I_{es}, RI_e, R_d, I_{as}, RI_b, I_b, P_b$ ). Реприза (*Largo*, тт. 23–31) точно не повторює перший розділ, а має варіантний характер. Порівняно з експозицією, активніше залучається регістровий контраст і відбувається метроритмічний зсув, що ускладнює інтонаційну структуру. Усього в репрізі утворюється три двоколіїних пари – на дві більше, ніж в експозиції.

Друга частина, «Рухи», написана у контрастній двочастинній формі. За функцією у циклі вона наближується до скерцо. Їй притаманні швидкий темп, гострота ритміки, строкатість музичної тканини. Композитор вводить нову серію (Приклад 5), яка, на відміну від серії першої частини, характеризується відсутністю гострих тритонів, при цьому переважають секунди, терції та сексти. Скерцозність втілюється у примхливих контрастах, змінах напрямів руху, а також у метриці, побудованій на чергуванні розмірів  $2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 3/4+1/8, 2/4+1/8$ .

**Приклад 5.** Д. Лазарев. Сюїта для цимбалів соло  
«Стани душі та тіла», друга частина «Рухи»,  $P_{ais}$



У першому розділі (*Poco presto*) відбувається сім проведеннь серійних рядів ( $P_{fis}, RI_{fis}, P_f, R_{gis}, P_b, RI_f, I_{gis}$ ). У другому розділі

(*Allegro moderato*) проводиться вісім транспозицій серії ( $RI_g, I_e, R_b, P_{ais}, RI_d, I_{ais}, RI_a, I_f$ ). Обидва розділи побудовані на одноколіїному викладі, майже у всіх регістрах використовуються стрибки. У другому розділі (*Allegro moderato*, т. 27) відбувається зміна темпу, ритмічний пульс залишається приблизно тим самим, але через зміну темпу виникає відчуття уповільнення. У розділі використовується вісім форм серії ( $RI_g, I_e, R_b, P_{ais}, RI_d, I_{ais}, RI_a, I_f$ ).

*Третя частина*, «Питання» (*Andantino*), написана у тричастинній репризній формі, вона виконує роль ліричного інтермецо, помітно контрастуючи з першою та другою частинами за настроєм, темпом і тембровим різнобарв'ям. Уперше композитор розпочинає частину з незавершеної 12-тонової серії (Приклад б). Відбувається одноколіїний виклад серійних рядів у доволі широкому розташуванні, що забезпечує регістру різноманітність.

**Приклад 6.** Д. Лазарев. Сюїта для цимбалів соло  
«Стани душі та тіла», третя частина «Питання», серія  $P_{dis}$



Усього звучить 16 транспозицій серії в усіх основних формах ( $P_{dis}, I_{dis}, R_{dis}, I_e, R_d, RI_e, P_d, RI_{dis}, P_c, R_g, P_e, R_b, P_a, R_{gis}, P_{gis}, RI_{cis}$ ). Частина має три розділи, перший та другий схожі між собою за структурою, а середній відрізняється завдяки новим прийомам гри.

*Четверта частина*, «Мінливості», написана у формі рондо з ознаками тричастинності та втілює ідею постійної зміни настроїв, швидкоплинності руху; вона містить п'ять внутрішніх контрастів. Тут використовується одноколіїний виклад серії (Приклад 7) у 34 транспозиціях ( $P_c, RI_c, P_e, RI_{gis}, P_{cis}, RI_b, P_g, RI_f, RI_d, RI_e, P_{ais}, RI_d, I_{dis}, RI_{dis}, P_f, RI_g, P_b, P_d, RI_{ais}, P_{fis}, RI_{fis}, P_{dis}, RI_a, RI_a, P_c, RI_c, I_{gis}, RI_{cis}, RI_b, R_e, I_f, R_{gis}, I_e, R_{ais}$ ). Серія фіналу відкривається інтервалом малої сексти і надалі використовується комбінація тритонів, секунд, великих терцій, збільшених секунд.



сурдини. Тембр цимбалів перетворюється на «синтетичний», «іграшковий», схожий на той, що досягається грою з підкладанням тканини. Власне, у початковій версії Сюїти дійсно використовувалась тканина, яка згодом була замінена композитором через виконавські труднощі. Крім використання різних пальчаток, у цій частині вводиться цілий спектр прийомів розширеної техніки гри – це *glissando* нігтем вздовж струн бунта з обмоткою, *glissando* за допомогою удару пальчаткою по струні та ведення гітарного слайда за стрілкою по бунту струн, гра *pizzicato*.

Четверта частина грається пальчатками з вільною обмоткою, а також між струнами прокладається фольга (спеціальне позначення *foil*), яка лежить там протягом усього твору і вібрує при звуковидобуванні. Завдяки фользі звук стає чарівним, повітряним та мрійливим, мінливим, наче шелест вітру, що постійно змінює напрям. У цій частині використовуються також гра флажолетами, гра з одночасним глушінням струн бунта пальчаткою, *pizzicato*, гра звичайним ударом.

### **Висновки.**

Здійснений аналіз дозволяє дійти висновку, що в сучасних творах використовуються, по-перше, традиційні прийоми звуковидобування, такі як гра флажолетами, гра звичайним ударом, *pizzicato*, *glissando* нігтем пальця вздовж струн бунта з обмоткою, гра флажолетами та *glissando* нігтями. Їх ми спостерігаємо в усіх розглянутих композиціях.

По-друге, активно застосовуються *розширені прийоми гри*, до яких можна віднести:

- *glissando* за допомогою удару пальчаткою по струні та ведення гітарного слайда за стрілкою по бунту струн (Д. Лазарев);
- *glissando* по струнах із притисканням зворотною стороною палички від маримби (Дж. Перейра);
- *glissando* нігтями, двома руками вгору та вниз (Дж. Сео);
- перкусійну пальцеву техніку (Дж. Перейра);
- імітацію низьких кластерів фортепіано, а саме, удари долонями по струнах (Ф. ван Вік);
- гру двома келихами по струнах (П. Махайдик);

- биття келихом по іншому келиху, який лежить на струні (П. Махайдик);

- гру *pizzicato* лівою рукою, у той час як права стукає чаркою по мисочці з водою, а потім наливає воду в мисочку (П. Махайдик).

Спільною рисою композицій новітнього цимбального репертуару є активна зміна різних типів пальчаток протягом одного твору, а подекуди і в середині частини, а також їх чергування із паличками від інших інструментів (маримба, дзвіночки, ксилофон), що можна розглядати як частину арсеналу розширених виконавських технік. Так, у творах Дж. Сео, Дж. Перейри та Д. Лазарева передбачається гра паличками від маримби, гра пластиковими паличками від оркестрових дзвіночків. Не так часто використовується препарування інструмента: Дж. Хаффман залучає з цією метою металеву спицю, а Д. Лазарев – два ланцюжки та фольгу.

Серед технік композиції зустрічаємо алеаторику (Дж. Сео, Дж. Перейра), мікрохроматику (Дж. Сео), сонорику (Ф. ван Вік, Дж. Перейра), додекафонію (Дж. Перейра, Д. Лазарев).

Таким чином, твори Дж. Хаффмана, Дж. Перейри, Дж. Сео, Ф. ван Віка, Д. Лазарева віддзеркалюють тенденції формування новітнього сольного та ансамблевого цимбального репертуару, типовими рисами якого стають значне урізноманітнення технік композиції та застосування арсеналу розширених виконавських технік, насамперед, чергування пальчаток (з різною обмоткою) з іншими паличками та препарація інструмента.

Серед *перспектив* цього дослідження – створення типології розширених виконавських технік, вивчення жанрової палітри новітнього ансамблевого й оркестрового репертуару за участю цимбалів з огляду на новаторські тенденції його розвитку.

## ЛІТЕРАТУРА

Кужба, М. Д. (2023). *Цимбальний всесвіт: стильові виміри сучасної творчості*. (Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту... д-ра мистецтва). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

- Лазарев, Д. (2023 а). Інтерв'ю з композитором Данилом Лазаревим. (А. Аулова, особисте спілкування, 3 серпня 2023). [https://youtu.be/tbLC\\_teftww?si=ADFAcFcxVpK5SN2u](https://youtu.be/tbLC_teftww?si=ADFAcFcxVpK5SN2u)
- Лазарев, Д. (2023 б). «Стани душі та тіла» Сюїта для цимбалів соло. (Партитура, рукопис). Харків.
- Юрченко, О. П. (2015). *Жанрово-стильові засади професійного цимбального мистецтва України*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Когляревського. Харків.
- Čevela, J. (2020). Contemporary tendencies of cimbalom music bands in the Uherské Hradiště area. *Narodopisna Revue (Journal of Ethnology)*, 4, 297–305. ISSN 08628351.
- Huffman, J. M. (2009). Melting, Vaporizing: Condensation Sublimation. 3 Coincident Sounding Phase Transitions for Violoncello and Cimbalom. (Score). <http://jsnfmn.net/media/music/compositions/melting-vaporizing-condensation-sublimation/>
- Johnston, J. A. (2010). The cimbál (cimbalom) and folk music in Moravian Slovakia and Valachia. *Journal of the American Musical Instrument Society*, 36,78–117. ISSN 03623300.
- Juri Seo. (2012 & 2015). «Études» for solo cimbalom. (Score). [https://issuu.com/juriseo/docs/cimbalom\\_121815?utm\\_medium=referral&utm\\_source=www.juriseomusic.com](https://issuu.com/juriseo/docs/cimbalom_121815?utm_medium=referral&utm_source=www.juriseomusic.com)
- Kolačková, L. (2023). Folk Dance, City, and Life style (using an example of Prague, Brno and Bratislava). *Narodopisna Revue (Journal of Ethnology)*, 33 (1), 18–32.
- Kwok, S. (2018). *Breaking the Sound Barriers: Extended Techniques and New Timbres for the Developing Violist*. (D.M.A. thesis). The University of British Columbia. Vancouver.
- Machajdík, P. (2005, rev. 2021). Water Forgives. Solo Cimbalom. (Perusal score). [https://www.machajdik.com/uploads/1/0/9/3/10931989/water\\_forgives\\_\\_\\_\\_perusal.pdf](https://www.machajdik.com/uploads/1/0/9/3/10931989/water_forgives____perusal.pdf)
- McLay, M. (1982). Experimental Music in Hungary: The New Music Studio. *Contact: A Journal for Contemporary Music (1971–1990)*, 24, 11–17. <https://doi.org/10.25602/GOLD.cj.v0i24.1194>
- Moore, R. L. (2018). *The Hungarian Cimbalom: History and Evolution*. (PhD diss.). York University Toronto. Toronto, Ontario, Canada.
- Obuch, P. (2017). Aerophones in folk ensemble music in White Carpathians. *Narodopisna Revue (Journal of Ethnology)*, 1, 13–35. ISSN 08628351.

- On the Soul, by Aristotle, written 350 B.C.E. (Translated by J. A. Smith). *The Internet Classics Archive, MIT*, <http://classics.mit.edu/Aristotle/soul.2.ii.html>
- Pereira, J. (2020). Michelangelo Fragments for solo Cimbalom. (Score). <https://josephpereiramusic.com/works/michelangelo-fragments/>
- Peter Machajdík (2010). Water Forgives (cimbalom: Eniko Ginzery). (Video). [https://www.youtube.com/watch?v=fOs\\_Eo1bqlQ](https://www.youtube.com/watch?v=fOs_Eo1bqlQ)
- Tari, L. (2012). Vocal- and/or Instrumental Music? Some Remarks to the Performance Style of Village- and Town Gypsy Musicians. In *Musical Traditions. Discovery, Inquiry, Interpretation, and Application. XXVI European Seminar in Ethnomusicology. HAS RCH (Research Centre for Humanities)*. Pál Richter (ed.), pp. 217–236. Budapest: Institute of Musicology.
- Vaes, L. P. F. (2009). *Extended piano techniques: in theory, history and performance*. (Doctoral thesis). Leiden University. Leiden, the Netherlands.
- Webster, J. (2013). *Creating and Performing New Australian Works on the Hungarian Concert Cimbalom*. (PhD diss.). Edith Cowan University. Joondalup, Western Australia. <https://ro.ecu.edu.au/theses/614>
- Wijck, F. V. (2018/2019). «...of blue, of green...» for clarinet/bass clarinet, soprano saxophone, cimbalom, accordion, violin. (Score). (©V.F.W, Rotterdam, November 2018 / January–2019, revision May 2019), [https://issuu.com/frisovanwijck/docs/of\\_blue\\_of\\_green\\_revision\\_final](https://issuu.com/frisovanwijck/docs/of_blue_of_green_revision_final)

## REFERENCES

- Čevela, J. (2020). Contemporary tendencies of cimbalom music bands in the Uherské Hradiště area. *Narodopisna Revue (Journal of Ethnology)*, 4, 297–305. ISSN 08628351 [in English].
- Huffman, J. M. (2009). Melting, Vaporizing: Condensation Sublimation. 3 Coincident Sounding Phase Transitions for Violoncello and Cimbalom. (Score). <http://jsnfm.net/media/music/compositions/melting-vaporizing-condensation-sublimation/> [in English].
- Johnston, J. A. (2010). The cimbál (cimbalom) and folk music in Moravian Slovakia and Valachia. *Journal of the American Musical Instrument Society*, 36, 78–117. ISSN 03623300 [in English].
- Juri Seo. (2012 & 2015). «Études» for solo cimbalom. (Score). [https://issuu.com/juriseo/docs/cimbalom\\_121815?utm\\_medium=referral&utm\\_source=www.juriseomusic.com](https://issuu.com/juriseo/docs/cimbalom_121815?utm_medium=referral&utm_source=www.juriseomusic.com) [in English].

- Kolačková, L. (2023). Folk Dance, City, and Life style (using an example of Prague, Brno and Bratislava). *Narodopisna Revue (Journal of Ethnology)*, 33 (1), 18–32 [in English].
- Kuzhba, M. D. (2023). *Cymbal universe: Stylistic dimensions of contemporary creativity*. (D.M.A. thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Kwok, S. (2018). *Breaking the Sound Barriers: Extended Techniques and New Timbres for the Developing Violist*. (D.M.A. thesis). The University of British Columbia. Vancouver [in English].
- Lazarev, D. (2023 a). Interview with the composer Danylo Lazarev. (A. Aulova, personal communication, August 3, 2023). [https://youtu.be/tbLC\\_teftww?si=ADFAcFcxVpK5SN2u](https://youtu.be/tbLC_teftww?si=ADFAcFcxVpK5SN2u) [in Ukrainian].
- Lazarev, D. (2023 b). “*States of mind and body*”. *Suite for solo cimbalom*. (Score, manuscript). Kharkiv [in Ukrainian].
- Machajdík, P. (2005, rev. 2021). Water Forgives. Solo Cimbalom. (Perusal score). [https://www.machajdik.com/uploads/1/0/9/3/10931989/water\\_forgives\\_\\_\\_\\_perusal.pdf](https://www.machajdik.com/uploads/1/0/9/3/10931989/water_forgives____perusal.pdf) [in English].
- McLay, M. (1982). Experimental Music in Hungary: The New Music Studio. *Contact: A Journal for Contemporary Music (1971–1990)*, 24, 11–17. <https://doi.org/10.25602/GOLD.cj.v0i24.1194> [in English].
- Moore, R. L. (2018). *The Hungarian Cimbalom: History and Evolution*. (PhD diss.). York University Toronto. Toronto, Ontario, Canada [in English].
- Obuch, P. (2017). Aerophones in folk ensemble music in White Carpathians. *Narodopisna Revue (Journal of Ethnology)*, 1, 13–35. ISSN 08628351 [in English].
- On the Soul, by Aristotle, written 350 B.C.E. (Translated by J. A. Smith). *The Internet Classics Archive, MIT*, <http://classics.mit.edu/Aristotle/soul.2.ii.html> [in English].
- Pereira, J. (2020). Michelangelo Fragments for solo Cimbalom. (Score). <https://josephpereiramusic.com/works/michelangelo-fragments/> [in English].
- Peter Machajdík (2010). Water Forgives (cimbalom: Eniko Ginzer). (Video). [https://www.youtube.com/watch?v=fOs\\_Eo1bqIQ](https://www.youtube.com/watch?v=fOs_Eo1bqIQ) [in English].
- Tari, L. (2012). Vocal- and/or Instrumental Music? Some Remarks to the Performance Style of Village- and Town Gypsy Musicians. In *Musical Traditions. Discovery, Inquiry, Interpretation, and Application. XXVI European Seminar in Ethnomusicology. HAS RCH (Research Centre for Humanities)*. Pál Richter (Ed.), pp. 217–236. Budapest: Institute of Musicology [in English].

- Vaes, L. P. F. (2009). *Extended piano techniques: in theory, history and performance*. (Doctoral thesis). Leiden University. Leiden, the Netherlands [in English].
- Webster, J. (2013). *Creating and Performing New Australian Works on the Hungarian Concert Cymbalom*. (PhD diss.). Edith Cowan University. Joondalup, Western Australia. <https://ro.ecu.edu.au/theses/614> [in English].
- Wijck, F. V. (2018/2019). «...of blue, of green...» for clarinet/bass clarinet, soprano saxophone, cymbalom, accordion, violin. (Score). (©V.F.W, Rotterdam, November 2018 / January–2019, revision May 2019), [https://issuu.com/frisovanwijck/docs/of\\_blue\\_of\\_green\\_revision\\_final](https://issuu.com/frisovanwijck/docs/of_blue_of_green_revision_final) [in English].
- Yurchenko, O. P. (2015). *Genre and style principles of professional cymbal art of Ukraine*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

### ***Anna Aulova***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student,  
the Department of Ukrainian and Foreign Music History  
e-mail: aulanny71@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-3646-9666

## **The latest trends in the cymbalom repertoire of the 21<sup>st</sup> century**

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

*Today, cymbalom art is experiencing a new stage of development, the prominent features of which are the use of composition techniques of the 20<sup>th</sup> century, as well as the development of an arsenal of extended cymbalom playing techniques. Compared to other folk instruments, this stage of enrichment of the cymbalom repertoire begins later and falls mainly on the 21<sup>st</sup> century, when a number of innovative works appear, both for cymbalom solo and in combination with other instruments. However, at present, this layer of the cymbalom repertoire remains almost unexplored.*

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

*The purpose of the study is to identify the principles of implementing the latest trends in the development of the cymbalom repertoire in the work of composers of the 21<sup>st</sup> century. For the first time, the concept of extended performance techniques and their differentiation is introduced into the scientific circulation of cymbalom studies, and the works by P. Machajdik, J. Huffman, J. Seo, F. van Wijck, D. Lazariev, which were not previously considered by musicologists, are highlighted from this viewpoint. Historical approach, comparative, performance,*

structural and functional types of analysis allowed tracing the main trends in the development of the latest solo and ensemble cimbalom repertoire.

### **Research results and conclusion.**

After analyzing a number of musical studies and scores of modern composers, the typical features of the latest samples of the cimbalom repertoire was found. The typical its features are a significant variety of composition techniques, among which we find aleatorics (J. Seo, J. Pereira), microchromatics (J. Seo), sonorics (F. Van Wijck, J. Pereira), dodecaphony (J. Pereira, D. Lazarev). In modern works both, the traditional techniques of playing, which were successful in cimbalom performance even before that (flageolets, playing with a normal beat, pizzicato, glissando), and the various advanced techniques are used. Among the latter are:

- non-traditional types of glissando using a finger stick (D. Lazarev), nails (J. Seo), marimba sticks (J. Pereira);
- percussion finger technique (J. Pereira);
- imitation of clusters – hitting the strings with the palms of the hands (F. Van Wijck);
- playing with non-traditional objects, such as glasses (P. Machajdik);
- preparation of the cimbalom (J. Huffman, D. Lazarev).

A common feature of modern cimbalom compositions is an active change of different types of sticks during one piece, sometimes in the middle of a part, as well as their alternation with sticks from other instruments (marimba, bells, xylophone), which can be considered as part of an arsenal of extended performance techniques. For example, in the works of J. Seo, J. Pereira and D. Lazarev, playing with marimba sticks and playing with plastic sticks from orchestral bells is assumed. Preparation of the instrument is less often used (J. Huffman used a metal needle for this purpose, and D. Lazarev – two chains and foil).

It was concluded that extended performance techniques are at the stage of development and study by musicologists, but despite all the difficulties, the knowledge on them is gradually being introduced into scientific circulation. It should also be emphasized that modern composers show interest in the developing of advanced performance techniques, which certainly inspires hope for writing of new works for cimbalom and its research.

**Keywords:** music of the 20–21<sup>th</sup> centuries; cimbalom repertoire; performance; extended techniques; musical avant-garde; preparation; composition techniques of the 20<sup>th</sup> century; cimbalom; latest trends.

Стаття надійшла до редакції 3 березня 2024 року

УДК 784:785.1]:78.071.1(477.54)(092)

DOI 10.34064/khnum1-7007

**Осипенко Вікторія Володимирівна**

Харківська державна академія культури,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
кафедра естрадного та народного співу  
e-mail: viktoriya.osipenko.2012@outlook.com  
ORCID iD: 0000 0002 2847 190X

**Актуалізація фольклорних прообразів  
у філософській концепції пісенної симфонії Юрія Алжнева  
«За Чумацьким Шляхом...»**

*Пропонується досвід вивчення архетипів слобожанської культури через осмислення їх ролі в концепції вокально-симфонічної композиції сучасного українського композитора-харків'янина Ю. Алжнева «За Чумацьким Шляхом...» для солістів, мішаного хору, великого симфонічного оркестру на народні тексти та поезії В. Бондаря, В. Бойка, Л. Костенко. Пісенна симфонія митця актуалізує слобожанський фольклор у симфонічному жанрі, отже, у статті простежено роль народнопісенних архетипів у творі Ю. Алжнева, який засвідчує актуальність фольклорних прообразів у сучасному хронотопі українського мистецтва. На конкретних прикладах розкрито ціннісно-сміслові орієнтири митця, обрані ним з метою пролонгації «історичної пам'яті» в найновітнішій історії музики. Виявлено спорідненість та відмінності фольклорних джерел у контексті їх композиторської інтерпретації; указані ознаки народнопісенної традиції, що викристалізувалися в тисячолітньому процесі інтонаційно-жанрової та образної типізації та своєю природною енергетикою, що пробуджує підсвідоме, живлять семантику авторської мови. Отже, концепція пісенної симфонії Ю. Алжнева, насиченої образами музично-поетичного фольклору України, що сходять до жанрів балади, веснянки, щедрівки, чумацької пісні, відтворює соборний дух української нації. Указані константи авторського стилю – звернення до праінтонацій, діалогічне «суголосся» часів – обумовлюють мовно-стилістичний комплекс симфонії, визначають її національно-пісенний тип і сприяють моделюванню багатовимірної картини світу. Вкорінені*

у звуковій структурі, фольклорні прообрази «утримують» на собі зв'язок часів у діапазоні від прадавнього Минулого до Теперішнього.

**Ключові слова:** фольклорні прообрази; симфонія; народнопісенна традиція Слобожанщини; балада; чумацькі пісні; субкварта; праінтонація.

### **Постановка проблеми.**

Мистецький хронотоп сучасності демонструє єдність устремлінь як авторів музики, так і її виконавців у намаганні розібратися у своїх національних коріннях, усвідомити ціннісно-сміслові орієнтири власної творчості з метою пролонгації «історичної пам'яті» в найновітнішому дискурсі культури, який отримав назву «постмодерн». Засадничою рисою української музичної культури XXI століття є спадкоємність з історичними жанрово-стильовими традиціями, що поєднуються в новій стильовій якості із сучасними засобами виразності в системі індивідуально-композиторської творчості. «Серед авторських засад музичної драматургії,— зазначає композитор і дослідник Ю. Алжнев,— зокрема, у творчості сучасних українських композиторів, велике значення має мотивація укоріненості в етнічній музичній культурі, починаючи з умовної території малої батьківщини» (Алжнев, 2019: 54). У цьому сенсі Слобідська Україна, «мала батьківщина» Юрія Алжнева, має історико-стильові та жанрові пріоритети, зафіксовані в народнопісенній традиції, яка ніколи не переривалася (навіть за часів радянської державності). Про це вочевидь свідчать матеріали фондів фольклорних лабораторій вищих навчальних закладів та інституцій (зокрема, Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Обласного організаційно-методичного центру культури і мистецтва). Осердям взаємодії фольклору та академічної музики є слобожанський спів, який являє собою розлогу жанрово-стилістичну систему. «Теза про те, що активне побутування фольклору — це ознака суспільної відсталості певного народу, нині уявляється застарілою. Естетика постмодернізму з її здатністю “перетравлювати” та сполучати в межах одного творчого задуму різнобарвний музичний матеріал ставить явища етнічної музики на один щабель із уніфікованим, жорстким

за структурою та відбором художніх засобів виразності мистецтвом, знівельованим в етнічному плані» (там само).

Отже, **актуальність теми** статті зумовлена зростанням інтересу композиторів та виконавців до правитоків духовної культури сучасної України, які усвідомлюються через мистецькі механізми «історичної пам'яті». Науковий аналіз процесів оновлення національної музичної мови постійно здійснюється на матеріалі творчості провідних українських композиторів: В. Бібіка, М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова, В. Губаренка, О. Козаренка та багатьох інших. Менш висвітленим залишається регіональний контекст, зокрема «слобожанський метатекст» (як сукупний продукт творчості композиторів та виконавців Харкова і Харківщини). Разом з тим, він є органічною складовою цілісної української картини світу, відтворення концептуальних засад якої на новітньому етапі розвитку музичної культури, зокрема, у філософській концепції пісенної симфонії Юрія Алжнева «За Чумацьким Шляхом...» постає як актуальне музикознавче завдання.

Отже, **матеріалом статті** є новітній твір Юрія Алжнева, керівника Харківського міського театру народної музики України «Обереги», митця, який є апологетом національної української ідеї. У своїх новітніх композиціях митець репрезентує неопантеїстичний напрям, пов'язаний з відтворенням прадавніх міфологем слов'янської культури. Йдеться про концепцію пісенної симфонії «За Чумацьким Шляхом...», що вперше прозвучала з нагоди 200-річчя з дня народження Тараса Шевченка) на сцені Львівської обласної філармонії у виконанні Галицького академічного камерного хору (художній керівник – народний артист України В. Яциняк), симфонічного оркестру Львівської філармонії (художній керівник – народний артист України В. Сивохіп, диригент С. Хоровець)<sup>1</sup>. Пізніше відбулася і харківська прем'єра: у виконанні хору, оркестру та солістів Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. Лисенка (головний диригент – лауреат міжнародних конкурсів Дмитро Морозов, головний хормейстер – заслужений діяч

---

<sup>1</sup> Посилання на запис концерту 10.03.2015 – у списку літератури: (Алжнев, 2015).

мистецтв України Олексій Чернікін) твір з великим зацікавленням був сприйнятий слухачами.

**Останні дослідження і публікації за темою.** За дослідницькою версією Віри Осадчої, симфонія Ю. Алжнева належить до неоромантичної течії в українській сучасній музиці (Осадча, 2019). Цього не заперечує й Тетяна Клюка у другому розділі своєї дисертації, присвяченому виявленню жанрово-стильових домінант хорової творчості Ю. Алжнева. Дослідниця вважає симфонію одним з тих творів, де найяскравіше проступає індивідуальний стиль автора, й здійснює досить детальний музикознавчий аналіз композиції (Клюка, 2023: 109+). Попри точні вказівки стосовно того, які саме фольклорні джерела (наспіви, жанри) залучені Ю. Алжневим для вибудови оригінальної концепції твору, на наш погляд, фольклорний пласт його драматургії все ж залишився недооціненим музикознавицями. Його актуалізація приводить до увиразнення світоглядної концепції Симфонії, яка спирається на архаїчні моделі музичного мислення і кореспондує із фольклорними текстами, зокрема в жанрі *балади*. На підтвердження цієї думки нами залучені фундаментальні праці А. Іваницького, який вказував на жанрові ознаки балади: «...це – віршований, ліро-епічний твір; ліричний елемент подається у поєднанні з епічним; зачином є звертання до персонажа; раптове повідомлення про незвичайні пригоди; драматичні колізії; трагічні випадки, що справляють сильне емоційне враження на слухача; елементи фантастики; використання діалогів і повторів, характерних для героїчного епосу; відсутність детальних описів; персоніфікація рослин і явищ природи; мораліте – повчальний потенціал у вигляді кари або запізнілого каяття злочинців; швидкий і напружений розвиток дії» (Іваницький, 2009: 41).

Отже, **мета цієї статті** – простежити роль народнопісенних архетипів у симфонії Ю. Алжнева «За Чумацьким Шляхом...».

**Методи дослідження** зумовлені вибором матеріалу: *історіографічний* метод використаний при ознайомленні з масивом наукових праць, присвячених жанрам народнопісенної традиції та їх композиторській інтерпретації; *інтонаційний* – для усвідомлення музичної семантики, поданої через мовно-стилістичний синтез

народної пісні та симфонічного мислення; *порівняльний* – для виявлення спорідненості і відмінності різних фольклорних джерел у їх композиторських трансформаціях.

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

Цінності традиційної культури є підґрунтям творчості композитора Ю. Алжнева. Ідея, покладена в основу його пісенної симфонії «За Чумацьким Шляхом...», нерозривно пов'язана з одним із провідних концептів творчості митця – Суголосям: віддаленого у часі, спадкового, історичного, та реалій внутрішнього світу нашого сучасника. В концепції композитора Суголося – принцип організації простору і часу, духовно-душевний, психофізіологічний стан людини. В давніх релігійних практиках, а також і «сучасними вченими опрацьовується уявлення про вихідну ланку мікрокосму – психофізіологічні стани людини. Саме через них, як зазначав ще П. Флоренський, відбувається “медитативне сходження до Абсолюту”, метою якого є злиття мікрокосму людини з “вогняним океаном” універсуму» (Музика, 1996: 54).

Головний образ твору – Чумацький Шлях як символ Божої дороги, небесного курсу (маршруту) птахів та людських душ. Його розкриває один з найяскравіших жанрів народнопісенної традиції України. Як відомо, чумацькі пісні – це унікальний у світовій історії культури самобутній фольклор людей-мандрівників – чумаків. Це тисячі прекрасних пісень, серед них – «Гей, ішли наші чумаки в дорогу». Саме її обрав Ю. Алжнев для уособлення ключового образу III частини своєї хорової симфонії. Чумацький шлях також є символом астральної прабатьківщини, символом національної культури, що єднає історичний шлях України до Правди і Світла, до Бога, та особисту долю культурного героя симфонії. Отже, символіка фольклорного архетипу дороги має подвійний код – *шлях як доля (кожного українця)*.

Невипадковим є звернення композитора до ще однієї алегоричної пісні – «Ой, горе тій чайці», що довгий час вважалася створеною Іваном Мазепою – Гетьманом Війська Запорозького, великим просвітником України і меценатом. Спорідненість поетичних образів та змісту авторського твору Гетьмана «Ой, горе-біда чайці-небозі» та

поширеної всією Україною народної пісні свідчить про ймовірність впливу однієї на другу, але до сьогодні невідомо, яка з них стала джерелом натхнення для появи іншої. Експресивний заспів містить наспів-формулу, що в симфонії Ю. Алжнева виконує функцію монограми автора, поєднуючи тематичну будову всіх частин твору. Пісня «*Ой горе тій чайці*» стала символом історичної долі України, пошуку народними митцями національності самоідентифікації. Вона споріднена із чумацькими піснями та співзвучна за змістовими мотивами («*батьки й діти*», «*чужина*») іншому використаному композитором фольклорному зразку: баладі з Харківщини «*Як заспорив, зазмагався сизий орел з сивим конем*» – варіанту широко відомої пісні «*Побратався сокіл*».

Приклад останньої яскраво демонструє, як знакова природа жанру, яка визначається, перш за все, його функціональністю, свідомо моделюється Ю. Алжневим для творення національно визначеної музично-мовної картини світу. Які ж саме символи та смислові резонанси актуалізує композиторська інтерпретація жанру балади в симфонічному творі Ю. Алжнева?

До сьогодні балада «*Побратався сокіл*» є одним з улюблених творів кобзарського репертуару. Збірка Софії Тобілевич пропонує зразок цієї пісні серед козацьких пісень. Її головна ідея – козацьке побратимство і неоторний потяг до мандрів, пошуку щастя-долі. Поетичний текст балади спрямовує слухачку свідомість до розуміння важливих життєвих істин: Сокіл просить передати дітям, що в чужій стороні не слід шукати «*таланьки*», його власний досвід говорить, що там «*не знайдеш щастя*». Після повернення батька-Сокола з чужини, Орел-побратим, якому він доручив приглянути за своїми дітьми, відповідає шукачу кращої долі: «*Твої, сокіл, діти полинули в луги, Полинули в луги з великої туги*». Зелений Луг – то козацький край, туга за яким символізує тугу за волею, що передається від покоління до покоління.

В українській музичній культурі балада стала знаковою: її семантичне коло збагачено внаслідок широкого розповсюдження авторських оригінальних творів за мотивами балади, «вбудованими» в інші жанрові системи. Серед них назвемо третю частину

«Української симфонії» М. Калачевського, що має назву «Романс» (побудована на одній темі – мелодії пісні «Побратався сокіл з сизокрилим орлом»); повість «Земля» О. Довженка (під час несення гробу на похороні вбитого хлопця співали українські народні пісні, серед них і «Побратався сокіл з сизокрилим орлом»); роман О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» (сум Козака Мамаю через відсутність власної родини виливається в тужливі ліричні пісні, одна з яких – «Побратався сокіл з орлом сизокрилим»).

Слобожанський варіант цієї балади був записаний від народного художника України Володимира Прядки, який перейняв її серед декількох пісень старовинного розспіву від народного співця з Великої Писарівки Богодухівського повіту Харківської губернії (тепер смт Сумської обл.), автора унікального твору «Дума про голод», кобзаря Єгора Мовчана, який свідчив про їх побутування на Харківщині. «Єгор Мовчан завжди співав чітко і голосно (але без надмірності), з почуттям (але без сентиментальності) – так, як, мабуть, співали протягом століть народні кобзарі» (Ткаченко, 1999: 36).

У слобожанському варіанті балади побратимом Орла стає Кінь – один з найуживаніших зооморфних символів. Зустрічається цей образ у всіх жанрах українського фольклору: колядках, щедрівках, ліричних та історичних піснях, казках і легендах, переказах. Семантико-функціональна сутність образу-символу коня у фольклорі України пов'язана з ідеями волелюбства і свободи. Це – символ стрімкості дій та вчинків, швидкості, витривалості, вільного життя, нескореності духу, відданості. Часто в народних текстах кінь є знавцем всіх таїн світу, який віщує майбутнє, посередником між світом живих і мертвих, провідником у «той світ». Дослідник української міфології В. Войтович стверджує, що у традиційній культурі «кінь може летіти між світами туди, де живуть предки» (Войтович, 2002: 524). Легенди і перекази зберігають образ крилатого коня, що визволяє хазяїна від вірної смерті. Чи не того же крилатого коня має на зображенні скіфська амфора Чортотлика?

Щодо образу Орла, то в українській календарно-обрядовій поезії (щедрівках, гаївках, веснянках, купальських) орли орють землю,

носять воду: «Орел поле виорав, Пиєницю засіяв, Крилечками заволочив, Дрібен дощик примочив...» (веснянка, с. Гольшанівка Решетилівського р-ну); «Ой в полі, полі, близько дороги, Ой там Іван орлами оре, Орлами оре, стрілою сіє, Стрілою сіє, лучком волочить, Лучком волочить та й Бога просить: Роди, Боже, жито густеє, Роди, Боже, колосистеє...» (щедрівка); «Із-за гори, з-за крутої орел воду носи» (побутова, с. Чернещина Харківської обл.). Ці мотиви є відгомном стародавніх міфів про створення світу та звеличенням хліборобської праці. Збірка «Балади» у циклі родинно-побутових пісень «Батьки і їх малі діти» містить цікавий варіант пісні «Ой, у полі корчомочка» (с. Шамраївка на Білоцерківщині), де мотив батьківської турботи також представлений через художній образ орла: «орел програє коневі змагання в швидкості, бо загаявся коло своїх дітей» (Дей, Ясенчук, & Іваницький, 1988: 288).

Отже, крила орла – символ духового злету, «небесного» призначення, а сила ніг коня є символом життєвих сил, витривалості, призначення земного. Цікаво, що творчість багатьох митців-носіїв фольклорного мислення з їх прагненням вбачати найвищий розквіт Людини в поєднанні життєвої та духовної сили споріднюють саме ці образи.

Мотиви змагання і братання, як і щойно розглянуті образи, представлені й в давніх поетичних текстах, що збереглися на Харківщині, зокрема, у ліризованому варіанті балади «Як заспорив, зазмагався сизий орел з сивим конем». Його було записано композитором Ю. Алжневим разом із етномузикологинею В. Осадчою у серпні 1992 року від учасників фольклорного гурту с. Чернещина під час фольклорного свята. «Цю баладу з розлогим наспівом епічного складу..., пронизану ідеєю братання, ... вдалось почути від співачок села Чернещина 1992 року під час експедиції по селах Борівського району на Харківщині. Дворядкова структура наспіву та логіка інтонаційного розгортання, алгоритм чергування міжрядкових та внутрішніх цезур вплинули на вирішення музичної драматургії пісенної симфонії “За Чумацьким шляхом” (2015), на поліфонічній розробці цієї теми побудована драматична кульмінація циклу», – розповідає композитор (Алжнев, 2019: 57).

Оркестровий зачин симфонії також побудований на темі пісні «Як заспорив, зазмагався»<sup>2</sup>, що звучить двічі: перший раз – як одноголосний аскетичний спів на голосну «а» у партії чоловічих голосів – без повернення в основний устій «мі». Наступне проведення – звучання *tutti*, насичене складними гармоніями, воно має розширений каданс, що знов не приводить до основного устою – композитор зберігає ладову мінливість, характерну для фольклорного наспіву. Масштабну VI частину симфонічного циклу побудовано на ґрунті імітаційно-поліфонічного розвитку наспіву балади, що стає темою хорової (чотириголосної) фуґи.

Для автентичного варіанту наспіву балади характерним є хвилеподібний плавний рух, складення мелодії з окремих поспівок. Перша поспівка («Як заспорив») випромінює життєствердну енергію найдавнішої спонукальної інтонації, побудованої на висхідній чистій кварти з наступною низхідною великою секундою, корені знаковості якої сходять до феномена бінарних опозицій. Поспівка не має єдиного ладового устою, а відсутність малосекундових ходів сприяє втіленню відчуття безкінечності, просторовості, епічної величі. Друга поспівка («Як заспорив») – відповідь зачину – відстоїть від першої на чисту квартиру вгору, що створює діалогічність. Третя поспівка («Зазмагався») теж не має єдиного устою: в мажорному тетраході відчувається спочатку устій на тоні «e», потім «f». Теж саме – тон «с» – найдовший у всій поспівці – не дає відчуття стійкості. Заклучна фраза («сизий орел з сивим конем») містить два сегменти, перший з яких – виразний рух по звуках мінорного тризвуку із затримкою і ствердженням верхнього квінтового звуку «e» (= половинної тривалості). Другий

---

<sup>2</sup> Наведемо текст балади, використаний композитором: «Як заспорив, зазмагався / Сизий орел з сивим конем... / Орел каже: «Перелечу!», / А кінь каже: «Перескочу!» / Полетів орел через море, / А кінь побіг чистим полем... / Прибігає кінь до криниці, / Тай напився він водиці. / Як заспорив, як заспорив... / Як заспорив, зазмагався / Сизий орел з сивим конем... / Орел з моря прилітає, / Коня братом називає! / Ой, конику, ой, конику, / Ой, конику, мій братику! / Даруй мене ніженьками, / Даруй мене ніженьками, / А я тебе, а я тебе крилоньками!».

сегмент – це поступовий рух у межах мінорного тетраходу до довгоочікуваного основного устою «а».

Врешті-решт, оповідальні інтонації увиразнюють унікальну кантилену, що є результатом перетворення мовної інтонації в естетичну норму співу (Іваницький, 2009: 165).

Ліризація балади привела до гуртового багатоголосного виконання та суттєвого скорочення тексту. Темброво-динамічне напруження, характерне для протяжного співу кантиленного типу, поєднується з епічними ознаками старовинного баладного стилю, увиразненого мовними інтонаціями. Основний наспів збагачується елементами терцієвої втори. Особливу виразову знаковість має початок другої фрази: паралельний рух терціями окреслює малий мінорний септ-акорд, поєднуючи вертикаль та горизонталь Фактура слобожанського варіанту балади – підголоскове двоголосся, характерне для ліричних пісень доволі пізнього походження (кінець ХІХ–початок ХХ ст.). На користь останнього свідчить і присутня у словесному тексті «“образна типізація” – це період формування лірики і, отже, склалася вона не раніше ХVІ–ХVІІ століть. Це впливає з музичних матеріалів фольклору східних слов'ян: саме в ліриці міститься найбільше національно характерних ознак» (Іваницький, 2009: 100).

Інтонаційні знаки музичної мови української традиції, що викристалізувалися в тисячолітньому еволюційному русі сходінками типізації (емоційної, жанрової та образної), своєю природною енергетикою, силою емоційного впливу, спрямованою на пробудження генетично-підсвідомого, живлять семантику авторської мови Ю. Алжнева. Комплекс інтонаційних знаків, що діють на рівні генетичної пам'яті, постає для композитора як архетип «праінтонації». Пошук праінтонації, знаків і символів, що діють на підсвідомому рівні, викликаючи щирий безпосередній емоційний відгук, стає підґрунтям семіотичності музики Ю. Алжнева. Ранньообрядовий «інтонаційний словник» складався із наспівів-емблем колядного, веснянкового типів, «сміслове значення яких, незалежно від слів, було зрозуміле тим широким верствам населення, які мали власну пісенну культуру» (Іваницький, 2009: 102). Так, веснянка-закличка як музичний артефакт формувалася із «застосуванням емоційно-

експресивних інтонацій – напевно, досить неупорядкованих, ладово неоформлених та “зрощених” з мовними компонентами інтонаційно та семантично» (Іваницький, 2009: 174). Показово, що у своїх пошуках «праінтонації» у другій частині Пісенної симфонії Ю. Алжнев звертається саме до жанру веснянки і навіть коментує цей факт: «Наспів веснянки “Ой вербице” узятий із академічної фонографічної збірки харківського хормейстера і фольклориста В. Ступницького “Пісні Слобідської України” (1929). Він вражає лаконічністю засобів і водночас змістовністю, бо за сюжетом містить у собі основні події жіночого життя. Ця веснянка склала інтонаційне підґрунтя “об’єктивної” частини словника пісенної симфонії... “За Чумацьким шляхом” (2015) – разом із відомою чумацькою піснею “Тей йшли наші чумаки в далеку дорогу” та унікальною алегоричною баладою» (Алжнев, 2019: 56–57). Як влучно зазначає В. Осадча (2019: 99), ця заклична веснянка для композитора – «знак етнокультури, моралі та етики народу, а також і образ його малої батьківщини, Харківщини».

Основним конструктивним сегментом музичної мови Ю. Алжнева є субкварта – мелодичний рух чистої кварта вгору та секунди в протилежному напрямку. Так починається балада «Як заспорив, зазмагався...». У іншому творі Ю. Алжнева – композиції для мішаного хору і фольклорного гурту «...О, Лелю!» на народні слова майстерно доведено невичерпаність виражальних можливостей цієї ліричної праінтонації. Хоровий тематизм твору побудований на звуковисотних, метро-ритмічних, фактурно-тембрових інваріантах та їх варіантах (в оберненні, дзеркальних інверсіях).

Композитор широко використовує виражальний потенціал ангемітонових звукорядів, відмічає силу їх впливу в народній пісні і акцентує на ньому увагу у своїх творах. Для Ю. Алжнева – це знак непорушності, глобальності, безкінечності непізнаного «невидимого світу» (за Г. Сковородою). Так, ангемітоновий рух початкової поспівки балади «Як заспорив, зазмагався...» (а разом з тим – це улюблена інтонація композитора – «субкварта») створює враження неосяжності безмежного простору, в якому існують герої народної поезії як уособлення сили духу, небесного та земного призначення життя.

Терцієвий рух у хорових партитурах Ю. Алжнева також нерідко набуває символічного значення – стає знаком спілкування людини з природою. В пісенній симфонії «За чумацьким Шляхом...» знаковий наспів-формула славнозвісного «Щедрика» (В-А-В-Г) перетворюється на своєрідний підпис автора (який обрав собі псевдонім «Г. Колядник»). За думкою композитора, мотив «Щедрика» – «один із концентрованих проявів прайнтонації, зерняток, із яких розвинулася національна музична мова»; появу його інтонацій у своїх творах Ю. Алжнев вважає «частиною власного творчого розкриття, а дворядкову конструкцію наспіву – одним із композиційних принципів драматургії музичних творів, побудованих на симфонічному засвоєнні логіки пісенного висловлення» (Алжнев, 2019: 57). Митець глибоко переконаний: «Народна пісня містить у собі етнічний світ як цілість, композитор має висвітлити певний прояв цієї цілості, а краще – відчути себе в ньому» (там само, 2019: 57).

Актуалізація фольклорних прообразів, етнічної «праінтонації» відбувається у вокально-хоровій музиці Ю. Алжнева не лише на власно інтонаційному рівні. Композитор віддає перевагу автентичній манері виконання вокальних номерів або їх фрагментів, створює специфічну темброву атмосферу, характерну для звучання народної пісні у виконанні її первинних носіїв.

Органічне відтворення специфіки вокально-тембрової традиції та регіонального пісенного стилю пов'язане з потужним вокальним диханням та опертям звуку. Важливі єдина позиція звуку та однорідність резонування темброво насиченого звучання відкритого звуку «степової» манери з тенденцією до кантилені (навіть у стародавніх жанрах речитативно-декламаційного складу). Співові притаманне редукування вузьких голосних («и», «і», «у») заради рівності вокальної лінії та сталості тембрового насичення звучання. У цілому стосовно специфіки традиційного виконавства А. Іваницький стверджує: «У народному співі практично відсутнє нюансування, агогіка <...> фольклорні виконавці ставляться до “нульової модальності” не як до відносної, але як до абсолютної норми» (Іваницький, 2009: 163–164).

Автентична манера співу, згідно вказівкам композитора, відтворюється, наприклад, у другій частині Симфонії Ю. Алжнева при виконанні веснянки «Ой, вербице», а також у звучанні чоловічого хору у третій та п'ятій частинах, з характерною «відкритою» подачею звуку та «молодецькими» вигуками.

Отже, змістовно-поняттєве поле пісенної симфонії Ю. Алжнева формується для слухача органічною єдністю семантичних знаків. *Праїнтонація* та *суголосся* входять до складу найсуттєвіших концептуальних понять творчості композитора. Яскраві вербальні символи народної поезії, представлені в пісенній традиції – сизий орел, сивий кінь, море, поле, криниця, крила, змагання, братання – збагачують коло поняттєвих знаків твору та відповідають ціннісній семантиці української етнічної картини світу. «Ключем» до «взаєморозуміння» традиційної та сучасної культури, суголосся давнини і сьогодення слугує лірична праїнтонація – субкварта, улюблений композитором фольклорний знак, який отримує значення стилістичної константи, та не втрачає при цьому своєї самотності, національного колориту, маючи за собою семантичні шлейфи народнопісенної традиції.

Отже, концепція твору за музично-образним та філософським змістом спирається на архетипи давньої народної пісенності. З цього приводу вважаємо висновок В. Осадчої, яка розглядає концепцію симфонії як неоромантичну, далекоглядним і доцільним: «...пісня використовується зі збереженням тексту як музично-поетичної структури, що дає можливість виявити глибину та багатомірність його внутрішніх змістів» (Осадча, 2019: 99). При цьому, завдяки епічному розгортанню великої хорової композиції, у якій композитор досягає переконливого ствердження ідеї Соборності, уможливується пісенний симфонізм. Знакова система музики композитора, вкорінена в символіці традиційної культури України, відтворює українську національну картину світу.

### **Висновки.**

Онтосеміотична концепція пісенної симфонії Ю. Алжнева, насиченої образами музично-поетичного фольклору України, що сходять, зокрема, до жанрів балади, веснянки, щедрівки, чумацької

пісні, відтворює соборний дух української нації. Указані константи авторського стилю – звернення до праїнтонацій, діалогічне «суголосся» часів – обумовлюють мовно-стилістичний комплекс симфонії, визначають її національно-пісенний тип і сприяють моделюванню багатовимірної картини світу. Функції цих мовно-стилістичних і, навіть більше, – світоглядних констант, як правило, полягають у символізації духовних сенсів, апелюванні до національних коренів і мотивів на глибинному рівні слухачького сприйняття. Будучи вкоріненими у звукові (інтонаційно-жанрові, темброві) структури, фольклорні прообрази «утримують» на собі зв'язок часів в діапазоні від прадавнього Минулого до Теперішнього.

Пісенна симфонія Ю. Алжнева засвідчує актуальність фольклорних прообразів у сучасному хронотопі українського мистецтва і тяжіє до тієї духовної традиції, у якій людина розглядається як уособлення нації, а мистецтво – як платформа для синтезу історичних моделей (народних прообразів, фольклорних архетипів) та світоглядних уподобань особистості митця, носія сучасної самосвідомості культури.

**Перспективою** подальшого розвитку теми дослідження є пошук нових творів з використанням стилістичних елементів народно-пісенної традиції Слобідського краю, у тому числі його регіональних осередків (наприклад, фольклору лемків, що зберігся на теренах Луганщини).

## ЛІТЕРАТУРА

- Алжнев, Ю. (2015). «За Чумацьким Шляхом...» (Пісенна симфонія). Для солістів, мішаного хору, великого симфонічного оркестру. На поезії В. Бондаря, В. Бойка, Л. Костенко. Виконавці: Галицький академічний камерний хор, симфонічний оркестр Львівської філармонії. Запис із концерту 10.03.2015 року. [https://www.youtube.com/watch?v=MdKeFByv\\_n0](https://www.youtube.com/watch?v=MdKeFByv_n0)
- Алжнев, Ю. (2019). Авторські засади музичної драматургії у творчості сучасних українських композиторів. *Традиції і новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 4, 53–58. DOI 10.33625/2409-2347-2019-4-53-58
- Войтович, В. М. (2002). *Українська міфологія*. Київ: Либідь.

- Дей, О. І., Ясенчук, А. Ю., & Іваницький, А. І. (ред.-упоряд.) (1988). *Балади. Родинно-побутові стосунки*. Київ: Наукова думка (Українська народна творчість).
- Іваницький, А. (2009). *Історичний синтаксис фольклору. Проблеми походження, хронологізації та декодування народної музики*. Вінниця: Нова книга.
- Клюка, Т. І. *Жанрово-стильова специфіка хорової творчості Ю. Алжнева та І. Гайденка початку ХХІ століття*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківська державна академія культури. Харків, 2023.
- Музика, І. (1996). Етнічний мікрокосм. У кн. Ю. І. Римаренко (відп. ред.), *Мала енциклопедія етнодержавознавства*, с. 54. Київ: Довіра; Генеза. <https://archive.org/details/etnoderzhavoznavstvo/page/n927/mode/2up>
- Осадча, В. М. (2019). Неоромантичний симфонізм та його жанрово-стильові метаморфози в сучасній українській музиці (на матеріалі пісенної симфонії «За Чумацьким шляхом» Ю. Алжнева). *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 3, 97–101. <http://doi.org/10.33625/2409-2347-2019-3-97-101>, URL: <https://tihae.org.ua/pdf/t2019-03-15-Osadcha.pdf>
- Ткаченко, Г. (1999). Збагачуючи традиції. У зб. *Єгор Мовчан: спогади, статті, матеріали*, сс. 32–38. Суми: Собор.

## REFERENCES

- Alzhniev, Yu. (2015). “Behind the Milky Way...” (Song Symphony). For soloists, mixed choir, large symphonic orchestra. On the poetry of V. Bondar, V. Boiko, and L. Kostenko. Performers: Galician Academic Chamber Choir, Lviv Philharmonic Symphony Orchestra. Recording from the concert on March 10, 2015. [https://www.youtube.com/watch?v=MdKeFByv\\_n0](https://www.youtube.com/watch?v=MdKeFByv_n0) [in Ukrainian].
- Alzhniev, Yu. (2019). The author’s principles of musical drama in the works of modern Ukrainian composers. *Traditions and innovations in the higher architectural and artistic education*, 4, 53–58, DOI 10.33625/2409-2347-2019-4-53-58 [in Ukrainian].
- Dei, O. I., Yasenchuk, A. Yu., & Ivanytskyi, A. I. (eds.) (1988). *Ballads. Family relations*. Kyiv: Naukova dumka (Ukrainian folk creativity) [in Ukrainian].
- Ivanytskyi, A. (2009). *Historical syntax of folklore. Problems of origin, chronology and decoding of folk music*. Vinnytsia: Nova knyha [in Ukrainian].
- Kliuka, T. I. (2023). *Genre-stylistic specificity of the choral works of Yu. Alzhniev and I. Haidenko at the beginning of the 21st century*. (PhD diss.). Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv. [https://ic.ac.kharkov.ua/nauk\\_rob/specrada/specrada/Kliuka/disKliuka.pdf](https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/specrada/specrada/Kliuka/disKliuka.pdf) [in Ukrainian].

- Muzyka, I. (1996). Ethnic microcosm. In Yu. I. Rymarenko (ed.), *Brief encyclopedia of ethno-state studies*, p. 54. Kyiv: Dovira; Heneza. <https://archive.org/details/etnoderzhavoznavstvo/page/n927/mode/2up> [in Ukrainian].
- Osadcha, V. M. (2019). Neo-romantic symphonism and its genre and style metamorphoses in contemporary Ukrainian music (a case study of the Song Symphony “Behind the Milky Way” by Yuriy Alzhnev). *Traditions and innovations in the higher architectural and artistic education*, 3, 97–101. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho\\_2019\\_3\\_17](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho_2019_3_17) [in Ukrainian].
- Tkachenko, H. (1999). Enriching traditions. In *YehorMovchan: memories, articles, materials*, pp. 32–38. Sumy: Sobor [in Ukrainian].
- Voitovych, V. M. (2002). *Ukrainian mythology*. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].

### **Viktoriia Osypenko**

Kharkiv State Academy of Culture,  
 PhD in Art Studies, Associate Professor,  
 the Department of Pop and Folk Singing  
 e-mail: viktoriya.osipenko.2012@outlook.com  
 ORCID iD: 0000 0002 2847 190X

## **Actualization of folklore prototype images in the philosophical concept of Yurii Alzhnev’s Song Symphony “Behind the Milky Way...”**

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

*The experience of studying the archetypes of the culture of Slobozhanshchyna region is offered, through the understanding of their role in the conception of the recent composition by contemporary Ukrainian artist Yuriy Alzhnev. Specific examples of borrowing samples of folk songs from Slobozhanshchyna (the ballad “How a grey eagle competed with a grey horse” from the repertoire of kobzars; the chumak song “Hey, our chumaks were on their way”, the allegorical song “Oh, woe to that seagull”) reveal value and meaning orientations of the artist with the aim of prolonging “historical memory” in the most recent history of music. In this sense, Slobidska Ukraine has historical, stylistic and genre priorities fixed in the folk song tradition, which has never been interrupted (even during the Soviet statehood). This is evidenced by the funds of folklore laboratories of higher educational establishments (in particular, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, and the House of Folk Art). The heart of the interaction of the folk song tradition*

and academic music is Slobozhanshchyna singing, which is a vast genre-stylistic system. Therefore, musicologists should generalize the conceptual foundations of the creative work of those artists who continue the Slobozhanshchyna tradition. Yuriy Alzhniev occupies an honourable place among them. His recent symphony belongs to the “Slobozhanshchyna text”. The latter is a term of musical regional science, which means a collective product of folk art continuing its existence in the creative work of modern composers of Eastern Ukraine. Thus, we are talking about the actualization of Slobozhanshchyna folklore in the symphonic genre.

Despite precise instructions regarding which folkloric sources (chants, genres) the composer used to build the original concept of the Symphony (Osadcha, 2019; Kliuka, 2023), in our opinion, the folkloric layer of his dramaturgy still remained undervalued by musicologists.

The specifics of Yu. Alzhniev’s composition determined our research methods: the historiographic one is addressed to the genres of the folk song tradition; the intonation one allows to highlight the linguistic and stylistic polylogue of the folk song and the artist’s symphonic thinking; and the comparative one reveals the kinship and differences of folklore sources in the context of their composer interpretation.

### **Research results.**

Folkloric images in the Song Symphony have a poetic-verbal and purely musical origin. So, in the examples of Ukrainian calendar-ritual poetry, eagles plow the land and carry water. In the Slobozhanshchyna region version of the folk ballad used by the composer the eagle’s wings are a symbol of spiritual flight, heavenly destination, and the strength of the horse’s legs is a symbol of life forces, endurance, and earthly way. The central in the composition ones are: the folkloric motives of fraternity in the journeys in search of happiness, a mandate to take care of small children; the symbol of Milky Way as a God’s Path, the heavenly route of birds and human souls. The latter symbol is revealed by one of the brightest genres of the folk song tradition of Sloboda Ukraine – the chumak songs, unique in the world folklore the songs of the strangers in their journeys. Among many, the composer chosen the song “Hey, our chumaks were on their way” for the key image of the third (choral) movement of the Symphony. The symbolism of the folkloric archetype of the road got a double code: the road as the destiny of every Ukrainian; the Milky Way (called “Chumak Way” in the Ukrainian folklore) as a symbol of national culture, which connects the historical path of Ukraine and the personal destiny of the Cultural Hero of the Symphony to Truth, Divine Light.

It is no accident that the author refers to the song “Oh, woe to that seagull”, which became a symbol of the historical fate of Ukraine, the search by folk singers

for nationality, self-identity. This song is consonant with chumak ones and folk ballads based on the motif of the care of little children while the father is looking for his fortune in a foreign land. Expressive singing contains a formula that in the Symphony performs the function of the author's monogram, combining the thematic structure of all the movements of the Symphony.

The values of traditional culture are a source of Yurii Alzhniev's creativity. The idea of consonance, on which the Symphony's conception based, means the special state of a human in unity with the nature. The musical folk intonation of "sub-fourth" (ascending fourth + descending second) serves as the "code" to understanding "consonance", connection of the Ancient and Present. The composer widely uses semitone-free scales, notes the power of their influence in folk songs. For him, it is a sign of inviolability, globality, infinity of the unknown, "invisible world" (according to H. Skovoroda). The semitone-free movement of the rising chorus of the ballad ("And he argued, competed...") gives a sense of the immensity of the space in which the heroes of folk poetry exist, as the personification of the heavenly and earthly purpose of life. The iconic nature of the genre, determined by its functionality, is consciously modelled by the composer in order to create a nationally defined musical and linguistic picture of the world.

### **Conclusion.**

Yu. Alzhniev's Song Symphony musical-philosophical conception gravitates to that spiritual tradition, in which a human is considered as the embodiment of the nation, and the art is considered as the platform for the synthesis of folkloric archetypes and individual composer creativity. The indicated signs of the folk song tradition, crystallized in the thousand-year evolutionary move by steps of typifying (intonation-genre and figurative), with their natural energy, which awakes the subconscious, nourish the semantics of the author's language. The complex of intonation signs operating at the level of genetic memory represents the archetype of "primary intonation" for the composer.

**Keywords:** folklore prototype images; symphony; folk song tradition of Slobozhanshchyna; ballad; chumak songs; sub-fourth; primary intonation.

Стаття надійшла до редакції 3 березня 2024 року

### Розділ 3. РЕПЕРТУАР СУЧАСНОГО ПІАНІСТА

УДК 78.071.1(477)(092):780.616.432.083.2  
DOI 10.34064/khnum1-7008

#### ***Сирятська Тетяна Олександрівна***

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри спеціального фортепіано  
e-mail: stethr69@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0003-0900-2857

#### **Жанрово-стилістична типологія прелюдій циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького**

*Зростаючий інтерес до творчості В. П. Задерацького зумовив появу ґрунтовних досліджень, присвячених аналізу одного із центральних творів у його доробку – циклу «24 прелюдії і фуги». Однак при всебічному розкритті особливостей фуг прелюдій приділяється значно менше уваги, хоча саме вони нерідко можуть розглядатися як носії провідних образів циклу. Новизна обраного ракурсу дослідження полягає у створенні жанрово-стильової типології прелюдій великого поліфонічного циклу В. Задерацького, що зумовило постановку мети статті – виявлення жанрово-стильової приналежності прелюдій циклу до певного сталого типу. Структурно-функціональний, жанрово-стильовий, компаративний, типологічний аналіз прелюдій циклу В. Задерацького дозволив дійти висновків, що найбільш вагома група прелюдій акумулює мішані жанрові параметри (токатність, скерцоозність, етюдність), серед решти – групи лірично-ноктюрнових, пасторальних, скерцоозно-казкових (з прихованою сюжетністю), похмуро-експромтних, «етюдних» прелюдій. Усі вони демонструють тяжіння композитора до раціоналістичних структур: цілотнових ладів, поліметрії (різні метри в партіях лівої та правої рук), поліритмії, які свідчать про конструктивну природу задуму більшої частини прелюдій.*

**Ключові слова:** жанр; прелюдія; жанрово-стилістична типологія; малий бароковий цикл; мініцикл; великий поліфонічний цикл; українська музика ХХ століття.

### Постановка проблеми.

Малі цикли «24 прелюдій та фуг» (1937–1939) В. Задерацького (1891–1953) презентують оригінальне композиційно-драматургічне явище. Якщо прелюдіям властиве збереження початкового образу, то у фузі нерідко здійснюється образна метаморфоза, частково зумовлена поступовим фактурним ущільненням теми і втратою нею початкових якостей (наприклад, легкості і граційності). Деякі фуги розвиваються по лінії зближення з гомофонною прелюдією не тільки за рахунок фактурної трансформації, а й запозичуючи її тематизм, що яскраво ілюструє останній мініцикл (Прелюдія і fuga № 24, *d-moll*) і ряд інших (№ 16, 19). Часто саме прелюдії виявляються носіями найбільш яскравих, рельєфних тем і образів та визначають змістово-семантичну домінуючу малого і великого поліфонічного циклу у цілому, в той час як фуги драматургічно слабші і доповнюють чи відтінюють прелюдії. Зазначене дозволяє виснути гіпотезу про важливу роль прелюдій у поліфонічному циклі В. Задерацького.

**Останні дослідження і публікації за темою.** Новітні дослідження демонструють значний інтерес до української поліфонічної музики, про що свідчать нещодавно захищені дисертації Л. Циганюк (2023), С. Постовойтової (2024), здійснені на матеріалі поліфонічних циклів В. Бібіка, А. Караманова, М. Скорика, О. Яковчука, І. Пяковського, Б. Стронька.

Розглядаючи поліфонічні мініцикли, дослідники, як правило, роблять акцент саме на фузі, надаючи прелюдіям короткі характеристики. Нерідко це зумовлено масштабними параметрами прелюдій. Наприклад, Л. Циганюк відзначає, що прелюдії в мініциклах В. Бібіка часто мають «значення короткої преамбули, або епіграфу до фуги» (Циганюк, 2023: 71), яскравим прикладом чого є чотири тактова Прелюдія № 1, а «інтонації прелюдій часто використовуються у фугах» (там само); вказано також на цитування теми з Віолончельного концерту В. Лютославського (Прелюдія № 11), однак найбільш важливі спостереження здійснюються відносно фуг (форма, кількість голосів, протискладення, інтермедії, специфіка експозицій) (там само: 151–152). У свою чергу, аналіз прелюдій з «12 прелюдій та фуг» О. Яковчука дозволяє дослідниці виявити

панування поліфонічного складу фактури і прийомів розвитку, притаманних самим фугам (Циганюк, 2020: 117), розмаїтість форм (рондо, інвенція) і оригінальний підхід до жанрової семантики (прелюдія-токата, прелюдія-остинато, прелюдія-діалог, канон, буре, жига) (Циганюк, 2023: 242). Так само і в деяких мініциклах М. Скорика фуги розпочинаються на тематичному ядрі прелюдії (там само: 216), і у фугах запозичуються з прелюдій деякі принципи розгортання матеріалу, як, наприклад, остинатність (там само: 222).

Інтерес до «24 прелюдій і фуг» В. Задерацького, творчість якого повертається «із забуття» (Остапчук, 2023), наразі виявляють М. Остапчук, С. Постовойтова. М. Остапчук не пропонує розгорнутого аналізу циклу, однак здійснює ряд спостережень над його стилістикою, вказуючи на «принцип “романтизації” старовинної барокової форми» (Остапчук, 2023: 204), «сполучення поліфонічного і гармонічного мислення», а також органічне поєднання складних гармоній, елементів модерну і народних мотивів (там само).

У дисертації С. Постовойтової великий поліфонічний цикл вивчається в аспекті композиційно-драматургічної єдності, при цьому саме fuga розглядається як концептуальний центр малого та великого поліфонічних циклів (Постовойтова, 2024: 100), а темі fugи як структурному *initio* присвячено окремий розділ (там само: 47). У циклі В. Задерацького відзначено такі особливості fug, як масштабність тем та інтермедій, використання великої кількості утриманих протискладень (там само: 128), проникнення рис сонатної розробки у процес розвитку матеріалу fug (там само: 129). Типи взаємодії прелюдій і fug між собою у циклі В. Задерацького С. Постовойтова визначає як контраст (№№ 7, 10, 13, 19) та взаємодоповнення (№№ 5, 6, 21). Відзначається також закономірність передування fugам рішучого характеру стрімких або напружених прелюдій (там само: 126). Дослідниця не виключає можливості зміщення драматургічного центру на прелюдію, про що свідчить її типологія принципів драматургічно-функціональної взаємодії прелюдій та fug. С. Постовойтова визначає «концептуально більш значущу» частину мініциклу як «ікт», який може бути доповнений постиктом (якщо fuga драматургічно слабша), або, навпаки, прелюдія

стає предиктом, а fuga – іктом (там само: 124). При цьому може відбуватися формування малого циклу за принципом образної і стильової єдності, жанрового взаємовпливу чи за принципом антитези (там само). Однак цикл В. Задерацького не розглядається з точки зору переосмислення функціональних співвідношень у мініциклі.

Чи не єдине дослідження, у якому зроблено висновок щодо панівної ролі прелюдії в мініциклі – стаття М. Чернявської та Чжан Менчже, у якій вказано, що «прелюдія є найбільш важливою ланкою в музичній драматургії поліфонічного мініциклу» у Дін Шанде, і саме у прелюдіях концентруються «суб'єктивні» стилістичні риси, в той час як фугам притаманні ознаки класичної поліфонії, «збагаченої елементами китайської модальної системи і народної музики» (Chernyavska & Mengzhe, 2021: 2948).

Огляд останніх досліджень підтвердив, що аналіз прелюдії як ключового зерна мініциклу є малорозповсюдженим підходом. Фокус в аналізі поліфонічних циклів неминуче зміщується на фугу, оскільки саме вона є найвищою поліфонічною формою епохи Бароко, у той час як прелюдії приділяють менше уваги. Однак в умовах творчого переосмислення ідей минулого (що є характерним для ХХ століття) та вільного трактування поліфонічних принципів (або їх поступового витіснення гомофонними, що нерідко спостерігається у фугах В. Задерацького) прелюдія вимагає не меншої уваги, ніж фуга.

Малорозробленою залишається і типологія прелюдій за жанровими і стильовими критеріями. Не в останню чергу це зумовлено проблемністю предмета вивчення, адже за «фасадом» прелюдії можуть приховуватися й об'єднуватися різні жанрові витoki. Натомість мініатюрам інших різновидів – виявленню як їх розмаїття, так і інваріантних, індивідуальних особливостей – присвячено чимало сучасних музикознавчих праць. У них розглядаються як окремі зразки жанру (Салдан, 2018), так і різні типи мініатюр у фортепіанних циклах (Клендїй, 2021; Мінгальов & Гончаренко, 2022), окрема увага приділяється токати (Бондаренко, 2020), пасторалі (Shapovalova, Chernyavska, Govorukhina, Nikolaevska, 2021). С. Салдан застосовує метод жанрового моделювання до мініатюр львівських композиторів, керуючись параметрами жанру, стилю

епохи, школи, напряму, індивідуального стилю, композиційних особливостей, форми і музичної мови. Дія цього методу демонструється на прикладах пісні без слів (Салдан, 2018: 28), скерцо з елементами токати (там само: 29) та мініатюр, що відсилають як до пісенних, так і до інструментальних парадигм (там само: 30).

Для деяких різновидів мініатюри характерне міцне жанрове «ядро», що, наприклад, ілюструє пастораль, вирізняючись комплексом темпових, мелодичних (тема-мелодія), тембрових (голос + флейта, лютня, арфа) ознак, ритмом (танцювальний) і навіть тональністю – *F-dur*, *G-dur*, *d-moll* (Shapovalova et al., 2021: 139).

Водночас огляд останніх досліджень дає привід говорити, що сучасне сприйняття моторних жанрів є досить недиференційованим, злиття їх ознак спостерігається як у композиторській практиці, так і в музикознавчій думці. Це приводить до визначення, наприклад, скерцо як інструментального жанру, що асоціюється «із гротесково-гумористичною образною сферою» (Салдан, 2018: 29), і, водночас, є генетично пов'язаним з токатою (Белова, Якимчук, 2020: 69). При цьому обидва жанри розглядаються як такі, що «засновані на принципі етюдності – однотипному моторному русі» (там само). Підтвердженням цієї тенденції служать і наявність «Токати» в циклі етюдів *op. 111* К. Сен-Санса (Клендій, 2021: 107), і використання словосполучень на кшталт «етюдної токатності»<sup>1</sup> для характеристики подібних мініатюр (там само: 188).

Серед типових рис токати, які виділяють сучасні дослідники, зустрічаємо октавно-акордове *martellato* (там само: 109; 165), різноманітні види репетиційного викладу (Бондаренко, 2020: 224), динамічну процесуальність у вигляді, наприклад, безперервного *crescendo* (Бондаренко, 2020: 224), а її семантична палітра визначається образами «стрімкої активності, наполегливості, азарту, механістичності» (там само: 223) та інтенцією «спрямованого остинатного руху» (там само: 227).

---

<sup>1</sup> Жанровий та семантичний зміст фортепіанних циклів К. Сен-Санса характеризується дослідником у широкому діапазоні «від моторної скерцозності та етюдної токатності – до лірики, споглядальної рефлексії» (Клендій, 2021: 188).

При цьому нерідко такі характеристики трапляються саме в прелюдія<sup>2</sup>, що підтверджує спостереження О. Клендія: «Протягом усієї прелюдії діє одна технічна формула (*perpetuum mobile*): токатне репетиційне повторення того чи іншого інтервалу (переважно терції) або акорду поперемінно в обох руках <...>» (Клендій, 2021: 76). У свою чергу, П. Мінгальов характеризує одну із прелюдій Ф. Якименка як «механізовану», із кодою, яка «подібна до механістичних фортепіанних вправ Ф. Ліста або К. Таузіга» (Мінгальов, Гончаренко, 2022: 308). Усе це змушує поставити питання, чи доцільно розрізняти скерцозність, токатність і етюдність у сучасній композиторській творчості, чи розглядати їх просто як сферу моторики, протилежну ліриці і споглядальній рефлексивності?

Ускладнює вивчення прелюдій В. Задерацького в аспекті типології і те, що в «24 прелюдіяx і фугаx» вони є складовою малих циклів як драматургічного цілого і не можуть розглядатися окремо від фуг, що змушує висувати додаткові параметри аналізу, зокрема специфіки драматургічного співвідношення прелюдій та фуг.

У зв'язку із цим пропонуємо підходити до типології прелюдій В. Задерацького із жанрово-стилістичним критерієм, що видається найбільш доречним. Такий підхід виявляє нові зв'язки в цілісній драматургії циклу та увиразнює його стильові орієнтири, що уможливує новий рівень його осмислення, а отже, обумовлює **новизну заявленої теми** дослідження.

**Метою** статті є виявлення жанрово-стильової специфіки прелюдій у мініциклах В. Задерацького з точки зору їх приналежності до певних сталих типів, що зумовлює залучення таких **дослідницьких методів**:

- структурно-функціонального – для аналізу специфіки тематизму, форми, впливу тематизму прелюдії на фугу;
- жанрово-стильового – для вияву індивідуальних і загальних особливостей і жанрових орієнтирів прелюдій та їх співвідношення із фугами;

---

<sup>2</sup> О. Бондаренко виявляє риси токатності у циклі «16 Концертних етюдів» ор. 38 Ю. Решетаря (Бондаренко, 2020: 227).

- типологічного – для визначення приналежності прелюдій до певної моделі в рамках циклу В. Задерацького;
- компаративного – для зіставлення прелюдій різного типу.

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

Прелюдії у циклі «24 прелюдій і фуг» В. Задерацького характеризуються значним жанрово-стильовим розмаїттям, що зумовлює необхідність виділити декілька типів мініатюр. Основним критерієм класифікації слугує жанрове наповнення, що дозволяє виділити мішаний тип прелюдій (із поєднанням токатності, скерцозності, етюдності), а також типи лірично-ноктюрнових, пасторальних (меланхолійно-пасторального і світло-пасторального підтипів), скерцозно-казкових (з прихованою сюжетністю), похмуро-експромтних (відзначені хроматикою, складною фактурою, прелюдійністю викладу, певною невизначеністю жанрових орієнтирів), етюдних прелюдій. Необхідність виокремлення скерцозних і етюдних різновидів (незважаючи на те, що вони є складовими мішаного типу прелюдій) зумовлена опорою на гротескову, казкову образність і приховану сюжетність за відсутності явної установки на віртуозність у перших (скерцозних), і, навпаки, пануванням одного типу фортепіанної техніки, єдністю фактурної формули, стрімким темпом і наближенням тематизму до фігурацій (загальних форм руху) – у других (етюдних).

Критеріями характеристики прелюдій також слугують їх співвідношення із фугою (прелюдія як драматургічний центр мініциклу або як вступ до фуги) і кількісний параметр (найбільш численною групою є мішаний та пасторальний типи прелюдій, найменш численними – етюдний та «експромтний»).

Уже перша пара прелюдій і фуг в поліфонічному циклі В. Задерацького демонструє суттєву драматургічну перевагу Прелюдії (*Moderato, C-dur*), багатограннішої за фугу як за жанровим, так і за образним планом. Вона визначає одну з образно-семантичних доміант циклу – фантастично-скерцозну, і один із провідних жанрових орієнтирів – стрімку моторику (етюд, скерцо, токата). Водночас ламані остинатні фігурації в партії правої руки втілюють звукообраз передзвону, що перекидає арку як до фінальної прелюдії

(№ 24, *Robusto, barbaro, risoluto*) із набатними варварськими співзвуччями, так і до фіналу всього великого циклу, який завершується її тематизмом (фуга № 24, *quasi campane*, тт. 76–96 – тематизм Прелюдії № 24). У звуковисотній організації Прелюдії № 1 простежуються ознаки розширеної тональності (*in C*) на основі доповнення мажорних ступенів мінорними і хроматичними, а також цілотнового ладу (*c-d-e-fis-gis-b*), який панує в партії правої руки і слугує знаком «фантастичності».

Тяжіння до різного роду штучних структур в певних мелодичних ланках буде характерним і для ряду інших прелюдій із ознаками скерцозності, гротесковості. Незважаючи на етюдність як одну із провідних рис першої Прелюдії, її розгортання демонструє зв'язок із логікою варіацій на *basso ostinato*, що додатково посилює її драматургічну вагомість у циклі. Про це свідчить унісонне проведення основної загрозливо-таємничої теми в басу (тт. 1–6) та її подальший розвиток. Починаючись із затвердження секундового ходу I-VII-I (*c-h-c*), тема включає хід по мажорному тризвуку, який тричі доповнюється різними інтервалами, що надають йому кожного разу нового відтінку і дещо риторично-запитального характеру. Перша варіація (тт. 7–12) зберігає інтонаційні контури теми, крім початкової секунди та останнього такту, у той час як функцію варіювання перебирають на себе дзвінки ламані фігурації у третій октаві, що початково рухаються по контурах цілотнового ладу. У ході подальшого розвитку тема укрупнюється, що приводить до розростання масштабів варіацій і порушення логіки *basso ostinato*. Друга варіація уже сягає 10 тактів (тт. 13–22), третя – 13-ти (тт. 23–35). Далі четверта (тт. 36–42) та п'ята (тт. 43–49) знову стискаються до семи тактів, хоча початковий тематичний контур так і не відновлюється.

Мотив секунд (*c-c-h-h; c-c-b-b*), який лежить в основі теми фуги, походить з теми Прелюдії, яка вже розвивалася в поліфонічній формі, що підтверджує вторинність фуги як «слабшого» компонента, «постикту» малого циклу. На відміну від загрозливого звучання в Прелюдії, спадні секунди-зітхання надають їй меланхолійного характеру, який поступово порушується з ущільненням фактури.

Жанрово-стилістичний вектор, започаткований Прелюдією № 1, знайде продовження в ряді інших прелюдій В. Задерацького, які синтезують риси токатності, етюдності, скерцозності і, як правило, спираються на складні поєднання ритмів чи «штучні» ладові структури (цілотновість), що надає їм модерністичних ознак. До цієї категорії слід віднести Прелюдію № 5, *D-dur (Allergo automaticamente*, тобто «автоматично») – механістичне скерцо-токату з ознаками етюдності, що являє собою яскравий зразок новаторсько-урбаністичного мислення композитора, наближуючи його до авангардних модерністських тенденцій 20 років ХХ століття (викликаних захопленням технічним прогресом та бажанням зобразити в музиці енергію машин). Про це свідчать поєднання невпинного остинатного руху, поліритмії – нашарування квінтолей на тріолі (тт. 35–83) – та акцентованих синкоп (періодичне зміщення акценту з першої на другу долю такту в метрі 3/8). Як контраст до новаторської прелюдії, своєрідна «втеча» від урбанізму, сприймається підкреслено наївна, безтурботна, вальсова тема фуги, яка протягом 17 тактів розгортається як монодія (сама ж тема, яка надалі буде імітуватися, триває лише 7 тактів). Із Прелюдією її об'єднує розмір 3/8 і застосування штриху *staccato*, хоча воно й інше за туше – не гостро-агресивне, а грайливо-м'яке. Початково діатонічна, у процесі розвитку фуга насичується хроматикою. Однак за ступенем новаторства і напруги фуга все ж сприймається як «крок назад» порівняно з Прелюдією.

Близькою до механістичних образів Прелюдії № 5 виявляється Прелюдія № 19, *Es-dur*, яка супроводжується ідентичною ремаркою «*automaticamente*». Це етюд-скерцо із опорою на остинатні повтори та прийоми етюдної техніки – ламані фігурації (октави, септими) шістнадцятими (тт. 1–18), октави та акорди (тт. 18–31), у тому числі в поєднанні із широкими стрибками (т. 32–49). Ламані фігурації утворюють приховану поліфонію, її верхній голос – це остинатна пульсація тоніки, а нижній – цілтонові послідовності (*es-f-g-a*) та інші недіатонічні комбінації інтервалів (*es-fis-g-as*; *es-fis-as-a*). Наприкінці Фуги *Es-dur* вводиться епізод, побудований на матеріалі Прелюдії (*Tempo di Preludio*), де відтворюється тематизм

з октавною технікою, створюючи арку і закріплюючи панування образів прелюдії.

Техніка ламаних фігурацій (у цьому випадку – в поєднанні з октавами) зближує Прелюдію *Es-dur* із Прелюдією № 16, *b-moll* (*Agitato*), хоча остання і близька до романтично-схвильованих образів (і групи «експромтів»). Тільки рясна хроматика (*a-as-g-ges*) в лініях обох голосів, а також цілотонові мотиви (*ges-as-b-c-d*) надають їй відтінку фантастичності, дивакуватості. Натомість Фуга (*con moto*) на початку стає носієм споглядального, більш спокійного образу. Його поступовий розвиток і динамізація завершуються втручанням початкового тематизму Прелюдії (*Agitato*, тт. 120–157).

Серед прелюдій скерцозно-токатного плану можна відзначити і Прелюдію № 7, *A-dur* (*Allegro molto*), побудовану на лінії ламаних фігурацій верхнього голосу у вигляді чергування тріольних і дуольних мотивів вісімок у рамках розміру 4/4. На їх фоні звучить мелодизована лінія нижнього голосу, викладена великими тривалостями. Прелюдію вирізняє з-поміж інших швидких мініатюр наявність внутрішнього образного контрасту (форма *aba<sub>1</sub>+coda*). Друга тема (тт. 28–42) – із октавною унісонною лінією басу і паралельними квартами правої руки – є носієм епічного образу. Продовженням Прелюдії стає моторна, із пружною, побудованою на тремоло-подібних фігураціях шістнадцятих, темою, Фуга (*Allegro ritmico*), яка, на відміну від інших фуг у парі зі скерцо-токатом, стає центром драматургічного тяжіння у цьому мініциклі.

*Другий тип прелюдій*, сповнених ностальгії за романтизмом (стилістика, жанри), вперше репрезентує Друга прелюдія (*Moderato, a-moll*), закладаючи інший провідний вектор циклу. У драматургії великого циклу вона посідає особливе місце, створюючи глибокий контраст до першої Прелюдії і фуги, подібно до побічної партії в сонатній формі. Водночас вона стає зоною драматургічного тяжіння (іктом) в мініциклі, не сприймаючись як «підготовка» до образного змісту фуги. У Прелюдії *a-moll* виявляються ознаки декількох жанрово-стильових пластів – це архаїка, що відтворюється за рахунок порожніх октавних коливань у партії лівої руки, відтінку дорійського ладу (*fis*); ноктюрновість, присутня через виразність

лінії мелодичного верхнього голосу, насиченої форшлагами, поліритмії верхнього і нижнього голосів, а також фігурації на тонічній гармонії в поєднанні із ходом на зменшену кварту, що нагадує початок Ноктюрна *b-moll op. 9 № 1* Ф. Шопена. Крім того, утворюється цікаве поєднання імпресіоністичності і модерністичності. Останнє проявляється у зверненні до «штучних» звуковисотних структур – послідовності з поєднанням великих терцій і великих секунд (*a-cis-dis-fis-gis*), на яких будуються широкі пасажі (тт. 62–67) – у чергуванні з білоклавішним *glissando* (т. 63; 65; 67). При цьому постійне повернення основної теми (форма має ознаки рондальності і пісенної строфічності *aa'ba''*) забезпечує цілісність образу і збереження ліричної домінанти. Як модерна риса постає поєднання двох розмірів –  $3/4$  для партії правої руки і  $9/8$  для партії лівої. Фуга, підхоплюючи стилістичну ідею Прелюдії, теж розпочинається в шопенівському дусі, нагадуючи мазурку початковими інтонаціями теми, однак швидко втрачає ці асоціації, модулюючи у сферу патетики.

Співзвучною із Прелюдією *a-moll* є Прелюдія № 8, *fis-moll* (*Allegretto pastorale*). Для неї теж характерне поєднання метрів  $9/8$  та  $3/4$ , причому партія лівої руки спирається на стабільне групування восьмих тривалостей  $2+2+2+3$ , що нагадує стабільний мішаний метр  $3+2+3/8$  у «Фанфарах» Д. Лігеті (Етюд № 4 з Першого зошита етюдів), де ритмічна фігура із відповідною акцентуацією ( $3+2+3$ ) має бути чутною протягом усієї п'єси. Геміольні фігурації, що початково спираються на тризвуки *fis-E-D-C-h-A-gis*, стають фоном для виразної мелодії верхнього голосу (*cantando*) і вносять риси ноктюрна. У другому проведенні початкового тематизму (форма наближується до строфічної *aa\_1*) відбувається контрапунктична перестановка – мелодія доручається нижньому голосу, а фігурації – верхньому. Подібно до Прелюдії *a-moll*, у діатоніці твору присутній відтінок дорійського ладу (тон *dis*). Оповідальна фуга (*Moderato narrante*) своєю епічною образністю відтінює Прелюдію.

Лінію ліричних поліметричних прелюдій продовжує Прелюдія № 17, *As-dur* (*Pastorale, con anima*). Із Прелюдією № 2 її споріднює форма, що близька до рондальної. Аналогічним чином композитор поєднує метри  $9/8$  (лінія верхнього голосу) і  $3/4$  (нижнього).


Фактурний виклад (фігурації у правій руці, мелодія – у нижньому), у свою чергу, близький до меланхолійно-пасторальних прелюдій. При цьому фігурації у верхньому голосі не безперервні, як у пасторальних прелюдях, а включають міжтактові та міждольові синкопи, що додатково ускладнюють ритмічну структуру. У процесі розвитку тріольні фігурації витісняються рецитаціями шістнадцятих. У другому проведенні теми ( $a_1$ ) відбуваються фактурні зміни – фігурації переміщуються в партію лівої руки, а в середньому голосі з'являється безперервна трель. Другий епізод включає хвилеподібні пасажі 32-х на кшталт аналогічного розділу форми Прелюдії № 2.

Риси ноктюрновості властиві і Прелюдії № 22, *g-moll (Allegretto con anima)*. Вільне розгортання наспівної мелодії, насиченої трелями і мордентами, зближує її з пасторальною Прелюдією *H-dur*. Середній голос являє собою ритмомелодичне остинато, що поступово оновлюється за рахунок інтонаційних змін, залишаючи незмінним ритмічний компонент.

Прелюдії, які наближуються до *чисто етюдного типу*, як правило, не містять достатньо рельєфного матеріалу для того, щоб ставати драматургічним центром циклу. Цю групу презентує Прелюдія № 3 (*Presto, G-dur*), – віртуозний етюд з легкими польотними шістнадцятими в партії правої руки та гострими інтервалами і мелодичними мотивами, виконуваними переважно штрихом *staccato* – у партії лівої. У мелодиці фігурацій активно використовуються хроматика та елементи цілотнонових структур; супровід характеризується постійним зсувом акцентів із сильних долей на слабкі. Розгортається прелюдія на єдиному диханні, нагадуючи «Політ джмеля». До цієї ж групи можна віднести й Прелюдію № 12, *gis-moll (Presto misterioso)* – етюд, побудований на бурхливих і швидких ламаних хроматичних фігураціях шістнадцятих із дещо гротесковою мелодією в партії правої руки (цілотнонові мотиви, паралельний рух співзвуччями).

Не домінує в драматургічному аспекті над фугами і група *пасторальних прелюдій*. Серед них можна виділити як меланхолійно-пасторальні (№№ 10, 13), так і світлі, радісні (№№ 11, 15, 21). До першого підтипу можна віднести Прелюдію № 10 *cis-moll*

(*Recitativo mistico*), побудовану на тріольних фігураціях у прозорому високому регістрі (третя – четверта октави) та глибоких басах, що виконують функцію мелодичної лінії. Прелюдія № 13, *Ges-dur* (*Commodo*), також із тріольними фігураціями, близька до Прелюдії *cis-moll*. У процесі розвитку музика набуває екстатичного характеру, а кульмінацію підкреслено дзвонивими звучаннями в партії правої руки в поєднанні із глибокими басами.

Серед світло-пасторальних прелюдій, насамперед, виділяється Прелюдія № 11, *H-dur* (*Andantino. Pastorale con anima*) – перша у великому циклі, яка втілює вказану образну сферу. Її характеризує наївно-проста, класицистична мелодія правої руки з грайливими мордентами у супроводі альбертієвих басів у лівій. При початковій діатонічності доволі швидко відбувається відхід від основної тональності. Прелюдію відтінює більш романтична, вальсова Фуга (*Con moto espressivo*, 3/8). Ще одна пасторальна Прелюдія, № 15, *Des-dur* (*Andantino pastorale*), побудована на синкопованій остинатній пульсації в партії лівої руки (  ) на гармонії тонічної терції із секундою (*c-des-f*) та мелодії у вигляді стрибків на нону, що «спурхають» у верхньому голосі. За характером вона близька до безтурботної Прелюдії *H-dur*, а за фактурною формулою – до Прелюдії *E-dur*. Продовжує розвивати життєрадісні образи Фуга № 15 (*Gaio*) – з пружною темою, яка нагадує жваві бахівські фуґи і однозначно є центром драматургічного тяжіння в цьому мініциклі, концентруючи в собі радісно-життєстверджуюче начало, що загалом не властиве циклу «24 прелюдій та фуг» В. Задерацького. До Прелюдії № 15, завдяки фактурній формулі із синкопованою пульсацією, близька і Прелюдія № 21 (*Allegro festivo*), хоча бадьорий характер і віддаляє її від сфери пасторальності. Незважаючи на наявність розгорнутої мелодичної лінії (у першому розділі – в партії правої руки, у другому – лівої), її тематичним ядром стає саме синкопований елемент і його гармонічне пере забарвлення в діапазоні від тризвуків до ускладнених додатковими тонами септакордів і кластерів. Все це наближує твір до групи скерцозних прелюдій.

До особливого, хоча і представленого нечисленними прелюдями, типу належать заглиблено-похмурі, насичені хроматикою п'єси, які

можна розглядати як своєрідні «музичні моменти» чи експромти (№№ 4, 6, 14). Серед них можна виділити Прелюдію № 4, *e-moll* (*Allegro molto, agitato*) – бурхливий музичний потік із поліритмічним співвідношенням партій лівої та правої рук і активним використанням секундових співзвуч у вертикалі. Вона визначає атмосферу одного з найпохмуріших мініциклів. Такого ж характеру і Прелюдія № 6, *h-moll* (*Con moto e sostenuto. Mistico*), хоча обраний темп повільніший, що зумовлює поглиблення похмуро-медитативного стану. Водночас її музичний матеріал містить складну ритмічну побудову – мелодична лінія партії лівої руки слідує акцентам розміру 4/4, а в партії правої поєднуються тріолі восьмих, на які накладаються чверті на другій вісімці в кожній групі тріолей. До цього ж типу можна віднести Прелюдію № 14, *es-moll* (*Moderato con moto*), побудовану на ламаних фігураціях восьмих, насичених хроматикою, у низькому регістрі. Вони наближені до «блукаючого басу» і викликають асоціації із джазовою стилістикою. На їх фоні розгортається мелодична лінія з ознаками вальсової ритміки.

У циклі трапляються і скерцозні прелюдії, не пов'язані зі стрімкими темпами й віртуозністю (№№ 18, 20, 23, 9, частково – 21). Для них характерні гротесковість, особлива роль ритмічного остинато, використання руху паралельними співзвуччями. Серед них виділяється Прелюдія № 18, *f-moll* (*Con moto*), відзначена особливою «графічністю», яка асоціюється з модерністськими естетичними вподобаннями. Прелюдія побудована на остинатній пульсації тону  $c^1$  вісімками у лівій руці (розмір 3/4), що залишається незмінною протягом усієї прелюдії, змушуючи пригадати зразки композицій мінімалістів (до прикладу, «*In C*» Т. Райлі). На їх фоні звучить «мелодія», викладена стрічкою паралельних діатонічних (крім VII підвищеного щабля) тризвуків. У процесі розгортання твору відбувається його образна трансформація у «зле скерцо». На фоні остинатних  $c^1$  звучать гострі, «сухі» (*secco*) гармонічні секунди у баса (т. 36), після чого повертається початковий тематизм. Завершується прелюдія низкою дисонуючих співзвуч і різко акцентованих унісонів. Безперервна остинатність у поєднанні з різкими контрастами надає прелюдії ознак прихованої сюжетності, наближуючи її

до жанру казки. Прелюдія № 20, *c-moll* (3/4), також побудована на ритмічному остинато восьмих, за аналогією до Прелюдії *f-moll*, однак замість репетицій на одному тоні композитор вводить ритмо-гармонічний остинатний комплекс (інтервали в діапазоні від секунди до септими, що по черзі «нанизуються» на бас C). На його фоні розгортається дивакувата мелодія, дисонуюча із супроводом. Вона рухається в ритмі чвертей переважно у великій та малій октавах і містить хроматизми, ходи на нону і октаву. Пізніше мелодію «витісняють» окремі гострі співзвуччя, побудовані на октавно-секундових поєднаннях.

Скерцозна Прелюдія № 23, *F-dur* (*Affanato*, 2/4) умовно може бути віднесена до зазначеного типу завдяки викладу теми паралельними квартсекстакордами і септакордами (а пізніше – і квінтакордами), подібно до Прелюдії № 18. Парою до неї служить неочікувано стрімка fuga (*Presto sostenuto*, 12/16) з тріолями шістнадцятих у темі, яка стає драматургічним центром мініциклу.

До цього ж типу можна віднести Прелюдію № 9, *E-dur* (*Moderato con moto e maestoso*), хоча їй більше властиві оповідальність і епічність, аніж скерцозність. Разом із тип, із Прелюдією *f-moll* її поєднують ритмічні особливості й ознаки «казки». Розміреним *ostinato*-репетиціям у верхньому голосі (побудованим на октавному остові, на який нанизуються спочатку малі, великі секунди й терції, а потім і ширші інтервали), контрастує мелодія, викладена у низькій теситурі спочатку в одноголосі, а пізніше – в унісон. З-поміж інших прелюдій циклу її вирізняє залучення епізодичного імітаційно-фугованого розвитку у центральній частині (тт. 17–23). У репризі відбувається повернення репетицій, однак уже у вигляді тріолей (тт. 29–40), що зумовлює появу відтінку екстатичного торжества. Потужні акорди і стрімкі пасажи коди (тт. 41–46) підкріплюють цей образ. Така логіка розгортання подій знову дає привід говорити про приховану сюжетність, подібну до тієї, що спостерігалась у Прелюдії *f-moll*. Фуга (*Allegro ironico*) на фоні цієї прелюдії має дещо легковажний вигляд. Отже, у межах скерцозної групи існують різні моделі співвідношення прелюдії з фугою, однак, на відміну від першого, мішаного, типу, тенденції витіснення тематизму фуги в мініциклі

не простежується. У цілому також можна відзначити кількісне панування скерцозності як жанрової ознаки в усьому великому циклі.

### **Висновки.**

Здійснений аналіз дозволяє дійти висновків, що в поліфонічному циклі В. Задерацького прелюдії відіграють важливу роль, репрезентуючи діапазон жанрово-стильових пошуків композитора. Найбільш важливу групу складають прелюдії, що **поєднують риси токатності, етюдності і скерцозності** (№№ 1, 5, 7, 16, 19, 24). Вони, як правило, містять певні прийоми етюдної техніки (дрібні гамоподібні пасажі, ламані фігурації, у тому числі – з подвійними нотами, октавну, акордову техніку), які зумовлюють їхню технічну складність і віртуозність. У деяких з них спостерігається тяжіння до механістичності (№ 5, 19), остинатності, складних поліритмічних поєднань (як, наприклад, квінтולי і тріולי Прелюдії № 5), що свідчить про ознаки модерністичного мислення. Саме ці прелюдії, поєднуючись із фугою, нерідко витісняють її тематизм і поліфонічні способи розвитку, що приводить до побудови заключних розділів фуг на матеріалі прелюдій (№№ 16, 19, 24), а теми фуг інтонаційно походять від прелюдій (№№ 1, 5).

Друга група прелюдій – **ноктюрново-романтичного характеру** (№№ 2, 8, 22, частково – № 17), – на перший погляд, втілює прямо протилежні риси – з одного боку, це тяжіння до діатоніки (яка, втім, у процесі розвитку збагачується хроматикою), до виразності наспівної мелодичної лінії; подібно до першої групи, вони нерідко стають драматургічним центром мініциклу. З іншого боку, у цих прелюдіях використовується поліметрія (різні метри в партіях рук), поліритмія, а також, поряд із тональними ознаками, виявляється тяжіння до інших структур (дорійського ладу, цілотноності), що говорить про модерністські риси мислення композитора.

Доволі масштабною групою, хоча і неоднорідною за своїм образним змістом і фактурними моделями, є **пасторальні прелюдії** (№№ 10, 11, 13, 15, 21, а також № 17). Вони можуть бути побудованими на прозорих фігураціях у партії правої руки з мелодизованим басом у партії лівої, або навпаки: мелодія – в партії правої,

фігурації – в партії лівої руки. Як, правило, ці прелюдії не стають центром драматургічного тяжіння в мініциклах.

Групу, яку можна уподібнити до романтичних *експромтів* чи «музичних моментів» (№№ 4, 6, 14), характеризує похмурий характер образів, активне залучення хроматики, нерідко – складна ритміка. Від прелюдій етюдно-токатного типу їх відрізняє повільніший темп, відсутність явних віртуозних завдань, а від ліричних – складність музичної мови.

Відсутність віртуозної техніки, при збереженні скерцозності і гротесковості, подекуди – епічності і казковості, характеризує наступну велику групу прелюдій – *скерцозну* (№№ 18, 9, 20, 23, частково – 21). Внутрішні контрасти-переключення і несподівані завершення дозволяють розглядати їх як мініатюри із прихованою сюжетністю, близькі до жанру казки. Водночас вони характеризуються підкресленою графічністю музичної мови – використанням руху паралельними співзвуччями, безперервних остинато (наприклад, тон *c* у Прелюдії № 18), які підкреслюють раціональність композиторського мислення.

У великому циклі В. Задерацького також зустрічаються суто *етюдні* прелюдії з опорою на дрібну техніку, яким властиве активне впровадження хроматики (№№ 3, 12) і які, разом із тим, не містять достатньо рельєфного матеріалу, щоб драматургічно домінувати в мініциклі.

Виявлене розмаїття типів підтверджує важливість прелюдії у визначенні жанрово-стилістичної палітри циклу і підкреслює, що, незалежно від образу і жанрового наповнення (токатність, етюдність, ноктюрновість, пасторальність, скерцозність, казковість), композитор тяжіє до раціоналістичних структур: цілотнових ладів, поліметрії (застосування різних метрів у партіях лівої та правої рук), поліритмії, які свідчать про чітку *конструктивну природу* задуму більшої частини Прелюдій<sup>3</sup> і дозволяють провести стилістичні паралелі з музичним урбанізмом 20 років ХХ століття, репетитивним

---

<sup>3</sup>Указане підтверджує, що підхід В. Задерацького не обмежується романтичною трактовкою циклу, про яку говорить М. Остапчук (2023).

мінімалізмом і навіть з конкретним твором – «Етюдями» Д. Лігеті (специфіка застосування поліметрії і поліритмії).

**Перспективи дослідження.** Запропонована типологія може бути використана для дослідження прелюдії як окремого жанрового явища, для виявлення драматургічних центрів малих циклів «прелюдія і fuga», а також може слугувати інструментом для вивчення великих циклів інших композиторів. Вищенаведене дозволяє розглядати жанр прелюдії як плідний матеріал для подальших наукових розвідок.

## ЛІТЕРАТУРА

- Белова, Н. В., & Якимчук, О. М. (2020). Три п'єси для фортепіано Людмили Шукайло у контексті жанрової парадигми. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 57, 61–76.
- Бондаренко, О. М. (2020). Токата і токатність у фортепіанній творчості Юрія Решетаря. *Аспекти історичного музикознавства*, XXI, 217–230.
- Клендій, О. (2021). *Фортепіанний стиль Сен-Санса як втілення виконавського ідеалу європейської культури XIX століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Мінгальов, П., Гончаренко, О. (2022). Цикли мініатюр Ф. Якименка в контексті тенденцій фортепіанного мистецтва України початку XX століття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 22, 294–313. <https://doi.org/https://doi.org/10.33287/222223>
- Остапчук, М. М. (2023). Повернення із забуття (до 70-річчя від дня смерті композитора Всеволода Задерацького). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 44, 201–206.
- Постовойтова, С. О. (2024). *Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів XX – початку XXI століття)*. (Дис. ... д-ра філософії). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Салдан, С. (2018). Жанрово-стильова модель фортепіанної мініатюри у творчому доробку львівських композиторів (на прикладі творів Станіслава Людкевича та Мирослава Скорика). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені*

- Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство, 2 (39), 25–33.  
[http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm\\_2018\\_2\\_6](http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2018_2_6)
- Циганюк, Л. (2020). Специфіка поліфонічного циклу О. Яковчука в зіставленні категорій «традиційне – інноваційне». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 34, 116–123.
- Циганюк, Л. І. (2023). *Засади інтерпретації сучасної української поліфонічної музики (на прикладі прелюдій і фуг М. Скорика, В. Бібіка та О. Яковчука)*. (Дис. ... д-ра філософії). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів. [https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Cyganjuk\\_dysertacija.pdf](https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Cyganjuk_dysertacija.pdf)
- Chernyavska, Marianna; Mengzhe, Zhang. (2021). Preludes and fugues for piano in the polyphonic works of Chinese composers. *Rast Musicology Journal*, 9 (3), Special Issue, 2943–2960. DOI 10.12975/rastmd.2021931
- Shapovalova, L. Chernyavska, M., Govorukhina, N., & Nikolaevska, Yu. (2021). Pastoral in instrumental and vocal music 18–21 centuries: genre invariant and performance. *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*, 11, Issue 2, Special 20, 136–140.

## REFERENCES

- Belova, N. V., & Yakymchuk, O. M. (2020). Three piano pieces by Liudmyla Shukailo in the context of the genre paradigm. *Problems of interaction of art, pedagogy, & theory and practice of education*, 57, 61–76 [in Ukrainian].
- Bondarenko, O. M. (2020). Toccata and toccata style in Yurii Reshetar's piano works. *Aspects of historical musicology*, XXI, 217–230 [in Ukrainian].
- Chernyavska, Marianna; Mengzhe, Zhang. (2021). Preludes and fugues for piano in the polyphonic works of Chinese composers. *Rast Musicology Journal*, 9(3), Special Issue, 2943–2960. DOI 10.12975/rastmd.2021931 [in English].
- Klendii, O. (2021). *The piano style of Saint-Saëns as the embodiment of the performance ideal of European culture of the 19<sup>th</sup> century*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Mingaliiov, P., Honcharenko, O. (2022). Cycles of miniatures by F. Yakymenko in the context of trends in piano art of Ukraine at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. *Musicological opinion of Dnipropetrovsk region*, 22, 294–313. <https://doi.org/https://doi.org/10.33287/222223> [in Ukrainian].

- Ostapchuk, M. M. (2023). Return from oblivion (to the 70<sup>th</sup> anniversary of the death of the composer Vsevolod Zaderatskyi). *Ukrainian culture: past, present, ways of development*, 44, 201–206 [in Ukrainian].
- Postovoitova, S. O. (2024). *A large polyphonic cycle as a composition and dramatic integrity (based on piano works by Ukrainian composers of the XX–early XXI centuries)*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Saldan, S. (2018). Genre-stylish models of the fortepiano miniature in the creativity of the Lviv composers (on the example of creation by Stanislav Liudkevych and Myroslav Skoryk). *Scientific notes of Ternopil Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University. Series: Art History*, 2 (39), 25–33. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm\\_2018\\_2\\_6](http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2018_2_6) [in Ukrainian].
- Shapovalova, L. Chernyavska, M., Govorukhina, N., & Nikolaevska, Yu. (2021). Pastoral in instrumental and vocal music 18–21 centuries: genre invariant and performance. *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*, 11, Issue 2, Special 20, 136–140 [in English].
- Tsyganiuk, L. (2020). The specificity of O. Yakovchuk's polyphonic cycle in the juxtaposition of the “traditional – innovative” categories. *Ukrainian culture: past, present, ways of development*, 34, 116–123 [in Ukrainian].
- Tsyganiuk, L. I. (2023). *Principles of interpretation of modern Ukrainian polyphonic music (on the example of preludes and fugues by M. Skoryk, V. Bibik, and O. Yakovchuk)*. (PhD diss.). Lviv Mykola Lysenko National Academy of Music. Lviv. [https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Cyganjuk\\_dysertacija.pdf](https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/Cyganjuk_dysertacija.pdf) [in Ukrainian].

### ***Tetiana Syriatska***

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
 PhD in Art Studies, Associate Professor,  
 the Department of Special Piano  
 e-mail: stethr69@gmail.com  
 ORCID iD: 0000-0003-0900-2857

## **Genre and stylistic typology of the preludes from V. Zaderatsky's cycle “24 Preludes and Fugues”**

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

*Small cycles from “24 Preludes and Fugues” (1937–1939) by V. P. Zaderatsky (1891–1953) represent an original compositional and dramaturgical phenomenon.*

*Often it is the preludes that are the bearers of the most vivid, relief themes and images and determine the content-semantic dominance of the small and large polyphonic cycle as a whole, while the fugues are dramaturgically weaker and complement or shade the preludes. This allows us to hypothesize about the important role of preludes in the polyphonic cycle of V. P. Zaderatsky.*

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

*The latest studies demonstrate a significant interest in Ukrainian polyphonic music, as evidenced by the recently defended dissertations by L. Tsyganyuk (2023), S. Postovoitova (2024) on the material of the polyphonic cycles of V. Bibik, A. Karamanov, M. Skoryk, O. Yakovchuk, I. Pyaskovskyi, B. Stronko, V. Zaderatsky. O. Ostapchuk (2023), and S. Postovoitova (2024) are currently showing interest in “24 Preludes and Fugues” by V. Zaderatsky, whose work is returning “from oblivion” (Ostapchuk, 2023). In S. Postovoitova’s dissertation, the large polyphonic cycle is studied from the aspect of compositional and dramaturgical unity, while the fugue itself is considered as the conceptual center of the small and large polyphonic cycles. With a comprehensive disclosure of the features of fugues, much less attention is paid to the preludes, although they can often be considered as carriers of the leading images of the cycle.*

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

*The scientific novelty of the research consists in the creation of a genre-stylistic typology of the preludes of the large polyphonic cycle of V. Zaderatsky, which led to the setting of the main purpose – to identify the genre-stylistic affiliation of the preludes of the cycle to a certain stable type. This led to the involvement of the following methods: structural-functional; genre-stylistic analysis; typological; comparative.*

#### **Results and conclusions.**

*The analysis has shown that the most important group of preludes demonstrates mixed genre parameters (toccata, scherzo, etude), among others – groups of lyrical-nocturne, pastoral, scherzo-fairytale (with a hidden plot), gloomy impromptu, etude preludes. All of them illustrate the composer’s attraction to rationalistic structures: whole-tone scales, polymetry (different meters in the left-hand and right-hand parts), complex polyrhythms, which testify to the clearly constructive nature of the design of most of the Preludes.*

**Key words:** *genre; prelude; genre and stylistic typology; small baroque cycle; mini-cycle; large polyphonic cycle; Ukrainian music of the 20<sup>th</sup> century.*

*Стаття надійшла до редакції 4 березня 2024 року*

УДК 78.071.1(73)(092):780.616.432.082.4

DOI 10.34064/khnum1-7009

**Шелудякова Світлана Олегівна**

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

e-mail: sosvetika@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-2138-1290

**Жанр фортепіанного концерту в творчості Дж. Адамса  
на прикладі «*Must the Devil Have All the Good Tunes?*»**

*Творчість Дж. Адамса охоплює різноманітні жанри, серед яких важливе місце посідає жанр інструментального концерту, зокрема фортепіанного. Попри широку популярність його композицій серед виконавців та неослабний інтерес до його творчості дослідників, жанр фортепіанного концерту, особливо Третій концерт – «*Must the Devil Have All the Good Tunes?*», залишається майже невисвітленим. Метою нашого дослідження є розкриття принципів трактовки жанру і специфіки стилістичної взаємодії у Третьому фортепіанному концерті Дж. Адамса. У статті висвітлено особливості форми та тембрової драматургії Концерту, охарактеризовано специфіку його програмного задуму. Аналіз твору (структурно-функціональний, жанрово-стилістичний, темброво-драматургічний) дозволив дійти висновку, що поєднання класичних принципів (тричастинна будова циклу «швидко – повільно – швидко», риси сонатної та варіаційної форм, оркестровий склад) та барокових алюзій (елементи стилю французьких клавесиністів) із рисами мінімалізму (репетитивна техніка, остінатність), а також різноманітними компонентами джазової та поп- і рок-музики визначає стилістику і драматургічну своєрідність Третього фортепіанного концерту Дж. Адамса. Отже, програмність твору реалізується через стилістичну взаємодію між Класичним в музиці як уособленням традиції, врівноваженості, стриманості, та «диявольським» – втіленням зухвалості, вільності, шаленої дерзкості, що пов'язуються в концерті із джазовими, рок- та поп-елементами.*

**Ключові слова:** *музика ХХ–ХХІ століть; музична культура США; творчість Джона Куліджа Адамса; жанр; інструментальний концерт; фортепіанний концерт; драматургічна логіка; програмність; джаз; мінімалізм; стилістична взаємодія.*

## Постановка проблеми.

Жанр фортепіанного концерту залишається у фокусі уваги сучасних композиторів, про що свідчить наявність великої кількості його зразків. Серед таких концерти Т. Йошімацу, Т. Адеса, Е. Раутаваари, Д. Лігеті, Ф. Гласса, Д. Фудзікури та ін. Не винятком є і доробок Дж. Адамса, представлений на сьогодні трьома фортепіанними концертами. За статистикою міжнародного музичного онлайн-журналу «*Bachtrack*» за 2022 та 2023 роки, цей американський композитор є одним з найбільш виконуваних представників сучасної музики в країнах Європи, Америці та по всьому світу (Bachtrack, 2023, 2024). Проте більшість фортепіанних концертів кінця ХХ – початку ХХІ століття залишаються недослідженими, як і концерти Дж. Адамса.

**Останні дослідження і публікації.** На відміну від українського фортепіанного концерту межі ХХ–ХХІ століть, який висвітлюється у працях О. Пономаренко (2003) та Н. Зимогляд (2022), зарубіжний фортепіанний концерт цього періоду поки що залишається переважно поза увагою музикознавців. Серед небагатьох винятків – стаття А. Новак (Nowak, 2023) про нові естетичні ідеї в польському інструментальному концерті ХХ–ХХІ століть, у якій дослідниця розглядає фортепіанні концерти В. Лютославського (1987), А. Зубель (2018) та З. Краузе (2019). Поряд із цим, заслуговують на увагу дослідження, присвячені концертам ХХ століття, зокрема дисертація Б. Решетілова (2021) про концерт для фортепіано зі струнним оркестром, праця С. Губер (Huber, 2014), що охоплює аналіз концертів М. Фельдмана, М. Ярелла, Г. Кюра, Г. Лахенмана, Д. Лігеті та В. Лютославського, стаття П. М. Коройу (Cogoïu, 2021).

Сучасні музикознавці активно вивчають доробок Дж. Адамса, розглядаючи його в контексті музичного мінімалізму поряд із творчістю таких митців, як С. Райх та Ф. Гласс (Ващенко, 2023; Schwarz, 1990; Schwarz, 1993; Potter & Gann, 2016; Fink, 2004). Ці дослідження охоплюють різні аспекти його музики – від рис барокового мінімалізму в Скрипковому концерті (Коау, 2012) до естетики мінімалізму у цілому (Johnson, 1994, Bernard, 2003). Опері Дж. Адамса, такі як «*Nixon in China*» (1985–1987), «*The Death of Klinghoffer*» (1990–1991), «*A Flowering Tree*» (2006), «*Doctor Atomic*» (2004–2005),

привертають увагу цілого ряду музикознавців, зокрема М. Дейнса (Daines, 1995), Р. Фінка (Fink, 2005), А. Ашбі (Ashby, 2005), Т. Мея (May, 2008), Р. Штайна (Stein, 2012), Я. У. Еверетт (Everett, 2017), які розкривають різноманітні аспекти музичного театру Дж. Адамса.

Водночас його інструментальні концерти, зокрема фортепіанний, залишаються мало висвітленими. Другому концерту Дж. Адамса, «*Century Rolls*», присвячено такі праці, як рецензія Р. Штайна на британську прем'єру концерту (Stein, 1999), статті А. Санчес-Бехара про способи інтеграції Дж. Адамсом у Скрипковому концерті та фортепіанному концерті «*Century Rolls*» патернів із книги циклічно пов'язаних музичних синонімів «Тезаурус шкал і мелодичних патернів» (1947) Н. Слоніського; про риси симетрії в композиціях Дж. Адамса, вплив джазу на його творчість і впровадження ним джазових гармонічних ідіом у творах з 1990 років (Sanchez-Behar, 2014, 2015, 2023). У статті Т. Амарандея (Amarandei, 2022) «*Century Rolls*» розглядається в контексті джазової музики другої половини ХХ століття та стилістики «ф'южн» (*stylistic fusion*).

Ці дослідження показують, що Другому фортепіанному концерту Дж. Адамса приділяється більше уваги, у той час як Третій концерт залишається поки що маловивченим. Серед небагатьох винятків – музично-критичні публікації А. Росса (Ross, 2019). В одній з них Третьому концерту надано характеристику як твору, написаному у «трикстерному стилі», оскільки Дж. Адамс, подібно фокуснику, використовує хитрощі та неочікувані прийоми. А. Росс порівнює Концерт із «*Grand Pianola Music*», де, на його думку, композитор поєднує стилі регтайму, С. Рахманінова та алюзії на музику Л. Бетховена, запозичивши акорди з П'ятого фортепіанного концерту останнього. Подібний підхід автор бачить і у Третьому концерті, який, однак, отримує темніші та більш абстрактні характеристики. А. Росс підкреслює, що в Концерті яскраво відчувається домінуючий запал поп-музики, а також відлуння апокаліптичних епізодів, які присутні в театральних роботах композитора, прирівнюючи фінал Концерту до фіналу опери «*Doctor Atomic*» (Ross, 2019). Характеристика, запропонована А. Россом, охоплює стилістичні, образні та драматургічні аспекти задуму твору, однак вона не враховує його

жанрових та структурно-драматургічних особливостей, що залишає простір для подальших досліджень. Тому **наукова новизна** цієї статті обумовлена тим, що предметом аналізу в ній стають жанрові, стилістичні, структурно-драматургічні особливості Третього фортепіанного концерту Дж. Адамса.

**Метою дослідження** є розкриття специфіки трактовки жанру та стилістичної взаємодії в Третьому фортепіанному концерті Дж. Адамса «*Must the Devil Have All the Good Tunes?*».

Поставлено такі **завдання**:

- 1) висвітлити специфіку програмного задуму Концерту Дж. Адамса;
- 2) охарактеризувати особливості загальної композиції, форми частин, інтонаційної та тембрової драматургії твору;
- 3) визначити риси стилістичної взаємодії;
- 4) розкрити специфіку трактовки жанру.

Відповідно до поставлених завдань використано такі **методи дослідження**:

- структурно-функціональний – для аналізу основних компонентів композиторського тексту концерту;
- жанрово-стильовий – для виявлення зв'язку фортепіанного концерту Дж. Адамса із різними жанровими та стильовими явищами (джаз, рок, поп-музика, мінімалізм, традиції попередників);
- компаративний – для визначення особливостей трактовки жанру порівняно з доробком попередників.

**Виклад основного матеріалу дослідження.**

Джон Кулідж Адамс вважається головним мінімалістом другого покоління та нащадком таких композиторів, як С. Райх, Т. Райлі та Ф. Гласс. Проте його творчість являє собою взаємодію різних стилістичних напрямів і композиційних технік, зокрема таких, як популярна музика, джаз, 12-тоновість і серіалізм, екзотичні та електронні звучання; отже, мінімалізм є важливим, але не єдиним напрямом, до якого звертається композитор. Творчий доробок Дж. Адамса представлений різними жанрами, серед яких особливе місце посідають опера і твори для музичного театру, однак він включає також оркестрову, концертну, вокальну, хорову, камерну, електроакустичну та фортепіанну музику з переважанням циклічних інструментальних

жанрів. Серед них вартій уваги жанр інструментального концерту, представлений на сьогодні у творчості Дж. Адамса десятьма творами для різних інструментів: скрипки, електроскрипки, саксофона, кларнета, струнного квартету, оркестру та фортепіано. Опанування жанру концерту почалося у Дж. Адамса із фортепіанного зразка, а саме, концерту «*Eros Piano*» (1989). Загалом композитор створив три фортепіанних концерти: другим є «*Century Rolls*» (1996), а третім – «*Must the Devil Have All the Good Tunes?*» (2018). Розглянемо особливості цього жанру у творчості Дж. Адамса на прикладі останнього концерту.

Назва твору ставить перед дослідником складне завдання її доречного перекладу. У своєму інтерв'ю композитор зазначив, що коли він натрапив на фразу «*Must the Devil Have All the Good Tunes?*», вона здалася йому яскравою та «заразливою», ніби гарна назва, яка просто чекає на твір (John Adams, 2022). Цей вислів має декілька варіантів і приписується різним людям. Дж. Адамс припускав, що він належить Чаку Беррі (1926–2017), американському музиканту, великій впливовій фігурі в історії популярної музики, чий визнаний внесок у розвиток рок-н-ролу цінується по всьому світу. Поряд існує припущення, що ця фраза походить від Мартіна Лютера, чому немає чіткого підтвердження (Cherland & Cherland, 2017). Проте безсумнівним є те, що цей афоризм використав у своїй творчості американський співак, автор пісень та піонер сучасної християнської музики Ларрі Норман (1947–2008). Пісня під назвою «*Why Should the Devil Have All the Good Music?*» була випущена співаком у 1972 році та є важливим твором у контексті християнської музики та руху. Фраза, яку Дж. Адамс використав як назву концерту, дещо відрізняється за формулюванням, що ускладнює завдання коректного перекладу, який найбільш вдало передає її значення.

«*Must the Devil Have All the Good Tunes?*» в українському перекладі може звучати як «Чи повинен Диявол мати всі гарні мелодії?». Проте дієслово «*must*» в англійській мові має декілька тлумачень, які варіюються залежно від контексту: обов'язок чи необхідність, висловлення переконань чи думок, велика ймовірність, логічний висновок, припущення тощо (MUST. Meaning of must in English,

n.d. In *Cambridge Dictionary*). Згідно з останнім тлумаченням, назва концерту звучатиме як риторичне питання «Чи всі гарні мелодії належать дияволу?». Модальне дієслово «*must*» може вживатися і в питаннях, які виражають обурення чи здивування. У такому сенсі вислів буде перекладатися так: «Чому у Диявола мають бути всі чудові мелодії?», що, на нашу думку, є найбільш доречним варіантом. Можливо розглядати це питання і як висловлення зауваження чи сумніву або як ствердження із запереченням («Ні, усі гарні мелодії не мають належати Дияволу»). Це відкриває можливість переформулювання і переосмислення його з питання у ствердження, яке виражає обмеження чи відмову.

Багатозначність назви відкриває різноманітні шляхи для музичної реалізації творчого задуму. Дж. Адамс наголошує на тому, що він хотів написати фортепіанний твір, якому властиві «диявольські» риси та віртуозність, але при цьому не надто похмурий, а просто пронизаний «іронічною нечестивістю». Він мав бути такого ж рівня зухвалості, як «*Totentanz*» Ф. Ліста для фортепіано з оркестром, однак зі «щедрою порцією американського фанку» (Adams, 2022).

Ознаки стилістичної взаємодії простежуються вже на рівні вибору оркестрового складу, де, крім традиційних груп духових та струнних, композитор залучає також такі електронні інструменти, як клавішний семплер та бас-гітара. Залучення бас-гітари відсилає до стилістики рок-н-ролу, у якому цей інструмент є невіддільною частиною ансамблю. Клавішний семплер налаштований на особливий тембр «*Honky Tonk*». Цей тембр пов'язаний зі стилем музики, що виконувалась у хонкі-тонках, дешевих барах, поширених на Півдні та Південному Заході США в 1950 роках, де лунали кантрі-музика та регтайм (Merriam-Webster (n.d.). *Honky-tonk*).

Звучання хонкі-тонку нагадує злегка розладнане фортепіано, що пов'язано з умовами у хонкі-тонк барах, де інструменти часто були погано доглянуті, схильні до розлагодження та мали деякі несправні клавіші. Цей тембр важко вловлюється вухом у насиченій оркестровій фактурі, до того ж, композитор майже не доручає хонкі-тонку самостійної партії, а застосовує його одночасно зі звучанням інших інструментів: найбільше це часткове дублювання партії солюючого

фортепіано. Отже, уже сам вибір інструментального складу відсилає до традиції регтайму, кантрі і хонкі-тонк барів.

Твір складається із трьох частин загальною тривалістю близько 28 хвилин, які виконуються без пауз. Композитор дотримується традиційного темпового зіставлення частин: «швидко – повільно – швидко». **Перша частина** має авторську ремарку «*Gritty, funky, but in Strict Tempo; Twitchy, Bot-like*», що можна перекласти як «Жорстко, фанково, але у строгому темпі: тривожно, подібно до бота (робота)». У першій темі помітні такі риси фанку, як пріоритетна роль ритму, активне синкопування партій всіх інструментів, важливість басів, а також характерний «фанковий ґрув» – відчуття групової взаємодії та імпровізації, що заохочує слухачів до танцю. З розкутим та впевненим характером першої теми контрастує динамічна агресивність другої, а постійне повторення одного мотиву, що вказує на зв'язок з репетитивним мінімалізмом, сприяє створенню механістичного роботоподібного образу.


У будові першої частини можна виявити риси різних форм. Найявність двох тем, які контрастують одна з одною, і темпового зсуву дозволяє розглядати початок твору як варіант сонатної експозиції. Проте далі Дж. Адамс ламає логіку сонатної форми. Це підтверджує той факт, що в розділі, який має відповідати репризі, обидві теми не повертаються у своєму первинному вигляді. Крім сонатності, можна виявити риси тричастинності; водночас, спостерігаються фрагментарність і розімкненість форми. Натомість темброва драматургія втілює ідею континуальності розвитку і оснований на поступовому залученні нових інструментів і регістрів, від найнижчих смичкових та дерев'яних до найвищих. Головним виражальним засобом у цій частині є енергія ритму, яка пронизує її майже до самого завершення.

Початок твору є дуже виразним і містить зухвалий фанковий мотив партії фортепіано, що, на думку композитора, робить концерт унікальним (John Adams, 2022). Перша тема (*Gritty, funky, but in Strict Tempo*, тт. 1–30), звучить акцентовано на гучній динаміці у басовому регістрі, де партію соліста супроводжують контрабаси та віолончелі. Її інтонаційна побудова містить відгомін теми Пітера Гана

з однойменного серіалу, яка належить американському композиторові Генрі Манчіні. Оркестровий супровід складається з остинатної гармонії, побудованої на тонах *c* та *g*, які звучать разом як порожня квінта та є основою тональності *in C*. Тема містить риси блюзового ладу завдяки обігруванню мажоро-мінору шляхом розщеплення терції ладу (*es / e*), яка у комбінації з тоном *fis* утворює збільшену секунду. У результаті насичення різноманітними альтераціями лад наближується до хроматичної шкали з опорою на *C*. Обраний автором розмір 9/8 створює відчуття нестабільності метру. Невдовзі до оркестрового супроводу підключаються фаготи та бас-кларнет, фактурний виклад теми ущільнюється, регістр поступово підвищується.

Поява другої теми (*Twitchy, Bot-like*, т. 31) позначена раптовою зміною темпу та ладовим контрастом – указаний темп ( $\text{♩}=144$ ) майже вдвічі швидший за темп першої теми. До оркестрового супроводу долучається новий інструмент – *Almglocken*, також відомий як «альпійські дзвони», *Alpenglocken* (нім.) – виготовлені з латуні дзвіночки, подібні до коров'ячих (*cowbells*), налаштовані на певну висоту. У партії *Almglocken* на першу долю звучить тон *h*, підкреслюючи устій тональності *in H*, тяжіння до якого започатковане в інтонаційній побудові мелодії в партії фортепіано. Тема супроводжується авторською ремаркою «*heavy accented*» з динамікою *ff*, яка підтримується звучанням повної групи віолончелей та контрабасів. Поступово тема змінює тональне забарвлення на *in Es*, на основі остинатного руху з'являється новий інтонаційний елемент. У партію оркестру вводяться альти, у яких, разом із віолончелями, звучить новий мотив, де обігруються звуки *c* та *cis*. Фортепіано перехоплює започатковані струнними інтонації цього мотиву, передаючи остинатний рух дерев'яним духовим. До оркестрової партії долучається тромбон, розвиток теми продовжується. Вона модифікується, інтонації ключового мотиву перетворюються на кампанельні через яскраву кришталевість звучання повторюваних тонів у високому регістрі з точним регулярним ритмом  $\text{♩♩}$ . Цей мотив можна вважати третім елементом теми. Тут же вводяться скрипки, у яких звучать оркестрові педалі у високому регістрі. На їх фоні кампанельний рух у партії фортепіано перетворюється на більш рівномірний виклад

шістнадцятими, що починає нагадувати етюд. Цей розвиток приводить до певного кульмінаційного моменту з проведенням теми «*Twitchy, Bot-like*», яка звучить у новому звуковисотному розташуванні *in C*, у тембрі бас-кларнета, фаготів та хонкі-тонка. Тут до партії оркестру і проведення теми також приєднуються англійський ріжок, кларнет та бас-барабан. Згодом рух теми зникає і починається новий етап форми, який можна визначити як *розробку*, що складається з чотирьох фаз.

Перша фаза (тт. 108–136) позначена появою етюдного руху фортепіано з подальшим поверненням кампанельних мотивів теми, які тепер, ніби відлуння, звучать у флейт і гобоїв, що тільки-но долучилися, а також кларнетів. Невдовзі в них починають проникати тріолі, провокуючи ритмічні збивки, що приводить до появи нового інтонаційного мотиву *in D* по звуках *d-moll* із супроводом довгими нотами скрипок у високому регістрі. Цей мотив далі проросте в основній темі другої частини циклу. Його несподівано обриває бас-барабан, символізуючи початок другої фази розробки (тт. 137–175), де у фортепіанній партії виникає новий тип викладу – акордова фактура, з динамікою *ff* та позначкою «*resonant*», що переходить у потужні пасажі на основі етюдного руху, на фоні яких проводиться друга тема в партії оркестру у тональному розташуванні *in G*. До оркестрового супроводу також долучаються тембри мідних духових, що не були залучені раніше (валторни та труби). Поступово фактура розріджується, у партії фортепіано виникають тріолі, які створюють ритмічні перебивки та символізують завершення цієї фази розробки. Третя фаза (тт. 176–226) пов'язана із введенням нової теми за принципом раптового контрасту. Вона побудована на «відчайдушному» остинатному русі  на основі тональності *in Es* з обігранням мажору-мінору, про що свідчить попереми́нне використання тонів *g* та *fis*. У цій фазі до оркестрового звучання долучається останній тембр – флейта-*piccolo*. Четвертий етап розробки (тт. 227–299) пов'язаний із подальшим розчиненням тематизму експозиції у загальних формах руху. Цей етап відзначений викладом фортепіанної партії гострими акордами (ремарка «*extremely short, brilliant*») та її взаємодією із сухими акцентованими акордами

скрипок, альтів та віолончелей. Подальший розвиток включає трансформацію акордів фортепіанної партії в хроматичний рух із поверненням до акордової фактури, який невдовзі починає перебивати остинатний рух теми, введеної у третій фазі, поступово замінюючи його. Це приводить до завершення розробки та переходу до репризи.

*Реприза* (тт. 230–271) починається з уламків інтонацій першої теми – «*Gritty, funky*», проте цього разу базуючись на остинатному ритмі третьої теми з розробки з тональною основою *in Cis*. Поряд з остинатним рухом, присутній другий акордовий елемент, подібний до одного з тих, що були в розробці. Розвиток цього епізоду приводить до кульмінації з ущільненими співзвуччями, що рухаються в низхідному напрямі, яка обривається гучним та протяжним звучанням мідних на *fff*. Несподівана зміна темпу на майже вдвічі повільніший та спад динаміки зменшують напругу, починаючи розділ, який можна розглядати як *коду*, що готує настрій наступної частини. Крім темпових, відбуваються ладові перетворення, з'являються контури мінорних тризвуків, готуючи ладову основу *d-moll* і тематизм другої частини.

*Друга частина* з ремаркою «*Much slower, gently, relaxed*» («Значно повільніше, м'яко / ніжно, спокійно») має споглядальний та ідилічний характер, однак не позбавлена і збурених емоцій, стурбованості й швидкоплинних змін станів. Вона контрастує з першою частиною камерністю оркестровки та динамікою, яка тут не перевищує гучності *mp*, крім короточасних крещендо до *mf* та *sf* в партії оркестру.

Початок частини сприймається як логічне продовження попередньої та поєднується з нею оркестровою педаллю в партії струнних, на фоні якої проводиться гнучка мелодія в партії фортепіано, побудована по звуках тризвуку *d-moll*, що після складної звукової організації першої частини сприймається як прояв мінімалізму. Крім належних до тризвуку звуків (*d, f, a*), мелодія фортепіано містить додатковий тон *c*, що є ознакою септакорду, а також прохідний тон *b*, необхідний для відчуття тональності *d-moll*. Звук *e*, який зустрічається рідше, доповнюватиме «порожні» квінти (*d-a* та *f-c*) в партіях скрипок і може бути розглянутий як складова нонакорду. Септакорд


та нонакорд мають важливе значення в гармонії джазу, тому наявність їхніх ознак у другій частині сприяє її нерозривному зв'язку із першою, в якій були присутні джазові риси. Асоціації з джазом викликає також ритмічна організація тематизму частини: пунктирні ритми, міжтактові синкопи, постійна зміна розмірів.

Форма другої частини побудована за принципом вільного варіювання. Можна виділити дев'ять варіацій з епізодом між сьомою та восьмою. Перша варіація (тт. 420–431) пов'язана зі зміною загального напрямку руху мелодії на висхідний та зникненням відчуття тонального центру *d-moll*. Тема розвивається інтонаційно та ритмічно, захоплюючи нові звуки (*d, f, as, h*), які разом складають відчуття присутності гармонії зменшеного септакорду. У партії фортепіано з'являються короткі «кампанельні» трелеподібні мотиви дрібними нотами, на кшталт прикрас французьких клавесиністів. Використання елементів, подібних до барокових, відповідає стилістичному нахилу творчості Дж. Адамса, яку деякі дослідники розглядають у контексті стилю барокового мінімалізму (Коау, 2012). Відбувається поступове залучення тембрів дерев'яних духових – кларнета, бас-кларнета та фагота, які ведуть діалог із фортепіано. У завершенні виникає невеличка реприза.

Друга варіація (тт. 432–444) позначена зникненням мелодичної лінії теми в партії фортепіано, остання стає більш лаконічною, а на перший план у ній виходять короткі поодинокі кампанельні мотиви з попередньої варіації. Її супроводжує ясне звучання струнної групи *senza sordino* та хонкі-тонка, в партіях яких попарно розподілені тони *d-a, f-c*, утворюючи квінти, які далі рухаються хроматично у низхідному напрямі довгими тривалостями. Повернення мелодії теми на основі *cis-moll* в партії фортепіано знаменує початок наступної, третьої варіації (тт. 444–455). У ній з'являються флейта-пікколо та *Almglocken*. У партії кларнетів присутня фігура, аналогічна тій, що утворювала відчайдушний остинатний рух у третій фазі розробки першої частини.

Четверта варіація (тт. 456–470) продовжує рух мелодії в партіях дерев'яних духових, проте цього разу без чіткого тонального центру, ніби блукаючи. Коли приєднується партія фортепіано, проведення

ним мелодії теми здійснюється в унісон з першими скрипками, флейтами, кларнетами та гобоями, цього разу на основі *gis-moll*. Проте тема одразу позбавляється супроводу духових та далі руйнується.

У п'ятій варіації (тт. 471–492) відбувається ритмічна та мелодична трансформація мотивів теми. У мелодію проникають остинатний ритм  та стрибки, що супроводжується синкопованим зигзагоподібним крокуючим низхідним рухом в партії струнних інструментів, тоді як в партії кларнетів на останній долі такту звучить тремолоюча фігура. Загальний висхідний напрям партії соліста протиставляється кілька разів протилежному руху в партії оркестру.

У шостій варіації (тт. 493–510) зберігається остинатний ритм мелодії, проте змінюється фактурне насичення оркестрової партії: у струнних на фоні тихого піцикато з'являються довгі тони у скрипок, які поступово рухаються хроматично вниз. Гобой та англійський ріжок перехоплюють остинатний ритм мелодії і вступають у діалог з фортепіано.

Сьома варіація (тт. 510–531) позначена продовженням попереднього руху партії фортепіано з додаванням до неї фігури тремоло з партії кларнетів, що звучала у п'ятій варіації. До оркестрового супроводу вперше у цій частині приєднуються тромбони, які на *ppp* дублюють синкоповану партію струнних. Проте після досягнення вищого тону через декілька тактів вони зникають, а партію фортепіано продовжують супроводжувати лише контрабаси та віолончелі, які наостанок залишають соліста самотнім. Поступове розрідження оркестрової фактури поряд з уповільненням темпу готують початок нового епізоду (тт. 532–540), який значно відрізняється від попередніх варіацій. Тут вводиться нова тема – легка, безтурботна мелодія у фортепіано із тріольним ритмом вісімка–шістнадцята і тональною основою *cis-moll*. Вона також містить у собі свінговий ритм і риси кек-уоку (*cakewalk*) та регтайму, зокрема, розмір 2/4 із двома важкими ударами на такт, які збігаються з басом. Тему супроводжують поодинокі звуки в різних партіях оркестру (струнних і труб, які вперше і востаннє вводяться у цій частині), що виконуються з динамічним філіруванням, створюючи досить тривожний настрій, який яскраво контрастує з безтурботним образом у партії фортепіано.

Не затримуючись надовго, ця мелодія замінюється поверненням основної теми частини у восьмій варіації (тт. 541–556), у яку, однак, наче вірус, проникає тріольний ритм епізоду. Її супроводжують акорди струнної групи з наростаючою динамікою та мелодизований контрапункт, викладений довгими тривалостями в партіях флейт *piccolo*, тембр яких додає відчуття занепокоєння. Розвиток теми пов'язаний із постійними тональними зіставленнями. Виникає враження, що вона неначе намагається позбавитися тріольного ритму, що їй вдається лише в останньому проведенні.

Дев'ята варіація (тт. 557–577) містить тремольований елемент із сьомої в поєднанні з видозміненим рухом теми та кампанельними мотивами, які супроводжує крокуючий синкопований хід в партії струнних. У ритм фортепіанної партії знову втручаються тріолі, представлені фігурою  $\text{♪♪}$  (при темповій заміні  $\text{♪}=\text{♪}=132$ ), що в останній варіації змінюються на остинатний ритм, подібний до тарантельного  $\text{♪^\text{v}♪}$ . Цей остинатний ритм перехоплюють бас-кларнет і фаготи, створюючи плавний непомітний перехід до третьої частини.

**Третя частина**, подібно до першої, містить авторську ремарку з посиланням на один із жанрів джазової музики: *Più mosso, Obsession / Swing* («Одержимість / Свінг»). Ознаками свінгу є широке використання акцентів, *quasi*-імпровізаційність викладу і загострення дуольного ритму, яке досягається шляхом подовження першої та скорочення другої вісімки, що створює стійку тріольність. Введений в епізоді другої частини свінговий ритм стає основою всієї третьої частини, де він широко використовується та варіюється. Дж. Адамс також наслідую прийом джазового або свінгового ансамблювання з його непередбачуваністю, драйвом та принципом протиставлення груп різних інструментів. Звукообраз цієї частини побудований на поєднанні блюзового ладу та джазової гармонії із дисонантними звучаннями.

Третя частина теж має ознаки варіаційної форми – вона складається зі вступу, восьми варіацій та коди – але постійний рух та остинатність ритму роблять складним визначення меж варіацій.

Основна тема в партії фортепіано (тт. 23–44) звучить як імпровізація соліста, яку супроводжує остинатний ритм в партії дерев'яних духових. У першій варіації (тт. 45–58) композитор обіграє ритмічне

підкреслення слабких другої та четвертої долей у фортепіанній партії, а до оркестру приєднуються куранти (*chimes*), які звучать на сильні першу та третю долі. Остинатний свінговий ритм передається партіям дерев'яних та мідних духових, які чергуються за принципом «заклик – відповідь», утворюючи своєрідний діалог. Друга варіація (тт. 59–81) продовжує безперервний остинатний рух, що передається партії хонкі-тонку. У цей час в партії фортепіано лунають короткі гострі акорди. Тріольний свінговий ритм у ній трансформується – ритмічні групи виконуються з паузами, загострюючи синкопи і створюючи поліритмію.

Третя варіація (тт. 82–114) побудована на зіставленні двох елементів. Перший продовжує лінію баса, яка тепер крокує по тонах *a-g-cis-g* і виконується фортепіано. Цей елемент зіставляється з другим, де в партії фортепіано на тлі тріольних восьмих ритмічно повторюється формула «бас-акорд». Через декілька зіставлень перший елемент у партії фортепіано змінюється на короткі мотиви тріолей шістнадцятих – алюзію на передзвони-заклички наприкінці першої фази розробки першої частини. У партії оркестру свінговий ритм басової лінії стає менш чітким, в нього втручаються внутри-тактові та міжтактові синкопи. Другий елемент також втрачає ясність басової лінії.

У четвертій варіації (тт. 115–157) представлений новий варіант остинатного ритму в партії фортепіано, що побудований на синкопах. Такий виклад створює відчуття майже втраченого контролю над шаленим рухом та нагадує третю фазу розробки першої частини, де введення остинатного руху створювало «відчайдушний» ефект та контрастувало попередньому матеріалу.

П'ята варіація (тт. 158–196) продовжує цей остинатний рух у вищому регістрі на фоні більш прозорого оркестрового супроводу, в якому виникає рух рівними восьмими, розпочинаючись з обігравання тризвуку *g-moll* і далі трансформуючись в обернені альбертієві басы в партіях перших скрипок, кларнетів та гобоя на тлі тихої педалі мідних духових. Цей рух восьмими ніби намагається вирівняти постійну синкопованість фортепіанної партії та стримати її шаленість.

У шостій варіації (тт. 197–229) на основі оркестрової педалі *h* декілька разів звучить діалог між фортепіано та дерев'яними духовими, побудований за принципом «заклик – відповідь». Фортепіанна партія бере за основу рівний ритм восьмих із п'ятої варіації, рухаючись у висхідному напрямку, на що слідує відповідь духових, яка складається із трьох почергових повторень мотиву, побудованого на обігранні тонів *d* та *fis*, завдяки якому створюється відчуття присутності тональності *D-dur*. Несподівана зупинка на унісонному звучанні *d* обриває варіацію, однак повернення рівного руху восьмих у вигляді обернених альбертієвих басів на основі тризвуку *gis-moll* в партії скрипок розпочинає наступну – сьому – варіацію (тт. 230–258). Підвищення тонального центру та яскравий акордовий виклад фактури партії соліста створюють відчуття надзвичайного емоційного підйому та захоплення. Проте цей рух знову несподівано обривається унісонним звучанням тону *d* струнної групи. Восьма варіація (тт. 259–278) відновлює остинатний синкопований рух у партії оркестру, тоді як соліст виконує блискавичні пасажі, сповнені захоплення. Однак гучне і протяжне звучання тону *d* у валторн приводить до чергової (третьої) зупинки та унісону струнних.

Завершує концерт кода (тт. 279–291) з несподіваним подвійним уповільненням темпу. Соліст починає своє останнє брутальне (з ремаркою «*brutal*») висловлювання, використовуючи остинатний синкопований ритм і скандуючи тони *a*, *b* та бас *d* на *ff*. Його підтримує оркестр, що разом створює тональну основу *d-moll*. Концерт завершується дисонантним звучанням малої секунди валторн та відгомоном дзвонів, що згасає.

### **Висновки.**

Аналіз третього фортепіанного концерту Дж. Адамса «*Must the Devil Have All the Good Tunes?*» свідчить про поєднання у цьому творі класичних засад з рисами мінімалізму та елементами джазу (регтайму, свінгу) і рок-н-ролу. Так, класичні принципи найбільш яскраво виявилися у структурі циклу – тричастинній, побудованій на традиційному темповому зіставленні «швидко – повільно – швидко». Водночас принцип *attacca*, драматургічний зв'язок тематизму частин, підготовка тематизму, переклички між інтонаційним матеріалом,

перетікання частин одна в одну без цезур свідчать про розімкненість форм і ознаки поємності, що апелює до пізньоромантичної традиції. Класичні принципи проявилися також у виборі складу оркестру, який майже повністю відповідає академічному, а також у зверненні до сонатної форми в першій частині та варіаційної у другій, що є характерним для класичного концерту. Водночас «ламана» сонатність, фрагментарність розвитку, відсутність ясного членування експозиції, розробки та репризи свідчать про характерну для сучасного композиторського мислення розірваність, фрагментарність форми. Остання збалансовується завдяки тембровій драматургії, яка, навпаки, втілює ідею континуальності розвитку й оснований на поступовому залученні нових інструментів і регістрів, від низьких смичкових та дерев'яних до найвищих (флейта-*piccolo*).

Мінімалістичні риси виявилися в репетитивності (друга тема першої частини), важливій ролі остинатних ритмів (третьа фаза розробки першої частини, п'ята, шоста, дев'ята варіації другої та вся третя частина), застосуванні діатоніки (побудова теми другої частини на діатоніці *d-moll*), використанні форми варіацій із додаванням нових елементів (друга та третя частини). Ці композиційні прийоми відсилають до досвіду мінімалізму і постмінімалізму, зокрема творчості Ф. Гласса, автора найбільшої кількості зразків фортепіанного концерту в техніці мінімалізму. Мінімалістичні принципи в концерті Дж. Адамса також взаємодіють з бароковою стилістикою, ознакою якої є широке використання коротких трелеподібних мотивів на кшталт прикрас у творах французьких клавесиністів (перша, друга, дев'ята варіації у другій частині), в дусі так званого барокового мінімалізму, який заявив про себе ще у скрипковому концерті Дж. Адамса.

Джазову складову реалізовано через застосування ознак регтайму, фанку як жанрової основи (перша частина), свінгу (свінговий ритм, уведений в епізоді другої частини та широко вживаний у третій частині), широке використання акцентів, синкопованих формул, поліритмії (протягом усього концерту та особливо у третій частині), *quasi*-імпровізованого викладу та «крокуючого» басу в партії фортепіано (у третій частині). Ці риси свідчать про опору Дж. Адамса на досвід створення концертів із джазовими рисами таких

композиторів, як Дж. Гершвін, М. Вільямсон, В. Т. Мак-Кінлі, К. Вайн. Дж. Адамс також широко наслідує прийоми джазового або свінгового ансамблевого музикування з його спонтанністю, драйвом, принципом протиставлення інструментальних груп. Залучення до складу оркестру бас-гітари і тембру *Honky Tonk* теж відсилає до традиції регтайму та хонкі-тонк барів.

Особливої ролі набуває програмність задуму концерту. Незалежно від того, як ми розуміємо ідею твору, заявлену в його назві – чи приймає Дж. Адамс тезу, що найкращі мелодії належать Дияволу, чи заперечує її, – програмність реалізується через стилістичну взаємодію між Класичним як уособленням традиції, врівноваженості та стриманості, і «диявольським» як уособленням зухвалості, нахабності, вільності та сміливості – якостями, що пов'язуються в концерті із джазовими, рок- та поп-елементами. Важливим є те, що Дж. Адамс асимілює ці два начала та «привласнює» їх.

Отже, зазначені аспекти визначають стилістику та драматургічну своєрідність Третього фортепіанного концерту Дж. Адамса «*Must the Devil Have All the Good Tunes?*».

**Перспективами дослідження** є вивчення всіх зразків фортепіанного концерту в доробку Дж. Адамса з метою розкриття їхніх унікальних характеристик, стилістичних особливостей та еволюції розвитку жанру у творчості композитора. Іншим ракурсом може стати порівняльний аналіз фортепіанних концертів Дж. Адамса і творів інших сучасних композиторів у цьому жанрі, що дозволить визначити специфіку його індивідуальної трактовки, а також загальні тенденції розвитку жанру фортепіанного концерту в музиці кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття.

## ЛІТЕРАТУРА

- Ващенко, О. (2023). Назустріч традиції: еволюція музичного театру Ф. Гласса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 67, 7–25. DOI 10.34064/khnum1-6701.
- Зимогляд, Н. (2022). Трансформації жанру фортепіанного концерту у творчості українських композиторів на межі ХХ–ХХІ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 52(1), 109–114. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-1-15>

- Пономаренко, О. (2003). *Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років ХХ століття*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Решетілов, Б. (2021). *Концерт для фортепіано зі струнним оркестром у ХХ столітті: генезис, еволюція, специфіка трактовки камерності*. (Дис. ... д-ра філософії). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Adams, J. (2018). Must the Devil Have All the Good Tunes?. Piano concerto. (Online Score). *Boosey & Hawkes*. <https://www.boosey.com/cr/perusals/score?id=39295>
- Amarandei, T. (2022). Piano Concerto and Jazz Music in the Second Half of the 20<sup>th</sup> Century. New Approaches to the Stylistic Fusion Concept. *Artes. Journal of Musicology*, 25(26), 222–234. DOI:10.2478/ajm-2022-0014
- Ashby, A. (2005). Minimalist opera. In M. Cooke (Ed.), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera* (Cambridge Companions to Music), pp. 244–266. Cambridge University Press. DOI: 10.1017/CCOL9780521780094.016
- Bachtrack (2023, January 5). On the up: Bachtrack's Classical Music Statistics 2022. *Bachtrack*. <https://bachtrack.com/classical-music-statistics-2022>
- Bachtrack (2024, January 4). A steady transformation: Bachtrack's 2023 Classical Music Statistics. *Bachtrack*. <https://bachtrack.com/classical-music-statistics-2023>
- Bernard, J. W. (2003). Minimalism, Postminimalism, and the Resurgence of Tonality in Recent American Music. *American Music*, 21(1), 112–133. DOI: 10.2307/3250558
- Cherland, M. R., & Cherland, C. (2017). Why Should the Devil Have All the Good Tunes? “Table Talk” given on February 28, 2017 at Luther College at the University of Regina (LCUR). <https://www.luthercollege.edu/university/academics/impetus/winterspring-2017/table-talks/why-should-the-devil-have-all-the-good-tunes/>
- Coroiu, P. M. (2021). A perspective on the concerto genre in the 20<sup>th</sup> century. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Performing Arts, Suppl.* (14), 49–56.
- Daines, M. (1995). “Nixon’s” Women: Gender Politics and Cultural Representation in Act 2 of “Nixon in China.” *The Musical Quarterly*, 79(1), 6–34. <http://www.jstor.org/stable/742514>
- Everett, Ya. U. (2017). ‘Counting Down’ Time: Musical Topics in John Adams’ Doctor Atomic. In E. Sheinberg (ed.), *Music Semiotics: A Network*

- of Significations. In Honour and Memory of Raymond Monelle*, (pp. 263–274). London and New York: Routledge. DOI: 10.4324/9781315090801-21
- Fink, R. (2004). (Post-)minimalisms 1970–2000: the search for a new mainstream. In N. Cook & A. Pople (Eds.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (pp. 539–556). New York: Cambridge University Press. DOI: 10.1017/CHOL9780521662567.022
- Fink, R. (2005). “Klinghoffer” in Brooklyn Heights. *Cambridge Opera Journal*, 17(2), 173–213. <http://www.jstor.org/stable/3878259>
- Huber, S. (2014). *Das zeitgenössische Klavierkonzert: Analysen zu M. Feldman, M. Jarrell, G. Kühn, H. Lachenmann, G. Ligeti und W. Lutoslawski*. Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag. [https://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com/downloads/productPreviewFiles/LP\\_978-3-205-79558-2.pdf](https://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com/downloads/productPreviewFiles/LP_978-3-205-79558-2.pdf)
- John Adams on Composing “Must the Devil Have All the Good Tunes?”. *Boosey & Hawkes*. (2022, January 5). [https://www.youtube.com/watch?v=ZJuh5mIBGs8&list=PLUr1r\\_wAANZGRz16jz1NWsWlle14fGkvT&index=3](https://www.youtube.com/watch?v=ZJuh5mIBGs8&list=PLUr1r_wAANZGRz16jz1NWsWlle14fGkvT&index=3)
- Johnson, T. A. (1994). Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique? *The Musical Quarterly*, 78(4), 742–773. <http://www.jstor.org/stable/742508>
- Koay, K. K. (2012). Baroque Minimalism in John Adams’s Violin Concerto. *Tempo*, 66(260), 23–33. <http://www.jstor.org/stable/23263085>
- May, T. (2008). A Flowering Tree: The Composer, The Music. *Jung Journal*, 2(1), 41–48. DOI: 10.1525/jung.2008.2.1.41
- Merriam-Webster. (n.d.). Honky-tonk. In *Merriam-Webster.com dictionary*. Retrieved February 11, 2024, from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/honky-tonk>
- MUST. Meaning of must in English (n.d.). In *Cambridge Dictionary*. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/must>
- Nowak, A. (2023). A New Aesthetic Ideas and the “Memory of Genre” in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Century Polish Instrumental Concertos. *Literature and Arts Review*, 4(1), 1–13. Science Signpost Publishing.
- Potter, K., & Gann, K. (2016). *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Ross, A. (2019, March 18). The Concerto Challenge. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2019/03/25/the-concerto-challenge>
- Sanchez-Behar, A. (2014). Symmetry in the Music of John Adams. *Tempo*, 68(268), 46–60. <https://www.jstor.org/stable/43927980>

- Sanchez-Behar, A. (2015). Finding Slonimsky's Thesaurus of Scales and Melodic Patterns in Two Concerti by John Adams. *Music Theory Spectrum*, 37(2), 175–188. DOI: 10.1093/mts/mtv013
- Sanchez-Behar, A. (2023). Jazz Influence and Synthesis in the Music of John Adams. *Music Theory and Analysis (MTA)*, 10(1), 36–69. DOI: 10.11116/MTA.10.1
- Stein, R. (1999). John Adam's "Century Rolls." *Tempo*, 208, 66–67. <http://www.jstor.org/stable/944679>
- Stein, R. (2012). London, ENO: John Adams's "The Death of Klinghoffer". *Tempo*, 66(261), 66–67. <http://www.jstor.org/stable/23263158>

## REFERENCES

- Adams, J. (2018). Must the Devil Have All the Good Tunes?. Piano concerto. (Online Score). *Boosey & Hawkes*. <https://www.boosey.com/cr/perusals/score?id=39295> [in English].
- Amarandei, T. (2022). Piano Concerto and Jazz Music in the Second Half of the 20th Century. New Approaches to the Stylistic Fusion Concept. *Artes. Journal of Musicology*, 25(26), 222–234. DOI:10.2478/ajm-2022-0014 [in English].
- Ashby, A. (2005). Minimalist opera. In M. Cooke (Ed.), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera* (Cambridge Companions to Music), pp. 244–266. Cambridge University Press. DOI: 10.1017/CCOL9780521780094.016 [in English].
- Bachtrack (2023, January 5). On the up: Bachtrack's Classical Music Statistics 2022. *Bachtrack*. <https://bachtrack.com/classical-music-statistics-2022> [in English].
- Bachtrack (2024, January 4). A steady transformation: Bachtrack's 2023 Classical Music Statistics. *Bachtrack*. <https://bachtrack.com/classical-music-statistics-2023> [in English].
- Bernard, J. W. (2003). Minimalism, Postminimalism, and the Resurgence of Tonality in Recent American Music. *American Music*, 21(1), 112–133. DOI: 10.2307/3250558 [in English].
- Cherland, M. R., & Cherland, C. (2017). Why Should the Devil Have All the Good Tunes? "Table Talk" given on February 28, 2017 at Luther College at the University of Regina (LCUR). <https://www.luthercollege.edu/university/academics/impetus/winterspring-2017/table-talks/why-should-the-devil-have-all-the-good-tunes/> [in English].

- Coroiu, P. M. (2021). A perspective on the concerto genre in the 20<sup>th</sup> century. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series VIII: Performing Arts, Suppl.* (14), 49–56 [in English].
- Daines, M. (1995). “Nixon’s” Women: Gender Politics and Cultural Representation in Act 2 of “Nixon in China.” *The Musical Quarterly*, 79(1), 6–34. <http://www.jstor.org/stable/742514> [in English].
- Everett, Ya. U. (2017). ‘Counting Down’ Time: Musical Topics in John Adams’ Doctor Atomic. In E. Sheinberg (ed.), *Music Semiotics: A Network of Significations. In Honour and Memory of Raymond Monelle*, (pp. 263–274). London and New York: Routledge. DOI: 10.4324/9781315090801-21 [in English].
- Fink, R. (2004). (Post-)minimalisms 1970–2000: the search for a new mainstream. In N. Cook & A. Pople (Eds.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music* (pp. 539–556). New York: Cambridge University Press. DOI: 10.1017/CHOL9780521662567.022 [in English].
- Fink, R. (2005). “Klinghoffer” in Brooklyn Heights. *Cambridge Opera Journal*, 17(2), 173–213. <http://www.jstor.org/stable/3878259> [in English].
- Huber, S. (2014). *Das zeitgenössische Klavierkonzert: Analysen zu M. Feldman, M. Jarrell, G. Kühn, H. Lachenmann, G. Ligeti und W. Lutosławski [The contemporary piano concerto: Analyzes of M. Feldman, M. Jarrell, G. Kühn, H. Lachenmann, G. Ligeti and W. Lutosławski]*. Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag. [https://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com/downloads/productPreviewFiles/LP\\_978-3-205-79558-2.pdf](https://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com/downloads/productPreviewFiles/LP_978-3-205-79558-2.pdf) [in German].
- John Adams on Composing “Must the Devil Have All the Good Tunes?”. *Boosey & Hawkes*. (2022, January 5). [https://www.youtube.com/watch?v=ZJuh5mIBGs8&list=PLUr1r\\_wAANZGRz16jz1NWsWL1e14fGkvT&index=3](https://www.youtube.com/watch?v=ZJuh5mIBGs8&list=PLUr1r_wAANZGRz16jz1NWsWL1e14fGkvT&index=3) [in English].
- Johnson, T. A. (1994). Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique? *The Musical Quarterly*, 78(4), 742–773. <http://www.jstor.org/stable/742508> [in English].
- Koay, K. K. (2012). Baroque Minimalism in John Adams’s Violin Concerto. *Tempo*, 66(260), 23–33. <http://www.jstor.org/stable/23263085> [in English].
- May, T. (2008). A Flowering Tree: The Composer, The Music. *Jung Journal*, 2(1), 41–48. DOI: 10.1525/jung.2008.2.1.41 [in English].
- Merriam-Webster. (n.d.). Honky-tonk. In *Merriam-Webster.com dictionary*. Retrieved February 11, 2024, from <https://www.merriam-webster.com/dictionary/honky-tonk> [in English].
- MUST. Meaning of must in English (n.d.). In *Cambridge Dictionary*. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/must> [in English].

- Nowak, A. (2023). A New Aesthetic Ideas and the “Memory of Genre” in the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> Century Polish Instrumental Concertos. *Literature and Arts Review*, 4(1), 1–13. Science Signpost Publishing [in English].
- Ponomarenko, O. (2003). *Main trends in the development of the Ukrainian piano concerto in the 1980s-1990s*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Potter, K., & Gann, K. (2016). *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group [in English].
- Reshetilov, B. (2021). *Piano concerto with string orchestra in the 20<sup>th</sup> century: genesis, evolution, specificity of chamber interpretation*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Ross, A. (2019, March 18). The Concerto Challenge. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/magazine/2019/03/25/the-concerto-challenge> [in English].
- Sanchez-Behar, A. (2014). Symmetry in the Music of John Adams. *Tempo*, 68(268), 46–60. <https://www.jstor.org/stable/43927980> [in English].
- Sanchez-Behar, A. (2015). Finding Slonimsky's Thesaurus of Scales and Melodic Patterns in Two Concerti by John Adams. *Music Theory Spectrum*, 37(2), 175–188. DOI: 10.1093/mts/mtv013 [in English].
- Sanchez-Behar, A. (2023). Jazz Influence and Synthesis in the Music of John Adams. *Music Theory and Analysis (MTA)*, 10(1), 36–69. DOI: 10.11116/MTA.10.1 [in English].
- Stein, R. (1999). John Adam's “Century Rolls.” *Tempo*, 208, 66–67. <http://www.jstor.org/stable/944679> [in English].
- Stein, R. (2012). London, ENO: John Adams's “The Death of Klinghoffer”. *Tempo*, 66(261), 66–67. <http://www.jstor.org/stable/23263158> [in English].
- Vashchenko, O. (2023). Towards a tradition: the evolution of Ph. Glass's music theater. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 67, 7–25. DOI 10.34064/khnum1-6701 [in Ukrainian].
- Zymohliad, N. (2022). Transformations of the piano concerto genre in the works of Ukrainian composers at the turn of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries. *Current Issues in Humanities*, 52(1), 109–114. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-1-15> [in Ukrainian].

**Svitlana Sheludiakova**

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,  
postgraduate student,  
the Department of the Ukrainian and Foreign Music History  
e-mail: sosvetika@gmail.com  
ORCID iD: 0000-0002-2138-1290

**The genre of the piano concerto in John Adams's work  
on the example of "Must the Devil Have All the Good Tunes?"*****Statement of the problem.***

*The genre of the instrumental concerto is an important part of the famous American composer John Coolidge Adams's oeuvre. This is evidenced by the popularity of his concertos among performers and the ongoing interest of researchers in them. However, the composer's piano concertos, especially the Third Concerto titled "Must the Devil Have All the Good Tunes?", remains largely unexplored, which prevents the elucidation of the principles of interpreting the genre.*

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

*The purpose of the study is to reveal the specifics of the genre and stylistic interaction in J. Adams's Third Piano Concerto, "Must the Devil Have All the Good Tunes?". For the first time the genre, stylistic, structural and dramaturgical features of this composition become the subject of analysis. The methods of structural and functional, genre and stylistic, and comparative analysis are used in the study.*

***Research results and conclusion.***

*The analysis of J. Adams's Third Piano Concerto, "Must the Devil Have All the Good Tunes?" indicates a combination of classical principles with features of minimalism and elements of jazz (ragtime, swing and other) and rock and roll. The classical principles are evident in the three-part structure of the cycle, the use of sonata form in the first movement and variation form in the second, and the orchestration that predominantly adheres to academic traditions. At the same time, there are the features of music poem genre, an openness of forms that appeal to the late-Romantic tradition, alongside with fragmentation inherited in contemporary compositional approaches. These aspects are counterbalanced by timbre dramaturgy, which embodies the idea of continuous development through the gradual addition of new instruments and registers, from the lowest to the highest.*

*Minimalist features are evident in the repetitiveness, the significant role of ostinato rhythms, in the structure of the theme of the second movement, and the use of variation form with the addition of new episode. They also interact with*

*baroque stylistics, as evidenced by the use of short trill-like motifs reminiscent of ornaments found in French harpsichord music.*

*Jazz features are embodied on the genre basis of ragtime, funk, and swing as the extensive use of syncopated formulas, accents, polyrhythmic combination of parts, quasi-improvised elements and the walking bass in the piano part, as well as the ensemble techniques borrowed from jazz-bands. The inclusion in the orchestra the bass guitar and the piano sampler with “Honky Tonk” timbre refers to the rock music, to the ragtime tradition and the honky-tonk bars’ music-making.*

*The programmatic aspect of the Concerto is realized through the stylistic interaction between the Classical embodying tradition, balance, and restraint, and the “diabolical” embodying fearlessness, freedom, and boldness associated in the Concerto with jazz, rock, and pop elements. Therefore, these aspects define the stylistic and dramaturgical uniqueness of J. Adams’s Third Piano Concerto, “Must the Devil Have All the Good Tunes?”.*

**Keywords:** *music of 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> century; American music culture; works of John Coolidge Adams; genre; instrumental concerto; piano concerto; dramaturgical logic; programmatic music; jazz; minimalism; stylistic interaction.*

*Стаття надійшла до редакції 4 березня 2024 року*

Наукове видання

Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського

Виходить з 1998 року

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

ВИП. 70

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 29.04.2024 р. Формат 60 x 84 1/16  
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 9,5. Обл. вид. 9,6.  
Зам. № .... Тираж 100 прим.



ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ  
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
ІМЕНІ П. КОТЛІВСЬКОГО

